



Classe di Lettere e Filosofia

Corso di perfezionamento in
Storia dell'Arte

XXXVI ciclo

***La scultura di figura e l'intaglio in legno a
Roma tra secondo Seicento e primo
Settecento***

***Tecniche e protagonisti, tra fruizione e
trasmissione di valori formali***

Settore Scientifico Disciplinare L-ART/02

Candidato

dr. Marco BEI

Relatrice

Prof.ssa Lucia SIMONATO

Anno accademico 2024/2025

«Una scienza che si diffonde in proteste contro il linguaggio
delle sue stesse indagini è una mostruosità».

Walter Benjamin, Il dramma barocco tedesco¹.

¹ BENJAMIN 1999, p. 58.

Sommario

Introduzione.....	7
Note per uno stato dell'arte: il contesto italiano degli studi.....	15
Parte Prima.....	28
Capitolo I. Vicende storiche dell'Università dei Carpentari di Roma e dell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami.	29
I.1. Storia e regolamenti delle due istituzioni (fondazione, unione e declino).....	30
I.1.1. Regolamenti di Università e Arciconfraternita tra Paolo V e Urbano VIII e successive modifiche settecentesche.....	36
I.1.2. Gli Statuti dell'Università	40
I.1.3. Gli Statuti dell'Arciconfraternita	61
I.2. Attività pie e devozioni della confraternita	71
I.2.1. Le immagini di san Giuseppe.....	75
I.2.2. Interventi dentro la Chiesa nel primo Settecento: Gli addobbi dei «Lavoranti de Quadro».....	81
Capitolo II. Il legno nella letteratura di viaggio, di preghiera e di estetica.....	89
II.1. Apporti della guidistica allo studio dell'intaglio ligneo nell'Urbe.....	93
II.1.1. "Ha regnato dal legno Iddio": reliquie della Santa Croce e crocifissi miracolosi.	100
II.1.2. La <i>Cattedra</i> e gli altari petrini: un circuito memoriale di resti lignei.	112
II.1.3. Cieli abitati: i soffitti intagliati e dipinti come segnali dei luoghi di martirio.	125
II.1.4. Mostre d'organo: il luogo dello splendore di Dio nel legno e nell'oro.	142
II.1.5. "Roma Antica e Roma Moderna": la guidistica e la materia lignea oltre i tracciati di pellegrinaggio.	180
II.1.6. "Ornamenti degni d'essere visti": intersezioni con l'arredo e il collezionismo privato.....	187
II.1.7. Centri e periferie: confronti dallo Stato pontificio.	195
II.2. Il colore e le immagini attive e inquietanti: dai riti funebri medioevali alla letteratura successiva al Concilio di Trento.	212
II.2.1. L'attitudine pragmatica all'arredo ecclesiastico: le indicazioni di San Carlo Borromeo.....	219
II.2.2. Fonti della Controriforma per una sfortuna della statuaria lignea: Gabriele Paleotti e Jan Molanus.	227
II.2.3. Legno, colore e animazione magica nelle fonti erudite sulla scultura durante il Seicento - Jules Cesar Boulanger, Emund Figrelius, Giovanni Andrea Borboni, Orfeo Boselli e François Lemée.	240
II.3. Il rifiuto del colore nella letteratura artistica 'ufficiale': dal Paragone alle Accademie settecentesche.	266

II.3.1. Il ruolo del colore nel naturalismo barocco di Jakob von Burckhardt.	267
II.3.2. Le radici del sospetto verso l'arte del legname nel secondo Cinquecento e il peso dell'esempio delle Vite vasariane.	277
II.3.3. Ex uno lapide. Dai restauri all'ossessione per il blocco unico nella definizione teorica della scultura (Zuccari e la San Luca).	301
II.3.4. La scultura «pupazza»: i timori verso il realismo della scultura colorata in Bernini e il loro inserimento nella teoria del colore di Bellori.	325
II.3.5. La teoria del colore di Bellori contro il naturalismo e in favore dell'allegoria.	345
II.3.6. La lettera di Pacichelli sulla scultura lignea: un tentativo di lettura dal lato romano	368
III. Il legno e la devozione a Roma	376
III.1. Il rapporto con la ritualità spagnola	380
III.2. Le processioni romane	392
III.3. Due <i>corpora</i> lignei nelle chiese dei francescani	415
III.3.1. Convento di Ripa Grande	419
III.3.2. Santa Maria in Aracoeli	424
III.4. Il legno nelle altre congregazioni	432
III.4.1. Cori, porte e sacrestie: gesuiti, serviti e celestini.	433
III.4.2. Vivacissime effigi: le devozioni dei carmelitani	439
Capitolo IV. Tecnica e strumenti dell'arte lignaria	445
IV.1. <i>Le Selve di notizie del Cinquecento</i>	447
IV.2. Tecniche dal Vocabolario di Baldinucci	459
IV.3. La <i>Polyanthea Technica</i> di Giampiero Pinaroli	478
IV.4. Le arti del legno nella medicina del lavoro settecentesca	488
Parte Seconda. Biografie	491
I. Tra controriforma e barocco: Giovanni Battista Montano	492
II. Al servizio dei Borghese da falegname a architetto: il dimenticato ruolo di intagliatore di Giovanni Battista Soria	515
III. La comunità francese: Giovanni Anguilla e Claudio Perneti	538
IV. Esecutori della magnificenza in S. Pietro e ideatori del gusto barberiniano nel <i>display</i> : Bartolomeo De Rossi e Pietro Paolo Giorgetti	561
V. Eredi d'impresa: Giovanni Maria Giorgetti e Giovanni de Sebastiani	571
VI. Stranieri e oltremontani, erranti del legno: Giovan Giacomo Reiff (con qualche appunto su Melchiorre Caffà e Ercole Ferrata)	586
VII. La quercia chigiana - invenzione berniniana ed esecuzione a confronto nell'arte lignaria: Antonio Chiccarelli	607

VIII. Tra devozione intesa e sapiente gestione economica: Giovan Battista Vannelli.....	632
IX. Finale: il tradimento delle carriere di intagliatore. Pietro Bracci e Donato Andrea Fantoni.	647
Bibliografia.....	664

Introduzione

La storia della scomparsa scultura lignea barocca a Roma è affrontata in questo studio con la stessa postura polemica con cui un secolo fa Walter Benjamin fallì genialmente la sua ammissione alla libera docenza universitaria. Chi scrive è convinto, come il critico tedesco, che lo studio della moda o delle bambole, così come quello dell'evanescente scultura lignea romana del periodo barocco, possa permettere di «fare la storia dagli sprechi della storia», nelle parole dei fratelli Goncourt, e che questo sia un compito profondamente degno di attenzione². Ciò accade per più ragioni, e sarebbe vero di qualunque epoca, ma particolarmente del barocco, sfuggente etichetta stilistica in cui le opere dalla salda e isolata autografia sono più uniche che rare³, e in cui la visibilità della forma «è anzi a volte inversamente proporzionale alla perfezione dell'opera», e si evidenzia «nelle faticose prove degli autori più deboli [...] nel gracile corpo dell'opera mediocre, come fosse il suo scheletro»⁴.

Come la struttura drammatica del coro tragico, pleonastico per i suoi detrattori, nel dramma barocco tedesco, la scultura lignea romana è costretta a svolgersi negli anfratti “minori”, nei generi della decorazione, dell'effimero e dell'arredo, ma rivelando i veri nuclei pulsanti dei meccanismi estetici lungo i quali scivolava la percezione dell'arte barocca nell'esperienza dei suoi contemporanei. E questo avviene più che nella retorica della pittura su cui pure essi spendevano tante parole. Il presente studio vuole esaminare un fenomeno rimosso, ma non certo inesistente, e dargli forma secondo i campi diversi della devozione⁵ che in altri centri lo alimentava, della distinzione sociologica per cui fu nascosto, e della ricostruzione a tratti minuta di singoli artefici che meritano più memoria di concessa loro dalla storia.

² BENJAMIN 1991: «Die Goncourts, Bewohner des sittenlosen Paris, auf das Boehn schlecht zu sprechen ist, haben doch einmal prägnanter als jeder andere das ausgesprochen, worum es seinen Moden- und Puppenbüchern zu tun ist: »Geschichte aus dem Abfall von Geschichte machen.« Und das ist und bleibt etwas Rühmenswertes».

³ BENJAMIN 1999, p. 70: «come l'espressionismo, il barocco non è tanto un'epoca d'arte in senso proprio» quanto un momento storico dal *Kunstwollen* ostinato, come tutte le ere di supposta “decadenza”, e pertanto «se il culmine dell'arte è l'opera isolata, conclusa, ci sono epoche in cui l'opera finita è prerogativa degli epigoni. [...] Accessibile al “volere artistico” è la forma *tout court*, non la singola opera d'arte conclusa e ben tornita».

⁴ BENJAMIN 1999, p. 75.

⁵ Su questo fenomeno nello specifico, viene spontaneo ad esempio notare la freschezza di alcuni temi, che portano a riadattare allo studio della statuaria lignea della Controriforma la perfetta descrizione del barocco come sprezzatura ironica di temi serissimi - quali la comunicazione della presenza del sacro - offerta da Susan Sonntag, nelle sue famosissime *Notes on Camp* (SONTAG 1964). L'ipotesi è ripresa da un romanzo di Christopher Isherwood, *The World in the Evening* (1954): «High Camp is the whole emotional basis for ballet, for example, and of course of baroque art [...] it] always has an underlying seriousness. [...] You're not making fun of it, you're making fun out of it. You're expressing what's basically serious to you in terms of fun and artifice and elegance. Baroque art is basically camp about religion». L'autore separava questa calzante definizione dell'arte devozionale moderna dal substrato di nascente cultura omosessuale del suo discorso, mentre Sontag riporta la questione sul piano del *taste*.

Il primo capitolo di questo studio si occupa, attraverso uno studio approfondito e basato sulle fonti d'archivio, di ricostruire l'aspetto più prosaico, ma non per questo meno importante, della vicenda storica dell'intaglio ligneo a Roma, ovvero il funzionamento dell'Università e dell'Arciconfraternita dei Falegnami che regolavano in modo pressoché assoluto il lavoro e la vita degli artefici del legno. Il nucleo teorico della tesi è però dedicato all'interpretazione della sfortuna di una scultura barocca romana colorata, attraverso lo spoglio completo della guidistica, della letteratura della Controriforma e di quella degli intendenti d'arte. Nei paragrafi dedicati all'assenza del colore compariranno vari tipi di fantocci, pupazzari e bamboccianti, nascosti tra le righe di una teoria estetica del tempo che, come fa anche per il ruolo artigianale degli artefici del legno, cerca costantemente di occultarli: la letteratura artistica romana rimanda costantemente a una sorta di timor panico nei confronti della bambola, feticcio così fondamentale per l'azione rituale, ma anche dal sapore così pervicacemente pagano.

Sono le ricerche filosofiche del XXI secolo ad aiutarci nell'analizzare fino al fondo della questione un tale disagio. L'eccessivo accento sulla sensualità del colore come vettore del naturalismo in scultura, infatti, propaga delle significative eco anche nei dibattiti estetici novecenteschi. Walter Benjamin con il suo sguardo acutissimo aveva infatti colto una destinazione rituale e attiva dell'arte⁶ come sorta di rivelazione mistica data nell'attimo⁷, in particolare nel *kitsch* e nell'arte popolare⁸: secondo il filosofo tedesco il più antico atto estetico

⁶ Esplicitata per la prima volta in due frammenti in cantiere tra il 1920 e il 1933: *Die Lehre vom Ähnlichen*, sorta di prima versione di *Über das mimetische Vermögen*, la cui trad. it *Sulla facoltà mimetica*, è consultabile in BENJAMIN 1962, pp. 71-74. Il testo si occupa principalmente dell'arte letteraria, come gran parte della produzione estetica di Benjamin del periodo: «Tutto ciò che è mimetico nel linguaggio può invece - come la fiamma - rivelarsi solo in una sorta di sostegno [*Träger*, traducibile anche come *medium*, vettore, supporto]. Questo sostegno è l'elemento semiotico [...] in cui solo, in un baleno, si accende la somiglianza. Poiché la sua produzione da parte dell'uomo - come la percezione che egli ne ha - è affidata, in molti casi, e soprattutto nei più importanti, a un baleno. Essa guizza via».

⁷ Recuperata anche Theodor Wiesengrund Adorno in quella che chiama l'"insulsaggine" dell'arte, da lui attribuita in termini tutto sommato positivi ai resti di facoltà mimetica nella produzione a lui contemporanea (definita nei termini invece negativi di «industria culturale») nell'incompiuta *Teoria estetica*, uscita postuma nel 1970: «residuo di qualcosa di impenetrato estraneo alla forma, di barbarico [...] che nell'arte rappresenta [...] qualcosa di male finché essa lo rispecchia in sé senza plasmarlo», ma allo stesso tempo «componente del giudizio emesso su quella razionalità di cui gli addetti rivestono l'arte "alta", scambiando «mezzi per scopi [...] i momenti insulsi delle opere d'arte sono vicinissimi agli strati non intenzionali di esse, e perciò, in grandi creazioni, anche al loro segreto», v. ADORNO 2013, pp. 160-161. Rifacendosi anche al famoso *Avanguardia e Kitsch* di Clement Greenberg del 1939, il filosofo marxista definiva «l'insulso nell'arte» (avvertito meglio da chi sia privo di senso artistico che dagli intendenti integrati nel sistema dell'arte) variamente come felicità consumista (*fun*), riproduzione (sessuale) del sistema capitalistico, messa in ridicolo «della razionalità assolutizzata» di molta arte 'alta', ma soprattutto, pensando alla Pop-Art, come «il residuo mimetico nell'arte, il prezzo della sua chiusura ermetica».

⁸ Cfr. BENJAMIN 1991D, p. 187: «Solo da questa prospettiva [...] emerge] in modo esatto e basilare cosa distingue [l'arte popolare] dalla vera "arte" in senso stretto: l'arte ci insegna a guardare dentro le cose. L'arte popolare e il kitsch ci permettono di guardare oltre le cose», traduzione mia.

è la decifrazione di «ciò che non è mai stato scritto», come le viscere degli auguri, le costellazioni degli astrologi o le danze mimetiche. Nel *Trauerspiel* Benjamin «enfatisca gli aspetti della secolarizzazione e dell'immanenza», specchio delle contraddizioni teologiche ed estetiche dell'epoca⁹: pur non citando esplicitamente l'immagine venerata, tridimensionale e policroma, così diffusa nel subcontinente spagnolo della civiltà europea, è evidente che il suo ragionamento pure resta applicabile, specie se si considera come il passaggio successivo sarebbe quello di «anelli intermedi di una nuova lettura, rune e geroglifici», caratterizzati dalla presenza figurale. Così, «la facoltà mimetica che era stata il fondamento della prassi occulta fece il suo ingresso nella scrittura [...] mezzo in cui emigrarono senza residui le più antiche forze di produzione e ricezione mimetica, fino a liquidare quelle della magia»¹⁰.

Dalla tentativo interpretazione rinascimentale dei geroglifici nasceva, per Benjamin, l'allegoria barocca¹¹, che non è semplicemente «tecnica giocosa per produrre immagini», bensì «forma di espressione incompresa e messa ai margini dal classicismo e dall'idealismo [...] nella sua peculiare accezione di alternativa rispetto al “simbolo estetico” celebrato in particolare da Winckelmann»¹². Nell'allegoria tuttavia la riflessione, centrale per Benjamin, sulla «rovina», si

⁹ BENJAMIN 1999, p. 208: Benjamin, riflettendo sul manuale di araldica di BÖCKLER 1688, di cui nota come «la cosa più sorprendente è un sistema completo di geroglifica cromatica, a cui questo libro rimanda come a una combinatoria di colori raggruppati a coppie», giunge a identificare le «antinomie dell'allegorico, la cui trattazione dialettica» è essenziale a «evocare l'immagine del dramma barocco» in cui tutti i significanti «col loro continuo rimandare ad altro» potrebbero secondo il filosofo essere riferiti arbitrariamente a qualsiasi cosa: «questa possibilità equivale a un giudizio distruttivo [...] sul mondo profano [...] in cui i dettagli [...] non contano nulla», e allo stesso tempo, come nella «esegesi allegorica della Scrittura» i significanti visivi stessi acquisiscono «un potere che li fa apparire incommensurabili con le cose profane e che può sollevarli su un piano più alto, sul piano del sacro. Di conseguenza, nella concezione allegorica il mondo profano viene al tempo stesso innalzato di rango e svalutato. Questa dialettica religiosa sostanziale ha, come suo correlato formale, la dialettica di convenzione ed espressione. Perché l'allegoria è le due cose insieme, e queste sono per natura contraddittorie. Ma se la dottrina barocca concepiva la storia in generale come un accadere creato, l'allegoria in particolare, pur essendo convenzionale come ogni scrittura, è anche creata come lo è la Scrittura sacra».

¹⁰ BENJAMIN 1962, pp. 71-74.

¹¹ BENJAMIN 1999, pp. 203-205: in particolare «nei prodotti del Barocco maturo si fa sempre più riconoscibile la distanza dai primi inizi dell'emblematica, anteriori di un secolo, la somiglianza col simbolo si fa sempre più labile e l'ostentazione ieratica più marcata [...] Per il Barocco infatti il fine della natura è l'espressione del suo significato, la rappresentazione emblematica del suo senso, che in quanto allegorico è inguaribilmente diverso dalla sua realizzazione storica. [...] L'allegoria medievale è cristiano-didattica, in senso mistico e storico-naturale il Barocco risale invece all'antichità. All'antichità egizia, e poi ben presto a quella greca», identificata nella rovina mortuaria delle grottesche, prima, e nella fiducia incrollabile poi concessa da Winckelmann all'antico delle statue (marmoree) classiche.

¹² BENJAMIN 1991G, relazione sintetica in difesa della propria tesi di abilitazione poi rifiutata e in seguito divenuto *Il dramma barocco tedesco*, cfr. BENJAMIN 1999, introd. di Giulio Schiavoni, pp. 12-13: «L'allegoria entra in contrasto con il simbolo [...] Non è possibile pensare qualcosa di più lontano dal simbolo artistico, dal simbolo plastico, dall'immagine della totalità organica, di questo frammento amorfo che è l'ideogramma allegorico. In esso il barocco si dimostra un *pendant* perfetto del classicismo. E non si tratta tanto di un correttivo del classicismo, quanto di un correttivo dell'arte come tale. Cogliere la non-libertà, l'incompiutezza e la fragilità della natura sensibile, del bello

amplia fino a comprendere le ragioni essenziali della teoria artistica dell'*Idea*, date dalla fedeltà al modello classico e dalla possibilità, tipicissima della poesia, di combinarne gli elementi senza mascherarli, in modo da dimostrare il sovrano genio «inventivo» di un artista, che è quanto si ritrova ad esempio in Bellori su Annibale¹³.

Eppure, un pulsante contrasto si staglia su questo tentativo di controllare il mondo dell'estetica attraverso il montaggio enciclopedico: l'inesausto ruolo della magia¹⁴, in particolare di quella funebre, che per Benjamin persiste nell'allegoria cristiana che caratterizza l'arte teatrale barocca. Lo stesso residuo di irrazionale era stato messo a fuoco anche dalle ricerche di Aby Warburg, individuando una continuità tra Medioevo e Barocco nella permanenza dell'ansia verso il potere demoniaco dei naturalistici idoli pagani¹⁵ e la loro connessione coi riti funerari¹⁶, particolarmente nelle drammatizzazioni controriformistiche delle scene di martirio¹⁷, su cui in alcuni casi si appuntarono i timori dei dotti della Controriforma. Questi erano rivolti in particolare verso l'animazione delle statue intese come idoli¹⁸, ma ancor di più, nel caso di immagini la cui

naturale, al classicismo non era dato. Ma sono proprio questi i caratteri che l'allegoria barocca propone, nascosti sotto la sua pompa sfarzosa, con una insistenza fino a quel punto ignota».

¹³ BENJAMIN 1999, pp. 211-214.

¹⁴ Cfr. BARALE 2018.

¹⁵ Benjamin appunta e sottolinea l'importanza della riscoperta antiquaria delle fonti paleocristiane in età controriformistica, per l'espressione allegorica dell'arte sacra moderna. Infatti, come al tempo della lotta iconoclasta, nel Barocco si ripresenta il conflitto della cristianità contro la mitologia pagana, il cui valore gnoseologico è tornato in vigore negli studi classici degli umanisti e, secondo Warburg, anche nell'arte figurativa; v. BENJAMIN 1999, pp. 263-264, in particolare: «Tra la cristianità barocca e quella medievale esiste una triplice parentela di fatto. La lotta contro gli dèi pagani, il trionfo dell'allegoria, il martirio della corporeità, sono ugualmente necessari per entrambe»; cfr. *ibid.*, p. 264: «Il Rinascimento rinnova la memoria figurale [...] e] risveglia una speculazione sulle immagini che per la genesi dello stile risulta forse ancora più decisiva. E la sua emblematica si ricollega al mondo medievale. La fantasia allegorica barocca non produce nulla che non trovi in esso il proprio *pendant*»; e ancora *ibid.*, p. 267: «gli idoli e i loro corpi non sembravano incarnare soltanto la caducità [...] La natura [...] è muta. [...] quanto più la natura e l'antichità erano sentite come colpevoli, tanto più obbligata era la loro interpretazione allegorica, intesa come l'unica salvezza possibile».

¹⁶ cfr. BENJAMIN 1999, p. 261: «l'allegorizzazione della *physis* può compiersi in modo energico soltanto sul cadavere»; cfr. *ibid.*, p. 265: «il Medioevo e il Barocco si compiacquero di immaginare gli idoli pagani come fossero composti delle ossa dei morti. Nella *Vita Constantini* Eusebio arriva a dire che le statue degli dèi erano fatte di crani e di tibie, e Männling sostiene che «gli egiziani» avrebbero «seppellito i morti dentro i loro *idoli di legno*», corsivo mio.

¹⁷ BENJAMIN 1999, pp. 259-260: Tra «i motivi più ostici» del dramma barocco Benjamin isola «le scene di orrore e di martirio [...] a profusione» e le connette alla norma araldica secondo cui l'anatomia non è raffigurabile integralmente negli emblemi, ma soltanto per sezioni, come è vero anche degli *ex-voto* d'età moderna: «il corpo umano non può fare eccezione al decreto che ordina di smembrare l'organico, per ritrovare nelle sue schegge il vero significato, quello definitivo e scritturale [...] il martirio applica al vivente una griglia [vivisezione] emblematica». Allo stesso tempo «il dolore fisico [...] rimaneva inevitabile] come motivo dell'azione *tout court*», rendendo pertanto valida una teoria artistica delle passioni e degli affetti, con riferimento ad esempio a Seneca, in cui «sono gli influssi corporei a mettere [lo spirito] in contatto col mondo esterno, le sofferenze fisiche che esso patisce».

¹⁸ BENJAMIN 1999, p. 268: «Per il Barocco, e prima ancora per il Rinascimento, il marmo e i bronzi antichi continuavano a emanare quel brivido» con cui S. Agostino vi scorgeva «i corpi degli dèi» pagani «abitati da spiriti che potevano essere evocati, e che erano in grado di nuocere ai loro fedeli e adoratori, o viceversa di soddisfarne i

conformità teologica sia approvata, verso un secondo aspetto, quello della caducità legata alla materia¹⁹. Per arginare queste derive, nella seconda parte dell'opera Benjamin ridefiniva l'allegoria barocca come categoria estetica a sé stante, esprimente «l'immagine della storia come catastrofe, secondo gli stilemi di una *theologia Crucis* di sapore prettamente controriformistico»²⁰. Questa allegoria è infatti concepita in contrasto con il ruolo di “simbolo estetico” o “plastico”, che «non offre che la vuota parvenza o apparenza del bello», affidato da Winckelmann alle statue antiche, ma anche in sostituzione del non più funzionale “simbolo mistico-teologico” medievale, dove si dava ancora nell'arte una possibile unione del sensibile e del trascendente, che nell'arte barocca sono messi in costante tensione reciproca²¹. Questi contrasti aiutano a spiegare la convivenza, seppur in regioni diverse, di una scultura (realistica e votata all'espressione della sofferenza, che ci sentiamo di poter affiancare alle esperienze dei Sacri Monti e del loro più prossimo corrispettivo romano, ovvero i “cieli abitati”²²) in cui si libera l'*agency* del sacro²³.

desiderio». Benjamin trova conferma di questo nell'opera di Aby Warburg *Heidnisch Antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, per cui «l'estinguersi delle figure e il loro ridursi a concetti è [...] presupposto per la metamorfosi allegorica del *pantheon* classico in un mondo di creature magico-concettuali» in grado di portare equilibrio nel pieno Rinascimento tra la «bellezza formale delle immagini [...] che sollecitava una contemplazione di tipo estetico» e il «volto oscuro-demonico, che esigeva un culto superstizioso» dell'antichità.

¹⁹ BENJAMIN 1999, p. 269: «il Rinascimento riporta in vita l'elemento pagano, e la Controriforma quello cristiano, era inevitabile che anche l'allegoria si rinnovasse in quanto forma del loro incontro. Per il dramma barocco è importante il fatto che il Medioevo avesse rivestito delle sembianze di Satana lo stretto legame tra la materialità e il demoniaco [...] e che] proprio alla materia, più che ai demoni, venga assegnata un'apparenza oscura e soverchiante». Ricordiamo per inciso che la “materia” più diffusa nel mondo antico e premoderno era incontrovertibilmente il legno, v. lo spagnolo “madera”, e che il senso di perdizione dato dall'elemento materiale delle immagini è tanto nei poeti luterani analizzati da Benjamin quanto in S. Juan de la Cruz (cfr. *infra*, cap. III).

²⁰ BENJAMIN 1999, introd. di Giulio Schiavoni, pp. XX.

²¹ BENJAMIN 1999, pp. 216-217: «L'“attimo” mistico diventa l'“ora” attuale: il simbolico si stravolge in allegorico. [...] Ciò corrisponde nel modo più intimo alla maniera dilatoria, divagante, voluttuosamente esitante, della formatività barocca. È stato osservato [...] che nelle apoteosi pittoriche il primo piano suol essere trattato con un realismo estremo, così da rendere più credibili gli oggetti più remoti del campo visivo. Quel primo piano così in evidenza cerca di raccogliere in sé tutto l'accadere mondano, non solo per accrescere la tensione fra immanenza e trascendenza, ma anche per conferire a quest'ultima il maggior rigore possibile, di farla apparire esclusiva e implacabile. È un gesto di una forza innegabile, quello per cui Cristo stesso viene trasferito nel transitorio, nel quotidiano, nel precario», cfr. anche *ibid.*, p. 219, il “sadismo” dell'allegoria che «si fa valere persino nella pittura religiosa. Il “colpo d'occhio” che la pittura barocca sviluppa [...] tradisce e svaluta le cose in modo indicibile. [...] L'emblemista non mostra l'essenza nascosta “dietro l'immagine”».

²² BENJAMIN 1999, p. 277: «È l'idea aristotelica del *θαυμαδόν*, l'espressione artistica del miracolo (dei *σημεῖα* biblici), che a partire dalla Controriforma e soprattutto dal Concilio di Trento» domina anche l'architettura e la scultura (secondo l'interpretazione di Karl Borinski, *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie: von Ausgang des klassischen Altertums bis auf Goethe und Wilhelm von Humboldt*): «quella che si tratta di evocare, di tradurre e accentuare attraverso gli angeli sospesi delle decorazioni plastiche, è un'impressione di forze soprannaturali, di una carica poderosa che si libra in alto poggiando su se stessa», la quale è a sua volta rimarcata dall'esagerazione delle leggi struttive «proprie delle regioni inferiori [...] continui richiami alla forza di gravità e al peso dei sostegni [...] che sottolineano] dal basso il miracolo sospeso in alto mettendo in luce la fatica degli elementi di sostegno? La *ponderación misteriosa*, l'intervento di Dio nell'opera d'arte viene presupposto come possibile».

²³ BENJAMIN 1999, pp. 83-84: la religione barocca è priva di escatologia, e il suo fedele deve aggrapparsi alla realtà immanente, perché il suo «aldilà è svuotato di tutto ciò in cui spira il benché minimo alito di mondo». Il naturalismo

A Roma questa forma venne rifiutata e sostituita con un'arte accademica "allegorica" giocata sul piano della teoria artistica²⁴, che prefigurando Winckelmann riesce a concepire la figura umana soltanto nella sua perfezione formale. Il dramma barocco invece, come l'arte devozionale²⁵, ha come oggetto della propria rappresentazione la storia secolarizzata ed immanente, equiparata alla natura che emerge nell'informe della decomposizione²⁶. Per Benjamin, tutte queste contraddizioni si illuminano particolarmente nel teatro dei burattini²⁷. Non a caso il filosofo, nella serie di lezioni radiofoniche per bambini intitolate *Rundfunkgeschichten für Kinder* del 1929, fa risalire l'inizio del *Puppentheater* al tempo della Guerra dei Trent'Anni, recuperando l'analogia con le pratiche di magia ancestrale²⁸. Ancora, ritorna il tema del burattino in altre due puntate in cui

ha dunque successo perché riesce a strappare al mondo gli elementi che in tempi precedenti «si sottraevano a ogni raffigurazione [*Gestaltung*] per portarle alla luce, al suo culmine, con drastica violenza»; esso è inoltre, secondo le tesi di Wilhelm Hausenstein in *Vom Geist des Barock*, «l'arte delle minime distanze», che rilancia «le sublimità della forma e i vestiboli del metafisico [...] sul terreno degli oggetti e dell'attualità più vivente»; cfr. anche *ibid.*, pp. 95-96.

²⁴ BENJAMIN 1999, p. 215: «Nelle opere tipicamente barocche il contenuto [...] di vera arte] non vuol far altro che durare, e si aggrappa con tutti i suoi organi all'eterno. [...] Se il critico barocco presenta l'opera d'arte totale come il vertice nella gerarchia estetica del tempo e come l'ideale stesso del dramma barocco, egli non fa che rafforzare in altro modo questo spirito di gravità. [...] i molti teorici del tempo [si pronunciavano con] decisione a favore di un intreccio fra tutte le arti [...] richiesto dal predominio della concezione allegorica. Sia pure con qualche esagerazione polemica, Winckelmann chiarisce questo stato di cose quando osserva: "Vana è ... la speranza di coloro i quali credono che l'allegoria si debba spingere a un punto tale da poter trasporre un'ode in pittura"». Inoltre, Benjamin nota sulla poesia la stessa caratteristica messa in evidenza da Belting per le icone con apparati teatrali, ossia che le opere vengono sempre presentate in «una cornice sovraccarica [...] perché lo sguardo capace di appagarsi della cosa stessa era raro. Si pensava di appropriarsi delle opere d'arte cogliendole nel bel mezzo delle loro relazioni mondane, e occuparsi di queste era una faccenda assai meno indiscreta di quanto sarebbe divenuto più tardi. La lettura di quei testi-cornice era obbligatoria e formativa»: è la concezione contro cui si pone la rivoluzione dell'intaglio di Poussin tramite Giorgetti.

²⁵ Nel 1929 Benjamin dedicava questa descrizione al presepe napoletano, v. BENJAMIN 1991E, p. 207: «I napoletani non possono immaginare la vita [*Dasein*] senza gente che brulica [...] essi] immaginano l'Adorazione dei Magi come un immenso ammassarsi di popolo [*als riesigen Volkes auflauf*]. Durante l'Epifania [...] i presepi esposti fanno a gara per quantità e naturalismo dei pupazzi [*an Masse und an Lebenswahrheit der Figuren*]. Chiaramente non bisogna pensare agli antichi ebrei: i napoletani si sono sempre interessati molto di più alla rappresentazione realistica e vivace [*getreue und lebendige Darstellung*] di ciò che avevano ogni giorno davanti agli occhi, e così questi presepi sono piuttosto un'immagine viva [*ein lebendiges Abbild*] dei mestieri e delle attività del popolo minuto della città di Napoli che dell'Oriente», traduzioni mie.

²⁶ BENJAMIN 1999, p. 200: Il «simbolo [...] pone l'accento sull'aspetto naturale [...] nel simbolo stesso, e [...] la misura temporale dell'esperienza simbolica è l'attimo mistico, in cui il simbolo accoglie il senso nel suo interno nascosto». Viceversa, l'allegoria ha piuttosto un carattere mondano, poiché è affine alla «storia naturale, in quanto storia originaria del significare [...] Mentre nel simbolo, con la trasfigurazione della caducità, si manifesta fugacemente il volto trasfigurato della natura nella luce della redenzione, l'allegoria mostra agli occhi dell'osservatore la [...] storia in tutto ciò che essa ha fin dall'inizio di immaturo, di sofferente, di mancato, si imprime [...] nel teschio di un morto»; cfr. *ibid.*, pp. 211-212: «nel dramma barocco [...] sul volto della natura sta scritta la parola «storia» nei caratteri della caducità. La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma barocco trasporta sulla scena, è realmente presente come rovina [...] la storia così conformata non appare come il processo di una vita eterna, ma come il progredire di una inarrestabile decadenza. In questo modo l'allegoria si pone al di là della bellezza. Le allegorie sono nel regno del pensiero quel che sono le rovine nel regno delle cose».

²⁷ BENJAMIN 1999, pp. 149-150.

²⁸ BENJAMIN 1991A, p. 80: «Nei tempi più antichi il teatro dei burattini non era una cosa soltanto divertente, ma a tratti anche sacra, poiché i pupazzi [Puppen] rappresentavano le divinità. (Presso certi popoli delle Isole dei Mari del Sud è ancor oggi così. Fanno pupazzi di paglia alti fino a 30 metri. Poi vi infilano un uomo all'interno, che li

Benjamin riflette su come i giocattoli per bambini siano nati da quella che era in principio una produzione d'uso delle «botteghe degli intagliatori del legno, degli stagnari, [dei vasa] e così via», mettendo in particolare evidenza il ruolo delle corporazioni²⁹; ma al di fuori dei racconti per bambini, per il filosofo anche le bambole non rappresentano altro che l'ennesimo sostituto allegorico del cadavere³⁰.

Anche Hans Belting svolge la sua antropologia delle immagini attraverso una distinzione triadica tra corpo-mezzo-immagine: per lo studioso, tutte le immagini si rivelano come doppio 'vivo', risultato della contraddizione tra presenza iconica (svolta dal *medium*) e assenza fisica (del corpo morto)³¹. L'immagine è più del prodotto della percezione umana, è il risultato di una simbolizzazione collettiva, uno strumento conoscitivo e ontologicamente separato dalla cosa rappresentata, come la parola secondo i principi linguistici da de Saussure in avanti; a differenza

muove e con essi esegue un paio di passi di danza. Quando l'uomo, esausto sotto il peso della bambola, crolla e la bambola cade, i selvaggi si avventano su di essa, la fanno a pezzi e portano a casa i brandelli come amuleti magici protettivi.) Come poi il teatro delle marionette sia emerso in Germania è tuttavia ancor più singolare»: secondo Benjamin, in conseguenza della Guerra dei Trent'anni, i mercenari sbandati rendevano insicuri i viaggi delle compagnie teatrali itineranti, i cui attori incapaci di difendersi furono sostituiti con marionette e burattini. Il filosofo nota anche un fatto singolare, e cioè quanto queste figure si prestino all'animazione: nonostante la loro testa grossa, immobile e «anche nell'espressione [...] più monotona e rigida» di quella di un vero attore, «quando dietro c'è un vero burattinaio, un volto di legno e aspramente intagliato sembra davvero accompagnare anche nelle espressioni facciali tutte le minute e sottili contrazioni di questi corpicini». Traduzioni mie.

²⁹ BENJAMIN 1991B e BENJAMIN 1991C, in part. pp. 108-110: proprio dalla divisione in corporazioni nasceva anzi la «grande preziosità» di questa sorta di secondo lavoro 'di lusso', in particolare delle case di bambole, «accessibili solo ai principi» e in cui «tutti gli oggetti della vita quotidiana dovevano essere riprodotti in piccola scala». Non è scontato il riferimento: «A ciascun maestro era consentito produrre solo ciò che rientrava nel suo ambito di attività. Al falegname [*Tischler*] era proibito dipingere da solo le sue bambole di legno; doveva lasciarle al cosiddetto pittore di bismuto, mentre il fabbricante di candele doveva rivolgersi al falegname se voleva aggiungere qualsiasi attrezzo di legno, come un candeliere, in mano al suo angelo o pupazzo di cera. Si può immaginare quanto fosse incredibilmente complicato a quei tempi, che durarono fino al XIX secolo». Il filosofo mette in evidenza anche la centralità della facilità dell'accesso alla materia prima: i giocattoli in legno ancora ai suoi tempi provenivano quasi esclusivamente da villaggi «nel profondo delle foreste della Turingia o della Boemia [...] dove] il legno era abbondante» e durante l'inverno, quando il traffico di merci era fermo, gli artigiani in cerca di un secondo impiego «ben presto iniziarono ad apprezzare l'intaglio» avventurandosi presto «a scolpire [...] piccole, divertenti ed economiche opere d'arte, per poi portarle a casa come regalo per i loro figli. I facili guadagni attrassero gli intagliatori», fino ad attrarre imprenditori che diffusero la produzione rapidamente in tutto il mondo nel corso del secolo dell'industrializzazione. Traduzioni mie.

³⁰ Per il filosofo infatti, come emerge da una recensione del 1930 di una monografia sulla storia delle bambole (BENJAMIN 1991F): pupazzi e burattini rappresentano i due poli opposti di uno spettro compreso tra «amore e gioco». Il primo termine in particolare si esplicita nel «*Puppenfetischismus*» del collezionista, definito «mago» ma pericolosamente vicino al perverso, ossia «il desiderio sfrenato in sé [la cui] immagine ideale è la bambola. O forse sarebbe meglio dire: il cadavere? Basti dire questo: che l'immagine desiderata inseguita a tutti i costi (*das zu Tod geätzte Liebesbild*) costituisce essa stessa un obbiettivo dell'amore, e ciò conferisce al fantoccio rigido o consunto, il cui sguardo non è spento ma interrotto, un magnetismo inesauribile». Tale è il caso degli automi dei racconti di Hoffmann e di un collezionista conoscente di Benjamin, il quale iscrisse l'incipit del *Madrigal Triste* di Charles Baudelaire (*Fleurs du Mal*, XC) sul retro di una bambola «grezzo e non dipinto, come nei pupazzi di legno [*Holzpuppen*] napoletani», traduzioni mie.

³¹ BELTING 2013, pp. 12, 20, 22.

del linguaggio che è puro codice, l'immagine ha però una relazione complessa con il corpo umano, che è sia mezzo (per la fabbricazione dell'immagine) che oggetto o luogo della sua rappresentazione: per via di questo rapporto l'essere umano ha sempre teso all'animazione delle immagini nel momento della loro percezione. Il meccanismo secondo cui si avvia questo processo di animazione diviene particolarmente evidente secondo Belting nel caso dell'effigie funebre, che si configura come immagine (mentale, di un'assenza) solo se animata da un osservatore (corpo, che con i sensi ne attiva il mezzo fisico, che la contiene come in trasparenza)³².

Questi i temi centrali per l'interpretazione corretta della ricca raccolta di fonti letterarie svolta nel secondo capitolo. Eppure attraverso lo spoglio delle guide emergono dei tracciati in cui una scultura lignea è esistita ed è stata apprezzata. La costruzione che è stata fatta nella seconda parte della tesi, dedicata esclusivamente alla ricostruzione biografica di grandi casi esemplari della grande decorazione barocca, che travalicano l'intaglio decorativo per entrare nella scultura di figura, è stata impostata sul filo rosso della produzione forse più pubblica e monumentale, quella degli organi. I nomi degli artisti sono stati arricchiti dai ritrovamenti archivistici avvenuti nella preparazione del primo capitolo. Particolare evidenza hanno avuto i nominativi dei singoli artisti riscontrabili nei registri delle *Carte Patenti*, che mettono in luce un sistema fortemente familistico, basato su rapporti personali e dunque sinonimo di garanzia di continuità delle botteghe.

Non è possibile fare qui uno stato dell'arte completo sulla storiografia della scultura lignea italiana più in generale, e ci si limiterà a indicare i soli punti di svolta relativi all'epoca barocca. Chi scrive ritiene che sia ormai giunto infatti il momento di smettere di appesantire la quasi totalità degli studi sul tema con una *lamentatio* sulla minorità dell'argomento rispetto ad altri settori della storia dell'arte. Mi limito qui a fornire una panoramica comparativa, che vorrà essere scalata in futuro su casi specifici, nel tentativo di capire se è così vero che esistono tante sculture lignee quante regioni, comuni o frazioni, ognuna con la sua specificità stilistica decisa e sempre riconoscibile. Per adesso basti osservare che, se si guarda al proliferare di studi sulla scultura lignea barocca in Italia, sempre più frequenti a partire dagli anni Ottanta del secolo scorso, quasi l'interesse del territorio italiano risulta ormai mappato e censito, ma anche solertemente divulgato con mostre e pubblicazioni specifiche, principalmente grazie agli sforzi di una

³² BELTING 2013, pp. 41-43, in part. p. 42.

soprintendenza intelligente e attenta: eccetto, non è un mistero, la città di Roma, oggetto di questo studio.

Note per uno stato dell'arte: il contesto italiano degli studi

Il patrimonio è stato in alcuni casi così ricco da giustificare addirittura delle vere e proprie monografie, non solo sulle botteghe pluri-generazionali, come è il caso dei Fantoni nel Bergamasco³³, dei Ramus in Trentino³⁴ o della ditta ottocentesca Biangardi in Sicilia, dedita alla creazione di sculture processionali che imitano in tutto e per tutto lo stile della scultura di primo Settecento³⁵, e molti altri artisti anche di grido, già lodati dalle fonti antiche come glorie 'nazionali' (su tutti, Anton Maria Maragliano e Andrea Brustolon), ma addirittura su singoli artisti a volte poco più che menzionati di sfuggita dalle fonti antiche. Alcuni di questi recuperi sono più che giustificati, non solo per la qualità dei cataloghi ricostruiti, ma soprattutto per i contatti testimoniabili con i membri più di spicco della propria cultura figurativa di riferimento, si pensi al caso di Francesco Terilli³⁶. In molti altri casi, tuttavia, siamo di fronte a operazioni storiografiche volte a rilanciare un patrimonio eminentemente locale, se non a volte pesantemente periferico e/o attardato, si pensi a un Beniamino Simoni (emulo della tradizione dei Sacri Monti nel Settecento bresciano)³⁷, in modo sostanzialmente non differente dall'editoria sei-settecentesca che per questo studio è stata intensamente compulsata. Il vantaggio rispetto alle lotte di campanile post-vasariane sta nella metodologia e acribia archivistica che gli studiosi locali sfoggiano con invidiabili intenti di completezza; elementi difficili da eguagliare per Roma, nella cui diocesi si contano più di novecento edifici sacri, senza contare le collezioni private, antiche e moderne, i patrimoni dei numerosi musei pubblici e gli infiniti casi di capillare scambio tra il centro e la periferia dello Stato Pontificio, che dovettero svolgersi frequentemente nell'ambito dell'intaglio ligneo, ma che sfuggono da ogni parte nell'assenza di una completa revisione dell'ambito degli studi.

L'arco alpino è senza dubbio la regione più provvida di studi locali, per numerose e fondate ragioni. L'abbondanza del materiale, su tutte, pur essendo la più ovvia, non deve essere la

³³ BOSSAGLIA 1978.

³⁴ REZOAGLI 2008.

³⁵ DELL'UTRI 1992.

³⁶ BIASUZ 1988; CLAUT 1988.

³⁷ MINERVINO 2000, a seguito dell'interesse di Giovanni Testori che mi manifestava già in TESTORI, STEFANI PERRONE 1985.

principale: la diffusione della statuaria lignea è soprattutto legata alla diffusione di specifiche forme di devozione, fortemente influenzate da intrecci politici, invidie di campanile, ed è infatti scandita su archi temporali differenti a seconda delle zone. Si pensi al fenomeno dei Sacri Monti, che pur avviandosi con elementi plastici normalmente realizzati in legno, in breve tempo passa a servirsi della più naturalistica terracotta³⁸; oppure all'apparire di forme di scultura processionale o vestita risalenti all'avanzato Settecento negli stati sabaudi, sulla scorta della fama degli esemplari maraglieschi nella vicina Genova³⁹. Diversamente in Trentino e in Friuli la scelta del legno era condizionata dai legami indissolubili con la cultura figurativa tedesca, rendendo complessa l'interazione, pure spesso ricercata dagli studiosi, con l'ambito culturale del barocco italiano, che vi doveva giungere per rimbalzo dall'Austria cattolica. Altro discorso ancora è quello dell'area comasca, che storicamente manteneva un canale aperto di scambio di manovalanza con Roma fin dal Cinquecento: è infatti noto che la migrazione di architetti, scarpellini e stuccatori, che occorreano in numeri esorbitanti agli infiniti cantieri del Seicento romano, ebbe come ricaduta il ritorno di modelli scultorei, soprattutto per mano di Ercole Ferrata, di altissimo livello e aggiornamento, alcuni dei quali significativamente realizzati in legno non alpestre, come l'acero e il pioppo⁴⁰.

Ciononostante, negli ultimi due decenni convegni, mostre e pubblicazioni singole sono giunte a riempire le lacune anche della sterminata produzione lignea, e in particolare di quella devozionale, nel regno di Napoli⁴¹. Questa letteratura sta guadagnando ultimamente un rapido successo, per via della tendenza degli studi a privilegiare la prospettiva di un mondo coloniale

³⁸ Discutiamo *infra*, Cap. III, la bibliografia riguardante questa specifica forma di ritualità processionale. Non è solo la Valsesia tuttavia a coprirsi di statue colorate, per quanto la sua posizione di vicinanza alla Svizzera protestante: ad esempio, GILARDI, CRIVELLI 1998 presenta casi di statuaria devozionale del Canton Ticino, dove però questa modalità di culto è considerata un'esperienza del tutto satellitare rispetto alle caratteristiche processioni pasquali di Mendrisio, dove i *misteri* sono realizzati in pittura come insegne trasparenti su vetro. Nel vicino Cusio novarese invece, soltanto a metà del secolo XVII, la scultura lignea si imponeva come una realtà diffusa grazie alla presenza di Bartolomeo Tiberino, i cui cascami sono stati recensiti e indagati a fondo da Marina dell'Omo a partire dai primi anni Duemila, v. DELL'OMO 2013, pp. 117-186 per il Sei-Settecento, e da ultimo non consultato DELL'OMO 2023.

³⁹ Una delle prime mostre dedicate al tema fu GRITELLA, ZANONE POMA 2002: le opere devozionali piemontesi, come il proprio modello, si mostravano comunque fedeli al dettato barocco possente e volumetrico, immune al preziosismo di superficie *rocaille*, al contrario di quanto avveniva nella capitale Torino sotto il diretto controllo della famiglia reale che inseguiva gusti francesi, su cui v. il ricco repertorio di MARTINETTI 2016.

⁴⁰ A questo tema, e in particolare alla donazione delle statuette attribuite a Ferrata nel Museo di Scaria Intelvi, è dedicata più di metà del catalogo di mostra di CASATI, PALMIERI, PESCARONA 2010.

⁴¹ BORRELLI 2005; CASCIARO, CASSIANO 2007; CASCIARO 2007; GAETA 2007; LEONE DE CASTRIS 2009; LEONE DE CASTRIS 2014; LEONE DE CASTRIS 2015; LEONE DE CASTRIS 2021. Raffaele Casciario, dopo un brillante esordio sulla scultura in legno del Cinquecento lombardo, ha approfondito i temi della scultura poli-materica e in particolare della cartapesta tra Cinque e Settecento, spostando la sua attenzione sempre più al versante meridionale, v. CASCIARO 2008 e CASCIARO 2012.

spagnolo allargato in cui è incluso anche il meridione d'Italia. La quantità di scambi di merci e artisti nel settore della statuaria lignea giustifica assolutamente l'evoluzione in questo senso, testimoniata sia dal versante spagnolo della bibliografia, non indagato, che su quello italiano⁴². Va notato inoltre come Napoli avesse iniziato precocissimamente la propria riscoperta del patrimonio ligneo, prendendo spunto dall'arte, inizialmente avvertita come meramente di espressione popolana, del presepe, tanto caratteristica della cultura partenopea. Il testo di Gennaro Borrelli su questo soggetto, del 1970⁴³, è alla base della riflessione stilistica e in parte documentaria sulla scultura lignea del meridione.

Nell'area dell'Italia centrale, generalizzando, possiamo notare che la bibliografia più recente si è appuntata soprattutto su studi tecnici e di restauro⁴⁴, spesso in seguito ad ambiziosi progetti di ricerca di Università locali e generosamente finanziati dallo Stato⁴⁵. La letteratura, va riconosciuto, continua a essere scarna sul fronte della scultura di età strettamente barocca, muovendo numerosi passi in più in direzione di una più precisa conoscenza del patrimonio medievale e primo-rinascimentale, tenuto in maggior considerazione in quest'area in virtù della nobiltà dei nomi che ne hanno avviato gli studi, tra i massimi della disciplina (se di disciplina si può parlare nel sezionare la scultura in legno dalle altre esperienze figurative plastiche). In questo settore forse i risultati più interessanti sono quelli relativi alla bottega multi specializzata degli Alberti da Sansepolcro⁴⁶, e nello specifico ai manichini devozionali vestiti in cui si specializzò Romano detto il Nero, approfonditi da Cristina Galassi⁴⁷.

I risultati di questi sforzi congiunti o isolati sono ben apprezzabili nel convegno del 2015, *Scultura in legno policromo d'età barocca*, organizzato da Daniele Sanguineti e Lauro Magnani⁴⁸, a cura di due tra i maggiori specialisti dell'arte genovese e dell'arte lignaria in specie, studi che avevano preso le mosse già in tempi assai precoci rispetto a tutta la restante area geografica analizzata: il

⁴² Che prese esplicitamente avvio con lo studio monografico sulle botteghe dei Salzillo di DI LIDDO 2008 e che ha avuto un più bel risultato recentemente con quello parallelo dedicato a Nicola Fumo da MEROLA 2021.

⁴³ BORRELLI 1970. La data è significativa, sostanzialmente contemporanea al rilancio dello studio dell'arte confraternale in Liguria, con FRANCHINI GUELF 1973; altrettanto dirimente deve essere stata la provenienza dell'autore da un ambiente creativo ancora vivo: il libro è il risultato di diciassette anni di ricerche svolte in contemporanea al proprio lavoro come artista di presepi.

⁴⁴ SPERANZA 2007; FIDANZA, MACCHIONI 2008.

⁴⁵ FIDANZA 1999; GIANNATIEMPO LOPEZ 1999; FRATINI 2001; GALASSI 2001; FIDANZA 2005.

⁴⁶ CONTIN, GATTA 2018, in part. le pp. 15-75.

⁴⁷ GALASSI 2005; GALASSI 2007; GALASSI 2011; GALASSI 2012.

⁴⁸ MAGNANI, SANGUINETI 2017, in cui gli studiosi, accompagnati da Roberto Santamaria, Valentina Fiore, Alessandra Cabella, Gianluca Zanelli, Mariangela Bruno, Fausta Franchini Guef, Fulvio Cervini, Giulio Sommariva, Massimo Bartoletti, Maria Donata Mazzoni, Sara Rulli e Stefano Vassallo, hanno fatto il punto definitivo sulla ricchissima produzione ligure.

vantaggio cronologico, con studi approfonditi che partivano già dai primi anni Settanta, nonché una situazione archivistica ben sviscerata già dagli eruditi ottocenteschi e ricca di notizie notarili sull'operato della gloria cittadina di Anton Maria Maragliano⁴⁹, avevano permesso già nel 2013 a Sanguineti la pubblicazione di uno studio onnicomprensivo dell'industria devozionale genovese⁵⁰, a cui questa ricerca è profondamente debitrice. Tra i risultati del convegno, spiccano gli sforzi riassuntivi della situazione piemontese da parte del gruppo di ricerca guidato da Giuseppe Dardanello⁵¹, reduce dal bel volume trasversale sulla scultura sabauda Di *modello, di intaglio e di cesello*⁵²; da segnalare anche il bell'intervento di Alessandra Casati, che più di recente ha pubblicato la sua monografia sull'argomento della scultura devozionale lombarda, costantemente aggiornata dalla sua ricerca nell'area di Vigevano⁵³, tra i molti relativi ad un'area lombarda intesa in senso ampio, con affondi sulla devozione di stampo spagnolo nel milanese, l'area piacentina e sulle aree di confine con i paesi oltremontani⁵⁴. L'area veneta, pure ben coperta dal convegno genovese⁵⁵, è storicamente stata rilanciata dagli studi di Anna Maria Spiazzi, incardinati sulla figura torreggiante di Andrea Brustolon, a partire dal pionieristico volume del 1997⁵⁶ e con continui aggiornamenti attentissimi anche ai risultati di intense campagne di restauro, nonché al tema altrove colpevolmente ignorato dell'imitazione ottocentesca degli stili d'intaglio ligneo barocco⁵⁷.

I due interventi più innovativi all'interno della pubblicazione collettanea a cura di Sanguineti restano senz'altro quelli di Cristiano Giometti e di Jacopo Curzietti, votati entrambi a un compito ingrato, ossia quello di presentare un quadro complessivo solido sulla scultura lignea di età barocca per due centri (con le relative, enormi periferie) caratterizzati da una mancata

⁴⁹ Analizzata a fondo da SANGUINETI 1998; CERVINI, SANGUINETI 2005.

⁵⁰ SANGUINETI 2013.

⁵¹ Oltre a Dardanello per Torino, comprendente gli interventi di Romina Origlia (sulla scultura processionale), Rossana Vitiello (che presenta i risultati della propria mostra di ricerca precedente, VITIELLO 2009) e Marina Dell'Omo (per la Diocesi di Novara), sempre in MAGNANI, SANGUINETI 2017.

⁵² DARDANELLO 2012, dove si iniziarono a mettere a fuoco i nomi oramai ben isolati e composti di Carlo Giuseppe Plura, Giuseppe e Stefano Maria Clemente, e Ignazio Perucca.

⁵³ CASATI 2021.

⁵⁴ Laura Facchin (sul culto della *Soledad*); Susanna Pighi (su Giovanni Sceti) e Andrea Spiriti (sullo stuccatore Diego Francesco Carloni) ancora in MAGNANI, SANGUINETI 2017.

⁵⁵ Si vedano gli interventi di Mario Marubbi (sulla Lombardia veneta), Andrea Bacchi (su Giacomo Piazzetta), Massimo De Grassi (sui crocifissi processionali da Terilli a Brustolon) Giuseppina Perusini e Marta Melchiorre Di Crescenzo (sulle opere friulane di linguaggio apertamente nordico), chiudendo la carrellata su MAGNANI, SANGUINETI 2017.

⁵⁶ SPIAZZI 1997, con significative aggiunte per il solo Brustolon in SPIAZZI 2009A; SPIAZZI 2009B.

⁵⁷ SPIAZZI, MAJOLI 2006; SPIAZZI 2011; SPIAZZI 2016 (quest'ultimo con un gradito focus sulla figura dell'imitatore Valentino Panciera Besarel).

fortuna critica già in antico⁵⁸ e sostanzialmente privi di ricerche pregresse svolte sul tema, ossia Roma e Firenze⁵⁹. Secondo Giometti la tensione verso un estremo livello di patetismo, portò gli artisti fiorentini a scegliere supporti facilmente policromabili, senza favorire però per questa ragione il legno, ma piuttosto la cartapesta, tenendo in evidente considerazione la possibilità della movimentazione processionale⁶⁰. L'intervento di Curziotti, alla base della presente ricerca, si concentrava invece sulla ricchezza completamente dorate e di piccolo formato⁶¹, con le notabili eccezioni delle mostre d'organo⁶², in mancanza di una pratica devozionale paragonabile a quella di altri centri italiani, tema su cui comunque lo studioso iniziava a raccogliere alcune testimonianze centrali⁶³. Nonostante entrambi gli studiosi abbiano affrontato brillantemente

⁵⁸ La Toscana ebbe un rilancio storiografico sulla scultura barocca soltanto con anni Sessanta del XX secolo grazie agli studi pionieristici di LANKHEIT 1962. GIOMETTI 2017, evidenziava in apertura la sbalorditiva mancanza d'interesse riguardo la scultura e l'intaglio ligneo all'interno del programma storiografico di Filippo Baldinucci, che pur ricordando ovviamente gli episodi già vasariani, riserva ai propri contemporanei un trattamento 'epidermico', con riferimenti forse volutamente vaghi: non approfondisce il caso di Francois Du Quesnoy, per cui dipende totalmente dal modello già edito di Bellori, senza approfondire il tema degli esordi nel legno dell'artista; tace il dato, poco evidenziato fino agli studi di D'ALBURQUERQUE 2023, che tra gli studenti dell'accademia di Cosimo III a Roma fu stipendiato anche Stefano Stefani, intagliatore in legno; di Antonio Novelli, che lavora alacremente per la corte granducale nella prima metà del XVII secolo, ricorda soltanto un crocifisso di piccolo formato donato a Ferdinando II. Questo nonostante Baldinucci stesso avesse studiato i rudimenti della scultura presso l'intagliatore Jacopo Maria Foggini, allievo di Novelli, zio e primo maestro di Giovanni Battista Foggini (per la famiglia fiorentina e il suo capostipite, v. COSTANTINI 1997): non a caso un minimo approfondimento lo dedica all'*Ecce Homo* in tiglio di Jacopo Maria con policromia del Volterrano, commissionato dallo storico stesso nel 1654 per la cappella di casa sua (BALDINUCCI 1974-1976, p. 86), inoltre la statua sarebbe stata contesa da diverse chiese per la devozione che il realismo dell'opera risvegliava nei fedeli (GIOMETTI 2017, pp. 521-522).

⁵⁹ GIOMETTI 2017; CURZIOTTI 2017.

⁶⁰ Lo spiccato gusto drammatico aggiunto dal colore realistico è riscontrabile anche nelle botteghe granducali alla metà degli anni novanta, con la coppia formata dall'intagliatore Anton Francesco Gonnelli e il doratore Giovanni Santini, autori di un crocifisso policromo realizzato per S. Felicità e di una replica lignea in grande del Cristo deposto in pietre dure di Evangelista Torricelli, dal *Reliquiario della pietra dell'unzione* (1714-1716 circa) su disegno di Giovan Battista Foggini, caso più unico che raro di emulazione dello sfortunato tentativo di realizzare sculture iperrealistiche anche in materiali nobili, che Bernini anni prima aveva bollato con l'espressione scultura pupazza (GIOMETTI 2017, pp. 519 e 527-528). Lo studioso individua soprattutto per il genere del crocifisso, tre distinte linee di produzione stilisticamente coerenti: la prima derivante dalle opere bronzee di Pietro Tacca e forse orchestrata dall'artista stesso (*ivi*, pp. 523-524); la seconda influenzata dalle innovazioni romane, e in particolare dal prototipo del Crocifisso Pallavicini (1646 circa) di Algardi, col tramite di Giovan Battista Foggini (*ivi*, p. 525); infine una 'terza via' di compromesso assai discussa per attribuzione tra Jacopo Maria Foggini e Balthasar Permoser (*ivi*, pp. 526-527).

⁶¹ In particolare l'arredo berniniano affidato ad Antonio Chiccarì (CURZIOTTI 2017, pp. 533-534 e 540), i busti reliquiario e le parate di santi da altare inaugurate da Duquesnoy e Algardi e ripetute nei modelli dell'atelier di Ferrata (*ivi*, pp. 534-536 e 537-539) e alcune *trouvailles* di arredi ecclesiastici connessi alle celebrazioni effimere, come l'angelo reggi-cero di S. Eustachio (*ivi*, pp. 539-540).

⁶² CURZIOTTI 2017, pp. 540-542, discute solo quelle di S. Maria del Popolo, S. Pietro in Vincoli e S. Maria Maddalena.

⁶³ Come il *Sant'Antonio Abate* di S. Eligio dei Ferrarì, e i crocifissi di Berthelot alla Vallicella e quelli anonimi di Sant'Eligio degli Orefici, Sant'Andrea della Valle, e quello ambientato con la Maddalena in S. Pantaleo, v. CURZIOTTI 2017, pp. 535 e 536.

l'arduo confronto, la mancanza di una solida ricerca sul territorio svolta pazientemente dalle soprintendenze si faceva sentire, per stessa ammissione degli autori⁶⁴.

Se la scultura lignea medievale ha ritrovato un suo spazio espositivo e negli studi, altrettanto non si può certo dire di quella moderna. In particolare, la scultura e l'intaglio ligneo a Roma sono stati confinati ai casi fortunati di specialisti in mobilia e arredi principeschi, per la loro connessione intima con grandi artisti inventori e disegnatori della stagione barocca, Bernini e Algardi su tutti, ma anche Rusconi, Fontana, De Rossi, e molti altri.

L'unico affondo in ambito romano, svolto con cura da Maria Grazia Fachechi, è non a caso a sua volta derivato da una campagna di catalogo, e come molte delle pubblicazioni che lo hanno preceduto tende ad accordare più spazio e interesse alle opere conservate di età medievale, con le dovute eccezioni⁶⁵. Sempre all'interno della catalogazione delle collezioni di Palazzo Venezia

⁶⁴ GIOMETTI 2017, p. 521: in quell'occasione l'autore riuscì a mettere in luce che nel Granducato toscano, per più o meno l'interesse dei secoli XVII e XVIII, sussistevano due linee diverse di produzione lignea: una raffinata, di intaglio ed intarsio per la corte e in misura minore per i privati, e una legata a reti devozionali completamente ignorate dalla letteratura e solo accennata dalla guidistica, caratterizzata da effigi di santi e crocifissi, spesso in continuo ammodernamento, indagabile soltanto attraverso la ricognizione territoriale, tra cui spicca per il tardo Seicento il nome di Giovannone dei Crocifissi nell'area del pistoiese.

⁶⁵ Si veda in particolare il catalogo di Palazzo Venezia dedicato alla scultura lignea, FACHECHI 2012. La collezione di Palazzo Venezia, che racchiude circa 180 pezzi di scultura e intaglio ligneo, deve circa metà della sua consistente raccolta (in particolare per quanto riguarda la cronologia tardo-medievale e la provenienza tedesca e oltremontana) alla bizzarra coppia di diplomatici George ed Henriette Tower Wurts, residente fino al finire degli anni Venti nel palazzo Antici-Mattei e in Villa Sciarra sul Gianicolo. Tuttavia, splendidi pezzi barocchi vi sono pure conservati, quasi tutti provenienti dalla raccolta del tenore Luglio Evan Gorga, come le statuette di *Cristo, san Pietro e san Paolo* di matrice algardiana e coerenti con la parata d'altare di S. Ignazio (catt. 33-35, pp. 100-105), il frammentario *Ecce Homo* in tiglio e pioppo (cat. 36, pp. 105, che Fachechi vorrebbe attribuire all'ambito rusconiano, e per cui ci sentiamo quindi di supporre la mano di Francesco Maglia, e comunque di sottolineare la dipendenza anche per il taglio alla napoletana da questo pezzo della cartapesta miracolosa di S. Maria della Consolazione, su cui v. ASR, *Ospedale della Consolazione*, busta 1296, fasc. 3.1-5f1, cc. 97-132, in part. cc. 33-34 [ma 116r-v], *Dell'Immagine di S. Maria della Consolazione*: si tratta di notizie storiche redatte dopo il 1850, che rendono conto dell'esistenza del busto di *Ecce Homo* della chiesa della Consolazione almeno dal 1780, oltre a informarci sulla sua provenienza dalla collezione personale di un piccolo artigiano; questo il testo, compreso di emendamenti del tempo, che testimonia del valore miracoloso dell'effigie: «Dopo il 1700 null'altro si verificò di rilevante che meriti di essere ricordato, ad eccezione di un prodigio operato dall'Immagine di S. Maria delle Grazie e dal Busto di Gesù Nazareno che in questa Chiesa si conserva le quali due effigie sotto il giorno 19 e che fu lasciato ritrovato fra le robbe lasciate da certo Antonio Martinelli Calzolaio che quivi morì di ferita il 1° Ottobre 1780. In occasione delle missioni incominciate li 11 1796 per i bisogni di detta Chiesa, molto [non leggibile] operarono grandi miracoli: Nel giorno di Venerdì 15 Luglio del suddetto anno 1796 circa le ore 13 mentre molti devoti oravano avanti l'effigie di Gesù Nazareno videro all'improvviso che aprì gli occhi, girandosi in atto di guardare gli astanti et alzandoli al Cielo, e movendo ancora le labbra; et anche l'Immagine di Maria nello stesso giorno 15 aprì sempre gli occhi, rimanendone tutto il popolo che ivi era accorso oltremodo penetrato per sì gran prodigio. Ciò risulta da un attestato che fatto scritto dai Signori Guardiani della Confraternita, e dal Notaro e Segretario di detta Michele Sterlich i quali vollero che a perenne memoria del portento questo atto si conservasse in archivio»), il *Patreterno* in salice e il *Salvatore* in noce (catt. 38-39, pp. 106-107), il *san Giovanni Battista* settecentesco (cat. 43, p. 108, che in quanto *ex-voto* è chiara derivazione - non riconosciuta - dal veneratissimo pezzo lateranense detto di Donatello), come anche pezzi di qualità inferiore (ad esempio figurine presepiali, cat. 144, p. 183, angioletti paffuti sicuramente da qualche apparato effimero, catt. 148-150, p. 184, reliquiari a busto, cat. 150, p. 184-185, figure da scene meditative più ampie, catt. 156-157, 161-162, pp. 185-186).

Giometti si era trovato faccia a faccia con la fondamentale dinastia di intagliatori dei Giorgetti, nello stendere la bella scheda su uno dei modelli preparatori per il medaglione del monumento funebre berniniano di Suor Maria Raggi⁶⁶.

Anche l'erudizione ottocentesca non si dimostra ricca di spunti come altrove: nelle maglie delle ricerche negli archivi romani del curiosissimo archivista Antonino Bertolotti rimasero molti nomi e poche opere, pescando egli per sua stessa ammissione spesso a strascico, convinto com'era che il punto sulla storia dell'arte lignaria sarebbe stato fatto dal suo amico Michele Caffi⁶⁷. La scelta di Bertolotti di ritagliare i suoi registi di nomi inediti su base nazionale, tipicamente ottocentesca, fa trapelare solo tra le righe quanto ritenesse superiore l'apporto francese rispetto alle altre provenienze⁶⁸: ciò avveniva – tra le altre ragioni – per la presenza tra i fondatori della corporazione dei falegnami di Stefano Possenti⁶⁹. In questo senso Bertolotti lamentava che le ricerche sulla scultura lignea romana erano difficili «mancando in Italia una storia dell'intaglio in legno, avorio e ferro» nonostante l'eccellenza della produzione in questi materiali, e citava da un erudito francese suo contemporaneo lamentele molto simili riguardo agli artisti che si erano occupati di decorazione d'interni e mobilia, colpevolmente tralasciati in favore della mera e lacunosa enumerazione di loro eventuali opere a stampa⁷⁰. La preminenza francese, data dalla ricchezza di materiale archivistico, che ha spinto anche gli studi più recenti come quello di Emanuela Lauro a soffermarsi su questi casi, non faceva trascurare all'erudito i

⁶⁶ Di cui una delle redazioni, modellata in cartapesta su precedenti idee in terracotta autografe di Giovan Lorenzo Bernini, era di responsabilità di Pietro Paolo Giorgetti, v. CANNATA 1999b, pp. 349-351, non riportata la paternità giorgettiana in GIOMETTI 2011, cat. 27, pp. 48-49.

⁶⁷ BERTOLOTTI 1881A, p. 336: Nel dedicare un corposo paragrafo della sua ricerca sugli artisti lombardi a "Intagliatori in legno, intarsiatori, ebanisti, tornitori, carrozzai", l'archivista romano notava che: «prima del risorgimento rari sono i monumenti di scultura in legno, poiché la sostanza non poté resistere come il marmo ed il bronzo, e poi, meno stimata essendo la scultura in legno e confondendosi facilmente con l'umile arte del falegname, ne avvenne che pochissimi nomi e lavori anche del secolo XVI sono ben conosciuti. Il mio buon amico Michele Caffi rimedierà alla trascuranza del Cicognara, se giungerà a pubblicare la sua voluminosa storia della scultura in legno». L'impresa non riuscì al giudice milanese, cultore delle arti e importante personalità nell'ambito della conservazione dei beni culturali, che morì nel 1891 prima di elaborare i propri appunti in forma compiuta di volume unico, che sarebbe dovuto uscire col titolo di *Storia della Scultura in legno in Italia dal Risorgimento dell'arte in avanti*; sulla ponderosa opera rimasta inedita vedi i commenti di CASCIARO 2013.

⁶⁸ BERTOLOTTI 1886A, p. 222: «Fra i fondatori dell'Archiconfraternita di S. Giuseppe de falegnami vi furono Luigi Bonard e Stefano Possenti, intagliatori francesi, il cui ultimo, valentissimo, lavorò assai in Roma. Claudio Grantini intagliò armi papali per la sala dei Re; e dal luogo possiamo arguire la perizia dell'artefice gallico, mentre un suo compatriota intagliava porte per altre stanze del Vaticano. Ma forse ebbe il primato fra i colleghi compaesani Flaminio Boulanger, scultore in legno ed architetto, che intagliò il soffitto di S. Giovanni in Laterano. Giacomo De Campo da Cambrai si distinse qual intagliatore d'ebano e d'avorio. E comincia nel finir del secolo a lavorare per il Papa Giovanni Anguilla o Languille scultore in legno valentissimo».

⁶⁹ L'artista francese collaborò anche con Montano al perduto soffitto dell'Oratorio della SS. Trinità dei Pellegrini, v. ANDERSON 2008, pp. 14, 325, 365-367, 408-409, 641, 644, 754, 758, 1085-1089.

⁷⁰ BERTOLOTTI 1886A, pp. 70-71, con un lungo stralcio da H. DESTAILLEUR, *Notices sur quelques Artistes Français du XVIe au XVIIe siècle*.

casi più gustosi di scultori attivi in più materiali diversi, come Guillaume Berthelot, Nicolas Cordier o Jacques Sarazin⁷¹.

A tratti il Bertolotti dimostra un'intelligenza precoce nel distinguere i ruoli di falegname e di intagliatore (o scultore in legno come lui preferisce dire), notando che nei documenti, soprattutto in fasi embrionali come quella cinquecentesca⁷², le definizioni sono ancora sfumate e conseguentemente il ruolo degli artisti difficile da definire, soprattutto per quelli che ebbero la ventura di concludere la propria carriera affermandosi come architetti a pieno titolo⁷³. Nonostante l'accumulo caotico di notizie che caratterizza i lavori di Bertolotti, chi scrive trae uno spunto di metodo dalla sua opera, nel rifiutare il termine "artigiani"⁷⁴ per preferirgli "artisti" o "artefici", nella ravvivata consapevolezza che la distinzione - accademica prima e romantica poi - tra questi ruoli non è in alcuna maniera applicabile alla socialità romana almeno fino al

⁷¹ BERTOLOTTI 1886A, p. 162: le notizie sul *Crocifisso* di Berthelot dipendono sostanzialmente dalle pubblicazioni del Titi e di poca altra guidistica; BERTOLOTTI 1886A, p. 160 parla di Nicolas Cordier, affermando che secondo Baglione avrebbe iniziato anch'egli dalla scultura in legno.

⁷² BERTOLOTTI 1881A, pp. 338-339: «Abbiamo già veduto un Tizzone Francesco da Caravaggio fra gli architetti e notammo come avesse bottega da falegname e per tale è qualificato nei pagamenti, mentre dal lavoro risulta intagliatore o scultore in legno; come si è veduto e detto, non mai gli si dà altra qualifica che quella di falegname, mentre doveva esser ben valente nell'intarsiatura e scultura». Si tratta molto probabilmente di un componente poco noto della famiglia dei Cecconali, assai attiva nella confraternita di S. Giuseppe, cfr. BERTOLOTTI 1881A, p. 342: «Cecconali: M. Giuseppe Ticconali da Caravaggio falegname prometteva di fare (1580) un coro nella chiesa di S. Maria di Grottapinta. (Not. C. Lerro, 1580, f. 383)», v. ANDERSON 2008, *passim*, per altri esponenti del sodalizio a nome Ceccone.

⁷³ BERTOLOTTI 1884A, pp. 131-132, descrive così la scultura lignea: «quella più umile, che intaglia il legno, ma talvolta con una maestria sorprendente. Gli scultori in legno stettero lungamente confusi coi falegnami, pochi degli antichi ebbero la meritata fama; tanto più che i loro lavori il tempo edace presto fece scomparire. Per i lavori di tarsia avendo bisogno di cognizioni di prospettiva, studiarono la stessa e taluno diventò poi anche valente architetto». Cfr. anche BERTOLOTTI 1886B, pp. 26-27: «l'intagliatore in legno per lo più sta celato sotto la qualifica di *carpentarius* o falegname, e spesso anche l'intarsiatore, l'ebanista, il carrozzaio: sono arti poco stimate, ma se si considera la finezza di certi intagli nelle cantorie di chiese e i disegni di vecchi cocchi ornatissimi, facilmente possiamo convincerci che anche questi artefici meritano il loro posto nella storia dell'arte». Bertolotti prosegue citando numerosi artisti del legno provenienti dal Canton Ticino, tra cui i De Pomis, su cui, v. ANDERSON 2008, pp. 349-365, e molti altri cinquecenteschi provenienti da Vico Morcote (un maestro Martino sepolto in S. Lorenzo in Damaso, Camillo Della Bella, cfr. ANDERSON 2008, 604, 683, 693) e altri milanesi specializzati nell'arte carradoria. Nonostante abbia quindi identificato la fortissima impronta alpina data agli inizi della corporazione dei falegnami, Bertolotti non riesce a non lamentarsi della mancanza di nomi, tranne un «Domenico Jef ginevrino ebanista, aveva bottega in Roma con garzoni, secondo risulta da un furto di utensili d'arte, sofferto a dì 16 maggio 1686 (*Liber Furtorum*, 1686, f. 60)», v. BERTOLOTTI 1886B, p. 56.

⁷⁴ BERTOLOTTI 1881A, pp. 8-9: «A taluno non profondo negli studi storico-artistici potrà sembrare che a non tutti gli artisti lombardi da me presentati potrà competere tale titolo, molti di essi dovendo contentarsi di quello di artigiani. Se si leggerà attentamente la parte del mio lavoro che riguarda il secolo XV, si avrà presto persuasione che l'architetto anche valentissimo era spesso qualificato per semplice muratore, l'ingegnere per falegname, lo scultore per scalpellino; ciò si verifica anche pella prima metà del secolo seguente. Non erano nei secoli passati tanto schifilosi gli artisti nell'addossarsi anche imprese di lavori bassi. Giovanni da Udine, Pierino del Vaga, Girolamo Siciolante da Sermoneta, Carlo Maratta, ed altri ben noti pittori non sdegnarono il dipingere bandiere, pennoni militari, scabelli ed attrezzi funerari; Paolo Mariano, Leonardo Sormanni, Sonsino, ecc., scultori, si assunsero la fabbricazione di palle di pietra per artiglierie, di termini, finestre; architetti per muratori, ed ingegneri per falegnami se ne trovano non pochi».

finire del Seicento, quando la potenza di fuoco di S. Luca diventa effettivamente non più trascurabile.

Negli stessi anni del più famoso Bertolotti, altre due pubblicazioni si occuparono specificatamente dell'arte lignaria, trovando spazio nella pubblicistica dedicata all'imitazione commerciale, piuttosto che alla storia dell'arte. Il primo esempio è quello del conte Carlo Demetrio Finocchietti, che si dedicò al tema con un esame ad ampio raggio e un approccio turbato da alcune incertezze dovute al clima positivista della seconda metà dell'Ottocento: *in primis*, la scelta di analizzare insieme i due generi – spesso del tutto slegati tra loro - della tarsia e dell'intaglio, sotto l'astorica etichetta di arte applicata; in aggiunta, il dogmatismo con cui gli interi secoli XVII e XVIII vennero definiti come un'era di decadenza obbligata delle arti che aveva preso in esame. Ciononostante Finocchietti non mancò del tutto il segno⁷⁵ (registrò con acribia molti artisti e molte opere i cui cataloghi stanno venendo messi a punto per varie zone della penisola soltanto negli ultimi tre decenni), ma - forse per la data di pubblicazione così prossima alla breccia di Porta Pia (1873) - non registrò praticamente nessun intagliatore natio di Roma, e di molti che vi passarono e lasciarono opere fu comunque avaro di notizie⁷⁶. Questo modello di studio si ripropose quasi identico con Raffaele Erculei: a differenza del predecessore, egli prese in considerazione l'intaglio del primo seicento a Roma, saccheggiando in particolare le pubblicazioni di Bertolotti⁷⁷; ebbe inoltre a cuore la conservazione di alcuni monumenti

⁷⁵ Finocchietti è citato da BERTOLOTTI 1882, p. 77 per dimostrare che anche quando non riscontrava a Roma «modenesi, parmensi e lunigianesi, che dessero veramente saggi di lavori, in scoltura e tarsia in legno, non vuol dire che le regioni non abbiano coltivato dette arti», e lo stesso per l'arco alpino tra Piemonte e Liguria, v. BERTOLOTTI 1884A, pp. 17-18.

⁷⁶ FINOCCHIETTI 1873, pp. 161-162: «Una delle principali ragioni per cui l'intaglio e la tarsia decadde nel secolo XVII, fu certamente la mancanza di grandiose commissioni, che potessero essere d'incentivo agli artisti a seriamente applicarvi, come era avvenuto nei secoli decorsi. Il fervore d'innalzare Basiliche e Cenobi si era raffreddato [...] dopo la vertiginosa smania da cui per sì lungo volgere d'anni erano stati dominati gli animi dei popoli, che tutti avevano sentita la nobile ambizione di possedere qualche gran monumento religioso, il quale attestasse ai posteri non tanto della loro pietà, quanto del genio artistico della loro epoca. E siccome ogni Comune agognava le più perfette cose, così erano sempre i migliori architetti quelli prescelti, e con essi non potevano associarsi che i pittori, gli scultori, gl'intagliatori e gl'intarsiatori più valenti del tempo. Il gusto degli uni serviva a modificare quello degli altri, e dovendo essere uno solo il concetto che presiedeva a quei monumenti, era così impossibile agli artisti, chiamati a decorarli d'imbastardire le forme delle loro opere, perché altrimenti non sarebbero state ammesse a comparire in quegli edifici. Mancate le grandi commissioni, l'arte dell'intaglio e della tarsia in legno non fu più così severamente [...] sottoposta alle vere regole dell'arte, ma lasciò sviarsi dai capricci dei vari committenti particolari che imposero le loro bizzarrie agli artisti, i quali forse contro ogni loro volere furono costretti a tormentarsi il cervello per immaginare composizioni fantastiche, e procurarsi così una maniera di guadagnare un'onesta esistenza sebbene a danno dell'arte e della loro fama. Non per questo il numero degl'intagliatori fecesi minore, e una bella schiera se ne vide sorgere in Piemonte...» si legge chiaramente in queste pagine l'afflato risorgimentale e borghese, contro la nobiltà papalina e in favore dei più pragmatici Savoia, che avrebbero ricondotto l'arte del legno al di fuori delle perversioni del barocchetto e del rococò.

⁷⁷ ERCULEI 1885, pp. 116-120, dopo aver introdotto il Bertolotti come scrittore non abbastanza polito, divaga sugli intagli del Vaticano, sugli statuti dell'Università dei falegnami e sulle porte della Sala degli Orazi e Curiazi, senza

romani, all'epoca minacciati dalla speculazione edilizia, come il coro di S. Eusebio⁷⁸; ma anch'egli, pur partendo con l'intenzione di creare un catalogo esaustivo sull'argomento che coprisse tutta l'Italia, si rifiutava per partito preso di registrare le derive barocche dell'arte da lui amata⁷⁹.

Ciò gli fu rimproverato nel 1910 dal grande direttore dell'estinto Museo Artistico e Industriale di Roma, Giulio Ferrari, che raccolse centinaia di opere lignee in un importante volume fotografico⁸⁰, dove finalmente, anche se nel solito *setting* congelante della 'tipologia' positivista, trovavano spazio i meravigliosi organi della Vallicella, le cantorie di S. Francesco di Paola e di S. Maria dell'Umiltà (chiese oggi pressoché invisibili), o la sacrestia di Domenico Barbiana in Santa Maria Maddalena (attribuita con fantasia all'organaro Wörle con la datazione 1691), e ancora bussole, armadi, tavolini e cancellate settecenteschi, il coro di S. Eusebio, e l'organo della Cappella del Sacramento di S. Pietro⁸¹.

Passato un mezzo secolo di sostanziale silenzio, gli studi sull'arte lignaria romana ripresero, seppur con un certo snobismo di fattura tutta antiquariale, che permetteva anche attribuzioni del tutto ingiustificate davanti anche agli occhi dei meno esperti, con la nota mostra sul mobile romano curata presso il palazzo dei Pallavicini a Zagarolo da Goffredo Lizzani con la collaborazione di Alvar Gonzalez Palacios⁸². Compito di quest'ultimo studioso è stato quello di traghettare il mondo dell'arte della critica novecentesca, che si era persa in vie della modernità e assolutismi estetici durante la prima metà del XX secolo, di nuovo sulla via della ricerca positiva

però attribuire nomi: tranne una buona penna nella descrizione, l'apporto dell'autore è dunque minimo, fino alla riproduzione tal quale del celebre e importantissimo conto di Giovanni Battista Montano per l'organo del Laterano; le porte del palazzo dei Conservatori erano tradizionalmente attribuiti all'invenzione di Francois Duquesnoy fin dal primo Settecento: [CECCONI] 1725, pp. 5-6, [Sala degli Orazi e Curiazi]: «Le vaghe porte di legno ben adornate sono pensiero di Francesco Fiamingo: i Decreti della legge antica si leggono intagliati in un lamina di bronzo attaccata alla muraglia».

⁷⁸ ERCULEI 1885, pp. 120-123.

⁷⁹ ERCULEI 1885, pp. 125-126: «L'arte dell'intaglio e della tarsia decadde in Italia nel cadere del XVII secolo, quando i mobili furono ridotti a minori proporzioni e ornati con bronzi, con grandi mosaici, con porcellane, con miniature, con vetri colorati e con altri ornamenti che fecero perdere alla scultura in legno ogni impronta caratteristica. Non mancarono tuttavia intagliatori valenti...» ERCULEI elenca qui senza una parola di commento artisti su cui Finocchietti aveva speso quantomeno qualche decina di pagine (FINOCCHIETTI 1873, pp. 150-175). Unica eccezione che fa nel Settecento, quando «la scultura in legno pareva illanguidita e prossima ad estinguersi» è quella di Andrea Brustolon, che si erge ultimo «artefice singolare che a quest' arte dava pregio novello», avendo appreso la scultura dai «modelli del Fiamingo» attraverso la lezione del Genovese Filippo Parodi allora attivo a Padova.

⁸⁰ FERRARI 1910, p. 12. A questo primo saggio fece seguito dopo alcuni anni un secondo di nuovo più concentrato sulla mobilia e l'arredo, FERRARI 1928.

⁸¹ Per le opere citate, v. rispettivamente FERRARI 1910, tavv. XVIII, XIX-XX, XXI, XXII-XXIV, XC, XCI.

⁸² LIZZANI 1970.

di autori, storie e opere che potessero rendere un'idea di tutto il sommerso patrimonio di opere 'artigianali', ma che avevano colto fattori estetici decisivi dell'arte barocca⁸³.

Nonostante l'impegno costante e l'acribia tecnica da parte dello studioso, solo poche mostre epocali incisero questo approccio nella storiografia più contemporanea delle arti cosiddette decorative. Tra queste spiccano le due puntate sul perno di Giovan Lorenzo Bernini, regista del barocco⁸⁴ e padrone artistico di Ariccia⁸⁵, che riportarono sotto i riflettori il rapporto tra invenzione ed esecuzione anche nell'ambito dell'intaglio decorativo; non vanno dimenticate però l'altrettanto celebre *Fasto Romano*⁸⁶, le mostre oltreoceano organizzate da Walker⁸⁷ e quella più recente del Victoria and Albert di Londra⁸⁸, che nell'affrontare il tema più vasto della magnificenza e dell'arredo, contribuirono a versare un po' di luce sul mondo dell'intaglio artistico romano del Sei-Settecento. Da ultimo, un tentativo di riassumere i risultati della propria carriera è stato fatto da Gonzalez-Palacios solo pochi anni fa, con due pubblicazioni⁸⁹ che, in parte sul modello delle uscite per Electa a inizio millennio di Enrico Colle⁹⁰, riordinavano le conoscenze relative principalmente all'arredo privato tra fine Cinquecento e inizio Ottocento.

Nell'Urbe, nei primi anni del XXI secolo, fu dedicata all'arte del legno soltanto una piccola esposizione di stampo antiquariale, per di più del tutto incentrata sull'intarsio e non sulla scultura o l'intaglio⁹¹. Nello stesso anno 2001 usciva una pietra miliare degli studi sull'artigianato artistico e la sua dimensione sociale nel tessuto urbanistico di Roma a cura dei coniugi specialisti in

⁸³ Se a Napoli e a Genova la ricostruzione del patrimonio lignario e della sua lavorazione si impiantava su un solido terreno di continuità, che partiva dalle ampie digressioni sull'arte del legno nei biografi locali (Soprani, Ratti e De Dominicis) per arrivare al sentimento popolare ancora vivissimo nei confronti delle opere oggetto degli studi ininterrotti dell'erudizione ottocentesca e poi della letteratura moderna già negli anni Settanta. Il tentativo di riesumare un vissuto simile per Roma sembra quasi quello di una resurrezione dei morti: chi si è occupato con attenzione al tema specifico dell'intaglio in legno a Roma è infatti (più o meno dalle stesse date) una fedele e ristretta cerchia di studiosi profondamente interlacciati con la scena antiquaria e non con quella produttiva, facente capo ovviamente a Alvar Gonzalez Palacios. Poche persone più di Palacios hanno il merito, a lui largamente riconosciuto (anche per la discendenza nobile dalla cattedra Longhiana), di aver rimesso al centro degli studi le cosiddette arti minori. Questo termine, fieramente rigettato dallo studioso, ha però caratterizzato lo stato dell'arte con una patina di generalizzazione che non ha giovato agli studi: la sua rivista "Antologia di Belle Arti", proprio a partire dal suo titolo, ha giustamente dato più peso a una prospettiva episodica, che tenesse insieme esperienze assai diverse come quelle dell'intaglio, del micromosaico, dell'intarsio, dell'argenteria, della scultura colorata o meno, ma anche della pittura più ufficiale, intersecandosi in casi di grandi mostre con la storiografia dei grandi maestri (notabilmente nei casi di Bernini ed Algardi, mancando ancora una mostra su Duquesnoy fatta a Roma).

⁸⁴ BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999.

⁸⁵ FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998.

⁸⁶ GONZÁLEZ-PALACIOS 1991.

⁸⁷ WALKER, HAMMOND 1999.

⁸⁸ SNODIN, LLEWELLYN 2009.

⁸⁹ GONZÁLEZ-PALACIOS 2004; GONZÁLEZ-PALACIOS 2022; GONZÁLEZ-PALACIOS 2025.

⁹⁰ COLLE 2000; COLLE 2003.

⁹¹ ECONOMOPOULOS 2001.

musica e teatro Saverio Franchi e Orietta Sartori: purtroppo la mole enorme di dati da processare per replicare su zone più vaste di quella qui presa in esame (la piazza di Pasquino) ha reso orfano di seguiti questo sforzo encomiabile⁹², senza contare che gli interessi degli autori erano ovviamente appuntati piuttosto su fabbricanti di strumenti musicali e mercanti di libretti operistici o pubblicazioni assimilabili.

La più recente svolta negli studi dell'intaglio ligneo è arrivata, soltanto in tempi davvero recenti, dagli studiosi di storia dell'architettura, tra cui ricordiamo almeno: Paul Anderson, che ha riscoperto il funzionamento interno dell'Università dei Falegnami, aprendo una nuova linea di studi istituzionali ricchissima di spunti; Claudia Conforti, che con i suoi numerosi progetti di approfondimento ha messo a sistema le conoscenze sui soffitti figurati risalenti per la quasi totalità al tempo della Controriforma; molti altri ancora che hanno approfondito lo studio archivistico sulle figure più in vista dell'intaglio ligneo romano, come Montano e Soria, che seguendo l'*iter* vasariano si erano lentamente trasformati da falegnami in architetti a pieno titolo.

Nessuno studio specifico, fino ad oggi, è stato svolto su quella che potremmo descrivere come la propensione naturale del legno a determinati effetti visivi (in termini internazionali, la sua *affordance*)⁹³, fatta eccezione per una riflessione di Raffaele Casciaro piuttosto scettica sulla possibilità di un'esistenza della "vocazione formale" del materiale⁹⁴. In particolare, chi scrive è convinto di un'intima relazione tra l'essere vivo e mobile del legno e il suo utilizzo (spesso in *tandem* con quello del colore scultoreo) per realizzare effigi dall'aumentato realismo, ossia figure vive, che eccitino alla devozione più che all'ammirazione estetica. Questo concetto, che porta all'animazione della scultura, è particolarmente evidente nella produzione lignea tardo-medievale: in particolare gli studi sull'Italia centrale vedono, negli scritti 'umbri' di Giovanni Previtali, la genesi di un nodo critico fondamentale, quello del rapporto «molto stretto, tra lo scultore e il pittore che completava l'opera donandogli la sua veste cromatica o aggiuntive parti di pittura» tanto da creare la base per tutti quegli studi successivi che hanno creato un cosiddetto «"sistema pittori-scultori"» in cui i primi si identificano nei secondi, unendo in un'unica personalità l'intagliatore e il pittore (quasi sempre anonimi) e producendo una vasta serie di

⁹² FRANCHI, SARTORI 2001.

⁹³ Si veda la *review* di STRIMMER 2023, che si concentra però su una prospettiva comparatistica transcontinentale e in larga parte premoderna: il programma completo, in attesa della pubblicazione degli atti è consultabile presso <https://www.zikg.eu/aktuelles/veranstaltungen/2023/conference-wood>.

⁹⁴ CASCIARO 2017.

accorpamenti attributivi»⁹⁵. In particolare, Previtali avrebbe messo a fuoco il *quid* di quella produzione proprio nell'equilibrio tra due differenti mezzi espressivi, il plastico e il pittorico, arrivando a definire la caratteristica principale della scultura devozionale dipinta nella “negazione, per via pittorica, della scultoreità della scultura”.

Al di là della liceità di «proporre meccanicamente attribuzioni di sculture a pittori», per quel periodo e quella cronologia⁹⁶, l'osservazione è pertinente per mettere in luce uno degli elementi più importanti per la sfortuna romana della scultura policroma. Per Roland Barthes, nell'*elocutio* retorica si distinguono due stadi del linguaggio, quello nudo del contenuto e quello dell'ornamento, che possiede una «funzione animativa» in quanto si pone «dalla parte della passione, del corpo», così come il colore «espone il desiderio nascondendone l'oggetto»⁹⁷. Questo, come sostenne la filosofa Christine Buci-Glucksmann nel suo celebre libro sulla percezione *La Folie du Voir: De L'esthétique Baroque* (1986), implica che la decorazione barocca, tutta sbilanciata sulla modalità ornamentale nelle sue declinazioni della teatralità, dalla scultura berniniana al plateresco spagnolo, si delinea come intuito da Walter Benjamin in allegorie che sottintendono una pulsione di morte nell'immobilizzare l'attimo e il transitorio⁹⁸, ma sempre col fine «di persuadere e sviluppare una cultura di massa», utilizzando il *trompe-l'oeil* come «strumento speculativo» e non come «semplice effetto di superficie»⁹⁹.

Ancora a Roland Barthes¹⁰⁰ bisogna rifarsi per interpretare correttamente, come è stato fatto da Massimo Pazienti¹⁰¹, i fenomeni di trasformazione delle guide romane da sostegni per la devozione rituale del pellegrino a pubblicazioni 'da viaggio' come strumenti per l'intendente 'laico': la guidistica erudita diviene uno strumento delle *élites* esteticamente colte per «accecare» il viaggiatore borghese rispetto a qualunque esperienza visiva che non incontri i gusti della ristretta cerchia rappresentata, specie tra Sette e Ottocento, dalle ormai trionfanti accademie di belle arti, controllandone gli interessi attraverso una selezione chirurgica delle opere da mettere in evidenza.

⁹⁵ Sul problema della policromia medievale, per cui è stato supposto un ipotetico legame di pittori e scultori che le ultime tendenze bibliografiche hanno cercato di spezzare, v. COBUZZI 2019.

⁹⁶ COBUZZI 2019.

⁹⁷ BUCI-GLUCKSMANN 2013, pp. 12-13.

⁹⁸ BUCI-GLUCKSMANN 2013, pp. 5-6.

⁹⁹ BUCI-GLUCKSMANN 2013, pp. 17-18.

¹⁰⁰ BARTHES 2016, pp. 118-121, sulla scia delle riflessioni di Charles Baudelaire rilette da Walter Benjamin.

¹⁰¹ PAZIENTI 2013, *passim*.

Parte Prima.

Capitolo I. Vicende storiche dell'Università dei Carpentari di Roma e dell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami.

Questo primo capitolo si occupa di esaminare la struttura socio-economica che comprendeva tutti quanti gli artisti del legno nella Roma del Seicento, nella sua doppia componente di sodalizio devozionale, l'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami¹⁰², e dell'annessa corporazione di mestiere, l'Universitas Carpentariorum Almae Urbis Romae¹⁰³. Si tenterà qui di tracciare una sintesi delle tappe fondative delle due associazioni, dipanate dal quarto decennio del XVI secolo al terzo del XVII, e soprattutto di evidenziarne le differenze¹⁰⁴ nelle attività di gestione delle attività economiche e di culto, che portarono al declino della corporazione a favore della parte devozionale durante il corso del Settecento. Per rendere l'affresco più efficace, esamineremo le immagini della devozione al santo falegname diffuse presso il sodalizio e prenderemo in considerazione un caso di inizio Settecento, epoca in cui gli interessi economici dell'università venivano man mano perdendo d'importanza rispetto alle pratiche devozionali di competenza della compagnia, per osservare come il corpo sociale coinvolto nelle associazioni di S. Giuseppe si fece unito ancora una volta per arricchire la chiesa, coinvolgendo ricchi mercanti di legname, intagliatori di vaglia e ufficiali con il passatempo del disegno.

¹⁰² L'inizio di una produzione scientifica moderna sull'associazionismo laicale romano è nei due volumi e nei relativi interventi dello studioso di storia confraternale Luigi Fiorani (FIORANI 1984 e FIORANI 1985) e con BLACK 1989, per un'introduzione del tema al pubblico internazionale. Più recentemente ha ereditato il compito di riordinare gli studi romani sul tema Alessandro Serra, prima nella sua tesi di dottorato (SERRA 2010A), e poi pubblicata in francese (SERRA 2016).

¹⁰³ Sulle corporazioni legate ai mestieri in generale, anche se si trattava di pubblicazioni di carattere pressoché aneddótico, vanno ricordati molti studi di Luigi Huetter passati in varie riviste (a titolo di esempio HUETTER 1925; HUETTER 1945) e poi riuniti in volumi divulgativi già a partire dalla seconda metà degli anni Venti, in corrispondenza con l'avvento del fascismo (HUETTER 1926; HUETTER 1927) e infine riedite in HUETTER 1994. Il legame col regime si rafforzò nel testo di MORELLI 1937, che attraverso l'analisi storica cerca di rilanciare il corporativismo tardo-medievale come precursore dei progetti economici fascisti. Simile postura storiografica assai dubbia manteneva anche TORRI 1941 (che si preoccupò soprattutto di provare la discendenza delle corporazioni medievali romane dai *collegia* e dalle *scholae* tardo-antiche). L'opera ancor oggi fondamentale nella storiografia sono i due volumi di DELUMEAU 1957-1959 per lo stato dell'arte sulle corporazioni romane fino alla metà del secolo XX, peraltro non molto avanzato a livello storico di lì in avanti (così sostiene LORI SANFILIPPO 2001, pp. 15-51), in particolare DELUMEAU 1957, vol. I, pp. 364-402 per preziose tabelle riassuntive delle presenze di botteghe e associazioni nell'Urbe tra Quattro e Seicento; negli anni Sessanta uscì il pionieristico studio culturale di MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, volume giudicato manchevole da Fiorani, ma ancora validissimo per il tentativo di calare le realtà sociali delle associazioni laicali, in particolare quelle di mestiere, nelle loro sedi storiche e nei rapporti con le costruzioni e decorazioni dei luoghi sacri loro assegnati, subito seguito da MARTINI 1965, che resta ancora la voce più solida per una panoramica generale sull'associazionismo professionale; PAVAN 1996, per le sedi fisiche delle varie arti all'interno del Palazzo dei Conservatori; GIALLOMBARDO 2004, in part. pp. 459-463 per i riferimenti bibliografici agli statuti a stampa di gruppi corporativi romani: poiché i Falegnami non fecero mai stampare i propri regolamenti, la compagnia non viene discussa. Dobbiamo segnalare inoltre POCINO 2000, pp. 82-83 per una bibliografia (molto imprecisa) sull'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami.

¹⁰⁴ Solo MARTINI 1965, pp. 132-149, ha dato per la prima volta adeguato spazio in letteratura alla distinzione tra i due corpi, quello economico e quello spirituale.

Per tracciare uno stato dell'arte su questo doppio gruppo sociale dei falegnami, le voci bibliografiche sono relativamente limitate e rispondono a esigenze differenti. L'imprescindibile pubblicazione di Giuliana Zandri¹⁰⁵ svolse già i primi significativi affondi archivistici sulla vita consociativa degli artisti del legno a Roma; i due imprescindibili saggi di Giovanni Milone¹⁰⁶ concentrarono il loro sguardo sulla cronologia delle origini e sull'aspetto confraternale, lasciando più in ombra quello corporativo; infine, il ruolo sociale ed economico degli artisti del legno che abitavano questi luoghi è stato recentemente sondato nei lavori di Paul Anderson¹⁰⁷, pur incentrandosi soprattutto sugli aspetti relativi all'attività architettonica e costruttiva, tra le molte operazioni che riguardavano gli iscritti alla corporazione. Qui tenteremo di tracciare una sintesi, un sentiero tra le tappe fondamentali nella storia di entrambe le associazioni, dipanate per due secoli a partire dalla metà del Cinquecento¹⁰⁸.

I.1. Storia e regolamenti delle due istituzioni (fondazione, unione e declino).

I falegnami romani intrecciarono una profonda relazione identitaria con la chiesa di San Giuseppe al Campo Vaccino, posta al di sopra del primo asilo che aveva trovato in S. Pietro in Carcere, e affacciata di fronte alla sede religiosa della sempre più potente Accademia di S. Luca. L'edificio sacro fu retto dalla compagnia per l'intera durata della propria esistenza¹⁰⁹ come centro focale delle proprie attività pie e devozionali, e fu innalzato grazie agli sforzi economici della corporazione, che la curava almeno quanto la vicina sede ufficiale in Palazzo dei Conservatori. Esamineremo dunque anche alcune immagini della devozione al santo falegname diffuse presso il sodalizio e prenderemo in considerazione un caso di inizio Settecento, epoca in cui gli interessi economici dell'università venivano man mano perdendo d'importanza rispetto alle pratiche devozionali di competenza della compagnia, per osservare come il corpo sociale coinvolto nelle associazioni di S. Giuseppe si facesse unito per arricchire la chiesa, anche quando il meccanismo corporativo che lo aveva fatto nascere si era ormai interrotto.

¹⁰⁵ ZANDRI 1971, che partiva da una prospettiva descrittiva o guidistica, data ovviamente dal carattere della storica serie su cui venne ospitato, in «Le chiese di Roma illustrate».

¹⁰⁶ MILONE 1977; MILONE 1981. Il religioso muoveva da istanze devozionali nei confronti del santo falegname, in quanto appartenente alla *Congregatio Sancti Iosephi* fondata da Leonardo Murialdo.

¹⁰⁷ ANDERSON 2008 (tesi di dottorato); ANDERSON 2009; ANDERSON 2011.

¹⁰⁸ Per la prima distinzione storiografica tra istituti economici e spirituali dell'associazionismo professionale, si veda MARTINI 1965, pp. 132-49.

¹⁰⁹ *De facto* conclusa nel 1922 con l'affidamento alla Congregazione degli Oblati di Maria Vergine; anche i materiali d'archivio non oltrepassano di molto questa data.

A partire dal tardo Trecento, per circa due secoli i falegnami fecero parte dell'«Università dei Muratori»¹¹⁰, che manteneva di fatto il monopolio sul settore edile nella città di Roma dove i “fabri lignari” e “carpentari” rappresentavano un unico corpo sociale coeso con quegli artigiani. Nel 1527 ad esso si affiancò un primo sodalizio religioso sotto il patronato di S. Gregorio, la «Confraternita dei Muratori et Mastri di Legnami», in cui i carpentieri contavano già quasi la metà degli iscritti e nella cui sede a Ripetta si riuniva anche la corporazione dei costruttori, da cui il primo nucleo dell'arte dei falegnami iniziava a ottenere indipendenza¹¹¹.

Così tra 1539 e 1540¹¹², trenta artefici del legno¹¹³ si separarono dal sodalizio dei muratori per formare la «Compagnia di S. Giuseppe dei Falegnami», con ritrovo nel sacello ipogeo di S. Pietro

¹¹⁰ Per la bibliografia sulle corporazioni romane rimandiamo alla discussione storiografica di LORI SANFILIPPO 2001, pp. 15-51, secondo cui lo stato dell'arte non è avanzato di molto dopo il monumentale lavoro di DELUMEAU 1957-1959. Per la nascita in età tardomedievale a Roma del fenomeno corporativo, v. LORI SANFILIPPO 2001, pp. 55-91; marmorari, muratori e carpentari, le tre arti edilizie medievali che convivevano un'unica corporazione, dal 1397 intitolata ai Muratori, sono analizzate *ivi*, 228-253, v. in particolare pp. 248-253 per i falegnami; cfr. inoltre ANDERSON 2009, pp. 289-293.

¹¹¹ La confraternita ebbe la sua fondazione dopo che inizialmente ai muratori era stata ceduta nel 1516 in enfiteusi la chiesa di S. Marinella in via Leccosa, v. MILONE 1977, p. 694. Lo studioso ricavava dai monumentali manoscritti dell'erudito Giovanni Antonio Bruzio, risalenti alla prima metà degli anni sessanta del Seicento e in doppia redazione in latino e italiano, due date diverse per la fondazione: 1527, in Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in poi BAV), Vat. Lat. 11883 f. 95r, e 1521, in BAV Vat. Lat. 11887, f. 50r.; su questa incongruenza, cfr. ZANDRI 1971, p. 13, che cita invece la data 1525, basandosi su FANUCCI 1601, pp. 257-258.

¹¹² La data di fondazione è dibattuta, v. MILONE 1977, pp. 695-697: l'ecclesiastico sostenne la lezione del primo maggio 1540, v. *ivi*, p. 692, con diversi passi riportati dagli archivi dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami che sostengono la sua opinione, *ivi*, pp. 696-697. *Ivi*, p. 695, specifica invece che la data del 1639 risulta soltanto da fonti a stampa che cita estesamente in nota, mentre Bruzio riportava dalla viva voce dei confratelli la data del 1540 (BAV. Vat. lat. 11883, f. 248r, in latino; e BAV, Vat. lat. 11889, f. 312r) data, rifiutando la lezione del 1539 presente in FANUCCI 1601, p. 398, che riportava come sopra la chiesa di S. Pietro in Carcere «n'è stata edificata un'altra sotto l'invocatione di San Giuseppe sposo della Madonna, nella quale l'Anno 1539. Pontificato di Pavolo III. fu istituita una compagnia con il titolo di San Giuseppe dell'arte de falegnami, quale quantunque fusse eretta per dett'arte, nientedimeno da certo tempo indietro era generale, et vi poteva entrare ognuno: ma da certo tempo in qua essi falegnami, cioè tutti quelli, che lavorano di legname l'hanno ristretta alle lor arti solo» e che la stessa chiesa, di cui non si dice che sta venendo ricostruita proprio negli anni della pubblicazione, ha già secondo questa fonte per proprio servizio due «capellani continui con paramenti, e altre cose che li bisognano». Questa lezione del 1640 fu poi diffusa da PIAZZA 1698, p. 427 nella letteratura successiva, fino a MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, pp. 178-179, che risolsero quest'*impasse* ponendo al primo anno lo scioglimento dalla compagnia di S. Gregorio, e al 1540 la fondazione della nuova confraternita. pp. 178-79, che risolsero l'*impasse* ponendo al 1539 il distacco dalla compagnia di S. Gregorio, e al 1540 la fondazione della nuova confraternita.

¹¹³ Per la lista completa di questi artisti, un tempo conservata in una lapide posta prima all'ingresso del carcere Mamertino, poi spostata sulle scale che collegavano questo alla chiesa, si può consultare FORCELLA 1876, vol. 7, p. 377, n. 766, riportato e discusso in BERTOLOTTI 1881, pp. 347-349, MORELLI 1937, p. 114 e ANDERSON 2008, p. 406; da notare che a queste date ancora non si esplicitava la disistituzione di ruoli tra i membri della confraternita, e dunque non è possibile riconoscere tra i nomi, tutti forestieri, alcun intagliatore: «D. O. M. Deiparae. V[ir]gini. Eiusq[ue]. Sponso. Ioseph[i]. Teplu[m]. Dicu[m]. Archiconfraternitas. A Fabris. Lignariis. Kal. Maii. M.D.XL. Instituta. Et. Fundata. Fundatorum. Nomina. Antonius Manzolus Florentinus. Antonius de Castello Bononiensis. Albertus de Abbatis Pisanus. Antonius Venturinus Venetus. Albertus Ianvensis. Angelus Valle Florentinus. Bartholomeus de Spinis Vercellensis. Benedictus Nicolai Florentinus. Bartholomeus Mediolanensis. Cascianus de Fontanella. Christophorus de Vigevano. Cosimus Sediarius. Franciscus Hieronimi de Versa. Franciscus Ioanis Porcelana. Hieronimus Bononiensis. Ioannes de Ponte Neapolitanus. Ioannes Sarmenti Florentinus. Ioannes Petrus de Fogliatis Brixienis. Ioannes alias il Bologna. Lodovicus Bonardus Gallus. Laurentius de Antignata.

in Carcere¹¹⁴. Il luogo, identificato come sede di detenzione dei santi Pietro e Paolo fu preso in enfiteusi assieme ad alcune casette adiacenti (proseguendo dunque il medesimo *modus operandi* appreso presso i muratori) da padre Sebastiano Gualtieri, rettore della vicina chiesa di S. Martina, per un censo annuale di 14 scudi¹¹⁵. Questo precedente creò forti tensioni in seguito tra il sodalizio e l'Accademia di San Luca: questa, ottenuta la rettoria della chiesa (un tempo sede parrocchiale, poi soppressa da Sisto V nel 1588), pretese il versamento del canone annuo¹¹⁶, ma la compagnia e l'università rifiutavano di pagare, creando un contenzioso che si sarebbe risolto solo anni dopo con Giovan Battista Soria. Questi, unico membro del sodalizio che riuscì a diventare anche principe dell'Accademia nel 1648¹¹⁷, ancora in qualità di governatore dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, nel 1630 sistemò la faccenda accordandosi direttamente con Gian Lorenzo Bernini, allora alle prese con la sua unica esperienza come principe di San Luca.

Nel 1590 questa compagnia fu elevata da Sisto V al rango di arciconfraternita, titolo che permetteva l'aggregazione di altri sodalizi dedicati al medesimo culto¹¹⁸ e l'estensione ad esse dei propri privilegi e indulgenze¹¹⁹, comportando un aumento considerevole di pellegrini da fuori città.

Michael Nomia Lucensis. Michael Martinilus Pistoriensis. Nicolaus Macinellus Sarzanensi. Petrus Marcorellis Florentinus. Paulus Ioannis Lucensis. Stefanus Gallus. Thomas Antonelli Destamiano. Vincentius Bononiensis. Zacarias Florentinus».

¹¹⁴ Su questo ambiente, identificato con il carcere Mamertino o Tulliano, che avrebbe detenuto i santi Pietro e Paolo, si vedano FORTINI 2009, pp. 431-51 ed FORTINI 2002, vol. I, pp. 503-32.

¹¹⁵ E non undici ducati come risultava a CANCELLIERI 1788, p. 132, ripreso da MARTINI 1965A, p. 168, o tredici scudi come in FANUCCI 1601, p. 398.

¹¹⁶ MILONE 1977, pp. 699-700; ANDERSON 2008, pp. 388-389 e ANDERSON 2009, p. 294: il caso era già scoppiato nel 1546 quando la compagnia aveva impugnato il contratto in seguito al suo smarrimento alla morte del notaio che lo aveva redatto, rifiutando di pagare, con l'effetto di portare il Padre Gualtieri a chiedere la totale restituzione dei luoghi presi in affitto. Nel 1550 la lite si risolse civilmente, quando il rettore accettò la proposta della compagnia di un pagamento annuale di undici scudi da pagarsi alla festa di S. Giuseppe. Alla soppressione della parrocchia, i falegnami rifiutarono di pagare gli 11 ducati alla Accademia di S. Luca, portando la causa di fronte al Vicegerente del Vicariato. La Compagnia con l'esborso di un tantum di 200 scudi, estinse il suo debito con l'Accademia e prese finalmente possesso dei terreni su cui ormai sorgeva il loro complesso religioso. La Compagnia rilasciò il denaro direttamente a Bernini l'11 febbraio 1631, che lo investì a suo nome nel Banco di Santo Spirito, rilasciandone gli interessi all'Accademia, come stabilito in ASVR, ASGF, 22, c. 51v; CANCELLIERI 1788, pp. 173-175; PIATTI 1925 (2a ed. leggermente accresciuta, PIATTI 1938), p. 13; MILONE 1977, p. 700; ZANDRI 1971, pp. 74-75, nota 31; MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, pp. 178-179.

¹¹⁷ Dopodiché tenne il principato per ben sei anni consecutivi, concentrandosi soprattutto nel tentativo di riassetare lo stato economico dell'Accademia, al tempo assai in difficoltà, v. M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca*, Roma 1823, capitolo LXV, p. 116.

¹¹⁸ PARISI 1884, pp. 23-24; e MILONE 1977, p. 737-738; MARTINI 1965A, pp. 168-170.

¹¹⁹ MILONE 1977, pp. 735-39: il cambio di *status* fu garantito con la bolla *Unigeniti filii Dei* del 26 aprile 1590, mentre le prime indulgenze e privilegi ricevuti dalla compagnia risalivano alla metà del Cinquecento, molto ampliati da Gregorio XIII con due bolle del 1578 e 1579, per poi essere ritirati con breve di Paolo V e reintrodotti in forma estesa e perpetua il 5 gennaio 1611.

Intanto, i carpentieri rimasti nella compagnia dei muratori tardavano a unirsi alla nuova realtà confraternale di S. Giuseppe dei Falegnami, per via dei forti interessi economici che li coinvolgevano nella gilda dei costruttori edili¹²⁰. È solo nel 1598, con l'avvio della fabbrica della chiesa odierna, che i carpentieri che anche gli artefici del legno rimasti iscritti alla compagnia dei muratori votarono per spostarsi sul Campidoglio¹²¹ e proporre all'arciconfraternita un'unione che permettesse loro di farsi riconoscere come corporazione separata da quella dei concorrenti capomastri muratori. Questa svolta fu probabilmente dovuta alla loro preminenza numerica, che rendeva economicamente vantaggioso riannodare i legami con i confratelli 'esuli', costituendo un unico corpo sociale che si dedicatesse alla salute sia degli affari sia delle anime di tutti gli artisti del legno; inoltre, la partecipazione alle opere pie e alle pratiche devozionali della compagnia rappresentava un onore ambito anche da famiglie importanti¹²² ed era un comodo veicolo per la piena integrazione nell'Urbe dei confratelli, molti dei quali immigrati di prima generazione¹²³.

Un'altra ragione fondamentale che spinse l'unificazione delle due realtà associative va trovata nell'avvio nel 1597 dei lavori per la costruzione dell'attuale edificio sacro, sotto la direzione di Giovanni Battista Montano, che fu nominato architetto della compagnia¹²⁴. I falegnami della compagnia di S. Giuseppe avevano già edificato una prima chiesa, nei primissimi anni del loro soggiorno alle pendici del colle capitolino: la tradizione dell'associazione laicale, già alla fine del Settecento¹²⁵, ricordava con orgoglio identitario come questa costruzione fosse stata realizzata

¹²⁰ MARTINI 1965C: già nel 1564 il consolato dell'arte dei falegnami veniva dotato di privilegi da Pio IV, e nel 1596 otteneva un seggio autonomo in Campidoglio.

¹²¹ ANDERSON 2008, pp. 18 e 335-336, cfr. ANDERSON 2009, p. 320, in particolare le note 99-102, che citano ASVR, ASGF, 52, *Libro de Partiti di Santo Giuseppe, 1592-1613*, ff. 54v-55r e 74v e 89v-90r.

¹²² ANDERSON, 2011, in part. pp. 318-19, esplicita questo tema soprattutto in relazione all'adesione alla confraternita di nobildonne di varie famiglie preminenti a Roma e dintorni.

¹²³ ANDERSON 2008, pp. 14-16 mette in luce come nemmeno uno dei trenta membri fondatori fosse originario di Roma. La maggioranza degli artisti del legno del Rinascimento immigrava a Roma dalla Toscana (Firenze), dalla Lombardia (Bergamo, Como, Milano, Caravaggio), dall'Emilia (Parma, Ferrara, Bologna), ma anche da Genova, Venezia, Francia e Svizzera, con apporti più scarsi dai domini spagnoli di Napoli e delle Fiandre cattoliche e dalla Spagna. Alcuni personaggi che ebbero ruoli d'importanza nel sodalizio, e si videro riconosciuti per questo la cittadinanza romana furono Stefano Possente (falegname francese, attivo tra 1574 e 1591); Jacomo de Pomis (falegname ticinese, attivo tra 1571 e 1608); Leonardo Parasole da Visso (xilografo marchigiano, noto come il Norcino, attivo ca. 1580-1610); Francesco Nicolini (intagliatore fiorentino, attivo tra 1573 e 1626).

¹²⁴ Per la costruzione della nuova chiesa, che qui non dettagliamo, poiché vi ritorna il saggio in questo volume di Antonio Russo, v. MILONE 1977, pp. 704-709 e ANDERSON 2009, pp. 296-297: l'edificio fu completato entro il 1609-10 con le decorazioni interne, fu aggiunto il soffitto nel 1612-13 e nel 1625 la scala esterna.

¹²⁵ Già così riferiva infatti il manoscritto *Origine della Venerabile Archiconfraternita di S. Giuseppe de' Falegnami di Roma sopra le Carceri delli gloriosi Apostoli S.S. Pietro, e Paolo, detta la Custodia Mamertina, e suoi Fondatori, con la nota delle sacre reliquie, che vi si conservano, e il Catalogo de' Benefattori legatari, e arventizi ripartitamente, con una raccolta di tutte le Compagnie aggregate, e altre varie notizie, principiando dall'anno della Fondazione 1540 a tutto l'anno 1780. Raccolte dalli libri della nostra*

completamente in legno, un dato smentito dalla ricerca archivistica¹²⁶. Quest'originale aula sacra era stata imprescindibile poiché lo spazio ipogeo era assolutamente insufficiente per le riunioni dei fratelli, oltre che malsano, ma si era comunque dimostrata insufficiente nel giro di circa cinquant'anni, soprattutto dopo che la compagnia era stata elevata da Sisto V al venerabile rango di arciconfraternita nel 1590, un invidiabile *status* che permetteva l'aggregazione di altre confraternite¹²⁷ e l'estensione ad esse dei propri privilegi e indulgenze¹²⁸, comportando un aumento considerevole di pellegrini da fuori città.

La sostanziale conclusione strutturale dell'edificio¹²⁹ nel 1602¹³⁰ segnò il momento opportuno per ufficializzare la fusione tra i due gruppi, nonostante le decisioni in merito fossero già concluse cinque anni prima¹³¹. La nuova associazione, che contava il significativo numero di settanta membri e confermando così la preminenza sociale nel tessuto romano con un coerente assetto istituzionale centralizzato, prese il nome di «Archiconfraternita et Universitas Carpentariorum de Urbe», sotto il patronato di S. Giuseppe: l'atto ufficiale dell'unione fu steso dal notaio Ottavio Seravezza¹³² e impose fin da subito alla corporazione di conformare i propri interessi economici alla cura delle sedi dell'arciconfraternita.

Archiconfraternita da Gio. Batta. Aurelij Archivista, e Fratello di detta Archiconfraternita l'anno del Giubileo 1750, citato da CANCELLIERI 1788, p. 133.

¹²⁶ ZANDRI 1971, pp. 13-19, MILONE 1977, pp. 701-702, ANDERSON 2009, p. 295. Sulla costruzione della prima chiesa.

¹²⁷ PARISI 1884, pp. 23-24; cfr. MILONE 1981, *passim*.

¹²⁸ Ciò avvenne con la bolla *Unigeniti filii Dei* del 26 aprile 1590, v. MILONE 1977, pp. 737-738; cfr. anche ZANDRI 1971, p. 13; RODOKANAKES 1894, vol. I, p. 441; A. MARTINI, *Arti, Mestieri...*, cit., pp. 168-170. Le prime indulgenze ricevute dalla compagnia risalgono circa alla metà del Cinquecento, v. MILONE 1977, pp. 735, e vengono molto ampliate da Gregorio XIII con due bolle del 1578 e 1579, v. *ivi*, pp. 737. Tutte le precedenti indulgenze e privilegi vennero poi ritirati, per essere però ampliati e resi perpetui, dal breve di Paolo V del 5 gennaio 1611 (v. *ivi*, pp. 738-739).

¹²⁹ La cui consacrazione avvenne però soltanto l'11 novembre 1663, per mano di Persio Caracci, vescovo di Larino, in ossequio alle indicazioni della sacra visita di Alessandro VII e alla presenza degli ufficiali di entrambe le istituzioni e del cardinal Albizi protettore dell'arciconfraternita, il quale prese l'indulgenza in chiesa e nell'oratorio, Cfr. ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 4], ff. n. nn. [ma 35r-40v]: il documento, successivo al 1855 ricostruisce la storia dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, riferendo contestualmente che in data 1634 gli Statuti della stessa furono confermati da Urbano VIII. Dopo la celebrazione il sagrestano della compagnia, accompagnato dal cardinal Marzio Ginetti, depose nell'altar maggiore, per l'occasione ricostruito in marmo al posto del precedente interamente realizzato in legno, le reliquie dei Santi Processo e Martiniano, e la pergamena ritrovata sotto la pietra sacra durante il restauro del 1880, a seguito del quale l'altare fu riconsacrato nel 9 marzo 1884 dal cardinal vicario Lucido Maria Parrochi, v. gli appunti di G. Herzen in ASVR, ASGF, *Documenti sulla vita e sull'organizzazione della Confraternita dalle origini fino agli inizi del 20° secolo (2a parte)*, busta n. nn. Tale consacrazione ufficiale avviene molto dopo l'avvio delle attività sacre in chiesa, «ad effetto di honorar maggiormente detta Chiesa à Gloria di Dio e del Nostro Avvocato San Giuseppe», ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 29, ff. n. nn.

¹³⁰ ZANDRI 1971, p. 28.; MILONE 1977, pp. 709-711.

¹³¹ ANDERSON 2009, pp. 303-306, in part. p. 302; MILONE 1977, pp. 729-732.

¹³² ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Octavianus Saravezzius Notaio, Ufficio 11, vol. 53, *Istromento dell'unione con diversi patti et capitoli*, 23 gennaio 1602, cc. 202r-212v, trascritto integralmente ANDERSON 2009, *Appendix: Documents and Primary*

Di fatto, gli artefici che solo di recente si erano separati dai muratori, unendosi in università, accettavano con questa unione di assoggettare i propri interessi di stampo più protezionistico, conformandosi maggiormente alla già rodata rete devozionale dell'arciconfraternita, alla cura delle opere pie e delle sedi del sodalizio. Il primo obbligo degli uomini dell'arte recepito negli statuti della corporazione¹³³ fu dunque quello di versare una tassa annuale per coprire le spese della fabbrica della chiesa prima, e degli apparati per la festa del patrono poi. Inoltre, l'arciconfraternita doveva incamerare anche i ricavi di tutte le multe, i salari rifiutati e gli avanzi non spesi dalla corporazione. In cambio concedeva alcuni diritti ai consoli (capi *de facto* dell'università), accettati automaticamente nell'arciconfraternita. Tra questi, la facoltà di costruire a proprie spese un «desco» analogo a quello dei due operai (ossia gli ufficiali della compagnia dediti alla manutenzione degli immobili e al controllo degli inventari): questo particolare posto a sedere in oratorio garantiva anche la precedenza nell'ordine di appello delle riunioni. O ancora, i consoli potevano scegliere il proprio posto nelle processioni, a condizione che portassero l'impresa dell'arciconfraternita sulle loro «mazze».

Il corpo economico faceva resistenza a versare quanto dovuto a quello devozionale, a cui spettava chiaramente una posizione di preminenza: già nello stesso 1602 ebbero inizio liti tra le due parti¹³⁴. L'animosità dei rapporti fu una costante tra le due istituzioni, basti pensare che già nel 1614 venivano ridiscussi gli accordi già definiti dalle stipule del Seravezza¹³⁵. Nel 1638, una seconda lite decise il futuro di questo braccio di ferro: l'università era ancora renitente a cedere tutti i denari delle multe già promessi, ma allo stesso tempo pretendeva la realizzazione di alcuni lavori necessari alla chiesa e agli altri ambienti a spese di entrambi gli enti, come nuove spalliere

Sources Relating to the Early History of the Accademia di San Luca and the Università dei Falegnami, pp. 347-395, n. 11, pp. 386-39: si tratta della prima versione degli statuti unificati dei due enti; cfr. inoltre RODOKANAKĒS 1894, vol. I, pp. 439-449, in part. p. 443.

¹³³ ASR, Biblioteca, *Collezione degli Statuti romani*, 377/5, [*Statuti dei Falegnami di Roma*, 1617], (d'ora in poi *Statuti 1617*), c. 3r: il primissimo capitolo stabilisce che tutti i maestri immatricolati, e anche le eredi di genere femminile, devono pagare due carlini (20 baiocchi) per ogni bottega, e che eventuali variazioni della tariffa restavano alla discrezione dei consoli; sono tenuti a partecipare alla riscossione e rilasciare ricevuta firmata il console camerlengo, almeno uno degli altri consoli e il notaio.

¹³⁴ ASR, *Camerali II*, 10, *Arti e mestieri*, busta 15, fasc. 34, *Falegnami e Carpenteri*, 1602; i membri dell'università presentarono una petizione contro i propri consoli, Nicolò Guarisco falegname genovese e Francesco Grappolino bastardo fiorentino, poiché avevano imposto una tassazione speciale per finanziare una causa legale a nome del confratello norcino Cruciano Vecchietti.

¹³⁵ MILONE 1977, pp. 733-735; ANDERSON 2009, pp. 303-305; e *Statuti 1617*, cc. 33r-37r: secondo una postilla del 1636, le decisioni furono prese in una congregazione segreta congiunta svolta nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso il 24 novembre del 1614, causata dal caos amministrativo in materia tributaria generato dalla mancata corrispondenza delle iscrizioni alle due associazioni.

per l'oratorio e il rinnovamento delle scale. Ottenne soltanto di essere interpellata in caso di spese straordinarie, ma fu costretta a sversare tutto l'incamerato fino a quel momento¹³⁶.

I.1.1. Regolamenti di Università e Arciconfraternita tra Paolo V e Urbano VIII e successive modifiche settecentesche.

Le vicende della scultura in legno a Roma sono analizzabili tramite una risorsa spesso inopinatamente trascurata: i documenti d'archivio, pur rari, dell'Università dei Falegnami conservati presso l'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami. Per quanto manchevoli di informazioni dirette sul lavoro di intaglio dei singoli protagonisti che tenevano bottega tra i due secoli di nostro interesse, i regolamenti, gli atti amministrativi, e le cariche ricoperte all'interno della corporazione da sostanzialmente tutti gli autori di primo piano in legno, da Giovan Battista Montano fino (ed oltre) a Giovanni Battista Vannelli, è fondamentale per riconfigurarne con maggiore precisione una storia di successi, insuccessi, carriere interne, interessi più votati alla corporazione o all'imprenditoria del singolo, insomma per tracciare un vero affresco della rete sociale degli artisti di cui ci vogliamo occupare in questo studio.

I registri dell'arciconfraternita, come molti fondi confraternali conservati all'Archivio del Vicariato di Roma, sono certamente un gruppo di non facile studio, per la cattiva conservazione di molte parti e la lacunosità nella cronologia, dovute alle pessime condizioni di stoccaggio (probabilmente nei sottotetti delle case dell'Oratorio) prima di un riordino ottocentesco fondamentale. Da questo, organizzato per Armadi, si traggono spesso numerose informazioni che vengono poi disseminate in bibliografia ad esempio per quanto riguarda l'arredo interno della Chiesa di San Giuseppe, ma nello studio del singolo documento si finisce incontro alla ulteriore difficoltà di un riordino tematico recente (pur ammirabile), che fa dunque saltare i riferimenti analitici già esistenti. Per affrontare l'aspetto consociativo della vita degli artisti del legno a Roma, andando oltre la fine del Cinque e la prima metà dei Seicento, occorre reconsiderarne a fondo gli Statuti, conservati in copia secentesca all'Archivio di Stato di Roma, ma redatti in forma originaria alla metà del secolo XVI, ma anche le vicende interne di conflitto fra le due istituzioni devozionali. Tra le fonti che si possono ritrovare nelle collezioni del Vicariato di Roma, il primo luogo per importanza nel nostro studio va assolutamente dato alle

¹³⁶ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 13, *Lite tra Arciconfraternita e Università*, 31 ottobre 1638: alla presenza di tutti i propri ufficiali, l'università si obbligò a pagare tutti i propri introiti di «avanzi, refuti, pene, ... bollettini e ... Patenti», che devono essere considerati parte delle «Tasse e Bollette ... spettante e donate alla Chiesa»; le spese di riscossione dovevano essere coperte dall'arciconfraternita, la quale volendo istituire tassazioni straordinarie all'università, avrebbe dovuto interpellare il cardinale protettore (al tempo, Lelio Biscia) e i consoli riuniti nel tribunale dell'arte.

liste delle *Patenti*, che ci permettono di ricostruire (salvo alcune lacune) l'elenco virtualmente completo degli intagliatori in legno nella Roma tra Cinque e Settecento. Chi scrive è stato mosso a esaminare questo tipo di fonte, come anche per altri aspetti della tesi sviluppati negli altri capitoli, dal confronto con la bibliografia esistente per altre regioni d'Italia¹³⁷. Iniziamo dunque questa sezione con una ricostruzione storica di cosa abbiano effettivamente rappresentato l'università e la confraternita nella cronologia di nostro interesse, per poi rimandare all'ultima sezione della tesi una analisi stilistica dei diversi artisti che emergono come centrali, utilizzando le fonti finora citate più in profondità e riportandole in appendice.

Alcuni passaggi istituzionali¹³⁸ avvenuti tra il 1602 e il 1636 chiariscono come i rapporti tra le due realtà associative poste sotto il patronato di S. Giuseppe fossero complicati fin dall'inizio

¹³⁷ In particolare dal caso genovese, mirabilmente studiato da SANGUINETI 2013, con i suoi numerosi conflitti interni all'arte lì nota come dei Bancalari. Da essa riuscirono ad avere una certa indipendenza gli scultori in legno, seppur molto tardi, in pieno Settecento, differentemente da quanto avvenne a Roma.

¹³⁸ Riassunti a seguito dell'ultimo capitolo degli statuti (*Dechiaratione della moneta detta libra. Cap: Lxj.* «Item dechiaramo, che per l'avenire la libra, della quale si fa mentione nelli statuti s'intenda di baiocchi quindici di moneta corrente»), v. *Statuti 1617*, cc. 33r-36v: «A di V. del mese di Novembre M.D.C. Xiiij. Al nome sia della Santissima Trinità Padre, Figliuolo, et Spirito Santo, et dell'Altissima Regina Madre MARIA sempre Vergine, e del nostro Avvocato il glorioso San Giuseppe. Essendo che alcune pie, e giuste persone habbino pensato essere bene unire l'Università dell'arte de' Falegnami di Roma con la venerabile Archiconfraternità di detto San Giuseppe sopra le Carcere di SS. Pietro, e Pavolo Apostoli nel foro Bovario, parendoli ciò molto ben convenire, poichè la maggior parte de' Fratelli di detta Archiconfraternità siano huomini di detta Università, et non senza qualche utile ancora di detta Archiconfraternità, acciò con maggior affetto si facci detta Unione. Et questo buon' pensiero sia poi stato proposto nella Congregatione secreta tanto di detta Archiconfraternità, come di detta Università fatta sotto il dì XXiiij. del passato novembre 1614, et dalli huomini dell'una e dell'altra Congregatione sopra ciò lungamente dricorso [sic] se sia alla fine risoluto di fare, si co e con ifetto fecero tre Deputati, cioè Mastro Paolo de' Magistri, Francesco Maneffo, et Ludovico Trampi per parte di detta Archiconfraternità, et Mastro Antonio Galletto, Giovan Maria Narice, et Francesco Matalano per parte di detta Università quali dovessero considerare l'unione proposta, et il modo di farla con sodisfatione dell'una, e l'altra parte. Di qui e che detti Signori Deputati congregati tutti insieme à questo effetto nella Chiesa di S. Lorenzo in Damaso, et havendo molto bene ventilato questo fatto, et quello maturamente discorso trà di loro hanno ultimamente risoluto et stabilito, che detta unione onninamente si facci per ogni buon rispetto, essendo, che il tutto, come chiaramente si vede) [sic] tenda in evidente utile con speranza di maggiore della detta Archiconfraternità, e sua Chiesa, la quale perciò si renderà meno bisognosa di quello si trova. Et perché questo si facci con sodisfattione dell'una e l'altra parte hanno ordinato et fatto l'infrascritti Capitoli, e conventioni da osservarsi in dette parti inviolabilmente, et sono le infrascritte, cioè in primis che la detta Archiconfraternità accetti l'offerta fattali da detta Università a questo effetto, che è che lei applica, et dona in perpetuo alla detta Archiconfraternità tutte le pene da incorrersi, et convenute nelli Statuti di detta Università applicate altrove che a detto S. Giuseppe, et tutti li refuti delli Consoli pro tempore, et tutti li danari che ogn'anno nel fine di ciasche [sic] consolato, fatto che sarà lo scindicato, avvanzerano in mano del Console, et Camerlengo pro ipso, quali pene, rifuti, et avanzi si debbiano tutti insieme, et in una sol volta, et subito fatto lo sindacato pagare liberamente dal detto Camerlengo in mano del Proveditore pro tempore di detta Archiconfraternità con sua ricevuta da farsi nel libro di detta Università tenuto a questo effetto, intitolato il libro delle ricevute, et in un' medemo tempo accetti ancora la detta Università, et con effetto liberamente la unisca à detta Archiconfraternità in miglior modo, et in perpetuo come sopra. E in recognitione di tal attione, et per confirmatione di tal unione dia, e conceda la detta Archiconfraternità libera autorità, e potestà alli moderni Camerlengo, e Consoli, che a spese però di detta loro Università si faccino un banco con le spalliere à man dritta nell'entrare, dell'oratorio di detta Archiconfraternità, dove al presente, et in ogni tempo stiano à sedere, et tenghino il proprio luogo doppo li due Deschi che vi sono al presente, sopra del quale banco nelle dette spalliere vi possino fare scrivere, che dichino 'Consules Universitatis Carpentariorum', ò altro titolo simile et che vi possino tener anco la tavoletta, dove siano

della loro storia. I dettagli della fusione tra i due enti vennero ridiscussi già il 24 novembre del 1614 in una congregazione segreta congiunta che ebbe luogo nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso. Una ulteriore finalizzazione dell'unione istituzionale era necessaria in virtù del fatto che i confratelli e i maestri risultavano quasi sempre registrati a entrambe le associazioni, ma non tutte le immatricolazioni corrispondevano, creando un discreto caos amministrativo, soprattutto in tema di tassazione. La proposta di una ulteriore verifica veniva dall'università, ma con l'esplicito obbiettivo di accrescere l'utile dell'arciconfraternita e della sua chiesa: fu perciò nuovamente stabilito che l'università donasse in perpetuo all'arciconfraternita i ricavi di tutte le contravvenzioni incamerate, dei salari rifiutati dai consoli e dei denari non spesi dal camerlengo dell'università tra il 1602 e il 1614, accettando con tale atto la completa unificazione dei due enti. Come riconoscimento dell'avvenuta modifica di *status* l'arciconfraternita riconosce ai consoli dell'università il diritto di costruire a loro spese un banco per i futuri consoli della corporazione da tenere in perpetuo in oratorio, da affiancare a uno simile per la propria istituzione dove sedevano invece gli operai, ossia i guardiani della chiesa. La posizione di preminenza dell'arciconfraternita è evidente anche nell'ordine di appello durante le riunioni, in cui gli ufficiali di questi due banchi precedevano il console camerlengo; così anche durante le processioni veniva serbata intatta la precedenza del governatore e dei consiglieri dell'arciconfraternita, ma si

descritti li nomi de tutti i loro Offtiali pro tempore, et all'incontro di detto banco la detta Archiconfraternità ne facci un' altro simile à sue spese nel quale sedono gli operarij, et altri Offtiali de detta Archiconfraternità a suo gusto. Di più, che nelle solite resagne da farsi secondo costuma da detta Archiconfraternità in ogni tempo a venire, dopo haver dimandato tutti gli Offtiali delli detti due Deschi si dimandino immediatamente il Camerlengo, e Consoli di detta Università, e poi di mano in mano gli altri Offtiali di detta Archiconfraternità secondo il solito suo. Inoltre, che in tutte le processioni da farsi in ogni tempo à venire, eccettuato, e riservato sempre il luogo del Padre Governatore, et delli doi Conseglieri il Camerlengo, e Consoli pro tempore di detta Università possino andare, et vadino in quel luogo, che gli pare, et piace, facendosi fare le Mazze à gusto loro, et à loro spese, purché vi sia l'impresa dell'Archiconfraternità. Che oltre il Camerlengo, et Consoli, tutti gli altri Offtiali di detta Università quali si siano in ogni tempo à venire non possino havere, né essercitare l'offitio al quale per bussola secondo il solito loro saranno stati estratti, ò vero altrimenti eletti, se non sono fratelli della detta Archiconfraternità, e non essendo, se prima frà termine di un' mese al più dal di della loro estrattione, ò vero elettione non si saranno fatti admettere per fratelli di essa conforme alli suoi Capitoli, il che né havendo fatto il Camerlengo, et Consoli pro tempore passato detto mese habbino libera, et ampla facoltà, et potestà di fatto, et senz'altra solennità creare, et fare altri Offtiali in luogo loro, purché siano del medemo braccio, et fratelli di detta Archiconfraternità, et non altrimenti. Et con espressa dechiaratione aggiuntavi, che per la presente unione, Capitoli, et conventioni, niuno di detta Università, tanto Offtiali, come qualsivoglia altro dell'arte possi mai pretendere di havere acquistato, né con effetto habbi acquistato voce attiva, né passiva in detta Archiconfraternità, né meno possa godere, né goda privilegij, favori, né prerogative, ò altro di essa in modo alcuno, se prima con effetto non saranno fratelli di detta Archiconfraternità, et accettati, et ammessi da essa conforme alli detti suoi Capitoli, et non altrimenti; Et che per ciò non s'intenda, né anco ne sia in modo alcuno pregiudicato à gl'altri patti, capitoli, et conventioni altre volte fatti trà le dette Archiconfraternità, et Università, quando fù ricevuta / in detta Chiesa di San Gioeppe più amplamente espressi e contenuti nell'Instrumento fatto trà dette parti dell'anno mille seicento e doi seu etc. per gli atti del Saravezzo in quel tempo Notaro di detta Università, né innovato in cosa alcuna, quali però restino sempre, et in ogni tempo à venire saldi, e fermi, né nell'essere, che al presente si trovano, il che felicemente succeda, come fedelmente s'addimanda à laude, honore, et gloria come di sopra. Amen».

concedeva che il console camerlengo e i suoi compagni potessero scegliere liberamente il proprio posto, a condizione che sulle loro «mazze» fosse rappresentata l'impresa dell'arciconfraternita, ossia san Giuseppe sopra il carcere. Infine, si vieta tassativamente l'accesso alla bussola dell'università a coloro che non si siano ancora iscritti come regolari confratelli, e si aggiunge espressamente che nessun membro della corporazione, nemmeno gli ufficiali dei banchi, stava acquistando con questo atto un riconoscimento da parte della confraternita in caso di mancata ammissione da parte di quest'ultima secondo i propri statuti.

Una fondamentale lite del 1638 riguardo mancati pagamenti della corporazione alla compagnia decise sostanzialmente la direzione futura di questo braccio di ferro tra i due enti. L'università, o arte dei falegnami di Roma, nella persona dei consoli pro tempore, doveva all'arciconfraternita, nella persona del provveditore, una somma non specificata: ma si doveva trattare di cifre importanti, trattandosi di «tutto quello, che il passato si doveva pagare, et non è stato mai pagato, conforme alli Scindicati fatti pro Tempore, et alli Capitoli dello Statuto et anco sopra la Consegna di tutto il denaro depositato ultimamente nel monte della Pietà di Roma spettante alla detta Archiconfraternità»¹³⁹. Allo stesso tempo, l'università pretendeva che alcuni lavori, secondo loro necessari alla chiesa e agli altri ambienti (come nuove spalliere per l'oratorio, nuove scale per unirli alla chiesa, ed altro), fossero realizzati in ossequio a molte «altre scritture tanto fatte dell'Anno 1602 in qua, quanto da farsi», perché sostengono che la formulazione dell'atto del 1602 obbliga i due gruppi a «venire ad una Concordia, et transazione». Quest'atto è confermato, oltre che dal notaio, dalle due deputazioni: Pietro Gerardi, Francesco Baroni, Benvenuto de Santi e Francesco de Quarti (assente, sostituito da Thomasso Luminati), per la compagnia; e Giovanni Pietro Giani segretario, Iacomo Aldovardi console camerlengo, Tomasso Carminati, Alemanno Foducci e Paolo Bertoldi consoli compagni, per l'università (sono presenti anche tutti gli altri ufficiali del gruppo): la proposta dell'arte è che ogni qual volta ci sia da decidere una spesa irregolare, ovvero tassa, si interPELLI necessariamente il Cardinale Protettore e il tribunale dell'arte, ma nel frattempo «promettono, et si obbligano di dare per l'Avenire liberamente e senza eccezione alcuna alla Archiconfraternita... tutti li Avanzi, refuti, pene, et Bollettini e le ... delle Patenti ... conforme li capitoli»: infatti viene deciso che tali introiti devono essere considerati parte delle «Tasse e Bollette ... spettante e donate alla Chiesa»;

¹³⁹ ASVR, ASGF, 2, *Instrumenti*, n. 13, «*Lite [per mancati pagamenti] tra Arciconfraternita e Università*», 31 ottobre 1638, l'atto della concordia tra le parti è steso dal notaio dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami in vece del suo cardinale protettore Lelio Biscia (1575-1638).

la concordia conviene però sul fatto che almeno le spese di riscossione delle tasse, gravanti in toto sull'università, vengano coperte dall'arciconfraternita tramite il provveditore¹⁴⁰.

I.1.2. Gli Statuti dell'Università

L'università dei carpentieri, seppur nata alla fine del Cinquecento, rispecchiava il carattere protezionistico tipico delle corporazioni basso-medievali, aggregando sotto il proprio controllo tutti i mestieri e i relativi saperi tecnici connessi a una data materia prima, il legno¹⁴¹. I suoi statuti vennero resi pubblici nel 1617 sotto Paolo V¹⁴² e poi modificati, per raggiungere lo stadio definitivo solo il 4 luglio 1624, con la conferma di Urbano VIII¹⁴³. Gli *Statuti* disciplinavano le funzioni degli ufficiali, i metodi per la loro elezione, e i doveri degli immatricolati con le sanzioni previste per le contravvenzioni più diffuse. Per comodità, presentiamo qui una panoramica abbreviata delle cariche principali, che rivelano la natura precipuamente tributaria dell'università. L'ufficiale in capo era console camerlengo, accompagnato da altri due consoli, poi aumentati a tre, che oltre a riscuotere le tasse costituivano il tribunale dell'arte con sede in Campidoglio, con il compito di dirimere le cause private proposte dagli iscritti all'università su diatribe riguardanti il lavoro: a questo organo collaboravano anche un notaio e quattro stimatori eletti; vi erano inoltre due sindaci, cioè revisori dei conti che dovevano semestralmente giudicare l'operato dei superiori, quattordici uomini segreti, ovvero rappresentanti su base rionale degli immatricolati,

¹⁴⁰ ASVR, ASGF, 2, *Instrumenti*, n. 13, cit.

¹⁴¹ Per la prima e fondamentale discussione delle corporazioni di mestiere romane, v. RODOCANACHI 1894, vol. I, in part. per i falegnami, pp. 439-449.

¹⁴² La prima versione di regolamento dell'università, in seguito ai primi obblighi presenti nell'atto di unione con l'arciconfraternita del 1602 steso dal notaio Ottavio Seravezza, è in ASR, Biblioteca, Collezione degli Statuti romani, stat. 0377/05, [*Statuti dei Falegnami di Roma*, 1617] (d'ora in poi *Statuti 1617*), e fu approvata da Paolo V, come testimonia l'intestazione, v. *Statuti 1617*, cc. 2v-3r: « PAULUS. PP. V. / AD PERPETUAM REI MEMORIAM / Christi fidelium quorum de praesentim alma Urbis nostrae Opificum, eorumque Universitarum vottis communem eorum utilitatem et tranquillitatem concernentibus libenter annuimus, eaque favoribus prosequuntur opportunis. Ex poni siquidem Nobis nuper fecerunt dilecti filij Universitas, et homines artis Carpentarior[um] seu Fabrorum lignariorum de Urbe quod ipsi tam super eorum Universitatis (Christiana) Archiconfraternitate Sancti Josephi de dicta Urbe canonice instituta unione quam pro felici et prospera eorum Universitatis directione antiqua eisdem Universitatis statuta in parte reformarunt et alia de novo condiderunt [segue lacuna di un rigo e mezzo ... che] col tempo si variano le cose, et stato loro, et per ciò li statuti, e leggi, quali alle volte furono perfette, et servono, si vedono col progresso di tempo, ò manchevoli, ò simili, et in conseguenza degni di supplemento, et riforma. Però tanto la nostra Università di Falegnami di Roma, havendo per esperienza osservato ne' Statuti, et ordini antichi esserci questa necessità di commune parere, et consenso aivocando, et supplendo detti statuti antichi per l'infrascritti, et nell'altre parti espressamente confirmandosi in ogni miglior modo statuisce, ordina, e dichiara, come segue».

¹⁴³ ASVR, ASGF, 51, *Registri delle Congregazioni e dei Decreti* 1568-1617, fasc. 1, n. 4, *Statuti Della Università di falegname sotto il Pontificato di NS Urbano VIII Del 1623 creato Pontefice* [1624] (d'ora in poi *Statuti 1624*), e all'Archivio Storico Capitolino, *Camera Capitolina*, Credenzione 11, Volume 79, *Statuta Universitatis Carpentariorum Almae Urbis*: questa versione è aggiornata con piccole integrazioni fino al 1636, di cui le più sostanziali modifiche riguardarono l'aggiunta all'elenco degli ufficiali della bussola del terzo console, di uno stimatore, del sigillatore delle patente e del quattordicesimo rappresentante dei maestri secondo i rioni di provenienza ai «tredici huomini secreti», v. ANDERSON 2009, p. 322, note 125 e 145.

e un sigillatore delle carte, ruolo segretariale aggiunto successivamente per il controllo delle patenti¹⁴⁴.

Questo regolamento fondamentale, rimase sostanzialmente invariato, con minime modifiche nel 1693¹⁴⁵ e nel 1722¹⁴⁶, fino al pieno Settecento. Ciò differenzia notevolmente la congregazione romana da quanto avvenne in altri centri della penisola, interessati invece da forti conflitti tra le compagini sociali degli artigiani del legno e i più selezionati gruppi di artisti facenti capo prima alle varie corporazioni dei pittori, e poi alle Accademie di Belle Arti, sorte nel Settecento¹⁴⁷. Gli interessi della corporazione, a partire dalla definitiva associazione con la compagnia tra 1602 e 1624, si spostarono lentamente ma con costanza in direzione di una significativa convergenza sulle attività di culto e assistenza tipiche della consociazione religiosa. Su tutti, il compito primario dell'università diventa quello di raccogliere i fondi per la celebrazione della festa del santo patrono Giuseppe all'interno della chiesa: non a caso, il primissimo capitolo degli statuti stabilisce come dovere degli iscritti il versamento di una tassa annuale a questo fine¹⁴⁸. La tassa è fissata regolarmente a due carlini (20 baiocchi) per ogni bottega che ciascun maestro tiene

¹⁴⁴ Per una disamina più approfondita rimandiamo alla descrizione dei ruoli degli ufficiali dell'università, si veda P. ANDERSON, *The Archiconfraternita...*, cit., pp. 306-11.

¹⁴⁵ ASVR, ASGF, 164, *Registro delle Carte Patenti dal 1588 al 1727*, [ff. n. nn., ma 2r-v]: nella congregazione segreta del maggio 1693, sotto il camerlengato di Clemente Ottaviani, accompagnato da Giovanni Ambrogio Zocchi e Giuseppe Grogno consoli, si riscontrarono significative divergenze tra gli statuti e vari usi che erano invalsi negli anni; fu decretato che per correggere queste mancanze fossero necessarie una serie di attività, tra cui creare dei nuovi libri, uno «ove fossero registrati per ordine quelli, che erano stati Consoli, e Camerlenghi, et in esso apparisse memoria di quelli, che non erano stati registrati a suo tempo», e un altro da compilare con una «nuova cerca generale per sapere chi avesse la Carta dell'Arte, e chi ne fusse privo, tanto più che si ritrovarono delle Botteghe antiche, tanto di Falegnami, quanto d'Intagliatori, e altri, etc. li quali non erano registrate». Il terzo e più importante provvedimento fu di regolarizzare forzatamente i molti artisti che risultavano padroni di un'attività commerciale in qualità di eredi di maestri deceduti, ma senza aver mai preso la patente, e dunque pagato la tassa d'ingresso: solo le patenti di «quelli li quali havevano perso la Carta ò per abrugimento de Botteghe, ò per mutatione delle dette si sono fatte gratis per quello, che aspetta à S. GIOSEPPE, e per la mercede delli Consoli».

¹⁴⁶ ASVR, ASGF, 164, *Registro delle Carte Patenti dal 1588 al 1727*, [ff. n. nn., ma 123-127r-v]: in data 25 novembre 1722 Lorenzo Vincentini da Amelia, console e camerlengo che aveva preso possesso della carica il 22 dello stesso mese, stende con la supervisione del notaio Orsini nuovi «*Decreti e risoluzioni fatte nell'adunanza generale dell'università dei Falegnami di Roma*»: innovazioni fondamentali «in maggiore ossequio agli statuti» riguardano il trattamento dei «fattori», che i maestri non potranno più assumere se non uno alla volta, e anche l'imposizione più stringente degli esami preliminari al ricevimento delle patenti, chiaramente entrambe soluzioni per limitare le associazioni all'università. In particolare, il braccio degli intagliatori si dotò, oltre ai due stimatori regolarmente eletti per sorteggio, di altri due esaminatori che vengono imposti per decreto ed ordine «dell'eccellentissimo Senatore» di Roma: si tratta dei «Signori Filippo Passarini e Giovanni Battista Vannelli», ossia i due intagliatori più esperti dell'epoca.

¹⁴⁷ Similmente accadeva a Genova, su cui vedi SANGUINETI 2013A.

¹⁴⁸ *Statuti 1617*, c. 3r, *Della festa di S. Giuseppe nostro Avvocato et quanto si paga. Cap. I.*: «Statuimo, et ordiniamo che li Consoli sianmo tenuti, et debbano a laude et honore di S. Giuseppe nostro Avvocato riscuotere per l'arte, et ogni Maestro sia obbligato, et debba pagare alli detti Consoli in nome dell'arte doi carlini per bottega et più, et meno secondo la descrizione delli Consoli, dalla quale colletta le donne vedove che essercitassero l'arte, ò facessero essercitar non siano essente».

aperta, ma resta alla discrezione dei consoli (eletti due volte l'anno come si vedrà più avanti) alzare o diminuire tale prezzo, da cui eventuali eredi donne (vedove o figlie sposate) o lavoranti donne in prima persona non vengono escluse¹⁴⁹. La tassa per la festa è assimilata alla tassazione camerale sul denaro contante, e pertanto è di responsabilità della sola università: a ogni riscossione i consoli sono tenuti a rilasciare ricevuta firmata dal console camerlengo, da uno dei consoli compagni e dal notaio, con il «sigillo minore» della corporazione, ma senza riferire all'arciconfraternita¹⁵⁰. Il secondo capitolo determina la divisione in bracci e precisa la decisionalità dei consoli, ai quali tutti i lavoranti di legname devono essere soggetti e obbedienti¹⁵¹; i capitoli terzo e quarto specificano invece la distribuzione dei bracci, ricordando che tale divisione è fatta solo per maggiore comodità durante le elezioni e le raccolte di denaro¹⁵².

¹⁴⁹ Un tipico esempio di illegittimità affrontato più volte dall'università «per evitare molte fraudi che sogliono nascere nell'arte», riguarda infatti le donne rimaste vedove di un marito maestro dell'arte, con figli da quel matrimonio ma risposatesi, sono obbligate a pagare le medesime tariffe finora discusse, come se fossero maestri a tutti gli effetti: questo accadeva per evitare che le botteghe rimanessero intestate a bambini piccoli o alle mogli non in grado di gestire la bottega, mentre il nuovo marito portava avanti l'azienda senza pagare alcuna tassa né iscrizione; v. *Statuti 1617*, cc. 26r-v: *Che le Donne quali dicano le botteghe esser sue, debbiano pagare, come gli altri Mastri. Cap. XXXXV*: «Item statuimo, et ordiniamo, che se fosse alcuna Donna dicesse la bottega essere sua per non per non [sic] pagare secondo li Maestri, et havendo marito volemo, che tali donne siano obligate pagare la Carta, et ogni altre tasse, et impositioni, come gli altri Maestri, et questo per evitare molte fraudi che sogliono nascere nell'arte, et in evento che fossero vedove con figliuoli piccoli siano essente, et havendo alcuno figliuolo in età di governare la bottega siano tenute, come di sopra».

¹⁵⁰ *Statuti 1617*, cc. 13v-14r, *Che li Consoli debbano spedire le carte durante il loro offitio Cap. XXJ*: «Per levare molti scandali, et liti, quali sogliono occorrere nell'arte nostra frà li nostri Consoli vecchi, et nuovi sopra il fare le carti à chi vuole aprire bottega di nuovo statuimo, et ordiniamo, che li Consoli che sono, et per lo tempo saranno durante il loro offitio poter fare astringere, che non avesse la carta secondo il capitolo XXXXij. far fare, et con effetto riscuotere tutta la somma delli dieci Carlini, quali vanno per la mercede, et fatica delli Consoli, et del Notaro che in quel tempo sarà, che sia sigillata con il nostro sigillo maggiore. Et in evento che detti Consoli fossero negligenti in adempire le sopradette conditioni, volemo che tutte, et singole carte habbiano da essere delli Consoli che succederanno al Consolato doppo loro, et che siano obligati detti Consoli vecchi restituire tutti li danari, che havessero havuti per fare dette Carte alli Consoli nuovi, eccetto se li Consoli vecchi non havessero dato il termine della ragione, ò in altro modo, ò verò li havessero da fare la carta, ma che tal termine, ò mandato debba constare per gli atti del nostro Notaro».

¹⁵¹ *Statuti 1617*, cc. 3r-v: *Delle persone soggette alla nostra arte. Cap. Ii*: «Item dechiaramo tutte, et singole persone essercitanti l'infrascritte arti essere della nostra Università, cioè Falegnami, Intagliatori, Tornitori, Cattinari, Formari, Mantaciari, Mastri di Carozze, Mastri di Mole, mastri di Barche, Bottari, Coppellari, et altre persone che lavorano di legname, quali tutti volemo, siano, et debbano essere soggette alli Consoli, quali sono, et per tempo saranno, et obbedienti nelle cose utili, et honeste per beneficio dell'arte».

¹⁵² *Statuti 1617*, cc. 3v-4r: *Del medesimo Cap. Iii*: «Item statuimo, et dechiaramo per maggior quiete della nostra Università et per toglier via ogni occasione di disturbo, che si bene vi sono cinque Bracci distinti in parlare compresi poi sotto un sol nome di Università de' Falegnami, che detta distinctione s'intendi fatta solo per maggior comodo in caso di elezione di offitiali, et simili, acciò ciascheduno, come più informato dell'essere del suo Braccio, procuri non si facci aggravio ad alcuno»; *Del medesimo Cap. Iiii*: «Item dechiaramo ancora per le cause sudette, che sotto il braccio de' Falegnami vi si comprendono ancora gl'Intagliatori, sediaristi et Ebanisti et sotto il braccio de' Catinari, vi si comprendino anco li Tornitori, et sotto il braccio de' Cuppellari vi si comprendano ancora li Zoccolari, scatolari, Formari, Mantaciari, Fa' casse d'Archibugi, Bottari, et fa' Tamburi, et sotto il braccio di fa' Cocchi vi si comprendino ancora li Carrozzari, fa' mole, et fa' Barche, et nel braccio de Bastari si contiene solo il suo nome».

Gli ufficiali erano estratti in aprile e in ottobre da una bussola rinnovata ogni cinque anni, in modo che ogni braccio dell'università avesse almeno un uomo eletto come console camerlengo. La regolamentazione interna dell'università puntò col tempo a una sempre maggiore specializzazione del mestiere e soprattutto a un'accresciuta definizione del meccanismo di controllo delle immatricolazioni.

Per diventare maestri e aprire una bottega occorreva superare un esame d'ingresso e pagare tre ducati (2 scudi e 25 baiocchi) per il rilascio della patente¹⁵³: un terzo del denaro ottenuto forniva il compenso personale dei consoli e del notaio, e i restanti due terzi, consegnati al console camerlengo entro un anno dalla sigillatura della patente, venivano convogliati nella tassa annuale alla chiesa. Gli ufficiali dell'università riscontravano continuamente irregolarità preoccupanti a questo riguardo. Prima negli anni novanta del Seicento¹⁵⁴, poi nel secondo decennio del secolo successivo¹⁵⁵; e di nuovo il 20 settembre 1738, in risposta ai primi decreti della visita apostolica protrattasi fino al 1742¹⁵⁶: in seguito a ricerche approfondite, i consoli contarono in tutta la città 460 botteghe di maestri che dichiaravano di aderire all'arte, ma registravano solo 391 patenti burocraticamente valide¹⁵⁷.

Le regole per l'ottenimento della patente erano dettagliate a fondo già nei primissimi statuti, specificando per ogni turno di bussola doveva essere eletto un custode del sigillo che ne

¹⁵³ *Statuti 1617*, cc. 23r-26v, v. *Appendice documentaria*.

¹⁵⁴ ASVR, ASGF, 164, *Registro delle Carte Patenti dal 1588 al 1727*, cc. [2r-v], primo maggio 1693, congregazione segreta: per correggere illegittimità rispetto agli statuti si decretò di stendere un elenco di tutti i consoli e camerlenghi e uno di coloro che avevano ottenuto la patente regolarmente; successivamente era prevista la regolarizzazione dei fuori norma incamerando forzatamente la tassa d'ingresso: solo le patenti di «quelli li quali havevano perso la Carta o per abrugimento de Botteghe, o per mutatione delle dette si sono fatte gratis».

¹⁵⁵ ASVR, ASGF, 164, *Registro...*, cit., cc. [123r-124v]: 25 novembre 1722, l'adunanza generale introduce la prova per l'ottenimento delle patenti, la cui assenza invalida la licenza, sorvegliata da due esaminatori nominati dal console camerlengo per ciascun braccio con il compenso di tre piastre. Stabilisce inoltre inderogabilmente che ogni maestro può esercitare solo il mestiere per cui è patentato, e che i maestri sono obbligati ad assumere un solo apprendista alla volta per un periodo di tre o quattro anni.

¹⁵⁶ Ordinata da Papa Clemente XII a Lorenzo Altieri, all'epoca anche cardinale protettore della compagnia, durò a lungo perché venuti a mancare entrambi a metà dei lavori, la visita e i relativi decreti furono conclusi da Sebastiano Maria Correa, già coadiutore del cardinale; tra gli aiutanti si distinse anche un Domenico Riviera, v. ASVR, ASGF, 253, *Copia de' Decreti della Sag. Visita*. 1738: il tomo contiene anche il finale della visita svolto nel 1741 e i rispettivi decreti approvati e svolti entro il 9 gennaio 1743; il successivo ASVR, ASGF, 254 è traduzione fedele in latino del precedente.

¹⁵⁷ Per questo nel 1752 per coprire gli ammanchi giunsero a decidere anche i due terzi di proventi delle patenti (60 paoli) spettanti ai consoli fossero reindirizzati all'arciconfraternita per le spese della chiesa, che tutti i maestri in regola fossero tassati ulteriormente di 20 paoli per ciascuna bottega e che i renitenti all'immatricolazione e al pagamento sarebbero stati costretti per vie legali all'obbedienza allo statuto, v. ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole della Confraternita dal tempo della sua costituzione e successive modifiche*, [fasc. 2], *Raccolta dei Regolamenti per le successive variazioni dopo la prima stesura* (anni 1736-1782-1856-1890), n. nn., *Libro del Esazione Fatta da Luca Ciapparoni Console e Camerlengo e Consoli dell'Università de Falegnami di Roma per la Tassa imposta a tenore del Adunanza Generale tenuta li 16 Agosto 1752*.

garantiva la validità, da apporsi in pubblica adunanza¹⁵⁸. In aggiunta si discutevano le numerose illegittimità eventuali delle licenze, in particolare per il passaggio ereditario delle stesse: a chiunque appartenesse all'università, ovvero «havesse la Carta fatta dalli nostri Consoli ò vero fosse matricolato» e che avesse figli che desiderano aprire una bottega in proprio, era vietato il passaggio diretto della licenza. In caso di morte del padre, solo uno dei figli ha diritto a ereditare la patente, mentre gli altri in ogni caso devono fare richiesta e pagare per riceverla¹⁵⁹. Similmente, se un maestro vuole aprire più di una bottega, deve farsi fare una patente per ciascun esercizio commerciale, senza eccezioni. Le tariffe sono stabilite ordinando che per aprire una nuova bottega, un maestro deve pagare tre scudi in pezzi da dieci baiocchi (30 carlini)¹⁶⁰, di cui un terzo (stimato al ribasso in sette giuli e mezzo, ovvero 75 baiocchi, e poi innalzato al doppio negli anni finali del Seicento) è il compenso personale dei consoli e del notaio, da pagarsi immediatamente

¹⁵⁸ *Statuti 1617*, cc. 23r-24r: *Quando si fa la bussola delli offitiali si debba imbussolare uno dell'arte quale debba tenere il sigillo grande* Cap. XXXIX.: «Item statuimo, et ordiniamo, che quando se imbussolano li offitiali della nostra arte, li debba imbussolare un huomo di essa arte, il quale debba tenere il sigillo grande con il quale si debba sigillare le carte, cioè le Garantie [sic] di essercitare l'arte nostra, quali carte non si debbano sigillare fuori dalla publica adunanza, et sigillandone alcuna fuora di essa publica adunanza, quello che tenerà il sigillo caschi in pena di doi scudi per ciascheduna carte da applicarsi come di sopra, et li Sindici debbano in ciò condannarlo, et mancando loro siano tenuti del suo proprio, et questo si fa, accio ché l'arte nin possa essere defraudata»; *Del medemo* Cap. XXXX.: «Item statuimo ancora che le dette Carte subito sigillate si debbiano scrivere nel libro particolare tenuto a questo effetto dal detto Proveditore, et che ogni Console, et Camerlengo finito il suo tempo ne debba dar conto secondo la sua ricevuta da lui fatta in detto libro al nuovo successore, et che ogni Proveditore nel tempo, che si suol fare il Sindicato debbia volta per volta consegnare detto libro in mano alli Sindici pro tempore vi possino fare il Sindicato sopra, et così si debbia osservare sempre in ogni tempo à venire. Et che le dette carte si debbiano sigillare con doi sigilli già stabiliti, uno de' quali tiene la detta Università et l'altro il Padre Governatore della detta Archiconfraternità, / qual sigillo del Presente Governatore sempre si debba mettere gratia, et senza pagamento alcuno, sì come è stato decretato nella adunanza publica fatta sotto il dì 18. di Marzo. M.D.C.Xij».

¹⁵⁹ *Statuti 1617*, cc. 24r-v: *Dell'autorità della Carta, et à chi hà da valere*. Cap. XXXXJ.: «Ad ovviare alcune differenze, et dubij quali spesse volte fra gli huomini della nostra Università intervengono, et massime frà quelli, che hanno le Carte, et frà li Consoli della nostra Università per miglior dechiaratione di quel Capitolo dove dice, che ogn'uno, che vuole aprire bottega debbia esser tenuto di farsi fare la carta da quelli Consoli, che in quel tempo saranno. Per tanto statuimo et ordiniamo, che se alcuno della nostra Università havesse la Carta fatta dalli nostri Consoli ò vero fosse matricolato, et havendo figliuoli et detti figliuoli volendo fare bottega appartata dal Padre che ciascheduno figliuolo ò uno ò più che siano, siano tenuti pigliare la carta. Et in evento che il Padre / fosse morto, et havesse havuta la Carta, ò vero fosse matricolato, volemo che detta Carta non debbia valere, se non che ad uno delli detti figliuoli, et gli altri siano tenuti, di pigliare la Carta, et similmente se alcuno Maestro havesse la Carta, ò vero fosse matricolato, et volendo far fare più botteghe in diverso luoghi detta Carta non debba valere se non per una bottega, e per le altre sia tenuto di pigliare la Carta; Et finalmente concludemo et statuimo che niuna Carta, in qual modo si sia, che alcuno della nostra Università habbia potere, ne debbia valere più che ad una bottega, cioè che non sia per servirsene in tenere lavoranti à giornata, ò vero à mesi, et che li nostri Consoli possano constringere ogni uno che farà una, ò più botteghe in compagnia à pigliare la Carta secondo che è detto di sopra».

¹⁶⁰ *Statuti 1617*, cc. 24v-25r: *Quanto deve pagare chi vuol mettere nuova bottega*. Cap. XXXXIJ.: «Item statuimo, et ordiniamo, che ogni Maestro tanto Romano quanto forastiero volessi fare bottega di nuovo in Roma, sia tenuto, et debbia pagare per introito alli detti Consoli in nome della nostra Università ducati tre de Carlini, li quali uno si di essi Consoli per la loro mercede, et doi si applichino alla nostra Chiesa di Santo Giosepe, et niente di meno detto tale che metterà bottega nuova sia obbligato pagare per la festa di Santo Giosepe come Maestro nelli tempi debiti».

alla richiesta della patente¹⁶¹; i restanti due terzi vanno invece all'arte per la chiesa di S. Giuseppe, e devono essere pagati entro un anno dalla sigillatura della patente, in aggiunta alla tassa annuale per la festa del patrono¹⁶². La riscossione di questi due scudi e venticinque baiocchi spetta al segretario (qui detto Camerlengo delle Carte) che deve versarli interamente al console camerlengo; se non lo fa, l'anno successivo i due sindaci possono obbligarlo a ricoprire l'ammanco a sue spese personali (a meno che il segretario non si sia premurato di far rogare al notaio un atto che certificasse che la mancata riscossione era dovuta a eccessiva indigenza, emigrazione o decesso del maestro che aveva richiesto la patente); se i sindaci mancano di eseguire questo compito, i consoli possono elargire loro la medesima punizione, togliendo inoltre loro il salario in denaro e in cera e l'esenzione delle botteghe dalla tassa annuale per gli ufficiali in carica. Questa lunga serie di sanzioni e sistemi di riduzione del danno economico implica chiaramente che riguardo agli introiti delle patenti esisteva un concreto rischio di episodi di corruzione o appropriazione indebita. Questi rappresentano infatti gli ingressi più cruciali per la corporazione, e per via indiretta per la chiesa stessa, essendo meno afflitti dall'eventuale fluttuazione delle elemosine o dei donativi di singoli membri. Ciò è confermato dal fatto che la spedizione delle patenti è infatti gestita congiuntamente dall'università, nelle persone del provveditore e del console camerlengo, e dall'arciconfraternita, in quella del padre governatore: questi infatti è personalmente responsabile del secondo sigillo necessario per garantire la validità del documento. Questa apposizione del sigillo è un atto a cui il padre governatore è tenuto

¹⁶¹ *Statuti 1617*, c. 26r: *Del medemo Cap. XXXXiiij.*: «Item statuimo, et ordiniamo che resti salda, et ferma, adesso, et in ogni tempo avvenire in perpetuo la parte de' giulij sette, e mezo, qual tocca à Consoli, et Notaro per ogni Carta si pigliarà per essercitare bottega nuova, quale non si concedi ad alcuno se prima non sarà approvato secondo il Motu proprio di Pio quarto, et chi l'hà, sia tenuto, et obligato pagare tutti li trenta Carlini, cioè scudi doi et baiocchi XXV. soliti pagarsi per haverla in termine d'un' anno solo, da cominciarsi da di che la sua Carta sarà stata sigillata in publica adunanza».

¹⁶² *Statuti 1617*, cc. 25r-26r: *Che le Carte, che si faranno di nuovo si debbano riservare in doj anni. Cap. XXXij.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che tutte le Carte, ò patenti, che sono fatte et che si faranno di nuovo li Consoli, che sono, et per il tempo saranno siano tenuti solo à riscuotere li loro diece Carlini, che li viene, come di sopra, et li venti Carlini restanti che sono della nostra Chiesa, et arte il Camerlengo delle Carte, quale al presente, ò per il tempo à venire sarà, habbia da riscuotere tutti li venti Carlini per tutto l'anno seguente tutti intieramente, et quelli riscossi nel tempo del suo Sindicato l'habbia da dare al Console, et Camerlengo, che al presente, et per il tempo à venire sarà, et mancando il detto Camerlengo delle Carte in detto anno in non haver riscossi li detti venti Carlini, li Sindici che sono, et per tempo saranno, siano tenuti à farli pagare al detto Camerlengo delle dette carte del suo proprio, et mancando li Sindici di fare le cose sopradette, li Consoli che saranno di poi debbano fare pagare la pena alli Sindici, quale doveva pagare detto Camerlengo delle Carte; mà costando alli detti Sindici, che il Camerlengo havesse fatto la sua diligenza per gli atti del Notaro nostro, et quelli non haver possuto riscuotere parte per povertà, parte per essere andati fuori di Roma, et altri per essere morti, in tal caso non siano tenuti pagare pena alcuna, costando della loro diligenza fatta per gli atti del Notaro nostro, et oltra la pena predetta perdino il loro salario, et cera, et non habbino le loro botteghe esenti».

sempre, e non può richiederne pagamenti in cambio, come stabilito in una congregazione congiunta delle due istituzioni il 18 marzo 1613.

Le specializzazioni dell'arte dei falegnami oscillano tra diciannove e ventidue mestieri nelle varie stesure, suddivisi in cinque «bracci»¹⁶³. Il primo braccio, che rappresenta il gruppo originale che fondò l'università separandosi dalla preesistente corporazione dei muratori e rimase identificato sempre come il «braccio superiore», è quello dei «Falegnami» propriamente detti: includeva artefici che si occupavano di una miriade di diverse specialità, dalle riparazioni di oggetti d'uso ai castelli necessari nei cantieri. L'attività edilizia è l'impegno principale per i carpentieri, che oltre a risultare essenziali per quasi tutti i lavori di costruzione, potevano specializzarsi nella collaborazione con i progettisti in particolare per la realizzazione di modelli in scala per l'architettura sacra e civile, materia in cui risultavano estremamente competenti. Nello stesso braccio sono inclusi anche gli intagliatori, ovvero coloro che possedevano sufficiente capacità tecnica nel disegno e nella modellazione da potersi occupare, sia seguendo progetti altrui, sia in modo autonomo, di arredi, statue ed altri elementi decorativi. Inoltre, vi rientravano anche gli ebanisti, i quali, abituati alla lavorazione di legni particolarmente duri e dunque adatti a essere lavorati per impiallaccature e modanature sottili piuttosto che per intaglio tridimensionale, si occupavano di scrigni, stipi, occasionalmente di cornici, utilizzando anche altri materiali nobili come l'avorio e le essenze esotiche. Infine, concludono il braccio i sediaristi, che erano artigiani specializzati nella fabbricazione di sedie, per la maggioranza d'uso comune, ma che contribuivano anche all'ossatura di arredi da parata, dove collaboravano con intagliatori, doratori, tappezzieri, coramari, e così via. Quando si diffuse la moda della musica strumentale come passatempo nobiliare anche liutai e cimbaleri ebbero posto parte in questo braccio.

Il secondo braccio, detto dei «Catinari», è importante soprattutto perché comprendeva i tornitori: dunque tutti coloro che si occupavano della produzione meccanica di oggetti, come appunto i catini, simmetrici rispetto al proprio asse tramite l'uso di una macchina rotativa. Il terzo braccio era invece intitolato ai «Coppellari». Le coppelle erano piccoli recipienti in legno, in forma di vaso o barile, destinate solitamente a contenere liquidi alimentari: opportunamente facevano parte di questa sezione anche i fabbricanti di botti, tinozze e scatole. Il terzo braccio è in generale quello che raduna il maggior numero di lavoratori diversamente specializzati,

¹⁶³ Dai quali restavano esclusi in principio solo i più umili (boscaioli, segatori, facchini e simili), riuniti nella Arciconfraternita dei SS. Rocco e Martino, precedentemente con sede nella chiesa di S. Maria dell'Orto, v. ASR, Biblioteca, *Collezione degli Statuti romani*, 883, *Statuti dei Legnaiuoli* [1583-1607], copia manoscritta del XIX secolo.

raggruppando numerosi altri mestieri minori del legno: in particolare si registrano qui tutte quelle maestranze su cui l'arte dei falegnami sapeva di dover mantenere un rigido controllo corporativo. Ciò avveniva in virtù della pericolosa adiacenza alla produzione di altre corporazioni, come quella dei calzalai o dei lavoranti del cuoio: ad esempio, le competenze richieste a «Zoccolari» e «Formari» (che fabbricavano le forme su cui tendere le pelli per le calzature, così come i tacchi delle scarpe più lussuose), potevano indurre gli artigiani a sfiorare nei campi di competenza di altre università, creando liti poco gradite¹⁶⁴: allo stesso modo, la pelle era essenziale per i fabbricanti di mantici («Mantaciari») e di tamburi, pure compresi nel terzo braccio. Ancora nello stesso raggruppamento trovavano posto i «Facasse d'archibugio», ossia gli artigiani che realizzavano le parti in legno delle armi da fuoco (oggi dette calci, all'epoca casse), anch'essi possibilmente sovrapponibili alle competenze specifiche delle corporazioni degli armaioli e dei fabbri ferrai.

Gli ultimi due bracci erano legati ai mezzi di trasporto e all'industria: il quarto braccio, dei «Facocchi», comprendeva oltre ad essi i carrozzai, che similmente ai sediai approntavano lo *chassis* del veicolo, ma non l'elaborata decorazione delle carrozze, che rappresentava spesso la principale occupazione degli intagliatori; facevano parte di questo gruppo anche gli artigiani legati ad altri mezzi di trasporto e all'industria (fabbricanti di carri e calessi, barche e mulini ad acqua galleggianti); infine, l'ultimo braccio era riservato, chiaramente risultando l'ultimo per importanza anche nella politica interna alla corporazione, ai soli «Bastari», artigiani specializzati nella costruzione dei basti, sorta di rozze selle in legno per il trasporto della merce da soma.

Ognuno di questi cinque dipartimenti eleggeva due «Offitali», a cui era affidato il controllo delle immatricolazioni dei singoli maestri per ciascuno dei mestieri di riferimento. Paul Anderson rileva come fino a date anche abbastanza avanzate del Seicento ci fosse una discreta confusione tra i termini che definivano i vari mestieri, utilizzando due esempi nobili di artisti definiti per tutta la durata della loro carriera col titolo di falegnami, ma i cui meriti sorpassavano di gran lunga quelli della media di chi si occupava di quella carriera: Giovanni Battista Montano, che di S. Giuseppe dei Falegnami fu anche l'architetto della chiesa e nel soffitto e altrove lasciò prova di abilissimo scultore in legno, e il suo allievo Giovanni Battista Soria, che in realtà ebbe il suo apprendistato più rilevante presso il falegname pontificio attivo nei cantieri di edificazione e decoro della Cappella Paolina di S. Maria Maggiore, Vittorio Roncone. Un dato estremamente

¹⁶⁴ MARTINI 1965, pp. 42-43.

interessante è che i mercanti di legname, evidentemente membri di tutta un'altra classe sociale rispetto ai lavoratori della materia prima, avevano il pieno diritto di far parte dell'università dei carpentari, ma ad essi non è riservato alcun braccio, né specifico né cumulativo, e in generale non sembrano mai essere stati particolarmente incisivi negli affari della compagnia o dell'arte. Questo implica una certa difficoltà nel ricostruire le fonti dell'approvvigionamento delle materie prime lignarie, che spesso venivano fornite dagli artisti e artigiani a loro spese, e dunque non sempre risultano dalle testimonianze documentarie delle varie committenze nobiliari o ecclesiastiche.

Il quinto e sesto capitolo degli statuti iniziano a descrivere una tipica struttura di elezione per estrazione di ascendenza medievale (la bussola)¹⁶⁵. La bussola eleggeva un console camerlengo e due consoli compagni (i tre ufficiali più importanti, che si occupano delle spese del gruppo confraternale e della gestione delle cose pubbliche), due sindaci (ossia i revisori finanziari dell'associazione) e tre stimatori (che sono ufficialmente incaricati dalla compagnia a intervenire per nome di tutto il corpo dei falegnami in perizie esterne). Oltre a questi venivano estratti anche i tredici membri della compagnia che entravano a far parte della «Congregazione Segreta», configurata come una sorta consiglio ristretto per le faccende interne da dirimere, contrapposta alla congregazione generale, che veniva chiamata regolarmente come pubblica adunanza di tutti gli affiliati, in capo a questioni di più ampio sentire. Gli ufficiali stavano in carica sei mesi, con il decorrere del loro ufficio a partire dalla prima udienza di maggio fino all'ultima di ottobre¹⁶⁶: questo rendeva il camerlengato estivo meno oneroso, in quanto prevedeva le feste mariane, ma non quelle del Natale e della Pasqua, oltreché la festa del santo patrono, che era anche il girono in cui avveniva l'estrazione dalla bussola, davanti alla pubblica congregazione¹⁶⁷. La preminenza

¹⁶⁵ *Statuti 1617*, cc. 4r-v: *Della bussola delli Offtiali dell'arte de' Falegnami. Cap. V.*: «Per pace, et tranquillità della nostra Università de Falegnami di Roma statuimo, et ordinamo, che si debba fare una bussola delli Offtiali, cioè tre Consoli, delli quali, uno ne sia Camerlengo, doi sindici, tre estimatori, et tredici huomini secreti, quali si debbano rinovare di cinque anni in cinque anni per li Consoli, et Offtiali da quella ultimamente estratti, in modo, che ogni braccio habbia il suo Camerlengo, et prima, che detta bossola si rinovi si debba fare publica congregazione, acciò parendo all'arte di dare alcuno aggiunto alli Consoli nelle detta rinovazione, possano uno, ò vero più dare l'offitio, il quale non possa eccedere un'anno da finire l'ultimo giorno d'Aprile».

¹⁶⁶ *Statuti 1617*, c. 6r, [*In che tempo si devano cavare dalla bussola gli Offtiali*]: *Del medemo. Cap. Viii.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che per l'avvenire niun'offitio debba durare, oltre sei mesi, à quali si farà l'elettione, et che però dove di facevanano cinque palle se ne faccino dieci, et ogni sei mesi se ne cavi una sino al fine della bussola, et una estrattione si farà nella prima Domenica d'Aprile l'altra nella prima di Ottobre nell'oratorio nostro».

¹⁶⁷ *Statuti 1617*, cc. 5v-6r: *In che tempo si devano cavare dalla bussola gli Offtiali. Cap. Vij.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che ogni anno nel giorno di Sancto Gioseppe, li Consoli, che sono, et che per il tempo saranno debbano cavare li nuovi Offtiali chiamati generalmente tutta l'arte, à vedere cavare gli Offtiali, et quelli congregati nell'oratorio se apra la bussola, quale debba stare nella Chiesa in una cassetta conforme à quella della nostra Compagnia serrata con tre chiavi, et si debba cavare una palla, nella quale debbano essere inclusi tutti gli Offtiali per un'anno futuro,

del Braccio dei falegnami sugli altri quattro è testimoniata dalle regole che vengono stabilite per l'imbussolamento¹⁶⁸.

Si può qui innestare una riflessione storica significativa che non è stata presa in considerazione da Paul Anderson, precedentemente occupatosi del tema. Il sistema prevedeva una estrazione semestrale, a fine aprile e fine ottobre, calmierata sui cinque anni (e comunque evitando la copertura di più di quattro ruoli nel quinquennio) in modo tale che ogni braccio (anche il più piccolo) avesse pari rappresentanza. Questo sembra certamente vero, almeno sulla carta, per i primi anni della storia della congregazione. Tuttavia, inoltrandosi negli ultimi anni del Seicento, si notano segnali di una certa facilità nel piegare tale sistema: le cariche di maggior prestigio rimasero per anni nelle mani delle personalità più eminenti dell'intaglio ligneo romano, come ad esempio Filippo Passarini e Giovan Battista Vannelli. Finito il loro turno di cinque anni, essi vengono quasi immediatamente riciclati come stimatori aggiunti ed esaminatori per il rilascio delle patenti, dando loro così la sostanziale libertà di decidere chi era dentro e chi fuori dalla compagnia.

Gli ufficiali più importanti dell'università erano il console camerlengo, i consoli compagni, i sindaci e ed altre figure via via definite dagli statuti. Il primo, vero e proprio capo eletto semestralmente dalla corporazione, era unico responsabile della riscossione delle tasse relative

quali debbano pigliare il possesso dell'Offitio il primo giorno di audienza nel mese di Maggio et detti / Consoli vecchi debbano nel detto termine detto Offitio rilasciare sotto pena di XXV. Libbre da applicarsi, et togliere come di sotto si dirà». Sia questo che i capitoli successivi fino al nono specificano ulteriori regole di condotta da tenersi in occasione dell'elezione, come il luogo e le modalità in cui deve essere conservata in segreto la bussola, il passaggio dei libri dei conti e degli inventari da un ufficiale all'altro, ed eventuali sanzioni da comminare a chi non rispettassee rigorosamente questi passaggi.

¹⁶⁸ *Statuti 1617*, [*Della bussola delli Offitiali dell'arte de' Falegnami*], cc. 4v-5v, *Del medesimo Capitolo Vj*: «Item statuimo, et ordiniamo, che in ogni bussola che si farà de cinque anni in cinque anni, ciascheduno braccio vi debba havere doi Cosoli, che siano Camerlenghi, oltre i quali ciaschedun braccio per piccolo, che sia vi habbia doi altri Consoli quattro Scindici doi Sigillatori, et doi Camerlenghi delle carte, et quanto all'elegere di detti Consoli li quattro bracci inferiori seguiranno la forma del Capitolo primo de'nostri statuti, et il braccio de' Falegnami osserverà l'ordine che segue come per partito vinto nella publica adunanza de' V. di Febraro M.D.C.X.V. cioè per l'elezione di cadauno Console farà tre bollettini di diversi nomi, et quelli metterà in una bussola et il primo che a' sorte si caverà, sarà Console, et gli altri bollettini si stracciaranno et nell'istesso modo incontinente uno doppò l'altro si estraheranno gli altri Consoli di dette braccia. Quanto poi alla eletione e delli tredecì si debba fare la bossola in questo modo cadaun'anno, et due volte per anno, cioè di sei mesi in sei mesi si debbano imbussolare per tredecì, otto del braccio de' Falegnami, sei delli Catinari, et quattro per ciascheduno delli altri tre bracci che restano, che in tutto sono vintisei. Et quanto alli stimatori, che se ne debbano imbussolare uno per braccio de quelli bracci che ne hanno bisogno. Che il Console et Camerlengo habbi sempre il primo luogho, et doppò à lui, quando esso non sia Falegname habbia il secondo luogo, il Console Falegname, et doppò il Catinaro, et non essendovi il Catinaro, quello à chi toccherà secondo la bussola di quella tratta. Che mentre duraranno li quattro Con/soli, in Console aggiunto nel braccio de' Falegnami debbia sempre havere l'ultimo luogho come aggiunto, che nella detta bussola di cinque anni niuno possa havere, né godere altro che quattro offitij, mà variati, eccetto che se l'adunanza generale l'elegesse in caso di rifiuto, ò simile».

all'università, e delle operazioni finanziarie da portare avanti con tali ricavi; aveva il compito di occuparsi di crediti e debiti dell'associazione, coadiuvato dagli altri consoli, e comunque sempre riferendo del proprio operato in tredici pubbliche adunanze annuali¹⁶⁹. La fondamentale importanza del suo ruolo era confermata dall'obbligo di versare una somma di denaro come garanzia (sigurtà) che aveva accettato su di sé il compito e non lo avrebbe lasciato. Questo deposito era affidato ai sindaci¹⁷⁰: queste figure di revisori di conti sono definite dai capitoli successivi¹⁷¹: a loro i consoli, entro un mese dalla fine della loro carica, dovevano produrre i

¹⁶⁹ *Statuti 1617*, cc. 7r-7v, *Dell'offitio del Console, et Camerlengo Cap. Decimo.*: «Item statuimo, et ordinamo, che lo Camerlengo della nostra Università, quale sarà secondo li nostri statuti creato, credito e debito riscuotere tutti, et singoli dinari, quali stassero debiti alla nostra Università per qualsivoglia causa et occasione, / insieme con uno delli Consoli, quale debba tenere una lista delli denari, che si riscuoteranno, et detti denari niuno delli Consoli li debba pigliare sotto poena di cinque libre, et occorrendo di fare quietanza, detto Camerlengo quella fare insieme con li Consoli, purché non fosse di cosa all'arte pregiudiziale, in qual caso non possa farla senza publica Congregatione, et se per caso alcuno delli Consoli riscuotesse alcuni danari de secatori, Bottari, e' simili cose straordinarie, possano quelli riscuotere, et in termine di Xiiij. hore li debbano assegnare al Camerlengo sotto la pena predetta».

¹⁷⁰ *Statuti 1617*, cc. 7v-8v: *Che il Console, et Camerlengo sia tenuto, et debba dare una idonea sigurtà. Cap. Xj.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che chi sarà Console, e Camerlengo dell'arte nostra de Falegnami tanto essendo estratto per bussola, quanto essendo creato et ordinato à detto offitio di Console, et Camerlengo in publica adunanza, non possa né debba detto offitio accettare, se non con effetto, et inanzi, che esso accetti detto Offitio debba dare una idonea cautione, ò vero sigurtà in forma di deposito, non ostante etiam se fosse, ò vero dicesse esser idoneo, ò non la trovasse, la quale cautione prometta, che lui darà li suoi conti in mano alli Scindici, che lo haveranno da Scindicare, che scindicato, che sarà secondo la forma delli presenti nostri statuti, et di pagare con effetto tutta la somma, che lui sarà dalli nostri Scindici stato condannato, ritrovandosi però essere debitore dell'Università nostra, et se esso Console, ò Camerlengo non vorrà dare detta sigurtà, ancora, che fosse, ò dicesse esser idoneo, et non trovare detta sigurtà, che li Consoli nostri, che in quel tempo saranno in offitio lo possano constringere, et con effetto farli pagare la pena secondo che narra il Capitolo XV. et pagato che haverà detta pena, essi Consoli, che saranno in Offitio debbano fare adunanza, et in detta adunanza fare creare altro che sia Console, et Camerlengo di nuovo creato non vorrà adempire con dare detta sigurtà, come di sopra, diamo autorità alli detti Consoli di farli pagare la pena come sopra, et che detti nostri Consoli debbano fare tante volte adunanze, et creare tanti Consoli, e Camerlengo e fargli pagare tante volte detta pena à tutti, ò uno per uno, insino che si trovarà uno, che darà detta sigurtà, et accetti detto Offitio, et essendo detti Consoli negligenti in riscuotere dette pene, che siano tenuti del loro a pagare tutto quello che per conto di detta pena pervenirà all'arte nostra, et che li scindici loro li possano nella sentenza nella detta somma condannare et li detti Scindici non li condannando, siano tenuti del loro proprio, le quali e tutte pene sopradette si debbano distribuire et applicare, si come si contiene nel Capitolo dell'applicazione delle pene».

¹⁷¹ *Statuti 1617*, cc. 18v-19r: *Quanto devano havere li Sindici per loro salario Cap. Xxvj.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li sindici, che sono, et saranno per l'avvenire habbiano per loro salario giulij cinque, et una libra di cera et habbino le loro loro botteghe essenti per quell'anno da qualsivoglia impositione per l'arte nostra»; cc. 19v-20v: *Della Potestà delli Sindici Cap. XXIX.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali haveranno finito il loro offitio debbano infra termine di un' mese assegnare alli Scindici nuovamente estratti, et dare li conti di tutti, et singoli danari per essi riscossi da qualsivoglia debitore della nostra Università per qualsivoglia occasione dotto pena di doj ducati d'oro d'applicarsi, come di sotto. Et similmente li detti Scindici siano obligati trà termine di un altro mese detti conti vedere, et diffinitivamente pronunciare sopra quelli assolvendo, et condannando detti Consoli passati, ò verò detta Università secondo la loro coscienza sotto la pena predetta; Il che se per li Consoli passati, ò verò presenti Scindici frà il termine predetto non si adempisce li Consoli, che in offitio saranno, debbano dette pene senza alcuna remissione riscuotere, et essendo negligenti siano obligati del loro proprio à pagare la pena, quali detti Consoli, ò Scindici fossero incorsi per vigore del presente Statuto, et li Scindici, che sindicaranno li Consoli, quali fossero stati negligenti in eseguire dette pene, debbano quelle spetialmente annotare nella loro sentenza concendendo alli scindici predetti ominino da potestà di sindacare li Consoli, et altri Offitiali passati, secondo la loro coscienza»; *Del Salario delli Sindici. Cap. XXX.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li Sindici della nostra Università, et ciascheduno di loro habbiano, et debbano havere nella detta festa di S. Giuseppe una fascola di cera lavorata di peso di una libra,

conti di tutte le spese effettuate, con le pena di due scudi d'oro in caso di mancanza. I sindaci a loro volta avevano un mese di tempo per pronunciarsi sulla regolarità di questi conti, assolvendo o condannando appunto i consoli. Il loro salario (da consegnarsi in occasione della festa di S. Giuseppe), consisteva in 5 giuli e una libbra di cera bianca lavorata e soprattutto nell'esenzione dalla tassa annuale o «Colletta» per la detta festa.

I consoli hanno «omnino la potestà, et giurisdittione tra gli huomini che nella loro Corte litigaranno, di giudicare, decidere, et terminare tutte, et singole differenze... et ad issi litiganti imporre pene, comandare a' loro arbitrio, et dette pene riscuotere, et applicare, come di sotto si contiene, et non solo a' litiganti nel loro Tribunale, mà à tutte persone alla loro giurisdittione soggetti»¹⁷². Altro loro compito, oltre a quello del tribunale dell'arte - che aveva posto in Campidoglio insieme alle altre corporazioni più rilevanti della città - era quello della riscossione di «tutte, et singole somme di danari, et praesertim pene dalli transgressori di questi nostri statuti, et inobedienti alli comandamenti delli Consoli, quali pene possano procedere ad essecutione reale, o personale», il cui ricavato era una voce principale dell'entrata annuale delle casse private dell'università¹⁷³: altrettanto valeva per le contravvenzioni comminate dai sindaci al momento della loro annuale revisione dei conti¹⁷⁴.

L'impegno dei consoli e in particolare del camerlengo risultava pertanto abbastanza gravoso «perché il riscuotere, et lo spendere denari d'altri, massime del publico il più delle volte suole

et ancora per honore di detta arte detti Sindici nell'anno, che loro saranno Sindici siano essenti della Colletta, che si fa per la festa di Santo Giosepe».

¹⁷² *Statuti 1617*, cc. 8v-9r: *Della potestà delli Consoli. Cap. Xxi.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli quali sono, et pro tempore saranno, habbiano omnino la potestà, et giurisdittione tra gli huomini che nella loro Corte litigaranno, di giudicare, decidere, et terminare tutte, et singole differenze, che nel loro Tribunale si ventilassero, sommariamente, senza strepito, et figura di giuditio, pretermessa ogni solennità de leggi, nel procedere giustamente, ò verò conosciuta la verità di quello si litigasse, et ad issi litiganti imporre pene, comandare a' loro arbitrio, et dette pene riscuotere, et applicare, come di sotto si contiene, et non solo a' litiganti nel loro Tribunale, mà à tutte persone alla loro giurisdittione soggetti».

¹⁷³ *Statuti 1617*, cc. 9r-v: *Che li Consoli siano obbligati à riscuotere le pene Cap. Xiiij.*: «Item ordiniamo, et statuimo, che li Consoli predetti siano tenuti per loro proprio giuramento effettivamente riscuotere tutte, et singole somme di danari, et praesertim pene dalli transgressori di questi nostri statuti, et inobedienti alli comandamenti delli Consoli, quali pene possano procedere ad essecutione reale, o personale secondo sarà più opportuno di quelle, et riscosse le debbano mettere ad entrata della nostra Università secondo la forma delli presenti nostri statuti, et essendo essi negligenti siano obbligati à pagare dette pene pervenienti alla nostra arte delli loro proprij nel tempo del Scindicato detti Scindici in dette pene li debbano condannare».

¹⁷⁴ *Statuti 1617*, c. 9v: *Che li Consoli siano tenuti riscuotere li Scindicati. Cap. Xiiij.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli nuovi, quali sono, et per tempo saranno, siano tenuti, et dibbano riscuotere tutti, et singoli danari di condennatione fatte dalli Scindici alli Consoli passati, et riscuotere tutte le pene, quali fossero incorse per li huomini della nostra arte, et non riscosse dalli Consoli passati sotto pena di XXV. libre da applicarsi alla nostra Chiesa».

apportare sinistre impressioni nelle menti delle persone, mormorationi, et anco contrasto»¹⁷⁵, e coloro che non avessero voluto accettare la carica al momento della loro estrazione dalla bussola doveva pagare una penale; di contro se accettavano il proprio compito era loro dovuto uno stipendio di cinque scudi per i due consoli compagni e il Notaio e di sette e mezzo per il console camerlengo¹⁷⁶. I capitoli immediatamente successivi¹⁷⁷ specificano le modalità della riscossione

¹⁷⁵ *Statuti 1617*, cc. 16r-v: *Dell'ordine, che devono tenere li Consoli, et Camerlengo circa il riscuotere, et spendere danari, et della pena à chi contrafarà. Cap. Xxiiij.*: «Perché il riscuotere, et lo spendere denari d'altri, massime del publico il più delle volte suole apportare sinistre impressioni nelle menti delle persone, mormorationi, et anco contrasto, però commandiamo per omnia re à simili inconvenienti, et altri che potessero perciò nascere, che si osservino l'infrascritti Capitoli. Prima tenendo il Console, et Camerlengo il primo luogho della nostra residenza, et essendo capo della nostra Università statuimo, et ordiniamo, che senza interesse di volontà, ma solo à buon fine, et a gloria, et honore di Dio, et del nostro Avvocato S. Giosepe che per ciò si eleggano huomini facultosi, da / boni, et di natura età, ò al manco di giuditio: et tali vogliamo, che tenga il primo luogo come di sopra. Volemo ancora che tenga denari, et entrate delle arti sottoposte al nostro Consolato, et comandiamo, et proibimo che gli altri doi Consoli non possano riscuotere, né tenere danari dell'arte, sotto pretesto alcuno, come appare al suo Capitolo senza licenza del sopradetto Camerlengo in scriptijs, et contrafacendo, caschino in pena per ogni volta di cinque scudi di applicarsi come sopra».

¹⁷⁶ *Statuti 1617*, cc. 9v-10r: *Quanto debbano pagare li Consoli, quali non vogliamo accettare l'offitio, et quanto debbano havere di salario. Cap. XV.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali al presente sono, et per tempo saranno estratti tanto per bussola, quanto creati in publica Congregatione, non volendo accettare detto offitio, debbano pagare l'infrascritta pena, cioè il Console, et Camerlengo scudi quindici, et gli altri doi Consoli scudi diece per qualsivoglia di essi da applicarsi, come nel Capitolo delle divisioni delle pene, et accettando, et essercitando detto offitio debbano havere per loro salario, cioè il Console, et Camerlengo scudi sette e mezzo li doi altri Consoli insieme con il Notario debbano havere scudi cinque per qualsivoglia di essi, et questo acciò tale offitio sia essercitato da persone idonee, quali possano vendere buon conto delle loro administrationi, et acciò l'arte non debba litigare nel fine del loro offitio».

¹⁷⁷ *Statuti 1617*, [*Quanto debbano pagare li Consoli...*], cc. 10r-12r: *Del medemo. Cap. Xvj.*: «Item dechiaramo che gli emolumenti quanto alla quantità restino fermi, et siano sempre li mededimi, mà si debbiano dividere comunemente, cioè ne tocchi la metà per uno, et nel riscuoterli si tenghi questo ordine, cioè, Il primo Console, et Camerlengo, che sarà estratto la prima volta dopo finita la presente bussola, riscuota la metà della tassa della Camera et la metà della Colletta, et quello che sarà estratto doppò à lui riscuoterà le altre metà sì dell'una, come dell'altra, et così seguirà di mano in mano per sempre, et à questo effetto reducemo le pene, che si pagano delli rifiuti delli Offitij alla metà, cioè che da detto tempo in là per avvenire le dette pene non si paghino se non per metà. / Di più dechiaramo, che la Colletta solita essigersi ogni anno da quando comincerà la nuova bussola sia per sempre, et in perpetuo di due giulij l'anno, mentre però non vi sia spesa straordinaria, et li detti Consoli pro tempore di essa, ne riscuotino un giulio per uno ogni sei mesi nel tempo loro, et che oltre / alli detti Consoli, et Camerlengo da qui avanti paghino le pene. tutti gli altri Offitiali secondo il Capitolo XXXV]. Delli nostri statuti per la metà però, come di sopra»; *Che li Consoli rendano ragione nelli loro Tribunali. Cap. Xvij.* [cap. 18, identico, cc. 9r-v]: «Item statuimo, et ordiniamo, acciòché le liti, cause, et controversie, quali sogliono occorrere trà gli huomini della nostra Università sommariamente si debbano spedire, che li Consoli, che sono, et che per tempo saranno, ò almeno uno di loro debbano sedere per Tribunale nel nostro Consolato, et udire, et decidere tutte, et singole cause, quali si ventilassero avanti di loro, eccetto che non fosse qualche causa, che passasse la somma di diece ducati de' Carlini, quale non si possa spedire che almeno non ci siano doi Consoli, et nelle cause, dove ci fosse alcun punto, ò articolo di ragione, si spedissero con consiglio dello Assessore, quando le parti vogliano, ò vero una di loro, purché detto Consiglio non si addimandasse da detti litiganti, quando li Consoli fossero risolti, et la parte fosse citata à sentenza, ò verò non fosse causa di mercede, in qual caso detti Consoli procedano all'espeditiione, non ostante, che fosse addimandato detto Consiglio d'Assessore et se sarà citato alcuno debitore avanti alli Consoli, fatta la petitione, et non comparendo se li possa relassare il mandato fattoli prima una citatione, et intimatione se sarà assai somma, et se tale debitore citato comparirà, et negasse la petitione all'hora li Consoli dibbano prefigere un termine à provare, quale sia in arbitrio delli Consoli à prefigerlo longo, ò breve, secondo la qualità della causa, quale termine non possa essere più lungo di giorni dieci, et quello passato la causa si debba spedire dalli Consoli, come di sopra, et quello, che sarà condannato per sentenza, s'intenda condannato ancora nelle spese, ancorché non vi fosse fatta mentione in detta sentenza. Et se fosse in dubbio se' li testimonij, esaminati provino sì ò nò, ò verò che concludendo li

della tassa per la festa di S. Giuseppe, poi si passa a descrivere l'attività del tribunale dell'università, retto dai consoli, che si occupava principalmente di rendere conto di episodi di debiti insoluti. Per cause relative a rivendicazioni economiche inferiori ai dieci scudi, era sufficiente la presenza di un solo console; in caso di cifre superiori era prevista la presenza di almeno due di loro, coadiuvati da un assessore del senato romano per liti senza «alcun punto, ò articolo di ragione»; infine, le dispute dovevano essere risolte in tempi molto brevi, con un termine massimo di durata stabilito in dieci giorni, dopo il quale l'imputato era automaticamente condannato al rimborso delle spese processuali. Il capitolo 18 dava la possibilità alle parti in causa di presentare ricorso entro cinque giorni dalla sentenza dei consoli, scegliendo ciascuna un proprio rappresentante nel corpo dell'università che avrebbe dovuto ridiscutere la sentenza entro quindici giorni in vece dei consoli, con l'eventuale presenza di uno dei sindaci dell'arte come giudice imparziale¹⁷⁸. Questo grado di giudizio era inappellabile. Si specifica inoltre che potenziali sospetti sull'equità del giudizio dei maestri dovevano essere dettagliati dall'accusante, ricorrendo a un dottore in legge per non incorrere nell'accusa di calunnia. Gli atti del tribunale potevano essere rogati solamente dal notaio dell'università e le spese erano interamente a carico della parte che avesse perso la causa. Unico caso in cui la causa poteva essere annullata era quello in cui i consoli avessero mancato di pubblicare il mandato di comparizione, negligenza punita con una multa di dieci scudi.

Consoli possano constringere le parti à deponere la propina per l'Assessore, et secondo il Consiglio del quale debbano detta causa spedire».

¹⁷⁸ *Statuti 1617*, cc. 12r-13r: *Del medesimo. Cap. Xviij.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che se alcuna delle parti litiganti si sentissero gravate dalla sentenza data per li Consoli possa infra termine di cinque giorni appellare, et eligere un'huomo dell'Arte, et citata la parte ad eleggere l'huomo suo, et non comparendo, li Consoli ne debbiano eleggere uno, quali doi huomini cosi eletti, non essendo alle parti sospetti, dibbiano infra termine di quindeci giorni da computarsi dal di che accetteranno detta causa rivedere, et detta sentenza de' Consoli riformare, et annullare come à loro parerà, et se detti doi eletti non fossero d'accordo, che uno delli Scindici dell'Arte sia per terzo, et quello che sarà giudicato per loro sia rato fermo dalla sentenza de quali non si possa appellare, ne' richiamare essendo confirmatoria alla prima, et in evento che non fosse confirmatoria, volendosi le parti richiamare, ò verò una di loro, si dibba dare la lista de gli huomini confidenti, et delli sospetti, et vedendosi li Consoli che le parti si confidassero di un' Mastro dell'Arte debbiano deputare quello, et quando non si concordassero li Consoli ne eleggano uno di quelli, ché niuna delle parti l'haverà eletto, ò chiamato sospetto, et se per malitia uno de' detti litiganti dicesse in genere, et in spetie, Io hò sospetto uno, ò doi Masestri li nomi delli quali sospetti sia tenuto specificarli, con la causa, et poi soggiungesse in genere tutti li Maestri, volemo, che tal sospitione, come calunniosa non li sia menata buona, et citata la parte à vedere eleggere per li Consoli una persona solo il quale habbia detta causa à decidere con il consiglio di un Dottore, vedendo gli atti originali tanto della prima, quanto dilla seconda Istanza senza fare estratto alcuno di detti atti, et volendo, alcuna delle parti, che si faccià l'estratto, quello si dibbia fare alle spese del pedrente in tal modo, che la parte adversa non volendo lui usare detto estratto non sia tenuta à pagare cosa alcuna di detto estratto, et più volemo che tutti gli atti, quali si faranno dibbiano farsi dal nostro Notaro, et non per altro Notaro».

Il capitolo 25 dichiara che il console camerlengo non può però spendere più di uno scudo dell'università senza il permesso della congregazione generale o segreta, ed è tenuto ad conservarne la ricevuta per la revisione dei conti operata dai sindaci: è possibile l'eccezione «per qualche urgente causa», che gli permette di spendere fino a tre scudi ma con il controllo degli altri due consoli; inoltre almeno uno di questi ultimi era tenuto ad accompagnare il primo nella riscossione delle tasse, sotto la pena di cinque scudi d'oro in caso di mancanza¹⁷⁹. Il capitolo 26 stabilisce infine che né i consoli né il camerlengo possano in alcuna occasione fare ricorso sull'azione dei sindaci né nel proprio tribunale interno all'università né a quello dei conservatori di Roma. I capitoli 27 e 28 sanzionano l'uso di ingiurie e impropri nei confronti dei consoli e del notaio con una pena di dieci scudi e la carcerazione senza mandato¹⁸⁰.

I capitoli 32-33 impongono che tutti i partecipanti all'università, in caso di dissensi sul valore delle opere che consegnavano, «volendosi far stimare detti Maestri non possino eleggere alcuno estimatore, ò vero apprezzatore se non de gli estimatori eletti dalla Università sotto pena de' xxv. libre»¹⁸¹. Nel caso che gli stimatori pubblici non fossero stati di gradimento dei maestri

¹⁷⁹ *Statuti 1617*, [Dell'ordine, che devono tenere li Consoli...], cc. 17v-18v: *Del medemo. Cap: XXV*: «Item che il Camerlengo non possa in modo alcuno senza licenza della publica adunanza, ò verò della secreta spendere più di uno scudo per volta per servitio dell'università con ricevuta da chi lo riceverà, et spendendo di più non siano menati buoni alli suoi conti, et li Scindici menandoli buoni siano tenuti del loro all'arte. Et se sarà per qualche urgente causa, se li concede, che possano spendere sino alla somma di scudi tre insieme con li doi altri Consoli. Ma però comandiamo, et statuimo, che siano pagati per mandato sottoscritto dalli doi Consoli, et registrato al suo libro delli rincontri. Et che il Camerlengo non possa dar fuori lista alli Sbirri senza ordine delli doi compagni, ò almeno uno in scriptis, et ordiniamo, che il Camerlengo che uscirà d'offitio debba consegnare li libri, et così anco li pegni, che li fossero restati in mano in termine di un' mese, come appare al Capitolo Xxviij. acciò li poveri li possano andare a riscuotere. Et contrafacendo così l'uno, come l'altro caschi in pena di cinque scudi d'oro in oro da applicarsi, come di sotto. Dichiarando, che ogni volta il Camerlengo ricercherà li doi Consoli, ò uno, et non volessero andare con lui à riscuotere, che caschino ciascuno in pena di scudi cinque d'applicarsi come di sotto, dicendogli prima doi giorni avanti, et si debba sempre stare alla semplice sua assertione etiam' senza giuramento, et questo si fa', perché ogni volta, che non sono portati li denari per le tasse li superiori fanno fare l'essecutione contro di lui: Con questo però che a detto libro grosso non si debba dare credito contro esso Camerlengo se tutte le partite non saranno sottoscritte di sua mano al stracciafoglio, et anco al libro grosso».

¹⁸⁰ *Statuti 1617*, cc. 18v-19r: *Che non sia lecito à nessuno delli Consoli, et Camerlengo appellare, né reclamare dal Scindicato. Cap: Xxvj*: «Item statuimo et ordiniamo, che li nostri Consoli, ò verò chi sarà Console et Camerlengo Scindicato, che sarà delli nostri Scindici estratti per bussola, non possa, né debba appellare, né reclamare alli Signori Conservatori né all'università nostra di Falegnami, né al alcun'altro Tribunale di Roma se in primis, et ante omnia non deporvi effettivamente, et in contanti la somma delli danari, che delli nostri Scindici, come sopra sarà stato condannato, et fatto il detto Deposito li nostri Consoli, che in quel tempo saranno facendo publica adunanza, debbano detta adunanza fare creare doi altri Scindici, li quali habbiano autorità di rivedere, decidere, ed terminare quel sopradetto Scindicato, secondo che parerà alle loro conscientie, et il tutto habbiano da annotare nella loro sentenza».

¹⁸¹ *Statuti 1617*, cc. 20v-21r: *Dell'offitio delli estimatori Cap: XXXij*: «Item statuimo, et ordiniamo, che tutte, et singole persone alla nostra Università soggette, le quali havessero alcuna differenza sopra la mercede delli lavori per essi fatti à qualsivoglia persona volendosi far stimare detti Maestri non possino eleggere alcuno estimatore, ò vero apprezzatore se non de gli estimatori eletti dalla Università sotto pena de' xxv. libre etc. et occorrendo caso per il quale detti estimatori per alcuna legittima causa fossero recusati li Consoli, ò vero uno di essi debbano detto lavoro in luogo de gli estimatori apprezzare quali tutte, e singole cose volem si osservino sotto la detta pena di xxv. lib. da togliersi, et applicarsi come di sotto si contiene»; *Delle mercedi delli stimatori Cap. XXXij*: «Item statuimo, che le

richiedenti la stima, il compito passava ai consoli. Gli stimatori ricevevano due baiocchi per scudo, se poneva il prezzo finale al di sotto dei dieci scudi, un baiocco e mezzo per stime fino ai cento scudi, e un solo baiocco per stime ancora superiori.

Il capitolo 34-35 definisce le responsabilità dei cosiddetti «Tredici uomini segreti», poi aumentati a quattordici dopo il 1624, stabilendo inoltre le pene per chi non si presentasse alle riunioni dell'università. Questi erano sostanzialmente i rappresentanti di tutti i maestri iscritti, responsabilità per cui ricevevano mezza libbra di cera all'anno; la loro presenza normalmente garantiva che le decisioni prese dalle congregazioni ristrette valessero «come fosse fatto da tutto il Corpo dell'arte»; nel caso invece che i consoli avessero chiamato una riunione «universale», tutti i maestri erano obbligati a partecipare, con la pena di una libbra di cera per gli ufficiali che mancassero e di un grosso per i maestri: entrambe queste contravvenzioni devono essere consegnate «in utilità della nostra Chiesa»¹⁸². Perché le decisioni di importanza elevata per tutto il corpo dell'università fossero valide, si stabilisce che debbano essere presenti almeno i due terzi dei «tredici» e un numero di maestri che facesse raggiungere il totale di venticinque persone. Per decisioni meno importanti non era necessario rispettare questo quorum, ma nondimeno si prevede il completo pagamento della pena.

I capitoli da 36 a 38 si stabiliscono i metodi di pagamento delle pene. Innanzitutto qualunque persona che volesse rifiutare una carica per cui era stato eletto durante l'estrazione dalla bussola è tenuta a pagare 25 libbre, il cui valore è poi ristabilito nel capitolo finale degli statuti; inoltre la

mercedi, che si devono alli stimatori publici, quando stimano alcuna cosa, s'intendano, et siano l'infrascritte, cioè baiocchi doi per scudo sino alla somma de' scudi dieci, et passando dieci scudi cominciando dall'uno, sino à scudi cinquanta sino alla somma di scudi cento baiocchi uno e mezo per scudo, et da scudi cento sino à qualsivoglia somma baiocco uno per scudo, Cominciando sempre dall'uno».

¹⁸² *Statuti 1617*, cc. 21r-22r: *Della potestà delli Tredici, et offitiali, et della pena, à chi non viene all'adunanza. Cap. XXXiiij.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali sono et per tempo saranno di tutte, et singole cose concernente utilità, ò danno di detta arte ne debbano fare publica Congregatione nella quale ci habbino à intervenire almeno tutti gli Offitiali, cioè Consoli, Sindici, Estimatori, et Tredici, quali habbino piena potestà di decretare, et ordinare secondo à loro parerà per l'occorrenze di detta arte, et quello, che sarà per loro ordinato, et stabilito vaglia, et tenga, come fosse fatto da tutto il Corpo dell'arte, essendo però citata tutta l'arte universalmente per universale danno, ò comodo, et detti Offitiali, e Maestri citati non venendo alla Congregatione, ò adunanza li Offitiali caschino in pena di una libra di cera, et li Maestri nella pena di un' grosso per ogni volta che mancassero, qual pena senza alcuna diminutione si debba convertire in utilità della nostra Chiesa, et niente di meno, quello, che sarà decretato per li Consoli, con doi terzi delli Tredici, et con alquanti Maestri, il numero delli quali con gli offitiali ascenda à venticinque persone nelle cose dell'arte importanti vaglia, et tenga, come fosse fatto per tutti, ma nelle cose, et adunanze ordinarie basti essere citata l'arte, et quelle spedirle secondo il solito, né per questo li citati siano assoluti di pagare la pena predetta, quali detti Consoli siano obligati à riscuotere da ogni contrafaciente, et quella applicarla intieramente, come nel presente Capitolo si contiene»; *Del Salarario delli Tredici. Cap. XXXV.*: «Item volemo, che li Tredici della nostra Università per remuneratione delle loro fatiche habbiano, e ciascheduno di loro habbia nella festività di S. Giuseppe una fascola di cera lavorata di peso di meza libra in honore della festività».

multa per l'assenza alle riunioni viene stabilita definitivamente e per tutti gli iscritti all'arte a un giulio per ciascuna assenza¹⁸³. Il cap. 37 è particolarmente significativo, perché aiuta a fare chiarezza sui motivi della nascita dei problemi tra università e l'arciconfraternita. Infatti si stabilisce che «tutte le pene, le quali da detti nostri statuti non sono applicate alla detta Chiesa del nostro S. Gioseppe s'intendino sempre tutte in tutto, et per tutto niuna esclusa ipso facto, et ipso iure senza altra interpretatione applicate, si come con effetto per tenore del presente statuto si applicano alla detta Chiesa per servitio della Fabrica, et altri bisogni di essa»¹⁸⁴: la assoluta dipendenza dell'università deriva dunque evidentemente dalla necessità di coprire le spese di realizzazione della chiesa, che ancora al 1624 sono lontane dall'essere estinte; negli anni successivi, venuto a mancare questo motivo validissimo, i maestri si sentiranno sempre più ingiustamente sottoposti all'autorità confraternale.

Molto dettagliati sono i rapporti tra maestri e garzoni, con informazioni fondamentali sullo svolgimento degli apprendistati, su che tipo di contratti li regolavano e su quali erano le infrazioni più frequenti a cui si andava incontro, discussi nei capitoli tra 46 e 51¹⁸⁵. Il primo caso citato, ed evidentemente considerato il più pernicioso, riguarda la concorrenza sleale di garzoni e lavoratori verso il maestro che aveva loro insegnato il mestiere. Si statuisce pertanto che a chiunque abbia svolto almeno tre mesi di apprendistato o di collaborazione lavorativa presso un maestro dell'arte sia vietato aprire una propria bottega autonoma. Il divieto durava tre anni, ma prevedeva la possibilità di procurarsi una patente per un esercizio commerciale distante almeno 110 m (50 canne): ogni infrazione prevedeva una multa di 25 scudi, e la renitenza al pagamento

¹⁸³ *Statuti 1617*, cc. 22r-v e 23r: *Della pena di chi rinunzierà offitij à loro commessi. Cap. XXXvij.*: «Item costituimo, et ordiniamo, che nessuna persona di detta nostra arte, quale sarà estratta dalla bussola ad alcun'offitio, tanto per Console, quanto per altro offitio pena, ne voglia quello renuntiare, ò verò per sostituto essercitasse sotto la pena di libre venticinque da togliersi, et applicarsi, come di sotto, et il simile volemo si osservi, quando per publica Congregatione fosse deputato in luogo di qualche offitiale morto, ò vero assente»; *Del medesimo, Cap. XXXviij.*: «Item in quanto alla pena di quelli che non verranno alle adunanze publiche, s'intendi per l'avenire di un' giulio per caduna volta, et persona, nel resto si osservi il statuto à Cap. XXXiiij. et Xvj».

¹⁸⁴ *Statuti 1617*, cc. 22v-23r: *Dell'applicazione delle pene Cap XXXvij.*: «Item statuimo, che da adesso in perpetuo tutte le pene, le quali da detti nostri statuti non sono applicate alla detta Chiesa del nostro S. Gioseppe s'intendino sempre tutte in tutto, et per tutto niuna esclusa ipse facto, et ipso iure senza altra interpretatione applicate, si come con effetto per tenore del presente statuto si applicano alla detta Chiesa per servitio della Fabrica, et altri bisogni di essa, et perciò statuimo ancora, che dalli inobedienti, e Contraventori dette pene si paghino, et essigano inremisibilmente dal Consolo, et Camerlengo pro tempore, quale ne renderà conto nel suo Sindacato, dovendo li sindici crearne partita à parte, et farne espressa mentione, et dette pene come si riscuoteranno dal detto Consolo, e Camerlengo in un' libro particolare, quale s'intitolerà libro delle pene che à tempo suo si consegnerà à detti Sindici da quali si farà poi consegnare dette pene al Proveditore dell'Archiconfraternità nostra, et da esso se ne riporterà sempre ricevuta».

¹⁸⁵ *Statuti 1617*, cc. 26v-32v, capp. 46-51.

o allo spostamento della bottega poteva obbligare i consoli dell'università e il loro tribunale a sfrattare il contravvenente¹⁸⁶.

Si legifera inoltre su quei garzoni che si separavano dal proprio maestro prima del termine del contratto di apprendistato, la cui specie non è dettagliata dagli Statuti, ma anche di quei maestri che con dolo assumono garzoni altrui come aiuti nelle proprie botteghe. Se è possibile recuperare prove giuridiche presso il notaio dell'università dell'insolvenza del contratto, a qualunque maestro iscritto all'arte è vietato «pigliare, ò ritenere detto Garzone, ò discepolo, ne darli da lavorare fuori di bottega, ne à cottimo, ne à giornata in nessun' modo senza espressa Licenza del Padrone, al quale sarà obbligato à servire, ò vero citato detto Padrone ottenga la Licenza dalli Consoli», con pena di 3 scudi e settantacinque baiocchi (25 libbre) da riscuotersi dai Consoli nel caso di infrazione. Il tema è affrontato secondo le prospettive sia dei datori di lavoro, sia dei lavoranti e apprendisti. Il problema della fuga dei garzoni dai propri maestri, o per eccessiva smania di indipendenza, o per maltrattamenti ricevuti nelle botteghe, era assai diffuso, come dimostrano numerosi passaggi degli Statuti stessi e dei loro tentativi di modifica successivi, nonché la stessa volontà del corpo dei garzoni dei falegnami di distaccarsi anche dalla realtà devozionale dell'arciconfraternita, per fondare un proprio sodalizio autonomo¹⁸⁷.

¹⁸⁶ *Statuti 1617*, cc. 26v-27v: *Che nessuno Maestro, ò Compagno, ò Garzone faccia bottega appresso la bottega del Compagno, ò Padrone. Cap: XXXXVJ.*: «Per ovviare alli scandali, che sogliono nella nostra arte occorrere spesse volte frà Compagni Padroni, et Garzoni in aprire nuove botteghe appresso il Compagno, ò Padrone; Per tanto statuimo, et ordiniamo, che niun Compagno, ò vero Garzone de' Falegnami ò di altro essercitio alla nostra arte soggetto, quale sarà stato per spatio di tre mesi continui, con un' altro di essa nostra arte per Garzone, ò Compagno, et partendosi dalla bottega, dove stava debbia stare tre anni dal giorno della sua partita, avanti che faccia bottega vicina à quella prima, che sia discosta et lontana cinquanta canne, quali tre anni passati possa fare, et aprire bottega, dove à lui meglio parerà à suo beneplacito, et similmente il Padrone, ò Compagno possa rinovare, cioè partirsi dalla prima bottega, et andare à fare bottega appresso il suo Compagno, ò Garzone per detto spazio, et per qualunque persona sarà contravenuto incorra nella pena de' scudi venticinque per ogni volta, che sarà contravenuto da applicarsi, come nel Capitolo delle Divisioni delle pene, et si occorresse, che uno non havesse pagato la pena predetta, (la quale li Consoli siano tenuti riscuoteterle con effetto) et volesse perseverare di stare in detto luogo, che è prohibito per li presenti nostri statuti, volemò che i Consoli debbiano penare, che lo Maestro di detta bottega debbia rimuovere quella dal predetto luogo, et allontanarsi per detto spatio di cinquanta Canne, et detta pena riscuotere, con effetto tante volte, quante volte sarà renitente à oberdire, et essendo li Consoli negligenti siano obligati starne à sindacato, et pagare dette pene del loro proprio, qual Capitolo volemò habbia luogo ogni volta, che infra termine di sei mesi, ricominciando dal giorno, che sarà aperta tal bottega, lo Padrone, ò Compagno si querelará dalli Consoli della contraventione del presente statuto».

¹⁸⁷ *Statuti 1617*, cc. 27v-28v: *Delli discepoli, ò Garzoni, che non osservano le cose promesse. Cap: XXXXvij.*: «Et per togliere le brighe, et contrasti, quali spesse volte sogliono intervenire nella nostra arte per conto delli Garzoni, statuimo, et ordiniamo, che se alcun' Maestro havesse pigliato alcun' discepolo, o Garzone ad imparar' l'arte per alcun' tempo, et della condutione ne apparisse publico Instrumento, ò vero per legittimi testimonij si provasse il detto Discepolo, ò Garzone esser obligato per tanto tempo, et il detto Discepolo non servasse le conventioni fatte, et si partisse, che nessun' Maestro adisca, ne presuma pigliare, ò ritenere detto Garzone, ò discepolo, ne darli da lavorare fuori di bottega, ne à cottimo, ne à giornata in nessun' modo senza espressa Licenza del Padrone, al quale sarà obbligato à servire, ò vero citato detto Padrone ottenga la Licenza dalli Consoli, altrimenti detto Maestro caschi in pena di XXV. libre da togliersi, et applicarsi come di sopra si contiene, la qual pena detti Consoli la debbiano

La «malitia»¹⁸⁸ dei garzoni è contrastata attentamente: ogni garzone che lasciasse il suo maestro prima dello scadere del suo contratto, la cui durata può essere stimata sia in mesi che in anni, o senza esplicita e legale licenza rilasciatagli o dal maestro o dai consoli dell'università, perdeva un terzo del salario già «guadagnato nel tempo, che haverà servito». Se il garzone era un lavorante già avviato nel mestiere, gli veniva riconosciuto il diritto, nel caso in cui fosse stato costretto da circostanze esterne a lasciare Roma, a ricevere dal maestro «il salario del tempo servito intieramente, et senza alcuna retentione»; tuttavia, al rientro in città, a era tenuto legalmente a «finire il tempo da lui promesso»; nell'eventualità che cercasse di trovare posto da un nuovo padrone, quest'ultimo sarebbe stato costretto a «pagare à conto del salario di tal Garzone un terzo del salario al detto Garzone dal primo Padrone pagato, et quello restituirlo al primo Padrone ogni eccettione remota», sotto il controllo dei consoli, e senza eccezioni previste. Se invece si trattava di un apprendista assolutamente impreparato, e che il maestro doveva formare da zero, si verificavano due procedure diverse: se aveva servito per il maestro per un periodo minore o uguale a un terzo del tempo promesso, il garzone doveva ripagare completamente il padrone delle sue spese, da far stimare ai consoli; se invece il contratto era stato rispettato per almeno i due terzi della durata prevista, il garzone non doveva effettuare rimborsi, mentre il maestro non era tenuto a l'eventuale salario previsto dal contratto. Questo a meno che l'apprendista non rimanesse per la metà dell'ultimo terzo del tempo promesso: in questo caso il maestro era obbligato a pagare un terzo del salario totale¹⁸⁹.

riscuotere senza alcuna altra dechiaratione, purché costi per gli atti del nostro Notaro della obligatione del Garzone, ò Discepolo, et che quel' Maestro tale lo tenga, ò vero li dia da lavorare citato una volta detto Maestro à dire la causa, perché non si debbia relasciare il mandato, si debba procedere à detta relaxatione di mandato non comparendo però, et allegando causa rilevante, per la quale venisse ad essere escusato da detta pena».

¹⁸⁸ *Statuti 1617*, cc. 31r-v: *Delli Garzoni, quali sono debitori alli Maestri*. *Cap: Lj.*: «Volendo ovviare alli inconvenienti, quali spesse volte occorrono nella nostra arte sopra li Garzoni, ò lavoratori, quali fanno debito con il loro Maestro con animo di partire, et non sodisfare. Per tanto statuimo, et ordiniamo per convincere tal malitia de tali Garzoni, che li Consoli, quali sono, et per tempo saranno debbano in questo far ragione sommaria, et relassare il mandato contro questi tali de' carcerando, dummodo che costi il credito, et che sia di somma de scudi quattro».

¹⁸⁹ *Statuti 1617*, cc. 29v-30v: *Delli Garzoni, che non osservano le cose per loro promesse*. *Cap: XXXXIX.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che niun' Maestro ò vero lavoratore ardisca, né presuma pigliare, né ritenere à lavorare nelli loro lavori alcun' Discepolo, ò vero Garzone, quale si fosse acconcio per alcun' tempo ad un' Maestro, tanto à mese, come ad anno senza licenza del primo Padrone, ò vero delli Consoli, durante il tempo promesso sotto pena contenuta nel prossimo precedente Capitolo, qual Discepolo, che si partirà dal suo Padrone senza legitima causa, perda un' terzo del salario, quale havesse guadagnato nel tempo, che haverà servito, et questo quando tal Garzone sapeva un' poco lavorare nel principio, quando si acconcio à Padrone, et in evento, che durante il termine promesso il Garzone per alcuna sua occorrenza li bisognasse andare fuori di Roma, volemo in quel caso, che il Padrone sia tenuto pagare il salario del tempo servito intieramente, et senza alcuna retentione, qual Garzone tornando à Roma sia obligato à tornare à finire il tempo da lui promesso, et se tal Garzone, tornando in Roma si acconciasse con altri Maestri della nostra Università, volemo per convincere la malitia de tali Garzoni, che quel tal Maestro di subito, che pigliarà tal Garzone, sia tenuto di pagare à conto del salario di tal Garzone un' terzo del salario al detto Garzone dal primo Padrone pagato, et quello restituito al primo Padrone ogni eccettione remota, et che li Consoli siano tenuti in

Chi lavorava a contratto mensile doveva notificare con quattro giorni di anticipo la propria volontà di lasciare la bottega, altrimenti era tenuto a servire un altro mese alle stesse condizioni¹⁹⁰. Lo stesso era previsto per il maestro che volesse allontanare un lavorante; inoltre, «se per caso ci fossero Garzoni, quali probabilmente non havessero notitia del presente Statuto, volendosi partire, debbano servire per quattro giorni doppo la notificatione predetta, con la metà del Salario corrente, acciò il Maestro si possa provvedere di un altro». Inoltre, i consoli avevano l'obbligo di rilasciare mandato di carcerazione per quei garzoni che lasciavano il proprio maestro conservando debiti nei suoi confronti, qualunque fosse la cifra dovuta¹⁹¹.

I capitoli finali ribadiscono l'autonomia dell'università, in vari modi: ritornano ad esempio sull'antica rivalità con la precedente corporazione edile, stabilendo che i consoli possono obbligare i muratori che prendano su di sé anche opere di legname a farsi patentare presso la nuova università dei falegnami¹⁹²; il successivo ribadisce che tutte le questioni legali relative agli affari dei membri della corporazione possono essere giudicate esclusivamente dal tribunale dell'arte che si tiene in campidoglio, eccezion fatta per il coinvolgimento di uomini di chiesa,

questo caso fare ragione sommaria quanto potranno. Item se quel Garzone si acconciasse ad imparare l'arte non sapendo lavorare niente non osservando il tempo promesso si haverà servito un' terzo del tempo promesso, ò manco, detto Garzone sia obligato pagare le spese al Padrone secondo la declaratione da farsi per li Consoli havendo servito doi terzi del tempo promesso volemo, che il Maestro non sia obligato à pagare niente, et lo Garzone non sia obligato à rifare le spese servendo (come si è detto) doi terzi del tempo promesso insino al mezzo dell'altro terzo di tutto il tempo il Maestro sia obligato pagare un' terzo del Salario convento per tutto il tempo».

¹⁹⁰ *Statuti 1617*, cc. 30v-31r: *Che li Garzoni debbano ricercare li Padroni*. Cap: XXXXX.: «Item statuimo che tutti li Garzoni, quali servono à mese non volendo servire, siano tenuti quattro giorni avanti che finisca il tempo notificare al Padrone, / come lui non vuole più servire, et non notificandolo sia tenuto a servire un' altro per il medesimo salario, et similmente il Padrone non volendo tenere più il Garzone debbia dirlo per quattro giorni prima, et non lo dicendo, et non dandoli licenza sia tenuto il Padrone à tenerlo un' mese, et darli il salario consueto, et questo li Consoli ne facciano ragione espedita, et partendosi il Garzone non servata la forma predetta si debbia servire lo prescritto statuto, et se per caso ci fossero Garzoni, quali probabilmente non havessero notitia del presente Statuto, volendosi partire, debbano servire per quattro giorni doppo la notificatione predetta, con la metà del Salario corrente, acciò il Maestro si possa provvedere di un' altro».

¹⁹¹ *Statuti 1617*, cc. 28v-29v: *Che niuno Maestro tenga Garzone de altri*. Cap: XXXXviii.: «Vedendosi per esperienza, quante liti, et questioni occorrono trà gli huomini della nostra arte per conto delli Discepoli, ò Garzoni quali non osservano le cose per loro promesse volendo à quelle in quanto possiamo ovviare, statuimo, et ordiniamo, che niun Maestro ardisca, ne presuma di pigliare à salario, ò per lavoratore, ò per Discepolo alcun' Garzone ò persona quale habbia lavorato in Roma con alcun' Maestro, senza / licenza del detto primo Maestro, et quando il detto Discepolo, ò Garzone lavoratore non havesse osservato le cose per lui promesse, et quando trà il Maestro, et Garzone, Discepolo, ò lavoratore, che si acconci con ogni persona, et Maestro secondo à lui parerà, et ogni Maestro lo possa tenere senza alcuna pena, altramente facendo per ogni volta si contrafarà, il Maestro sia obligato à pagare di pena libbre XXV, quali detti consoli la debbano riscuotere senza alcun rispetto da applicarsi, come è detto di sopra, et se fossero negligenti, siano obligati à pagarli del loro, nel tempo del loro Sindicato».

¹⁹² *Statuti 1617*, cc. 31v-32r: *Che li Muratori siano obligati à pagare lavorando de Polito*. Cap: Lij.: «Et per osservare la sentenza data dalla Camera Apostolica, statuimo, et ordiniamo, che li nostri Consoli possano constringere tutti li muratori, quali lavorano di legname polito, et pigliano opere di legname sopra di loro, tanto à pigliare la Carta dell'arte quanto à pagare per la festa di Santo Giosepe, secondo si constringono gli altri Maestri, et il simile possano fare li Muratori se li Falegnami pigliassero opera di muro sopra di loro secondo la sentenza data dalla Camera apostolica, nelli statuti nostri già passati registrata, quale si debba inviolabilmente per li nostri offitiali osservare».

con una multa di due scudi in caso di testimoniata infrazione, sotto la responsabilità dei consoli¹⁹³. Vengono infine stabiliti i compensi annuali del notaio¹⁹⁴ (5 scudi «et doi libre di cera lavorata», più 20 baiocchi per ogni sua scrittura) e dei mandatari dell'università¹⁹⁵ (22 carlini, ossia 2 scudi e 20 baiocchi). Questi erano gli emissari dei consoli, con autorità sia entro le mura di Roma che in Borgo, ed erano obbligati a partecipare a tutte le tredici riunioni annuali.

¹⁹³ *Statuti 1617*, cc. 32r-v: *Che niun' Maestro, ò vero Garzone vada ad altro Tribunale per le cose dell'arte. Cap: Lijj.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che niuna persona al nostro Tribunale soggetta, ardisca, né presuma di citare, ò fare citare alcuno della nostra Università, ò vero per conto di cose spettanti, et pertinenti à quell'altre persone, eccetto non siano Chierici avanti ad altro Tribunale, ò Giudice, che al nostro, sotto pena di doi ducati, da applicarsi come di sopra nel Capitolo delle divisioni delle pene, senza alcuna remissione et per esattione delle quali pene senza alcuna remissione li Consoli possano costando à loro per un' testimonio della contraventione delli presenti statuti con una citatione relassare il mandato reale, et personale, et fare in modo, che con effetto detta pena si paghi».

¹⁹⁴ *Statuti 1617*, cc. 32v-33r: *Del salario del Notaro. Cap: Liiij.*: «Item ordiniamo, che il Notaro della nostra Università, per remuneratione delle sue fatiche, habbia delli danari dalla nostra Università scudi cinque l'anno, et doi libre di cera lavorata, et volemo, che detto Notaro habbia per ogni carta di bottega nuova doi carlini per la sua scrittura».

¹⁹⁵ *Statuti 1617*, c. 33r: *Del Salario delli Mandatarij. Cap: Lv.*: «Item statuimo, et ordiniamo, che li mandatarij della nostra Università habbiano ogni anno della nostra arte carlini ventidue facendo loro tutte, et singole citationi per conto di detta arte tanto in Roma, quanto in borgo, dummodo sia dentro alle mura di Roma, et massime a tredecì adunaze, et tutte le altre citationi, quali siano per conto dell'offitio delli Consoli, et non altrimenti».

I.1.3. Gli Statuti dell'Arciconfraternita

Come si intuisce, la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami dipendeva strettamente dalle entrate dell'università, ma le sue necessità religiose erano gestite soprattutto secondo gli statuti della compagnia, stesi inizialmente nel 1540¹⁹⁶, poi rinnovati nel 1568, «perché la varietà dei essi tempi ne ammaestra molte volte a provvedere a molte cose»: ancora nuovamente rivisti e corretti, con l'approvazione di Sisto V il 15 aprile 1590¹⁹⁷, contestualmente al raggiungimento del titolo di arciconfraternita, gli statuti furono nuovamente modificati furono infine «letti, e per sufficiente numero di uno, e settanta fratelli approvati, stabiliti, e confermati».

Gli Statuti propri della sola 'compagnia', furono aggiornati nel 1604¹⁹⁸ al momento dell'ottenimento del titolo di Arciconfraternita e regolavano diritti e doveri sia dei confratelli in generale, sia degli ufficiali, il cui scrutinio, come per l'università, avveniva per imbussolazione ed era regolato dal capitolo secondo, terzo e quarto. I capitoli successivi, fino al ventiduesimo, dettagliavano ciascuno gli obblighi e i doveri dei singoli ufficiali. Nei capitoli dal ventidue fino al trenta, regolavano aspetti complessi della vita confraternale, come l'onestà e i buoni costumi richiesti per associarsi, lo svolgimento di «congregazioni, tornate e partiti», la sepoltura dei morti,

¹⁹⁶ Gran parte di questo paragrafo è emersa con lo spoglio del volume in ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole della Confraternita dal tempo della sua costituzione e successive modifiche*: si tratta di una miscellanea di cui riportiamo di seguito l'indice, da correggere in diversi punti per imprecisioni sulla datazione e i contenuti dei singoli fascicoli. Questi peraltro non riportano numerazione, che aggiungiamo qui per facilitare la citazione in nota: [fasc. 1] “*Primo Regolamento della Confraternita (senza data sec. XVI)*”; [fasc. 2] “*Raccolta dei Regolamenti per le successive variazioni dopo la prima stesura (anni 1736-1782-1856-1890)*”; [fasc. 3] “*Aggiunta allo Statuto (al Capitolo XXXI) etc., senza data*”; [fasc. 4] “*Regolamento aggiornato al 1837*” [ma in realtà 1855 e con successive modifiche]; [fasc. 5] “*Regolamento particolare per i Cappellani (1880)*”; [fasc. 6] “*Regolamento per i fratelli Segretari (senza data)*”; [fasc. 7] “*Regolamento per i Cappellani e Chierici (1836)*”; [fasc. 8] “*Regole aggiunte in epoche varie (in busta)*” [Giovanni Herzen, post 1880]; [fasc. 9] “*Regolamento per il Cappellano (1856)*”; [fasc. 10] “*Regole aggiunte per: 1. Sovvenzioni ai fratelli (1852), 2. Frequenze (1693), 3. Scuole di disegno (1826; 1882)*”; [fasc. 11] “*Contribuzioni dei Fratelli per la Comunità (1752)*”; [fasc. 12] “*Norme per le sepolture (1740)*”; [fasc. 13] “*Norme per il rilascio di patenti (1774)*”; [fasc. 14] “*Osservazioni e considerazioni varie sui Regolamenti e sulle successive modifiche (date varie: 1605-1780-1840-1852-1859-1870 ed altre senza data)*”.

¹⁹⁷ Così riporta il proemio degli statuti della sola confraternita, conservati in ASVR, ASGF, 51, *Registri...*, cit., fasc. 1, n. 2, *Capitoli, et Ordinationi della Venerabile Compagnia di Santo Joseph dell'esercitio de Falegnami di Roma* [1590] (dove è presente il riassunto della storia di fondazione della confraternita, specificando che la prima versione degli statuti risaliva al 1568, e che essa fu poi rivista a fondo e corretta e approvata da Sisto V il 15 aprile 1590, quando la compagnia fu eretta ad arciconfraternita), e in una copia datata 1837 svolta sulla base di una seconda versione del 1604 di cui è stata ammodernata la sintassi e la grafia, in ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 1], *Primo Regolamento della Confraternita (senza data sec. XVI)*; *ivi* è presente anche una copia fedele di mano dell'archivista Giuseppe Herzen, riconoscibile per la presenza di intestazioni latine. *Ivi*, [fasc. 4] *Regolamento...*, cit., cc. [35r-40v]: l'ultima stesura degli statuti include una storia dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, riferendo che gli statuti del 1604 erano stati confermati da Urbano VIII nel 1634, e un lungo preambolo sulle cause dell'aggregazione in compagnia, o meglio sui meriti della devozione a san Giuseppe, sulla sua storia e sulla sua tradizione.

¹⁹⁸ Riconoscibile secondo ANDERSON 2009, p. 316, nota 34, in una prima versione degli Statuti datata 1604, che era stata preceduta a sua volta da quella attualmente in ASVR, ASGF, 51, *Registri delle Congregazioni e dei Decreti 1568-1617*, fasc. 2 “*Capitoli, et Ordinationi della Venerabile Compagnia di Santo Joseph dell'esercitio de Falegnami di Roma*”, del 1590.

le forme del divieto di alienazione dei beni della compagnia, l'imposizione di tasse, tariffe e multe per varie specie di rifiuti o contravvenzioni, il ruolo del cardinale protettore della compagnia, l'inviolabilità degli statuti tranne in casi assolutamente eccezionali e sempre con il consenso degli ufficiali, e infine le aggregazioni di altre compagnie all'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami.

Tuttavia sono i primi venti capitoli quelli più ricchi di notizie sull'organizzazione interna delle attività confraternali, regolando principalmente i compiti degli ufficiali. Il ruolo più importante tra le numerose cariche del sodalizio lo aveva il padre governatore, capo 'politico' della compagnia, a cui erano demandate le decisioni finali su tutte le questioni che si presentavano nelle adunanze generali e segrete. In questo era affiancato da due consiglieri o guardiani estratti a sorte, che presiedevano e decidevano su tutto quello che era discusso nelle riunioni e avevano il privilegio di sostituirlo quando necessario e di succedergli automaticamente in caso di morte o impedimenti maggiori. Altro ruolo decisivo lo aveva il provveditore, la cui nomina era proposta dal governatore e dai consiglieri e poi messa ai voti della riunione generale della compagnia: egli era un segretario generale con l'obbligo di partecipare a tutte le riunioni, di tenere la contabilità generale di tutta la compagnia e i di registrare i nomi dei fratelli morti per poter poi celebrare le messe in loro suffragio: inoltre a lui spettava il controllo delle spese di cera e di altri effetti sacri come gli olivi per la Domenica delle Palme, nonché la riscossione delle tasse ordinarie. Con lui teneva la contabilità il camerlengo, ossia il tesoriere responsabile delle entrate e uscite, eletto come il provveditore¹⁹⁹. C'era ancora lo scrivano o segretario, i cui compiti in parte assomigliavano a quelli del provveditore, secondo la cui modalità di elezione veniva scelto²⁰⁰: tutti questi ufficiali stavano in carica, come i consoli dell'arte, sei mesi con elezioni ad aprile e a novembre. Vi erano ancora i due operai, il cui ufficio invece durava un anno: i due eletti dovevano alternarsi ogni semestre nell'esercizio delle proprie mansioni²⁰¹; due maestri dei

¹⁹⁹ Questi era una figura più tipicamente amministrativa per la compagnia, rispetto al suo equivalente dell'arte dei falegnami, che era piuttosto alla pari come capacità decisionale del padre guardiano.

²⁰⁰ redigeva e conservava i verbali delle riunioni, proposti in una rosa dai superiori e poi nominati dalla congregazione generale con la cura che fosse in grado di scrivere bene; teneva inoltre un libro dei benefattori della chiesa e dell'oratorio.

²⁰¹ Come ad esempio rivedere annualmente gli inventari dei beni mobili e degli arredi sacri della chiesa e dell'oratorio, affidati da loro alle cure dei sagrestani e del cappellano, che avevano facoltà di rimuovere qualora non conducessero una buona vita; un'altra caratteristica che differenziava la nomina degli operai era che questa poteva essere proposta anche da confratelli che non mantenevano cariche al momento del voto, con l'obbligo che non superassero i trent'anni di età.

novizi²⁰², che esaminavano le credenziali (dati personali, i costumi di vita, la professione e le intenzioni caritatevoli) di chi voleva iscriversi al sodalizio e quattro infermieri o visitatori d'infermi²⁰³, entrambe cariche date per estrazione; un reggente del coro²⁰⁴, responsabile di dodici coristi, sei estratti a sorte dal bussolo insieme agli ufficiali e sei nominati dal padre governatore e in concerto con i due consiglieri in base alla capacità di leggere e cantare²⁰⁵. Alla metà del Settecento, l'arciconfraternita si serviva di tre sagrestani, nominati direttamente, due per tenere in debito ordine l'oratorio e uno per il sacro carcere²⁰⁶, e un cappellano salariato per la chiesa, che diceva messa cinque volte a settimana più le feste comandate²⁰⁷. Vi erano anche tre ruoli pratici per cui non era strettamente obbligatoria l'adesione alla compagnia: un procuratore²⁰⁸, un medico²⁰⁹ e un fattore o mandatario, che avvisava i fratelli delle occasioni di riunione e chiedeva

²⁰² I novizi (di cui si discute al capitolo 20) sono coloro che hanno fatto richiesta di entrare nella compagnia: non sono obbligati a essere parte della corporazione dei falegnami, ma i maestri iscritti a quest'ultima hanno 8 giorni per esaminare i dati già prima presentati al Governatore in forma scritta – nome cognome, padre, patria e mestiere – dal loro 'maestro'. In seguito tutti gli ufficiali votano con la maggioranza dei due terzi di palle nere il loro ingresso, e chi è ammesso viene iscritto su una tabella esposta alla vista di tutti i confratelli, i quali poi alla successiva congregazione generale votano il definitivo ingresso con la maggioranza dei tre quarti: in caso di votazione negativa la richiesta non può essere ripetuta prima di un anno, e per la cerimonia dell'entrata il candidato deve procurarsi da solo una candela di cera bianca e il sacco azzurro della compagnia di S. Giuseppe. Il ventunesimo capitolo specifica che chi richieda di accedere alla compagnia già in stato di infermità, per assicurarsi i servizi assistenziali da essa proposti, può saltare, dietro libera offerta in denaro, lo stadio preliminare degli otto giorni di scrutinio, ma sottostare comunque alla votazione dei tre quarti della congregazione generale.

²⁰³ Il ruolo degli infermieri all'interno di una confraternita particolarmente dedicata all'assistenza caritatevole ai poveri ammalati era essenziale e ne faceva fissare il numero a quattro: due estratti dal bussolo, e due scelti personalmente dal padre governatore. I loro servizi erano rivolti esclusivamente ai fratelli della compagnia, e perciò gli infermieri dovevano mantenersi costantemente informati della salute di tutti i confratelli, e nei casi più gravi far loro la guardia con turni in cui possono essere adjuvati da altri membri della compagnia a scelta del governatore, mentre per eventi di lieve entità dovevano visitare il malato con lo scopo di ricordargli gli esercizi di cura dell'anima come confessione e comunione e procurare i ministri per tali uffici. In caso di morte dell'assistito, gli infermieri, insieme con il sagrestano e il fattore, dovevano anche preparare la salma per il funerale, lavandola e vestendola, se possibile, del sacco della compagnia: se il defunto era troppo povero le spese delle funzioni erano a carico del sodalizio.

²⁰⁴ Ruolo minore, eletto direttamente dal governatore in base alla capacità nella lettura e nella salmodia: tra i suoi obblighi particolari vi era quello di leggere il libro dei benefattori il giorno successivo agli uffici dei morti del due novembre.

²⁰⁵ I coristi sono obbligati alla frequenza a tutte le occorrenze sacre e non possono essere sostituiti in nessun caso.

²⁰⁶ Questi sono tenuti alla presenza più di tutti gli altri membri della compagnia, in quanto sono i primi a entrare in oratorio per apparecchiare la mensa e gli ultimi a lasciarlo: inoltre devono indossare sempre il sacco della compagnia quando sono in servizio, e ogni due mesi insieme al fattore devono inoltre controllare lo stato di vesti e paramenti sacri.

²⁰⁷ L'ordine, la pulizia e l'accensione in perpetuo della lampada all'altare del Sacramento della chiesa (le cui spese di olio deve rendicontare al provveditore) sono sua responsabilità. Era salariato 35 giuli al mese, ma riceveva in più uno scudo per le fatiche della festa dei SS. Pietro e Paolo e uno o due carlini per ogni funerale.

²⁰⁸ Ossia il notaio o l'avvocato dell'arciconfraternita, alla quale gli Statuti lo preferirebbero ufficialmente associato, ma permettono anche il caso contrario. Come i precedenti ufficiali, a partire dal reggente del coro ha il privilegio di ricevere razioni annuali di pepe, rami d'olivo e una candela di cera bianca, e inoltre gli si devono cortesie particolari: tuttavia non è pagato con uno stipendio.

²⁰⁹ Il medico era un altro ufficiale salariato: riceveva 12 scudi annui, poteva appartenere a «qualunque nazione», e veniva eletto dopo che il governatore aveva proposto il suo nome otto giorni in anticipo sulla congregazione che lo deve eleggere a maggioranza dei due terzi.

l'elemosina per la compagnia²¹⁰. Infine, le donne ammesse al sodalizio avevano diritto a una messa separata la prima domenica di ogni mese e alle loro ufficiali: una priora e due visitatrici di inferme, cariche rinnovabili a volontà del governatore e dei consiglieri²¹¹.

Nuove modifiche arrivarono a più riprese, spesso in relazione alle sacre visite apostoliche. Tuttavia, non risultano particolari mutamenti di rilievo per tutto il XVII secolo²¹², nonostante la nota risoluzione con cui i due pontefici forse più attivi nel trasformare la *facies* della città di Roma, ossia Urbano VIII Barberini e Alessandro VII Chigi, si dedicarono a stringere il controllo sulle proprie chiese nell'urbe infittendo i mandati esplorativi delle Visite Apostoliche²¹³, altrimenti lasciate pendenti da numerosi sovrani prima e dopo di loro²¹⁴. Benedetto XIII, spinto da una sentita e costante religiosità legata alla carità e alla devozione, rilanciò l'istituto della visita, anche in relazione al tentato concilio generale della Chiesa svolto in Laterano nel Giubileo del 1725. In questa occasione il pontefice decretò la formazione obbligatoria di archivi diocesani, poi ribadita nella bolla *Maxima Vigilantia* del 1727²¹⁵: subito anche l'arciconfraternita si mise in opera per riordinare i propri documenti. La più importante Visita Apostolica presso la compagnia, che segna nel XVIII secolo il momento di mutazione più importante per i rapporti

²¹⁰ Ruolo pratico, il cui dovere è chiamare i fratelli alle processioni ed altre occasioni di riunione come funerali e congregazioni straordinarie, chiedere l'elemosina con la cassetta, oltre ad altri obblighi verso i malati che aveva in comune con i sagrestani: se questi ricevono uno o due carlini per funerale, il fattore è invece stipendiato 20 giuli annui, più 10 per la festa di S. Giuseppe e 10 per quella di Pietro e Paolo, e inoltre gli spettava la metà della cassetta di elemosine che raccoglieva.

²¹¹ Per una disamina più approfondita rimandiamo alla descrizione dei ruoli degli ufficiali dell'arciconfraternita, v. ANDERSON 2009, pp. 301-303 e MILONE 1977, pp. 722-728, in part. *ivi*, pp. 723-725 per le modalità di elezione, solo in parte fatta per estrazione.

²¹² Eccezion fatta per una registrata in ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 10.2.]: Si tratta di una sola carta sciolta, chiaramente un foglio di pergamena che era stato affisso pubblicamente, poiché si vedono i resti di una cornice e quattro fori agli angoli, e che recita: «Nella Congregatione secreta tenuta sotto il giorno 29 Novembre 1693, e publicata nella Congregatione Generale / Fu decretato circa li fratelli frequentanti per maggiormente darli animo alla frequenza, ha stabilito circa il Decreto fatto nell'anno 1664, ch'ognuno, che vuol concorrere debba havere due anni pieni di appuntatura; hoggi che la Congregatione sodetta vede, che qualche fratello durerà sette, ò otto anni di appuntatura in circa, e poi restano esclusi dal Bussolo; per questo la Congregatione vuole, e risolve, che il detto Decreto fatto sotto il 1664 militi ogni qualunque volta tutti li detti Concorrenti habbino due anni soli: ma essendoci qualche Concorrente, che habbia più frequenza di un' anno intiero di più degli altri frequentanti di due anni, habbia la dote libera senza essere ammesso nella Bussola. Volendo però, che il detto Decreto di due anni di frequenza militi il Bussolo, quando tutti li Concorrenti siano eguali alla frequenza di due Anni / Giovanni de Sanctis Segretario».

²¹³ Questo nonostante siano registrate sotto questi pontefici due visite all'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, che non lasciarono particolare impatto sulla vita dell'associazione (la prima datata entro il 1630 considera la chiesa di S. Giuseppe nel novero dei "Collegia, hospitalia, et ecclesias simplices", in AAV, *Sacra Congr. Della Visita Apostolica*, n. 4, ff. 910-911; la seconda, sotto Alessandro VII, si concentra invece sul governo amministrativo dell'arciconfraternita detta "S. Ioseph Carpentariorum et S. Ioseph Fabrilinger", in AAV, *Miscellanea Arm. VII*, n. 60, cc. 322-325 e 327, per difficoltà sorte in seguito alla decisione di costruire una nuova casa accanto alla chiesa).

²¹⁴ PICCIALUTI 1994, pp. 46-50.

²¹⁵ PICCIALUTI 1994, pp. 86-87.

tra università e arciconfraternita, non a caso corroborata da numerosi riscontri nell'archivio della stessa, fu quella sotto Papa Clemente XII Corsini, in un periodo in cui era cardinale protettore della stessa chiesa Lorenzo Altieri, che morì a metà dei lavori e fu dunque sostituito in corso d'opera da Sebastiano Maria Correa, già coadiutore del cardinale²¹⁶. Per queste e altre motivazioni pratiche la Sacra Visita si protrasse dal 1738 al 1742, anno in cui i due corpi continuavano a mantenere un sigillo separato per ciascuno²¹⁷.

Dopo il 1604 solo piccoli mutamenti furono aggiunti dai decreti interni dell'associazione, solitamente in risposta alle osservazioni dei visitatori apostolici: più volte richiamate in numerosi materiali di lavoro datati tra il 1782 e il 1786²¹⁸, un periodo di crisi in cui sia l'università che l'arciconfraternita tentarono di riformare separatamente i propri statuti. La corporazione non riuscì mai a raggiungere un testo univoco del nuovo regolamento da presentare all'attenzione delle autorità competenti per l'approvazione ufficiale: queste difficoltà sono il riflesso della politica papale, che all'avvio del XVIII secolo aveva smantellato il sistema corporativo²¹⁹, per

²¹⁶ Giuseppe Herzen, archivista dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami negli anni Venti, rilevava anche un "Domenico Riviera" che avrebbe portato a termine le operazioni (ASVR, ASGF, 305, *Documenti sulla vita e sull'organizzazione della Confraternita dalle origini fino agli inizi del 20° secolo (2a parte)*, busta "Sacra Visita"); sempre secondo Herzen, la Sacra Visita del 1740 fu anche l'occasione in cui si ordinò la realizzazione della campana grande, con le effigi di Maria, san Giuseppe e san Pietro (ASVR, ASGF, 305, *Documenti sulla vita e sull'organizzazione della Confraternita dalle origini fino agli inizi del 20° secolo (2a parte)*, busta "Campane"); tali decreti non si trovano però in ASVR, ASGF, 253, *Copia de' Decreti della Sag. Visita. 1738. [ma 1743]*.

²¹⁷ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 13]: le carte sono accompagnate dal doppio sigillo in carta talvolta intagliata dell'arciconfraternita e dell'università: il primo consta nella figura di san Giuseppe, drappeggiato all'antica e appoggiato alla sega, che regge il ramo fiorito mentre dall'alto cala su di lui la colomba dello Spirito Santo, accompagnato ai fianchi dalle lettere S e I. Il santo poggia sopra il Carcere Mamertino stilizzato, alle cui grate si affacciano i santi Pietro e Paolo, nella tipica espressione del culto di S. Pietro in Carcere testimoniata anche dai due busti lignei presenti nella cripta e dagli intagli della porta di ingresso alla chiesa inferiore non più in uso. Il sigillo dell'Università si presenta con la forma più pomposa dello scudo d'arme manierista, circondato dalla scritta *UNIVERSITAS CARPETARIORUM ALMAE URBIS*. L'araldica dello stemma rappresenta un compasso circondato da una corona, simboleggiante il titolo di arciconfraternita, le cui seste sono connesse da un nastro che reca scritto "CONSOLI". Al disotto trova posto un'ascia con un lungo manico a ricciolo.

²¹⁸ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 2], *Raccolta...*, cit.: si tratta di un insieme di materiali non uniformi, tra cui numerosi appelli rivolti al visitatore apostolico in cui i consoli lamentano liti continue con la compagnia su questioni capziose, imputate ad un'insita rivalità tra gli ufficiali dei due corpi; resoconti di indagini interne e bozze di testo per una tentata riforma dell'università, rivolte alla Congregazione delle Sacre Visite per l'approvazione dall'autorità papale di nuovi statuti, mai ufficializzati. Emerge dunque la consapevolezza che le misure adottate dalle adunanze della corporazione, pur se giuridicamente valide, non rispecchiando più la realtà dell'organizzazione non erano assolutamente sufficienti ad affrontare il nuovo contesto socio-economico, mutato profondamente dal 1624 agli anni ottanta del Settecento: tra le proposte delle minute (*ivi*, ex Arm, H, Vo. 14, n. 25, datato 1788) si segnala un riordino dei mestieri nei vari bracci, una stesura uniforme delle prove d'esame di ingresso giudicate necessarie (su cui si iniziò a lavorare in oratorio il 9 luglio 1786) e un tentativo cassato di obbligare i mercanti a notificare l'università di ogni carico di legname importato nei confini dell'Urbe.

²¹⁹ Per l'eliminazione dei tribunali speciali delle arti stabilita da papa Pignatelli nel 1692, v. DEL GIUDICE 1941, pp. 14-15 e AGO 2004, in part. pp. 496-497.

poi reintrodurre privilegi ai tribunali speciali delle arti intorno alla metà del secolo²²⁰, e concludere infine con l'abolizione tentata come argine agli stravolgimenti napoleonici²²¹.

Viceversa, la compagnia nel 1788 riusciva a rinnovare i propri statuti, col tramite del visitatore apostolico Leonardo Antonelli²²², che confermò l'aggiunta di un trentunesimo capitolo, ulteriormente aggiornato da un successivo intervento del visitatore Luigi Maria Cardelli nel 1837: entrambi gli *addenda* rivolgevano modifiche alla modalità e alle tempistiche per la nomina degli ufficiali, resa unicamente elettiva²²³, e furono accolti in una versione definitiva nel 1855. Nel frattempo, non sopravvivendo di fatto una corporazione, nei regolamenti dell'arciconfraternita trovano posto anche due novità sostanziali in riferimento all'attività professionale degli iscritti: il primo capitolo riconosceva l'esistenza di nuovi mestieri²²⁴, mentre il ventisettesimo stabiliva gli obblighi dei due maestri di una scuola di disegno²²⁵ che risulta attiva all'interno dei locali della chiesa almeno dalla metà degli anni venti²²⁶ dell'Ottocento. Rispetto agli obbiettivi delle origini, nel tempo l'accento è posto sulla promozione della devozione: è ufficializzata la pratica delle

²²⁰ Per la politica in favore dei privilegi corporativi di papa Lambertini tra 1748 e 1754, v. DEL GIUDICE 1941, pp. 16-17 e ROSA 1966, in part. pp. 400-401.

²²¹ Per la definitiva cassazione delle arti voluta da Pio VII con *motu proprio* dell'11 marzo e 4 dicembre 1801, v. DEL GIUDICE 1941, pp. 17-19 e BOUTRY 2015.

²²² A questi fu chiesto anche di riformare gli statuti dell'università e dei sodalizi aggregati: nel 1790 lascia un biglietto dai toni furibondi a un sottoposto in cui dichiara letteralmente di non poterne più dei falegnami, e che in quanto prefetto di Propaganda Fide ha cose di cui occuparsi ben più importanti dei lavoratori dei falegnami (ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 2], *Raccolta...*, cit.: foglio sciolto, ex Arm. H, Vol. 14, n. 22).

²²³ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 1], *Primo Regolamento...*, cit., c. [34r]: l'elezione non si sarebbe più svolta per estrazione in congregazione generale ma per votazione a maggioranza in quella segreta; le cariche sarebbero durate un anno e non più sei mesi per garantire una migliore governabilità dell'associazione; infine, i governatori non avrebbero potuto occupare altri uffici in seguito alla nomina, ottenendo in cambio di diritto un posto perpetuo in congregazione segreta.

²²⁴ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., "*Regolamento aggiornato al 1837*" [ma in realtà 1855 e con successive modifiche], cc. [3v-4r]; sebbene chiunque potesse affiliarsi all'arciconfraternita, le cariche interne potevano essere affidate solamente ai falegnami, mantenendo questa tradizione ben oltre lo scioglimento dell'arte (gli ufficiali della congregazione segreta dovevano essere «Padroni di bottega e non ... giornalieri»); il regolamento indentificava come falegname «chiunque riduca Legnami di qualunque specie, siano esotici, o indigeni», riportando nuovi mestieri come quello di segatore, organaro, negoziante di legname, costruttore di biliardi, di strumenti a fiato, a corde e ad arco, ma soprattutto alcuni, assenti prima del XIX secolo, che dichiarano un'evoluta autoconsapevolezza estetica degli iscritti, come «scultori di legno, incisori di stampe in legno, intagliatori e ornati d'ogni tenore».

²²⁵ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 4], *Regolamento...*, cit., cc. [35r-40v]. Un «Guardiano» e un «Architetto Istruttore per lo Studio del Disegno», tenevano settimanalmente le lezioni durante i giorni festivi e dovevano insegnare «la geometria, stereometria e architettura civile elementare» ai giovani provenienti dalle famiglie degli artigiani. Si trattava di un vero e proprio avviamento professionale al disegno edilizio, ricordo dell'antico legame con i muratori. Il corso di studi era verosimilmente triennale, dato che tale è la scadenza delle due cariche, con possibilità di rinnovo.

²²⁶ La scuola di disegno, erroneamente citata come secentesca da G. MORELLI, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma 1937, p. 118, in un testo che legge il corporativismo di età moderna come precursore dei progetti del regime fascista, fu in realtà fondata nel 1826, secondo un appunto di Giuseppe Herzen che ne schedava un regolamento e un manuale di studio, v. ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 10, n. 3], *Regole aggiunte per le Scuole di Disegno*.

«puntature»²²⁷, che prevedeva dei premi per un numero fissato di presenze durante la recita di uffici sacri; sono raddoppiati gli infermieri e la cura dei morti è stata allargata anche ai non iscritti²²⁸.

La copia degli statuti della compagnia che leggiamo oggi, rivisti solo in seguito all'intervento del Correa²²⁹, è stesa nel 1788 per l'aggiunta del capitolo 31, finalizzata dopo la Sacra Visita del cardinale Leonardo Antonelli²³⁰. Tale copia era stata prodotta in rispetto ad alcuni appunti fatti dal visitatore Apostolico nel 1742²³¹, che vengono richiamati nei materiali di lavoro datati tra il 1782 e il 1784²³², anni in cui sia l'università che l'arciconfraternita rinnovano separatamente i propri statuti con dei decreti, conservati in molteplici copie. Un nuovo aggiornamento avvenne nel 1837, in seguito alla Visita Apostolica di Luigi Maria Cardelli, con modifiche rivolte soprattutto al sistema dell'elezione, che viene spostato dalla congregazione generale a quella segreta. Si noti come ormai gli ufficiali non sono più imbussolati, ma votati a maggioranza, e questo crea «inconvenienti e disordini»: inoltre dal 1837 in poi gli ufficiali restano in carica un anno e non più sei mesi per garantire una migliore governabilità dell'associazione. I governatori

²²⁷ Si tratta di un ritrovato già in uso dalla seconda metà del Seicento; v. ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 10, n. 2], *Regole aggiunte per Frequenze* (foglio sciolto di pergamena, affisso in oratorio per divulgare i contenuti della congregazione segreta del 29 novembre 1693): chi voleva candidarsi alla bussola delle doti doveva avere almeno due anni completi di «appuntature», come già deciso nel 1664, mentre chi li superasse poteva accedere al servizio senza passare dall'estrazione.

²²⁸ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 12], *Norme per le sepolture* (1740): fogli sciolti in cui diversi parroci fanno fede sulla povertà di alcuni deceduti; per gli infermi non iscritti che si appellano alla carità della compagnia per il proprio funerale è prevista un'associazione temporanea gratuita.

²²⁹ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 2], in particolare per la loro veste precedente alla Sacra Visita Apostolica, le carte datanti al 1736.

²³⁰ A questi fu chiesto anche di riformare gli statuti dell'Università e delle congregazioni più piccole, come quella dei lavoratori di quadro: nel 1790 Antonelli lascia un biglietto furibondo in cui ordina ai sottoposti di comunicare alle corporazioni che è stufo delle continue richieste, di cui non può occuparsi in quanto ha problemi ben più importanti a cui pensare (ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 2]: ex-Arm. H, vol. 14, n. 22); dai molti materiali di lavoro che compongono la stessa raccolta emerge con chiarezza che i confratelli erano consapevoli che le aggiunte ai capitoli fatte per via di decreti emanati di congregazione in congregazione, nonostante venissero dipinte come ufficiali e giuridicamente dirimenti, non potevano rappresentare a tutti gli effetti dei nuovi statuti legalmente validi, se non approvate dal cardinale in seguito alle visite: il regolamento più aggiornato si trova in ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 2] (ex-Arm. H, vol. 14, n. 25) e data dal 1786 al 1788, in forma di minute per nuovi statuti dell'università.

²³¹ ASVR, ASGF, 253, *Copia de' Decreti della Sag. Visita. 1738*: il tomo contiene anche il finale della visita svolto nel 1741 e i rispettivi decreti approvati e svolti entro il 9 gennaio 1743; il successivo ASVR, ASGF, 254 è traduzione fedele in latino del precedente.

²³² ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 2]: il mazzo di fogli sciolti, che avrebbe estremo bisogno di un riordino archivistico sistematico, al momento si presenta come un gruppo non uniforme di tentativi di riforma degli Statuti dell'Università, accompagnati da lamentele e petizioni rivolte al Visitatore Apostolico.

non possono occupare altri uffici in seguito alla nomina, ma mantengono un posto di diritto in Congregazione segreta²³³.

Tali nuovi statuti, in parte molto simili agli ultimi elaborati nel Settecento, ebbero la loro versione definitiva nel 1855-56, quando era ormai in vigore il tentativo di Pio IX di rilanciare le corporazioni e le confraternite di mestiere. In entrambi i testi la parte di regolamentazione sull'università è sostanzialmente sparita, e l'accento è dunque posto sull'aspetto confraternale, nella sua accezione di garante e catalizzante della devozione: ad esempio promuovendo la presenza dei confratelli alle messe con il sistema delle «Puntature», che prevedeva dei premi per un numero fissato di presenze in oratorio, in modo non dissimile dalla timbratura del cartellino di un operaio. Restano degli interessi per gli artisti, ma ad esempio le pene che possono essere inflitte non superano le 4 libbre di cera da pagarsi per i servizi liturgici, e gran parte delle attività economiche, come ad esempio gli uffici del Provveditore a cui spettano anche gli inventari, sono legate ad opere di carità, a cui si sono aggiunti i ruoli degli infermieri e la cura dei morti²³⁴, i maestri per i bambini e così via.

Quel che è fondamentale è che nel 1855 si riconoscono, nel principio del nuovo Statuto, le figure professionali nuove, ampliando gli originali 5 bracci: tra questi è presente la classe di «Sculitore in Legno», che è separata da quella dell'«Incisore» e dell'«Intagliatore». Il primo capitolo dei regolamenti del 1855²³⁵, dopo aver affermato che chiunque mantenga una vita

²³³ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 4], ff. n. nn. [ma 35r-40v]. L'ultima carta è un abbozzo successivo al 1855 di una storia dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, in cui si riferisce la data sbagliata del 1634 anziché 1624 per l'approvazione degli Statuti dell'Università da parte di Urbano VIII, e si aggiunge che «Agli 11 di Novembre 1663 la nuova chiesa fu consagrada da monsignor Perseo Caracciolo Vescovo di Laurino sotto Alessandro VII Chigi Senese».

²³⁴ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 12]: si tratta di fogli sciolti in cui diversi parroci fanno fede che alcuni iscritti all'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami sono deceduti in povertà (l'appello alla «Carità della Compagnia» fa propendere per un possibile allargamento del servizio anche a richiedenti esterni), vengono «associati» alla chiesa di S. Giuseppe in Campo Vaccino, e quindi lì sepolti (tra i molti artefici del legno, conosciuti dagli Stati d'Anime pubblicati da Elisa Debenedetti, troviamo un «Gaetano Giorgetti povero», ma anche un «Vincenzo Moglia falegname» residenti in S. Biagio dei Cesarini, come numerosi loro colleghi). Questa attività aggiuntasi tardi nel corso del Settecento, continua a provare l'attività tipicamente confraternale, che in questo caso davvero costituisce un fondamentale esempio di *welfare state* non fornito dal governo pontificio, da parte in particolare dell'istituzione «compagnia», che si sostituisce agli eredi dei più sventurati nel trattare le spese di sepoltura, un ufficio non previsto invece dall'Università.

²³⁵ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 4], ff. n. nn. [ma 3v-4r]; il capitolo prosegue dando una definizione allargata dei mestieri del legno: «Per Fa-legname, nel caso nostro, intendasi chiunque riduca Legnami di qualunque specie, siano esotici, o indigeni, come per esempio 1 Falegnami 2 Fa cocchi e Carrozzeri 3 Costruttori di legni idraulici e Barche 4 di Mole 5 di Casse d'Archibugio 6 Segatori – Organari 7 Ebanisti 8 Tornitori 9 Intarsiatori 10 Intagliatori 11 Scultori in legno 12 Negozianti di legn.me 13 Costruttori di Bigliardi 14 Detti d'istrumenti armonici da fiato e da corde, ad arco ed a spizzico 15 Bastari 16 Tinozzari 17 Cassaroli 18 Scattolari 19 Mantaciari 20 Sediari 21 Formari».

onesta può essere affiliato come fratello o sorella, riporta però che all'interno della compagnia «l'esperienza ha dimostrato essere necessario che gli ufficj, e le cariche della medesima s'abbiano a conferire ai soli falegnami» (a questa data non più uniti in corporazione) e soprattutto che le cariche degli ufficiali che pertengono alla congregazione segreta sono di competenza specifica e unica «di Padroni di bottega e non di giornalieri»: dunque la prassi delle botteghe è rimasta sostanzialmente invariata anche oltre lo scioglimento dell'arte, ben dentro il XIX secolo.

Inoltre, vi sono allegate due tabelle che, nonostante alcune incertezze nell'organigramma dei maestri, permettono di delineare l'evoluzione avvenuta nei due secoli di storia del sodalizio laicale. La seconda è intitolata «Come sono nei Statuti antichi»²³⁶ e riporta fedelmente i ventuno mestieri già elencati negli Statuti dell'Università del 1624 sotto Urbano VIII, non divisi in cinque bracci, bensì trattandoli ciascuno come un mestiere autonomo: tuttavia, secondo le intenzioni originali i bracci erano stati creati per facilitare la raccolta delle imposte dovute alla chiesa di S. Giuseppe, e non per creare sotto-corporazioni autonome.

La prima tabella invece, intitolata «Nota Moderna», riporta alcuni nuovi mestieri come quello di «Scultore di legno», testimoniando l'evoluzione dell'autoconsapevolezza estetica degli iscritti, nonché il gran rilievo che avevano assunto tra loro nel tempo gli specialisti in strumenti musicali²³⁷. Al secondo capitolo si rinnova l'immagine da portare sul sacco, dipinta sul cuore e ricamata sulla spalla: «stemma ovale ... con il transito di S. Giuseppe ... e ... una indicazione de quattro altari del nostro santuario, contornata di una piccola frangia gialla, e l'iscrizione attorno, Ven. Archiconfraternita di S. Giuseppe de Falegnami»²³⁸.

Al capitolo ventiseiesimo si dettaglia l'elezione di un «Architetto direttore» secondo le stesse modalità del «Procuratore o Notaro», che è tenuto, su richiesta del governatore, a sopralluoghi alle case, fondi urbani, ma soprattutto chiesa, oratorio e locali annessi, con eventuali lavori di ristrutturazione, nonché a eseguire stime e perizie sui conti degli artisti eventualmente impiegati e a tassarli: il capitolo subito successivo stabilisce invece gli obblighi di una nuova figura al servizio della compagnia, quella dell'«Architetto Istruttore per lo Studio del Disegno», che

²³⁶ Facendo con ciò riferimento agli Statuti della Compagnia del 1590 approvati da Urbano VIII nel 1634, come indicato nel «*Proemio*», ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 4], ff. n. nn. [ma c. 3r].

²³⁷ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 4], ff. n. nn.: «1 Scultori in legno 2 Incisori di stampe in legno 3 Negozianti di legnami 4 Intagliatori Ornati d'ogni tenore 5 Ebanisti 6 Intarsiatori 7 Squadratori Lavoratori di quadro 8 Tornitori 9 Facocchi o Carpentieri 10 Carrozzeri 11 Cassaroli 12 Machinisti 13 Costruttori d'Istrumenti Armonici da fiato e da corde 14 Costruttori di Bigliardi 15 Idem di Barche Navilj etc 16 Tinozzari e Bottari 17 Astucciari 18 Sediari 19 Scattolari 20 Formari 21 Bastari 22 Mantaciari 23 Organari»

²³⁸ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., [fasc. 4], ff. n. nn. [ma c. 5r].

riuniva settimanalmente la sua scuola formata dai giovani provenienti dalle famiglie degli artigiani all'interno dei locali della chiesa. La scuola di disegno²³⁹ è dunque ormai attiva e funzionante da tempo: il termine dell'insegnamento è verosimilmente triennale, dato che tale è la scadenza con possibilità di rinnovo (senza elezione) del ruolo del maestro. Le lezioni si tenevano durante le festività della Compagnia e dovevano insegnare «la geometria, stereometria e architettura civile elementare» ai ragazzi. Si tratta perciò di un vero e proprio avviamento professionale (durante un periodo in cui comunque i ragazzi lavoravano nella settimana) per migliorare le proprie capacità, in linea con quanto di recente stabilito dall'arciconfraternita, non tanto nel disegno di figura, quanto in quello ingegneristico, concentrandosi sull'antico legame con i muratori, certo ambito di più facile impiego. Anche perché, già a partire dal 1754, era stata aperta in Campidoglio la pubblica Accademia del Nudo, che evidentemente restituiva nelle medesime modalità le abilità tecniche necessarie più all'artista che non (diremmo oggi) all'ingegnere edile²⁴⁰.

²³⁹ ASVR, ASGF, 303, *Statuti e Regole...*, cit., “*Regole aggiunte per le Scuole di Disegno*”: un appunto di Giuseppe Herzen sostiene che la scuola di disegno era già esistente nel 1826 e ne schedava un regolamento e un manuale di studio.

²⁴⁰ ASR, *Camerale II*, 10, *Arti e mestieri*, busta 15, fasc. 34, “*Falegnami e Carpentieri*”: dopo il 1646 il Senatore ed i Conservatori di Roma intentarono una causa “*Romana Jurisdictionis*” contro l'Università dei Carpentieri riguardo il loro Statuto, dove si citano gli irregolari Giacomo Ferrari e Domenico Mandelli. I documenti tacciono per un secolo, per poi dimostrare le solite difficoltà settecentesche dell'Università dei Falegnami: nel 1771 Filippo Zannettini, soldato corazziere, lamenta di non riuscire ad ottenere la patente di scatolaro dalla corporazione, nella persona dei consoli del “Braccio degli Scatolari”.

I.2. Attività pie e devozioni della confraternita

La compagnia dei falegnami fu la prima confraternita di Roma ad avere per patrono san Giuseppe: l'intitolazione del sodalizio al padre putativo di Cristo può sembrare una scelta ovvia per dei lavoratori del legno, ma ha implicazioni degne di essere approfondite. La fortuna delle dediche a san Giuseppe nell'associazionismo laicale romano fu immediata: la compagnia capitolina fu seguita a ruota da quella di S. Giuseppe dei Catecumeni²⁴¹, e poco dopo da quella di S. Giuseppe di Terrasanta, poi nota come Accademia dei Virtuosi del Pantheon²⁴². Il contesto è quello di una più vasta proliferazione delle confraternite di mestiere: negli ultimi tre quarti del Cinquecento più della metà dei sodalizi di nuova fondazione derivarono da precedenti associazioni corporative che, accanto a un diffuso culto alla Vergine, preferivano come protettori i santi, in virtù del rispettivo mestiere svolto in vita²⁴³. Nel caso dei falegnami fu semplicemente inverso l'ordine temporale, poiché l'università fu confermata più tardi affiancando la preesistente realtà devozionale: eppure, l'impeto demografico e la forza economica dei falegnami²⁴⁴ poterono certamente favorirne l'imitazione da parte di altre associazioni.

²⁴¹ Sorta nel febbraio 1540, di ispirazione gesuitica, v. PIAZZA 1679, p. 259, e spentasi però nel Settecento dopo il trasferimento nel 1634 a S. Maria ai Monti, su cui cfr. MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, p. 181. Anche in questa chiesa ebbero larga parte nella decorazione uomini di primo piano dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami come Giovanni Anguilla, abituale collaboratore di Giovan Battista Montano, autore del soffitto intagliato della chiesa al Foro Romano.

²⁴² Fondata solo alla fine del 1542 dal cistercense Desiderio d'Auditorio, fu come è noto protagonista nel panorama delle accademie artistiche dei secoli a venire: per essa v. V. TIBERIA, *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina 2000 (seguito da altri quattro volumi dello stesso curatore, divisi per pontificati fino alla morte di Pio IX) e anche TIBERIA 2016. I suoi primi membri furono artisti a vicini a Raffaello Sanzio (Domenico Beccafumi, Jacopino del Conte, Girolamo da Sermoneta, Perin del Vaga, Raffaello da Montelupo, Antonio da Sangallo il giovane, e molti altri). Gli artisti iscritti a quest'ultimo sodalizio ebbero fin dal principio della loro attività l'uso di festeggiare il patrono con una mostra delle loro opere sotto il portico della chiesa di Santa Maria ad Martyres, dove nello stesso anno di fondazione si affrettarono a edificare e decorare la cappella di S. Giuseppe di Terra Santa; inoltre, l'8 febbraio 1609 Paolo V riceveva da questo sodalizio una supplica per rendere il giorno di S. Giuseppe una festa "di precetto"; riconoscimento che giunge solo nel 1861 con Pio IX, che fregia questa "Accademia" del titolo di Pontificia, che conserva tuttora, cfr. MILONE 1977, p. 693.

²⁴³ SERRA 2010A, pp. 101-102.

²⁴⁴ A parere di ANDERSON 2008, p. 17, l'Arte dei Falegnami fu una delle più influenti organizzazioni corporative presenti a Roma tra Cinque e Seicento. Solo due anni prima della conferma definitiva dei suoi definitivi statuti, nel 1622, il numero di botteghe di maestri patentati nelle arti del legno superava i 415, un dato che rendeva l'Università dei Carpentieri seconda soltanto a quella dei Vignaroli, v. RODOKANAKES 1894, vol. I, p. XXIV e DELUMEAU 1957-1959, vol. I, pp. 364-402, in part. pp. 377-380: se nel 1527 i falegnami rappresentavano circa la metà della corporazione dei muratori, che era la terza per importanza a livello cittadino, nel 1622, ormai unitisi all'arciconfraternita, erano cresciuti fino a rendere l'Università dei Carpentieri il secondo polo di potere economico dell'Urbe: solo due anni prima della definitiva conferma degli statuti, il numero di botteghe di maestri patentati nelle arti del legno superava i 415, un dato inferiore soltanto alla corporazione dei Vignaroli.

Questo fenomeno è stato interpretato come sintomo del tentativo di una nuova «classe media» romana di crearsi uno spazio di manovra politica che arginasse il rafforzamento della presenza curiale nelle strutture dello stato. Tale obiettivo non fu mai raggiunto, a causa delle eccessive differenze insite in un ceto borghese emergente troppo variegato, che riuniva artigiani, artisti, medici, avvocati, notai e commercianti, spesso immigrati da centri di libero e fiorente mercato come il Nord Italia o le Fiandre²⁴⁵: il quale tuttavia, nelle pratiche religiose confraternali, ebbe modo di assumersi alcune funzioni altrimenti demandate all'autorità statale, in particolare nell'ambito dell'assistenzialismo. Funzioni fondamentali in un momento di rilevante crescita economica e urbanistica come quello dei rinnovamenti sistini, in cui si collocava l'ascesa della compagnia dei falegnami, al centro di trainanti processi di trasformazione sociale. È forse per questa ragione che i falegnami non svilupparono mai un'istituzione liberale a partire dall'attività meccanica, privilegiando piuttosto gli aspetti protezionistici tipici dell'università e quelli devozionali della compagnia; ciò differenzia notevolmente il sodalizio del Campidoglio da quello del Pantheon, o della vicina Accademia di S. Luca, che, come avvertivano già i contemporanei²⁴⁶, muovevano dalle medesime premesse, ma furono fin dal principio coscienti del proprio ruolo di rottura²⁴⁷.

Il fenomeno delle devozioni di mestiere si incrociò con il significativo rafforzamento del culto di san Giuseppe nel contesto della Controriforma. Il rilancio, già iniziato nel Quattrocento con Jean de Gerson, crebbe grazie all'inedita importanza attribuitagli da santa Teresa d'Avila in seguito alla guarigione da una grave malattia che la aveva afflitta per anni²⁴⁸, culminando con l'inserimento nel calendario liturgico del giorno di S. Giuseppe (19 marzo) come festa di precetto

²⁴⁵ Tale discussa lettura storiografica, elaborata da PAGLIA 1980 (v. in part. pp. 87-88) sosteneva che i sodalizi laicali potessero porsi più ampie finalità politiche oltre il mero fenomeno culturale, dipingendoli con evidente anacronismo di stampo marxista come gruppi uniti da una coscienza di classe, più che dalla rinnovata religiosità della Controriforma che li spingeva verso l'associazionismo. Per Paglia, mancò tra le varie organizzazioni sufficiente cooperazione e «capacità culturale per porsi come fenomeno egemone con una propria *leadership* nella città». Proprio in tali si collocavano i falegnami, sia al momento della fondazione che della successiva fusione tra corporazione e compagnia al tempo.

²⁴⁶ FANUCCI 1601, pp. 383-384, dice significativamente dell'Accademia di S. Luca: «Benché i dipintori non chiamino questa lor Congregatione Confraternita, nondimeno gli si deve questo nome, et si deve mettere (a mio giudizio) nel numero delle altre Confraternite: poichè essa ancora fa opere di Carità, et degne di esser descritte ... Se nell'Arte loro si ritruova qualche infermo bisognoso lo fanno visitare, et soccorrere con limosine. Costoro non vesteno sacchi: ma come s'intende attendeno a riformarsi, et mettere insieme molte limosine volontariamente da diversi di loro offerte, et date, con le quali vogliono intentare altre Opere Pie, et di maggior importanza». La pubblicazione più aggiornata sul tema dell'evoluzione istituzionale del sodalizio di S. Luca sono i due volumi di SALVAGNI 2012 e SALVAGNI 2021.

²⁴⁷ Per il confronto con le origini della compagnia di S. Luca, soprattutto in riguardo alle ambizioni architettoniche dei maestri carpentieri e il loro distacco burocratico dai muratori, v. ANDERSON 2009, pp. 312-313.

²⁴⁸ Sul tema, v. DOMPNIER 2004 e DOMPNIER 2008, in part. pp. 301-305.

nel 1621²⁴⁹. Il nuovo culto esaltava soprattutto l'umiltà e l'obbedienza del santo, dettate dal ruolo di custode del Figlio, che lo rendeva anche un ottimo patrono per la protezione fisica contro i pericoli. Facendo riferimento a queste virtù, già nel 1590 gli statuti della compagnia cercavano di contrastare gli esempi di violenza che rischiavano di costellare la vita dei sodali²⁵⁰: era vietato frequentare luoghi disonesti, giocare d'azzardo, bestemmiare, creare calunnie o scandali, ed era prevista l'espulsione per non comunicati e adulteri (dopo un ignorato richiamo del governatore), usurai e violenti contro le cose o le persone dell'arciconfraternita (che potevano essere riammessi dopo due anni), omicidi e criminali condannati (a cui era vietato per sempre di rientrare)²⁵¹. Ciononostante, la compagnia non era interessata a pratiche penitenziali²⁵², considerandole estranee alla propria missione, incentrata sull'assistenza agli infermi e la carità verso poveri e infermi²⁵³.

²⁴⁹ MILONE 1977, p. 693; l'8 febbraio 1609 papa Paolo V riceveva non dai falegnami, ma dai Virtuosi del Pantheon, la supplica che risultò fondamentale per permettere tale riconoscimento liturgico.

²⁵⁰ Nel secondo decennio del secolo la compagnia chiedeva la grazia per il sergente Alessandro di Antonio Grappolini romano, condannato e incarcerato dal 1606 per l'omicidio del barcaiolo Flaminio di Fabrizio, avvenuto nell'appartamento di una prostituta di nome Adriana, specificando che «il detto sergente ha tenuto sempre quasi tutto il tempo di sua vita in servizio di Santa Chiesa, et della Religione Cattolica in tutte le Guerre occorse in Ungheria, Francia, Ferrara, et in altri luoghi», v. ASR, *Camerale II*, 10, *Arti e mestieri*, busta 15, fasc. 34, *Falegnami e Carpenteri*, senza data). Il soldato, che aveva servito per sedici anni nell'esercito pontificio, già nel 1609 era stato oggetto di un altro tentativo di scarcerazione, a cura della Compagnia dei Barbieri di Roma (*ivi*, busta 4, fasc. 7, *Barbieri, Parrucchieri, Profumieri*), ma era affiliato alla compagnia dei falegnami e parente del Francesco bastaro implicato nella lite del 1602: ulteriori componenti della famiglia furono iscritti al sodalizio per altri due decenni.

²⁵¹ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 1], *Primo Regolamento...*, cit., c. 24.

²⁵² Non è un caso se Giovan Battista Vannelli, uomo di grande preminenza nella compagnia e di attitudine incline alla penitenza estrema, negli anni novanta del Seicento si fosse iscritto per meglio soddisfare questi suoi bisogni ad un altro sodalizio, quello della Santissima Comunione Generale, tenuto dai Gesuiti presso l'Oratorio detto del Caravita: v. MEMMI 1730, pp. 308-313: «Giovanni Battista Vannelli [...] defunto ai 23 di giugno del presente anno 1729 [all'età di ottantacinque anni ...] Per lo spazio di ben quarant'anni, venti dei quali spesi nel ristretto delle feste, perseverò nell'oratorio [...] per esercizio di umiltà. A ciò aggiungevasi il portare ancora il crocifisso per le piazze [...] eziandio nell'ultima vecchiaia non volle ad altri cedere il suo posto, nonostante che il padre prefetto dell'oratorio, mosso a compassione, lo volesse sgravare da quel peso; [...] ascoltate tre messe, si portava ad altre chiese per udirne altrettante, e sempre in ginocchioni con stupore di chiunque lo conosceva; come mai sì carico d'anni potesse regger tanto lungamente in quella positura; [...] Era una sera, secondo il suo solito, intervenuto alla disciplina nell'oratorio; quando terminata, che ella fu, s'accorsero i vicini all'accendersi de' lumi, esser egli caduto a terra boccone, e grondar da tutto il viso vivo sangue (cagione di tal caduta era stato un rigoroso digiuno, che in quel di avea osservato). Alzatolo immantinente dal suolo, fu posto a sedere sopra una sedia, e così a braccia d'uomini ricondotto alla propria casa, conciossiaché, e per la caduta, e per la debolezza non reggevasi più in piedi. [...] A tanta pietà, ed innocenza di costumi, per cui era da tutti riputato un uomo di somma giustizia, schiettezza, e verità, e perciò venerato ancora come santo, accoppiò una non minor mortificazione, e penitenza».

²⁵³ Oltre a beneficiare di indulgenze speciali, la compagnia osservava alcune pratiche comuni a tutte le confraternite di mestiere: offriva sia agli immatricolati all'università sia ai sodali della compagnia il servizio di quattro infermieri e di un medico stipendiato (ASVR, ASGF, 51, *Registri...*, cit., fasc. 1, n. 2, *Capitoli...*, cit., cap. 13, cc. 11v-12v, e ancora *ivi*, cap. 19, c. 15r), che dovevano mantenersi informati sulla salute di tutti i membri, visitare i malati e fornire loro tutto il necessario per la cura dell'anima, e quando l'esito era fatale preparare i confratelli ad essere sepolti (a titolo gratuito per i meno abbienti) in chiesa, ricoperti del sacco della compagnia. Gli ufficiali donavano elemosine a poveri e infermi, secondo FANUCCI 1601, p. 399 «massime a quelli della compagnia»; e che è già diffusa la pratica della dotazione per le «zitelle povere, e honeste, figlie di quelli della compagnia, dando a ciascuna di loro 25 scudi,

Prova ne sia che, dal 1575, in seguito al conseguimento dei privilegi pontifici a partire dal 1572²⁵⁴, uno dei compiti più importanti diventò la liberazione annuale di un prigioniero condannato a morte, spesso per omicidio²⁵⁵, che diventava il vero protagonista della festa di S. Giuseppe. Le solennità iniziavano con la recita di messe e uffici in chiesa e in oratorio, per poi proseguire con una processione il cui itinerario variava a seconda di quale carcere ospitava il detenuto²⁵⁶. Dopo la liberazione il graziato si univa ai confratelli, che giunti alla chiesa cantando e pregando, trovavano sulla loro strada le giovani donne legate per vincoli di parentela a membri del sodalizio, alle quali durante il rito finale erano consegnate vesti e doti del valore di 25 scudi²⁵⁷. Questa ultima celebrazione consisteva in una messa solenne cantata, con musica di organi portativi, seguita dai vesperi, e aveva luogo all'interno del tempio allestito con sontuosi apparati tessili, approntati ricorrendo a banderari e festaroli in base alle disponibilità economiche derivanti dalle elemosine e tassazioni dell'anno in corso.

et una veste di panno turchino»; infine, ogni anno si teneva una processione annuale alla cappella Paolina di S. Maria Maggiore e a S. Pietro in occasione del Giovedì Santo «onoratamente vestiti di sacchi turchini con un san Giuseppe nella spalla per segno».

²⁵⁴ FANUCCI 1601, p. 399, ci informa che la compagnia, non registrata come arciconfraternita, ha già «edificato un oratorio, ove le feste cantano l'ufficio della Madonna», effettivamente realizzato nel 1569 e finito di decorare nel 1577, v. ZANDRI 1971, pp. 19 e 31. L'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, come tutte le altre associazioni di mestiere, offriva sia agli immatricolati all'università sia ai sodali della compagnia il servizio di un medico stipendiato e la possibilità di essere sepolti (a titolo gratuito per i confratelli meno abbienti) all'interno della chiesa: nel 1601 ha già assunto un medico fisso, in compagnia del quale gli ufficiali della compagnia si recano portando elemosine dai confratelli malati; altre pratiche pie sono la carità verso i poveri, «massime a quelli della compagnia» e la dotazione le «zitelle povere, e honeste, figlie di quelli della compagnia, dando a ciascuna di loro 25 scudi, et una veste di panno turchino». Ciò permise alla compagnia di ottenere da Gregorio XIII «molte indulgentie, et facultà di poter liberar uno che sia prigioniero per la vita, e il liberano la vigilia della festa di San Giuseppe conducendolo con loro in processione. Et in tal festa adornano la Chiesa con molte messe, et vesperi cantati». Infine, i confratelli facevano una processione annuale del «Giovedì Santo [...] alla cappella Pavolina, et a San Pietro onoratamente, vestiti di sacchi turchini con un San Giuseppe nella spalla per segno», v. FANUCCI 1601, p. 399; e cfr. per alcuni casi esemplari di questa e altre pratiche della pietà confraternale in altri sodalizi, MARTINI 1998 e MARTINI 2000.

²⁵⁵ MILONE 1977, pp. 736, e ANDERSON 2009, p. 300, nota 73: questo privilegio perpetuo è ottenuto da papa Gregorio XIII con il breve *Gratiarum Omnium* del 29 luglio 1575. Alcuni provvedimenti di grazia conservati in ASR, *Camera II*, 10, *Arti e mestieri*, busta 15, n. 34 *Falegnami e Carpentieri*, dimostrano che per pochi anni furono presentate domande di grazia anche alcune sottocategorie del sodalizio, come la «Congregazione dei Facocchi» (1608-1610), mentre l'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami e la sua congiunta università dei Carpentari coprivano una cronologia ben più lunga (1615-1643): la compagnia chiese la grazia nel 1615 per l'omicida Giovanni Paolo Ceroni da Bauco, condannato a morte, e per Bastiano da Trento, bandito in contumacia; seguono le richieste di grazia per il marchigiano Antonio Appignanese da Montefano, omicida ma non condannato, prima del 1640 e per Lorenzo Giuliani da Orvieto, condannato a morte per omicidio il 20 agosto 1641, il primo aprile 1643. Tale lasso di tempo è superiore a quello di molti altri sodalizi dotati del medesimo privilegio, tra cui segnaliamo, a titolo di esempio, quelli dei calzalai (1580-1609), muratori (1584-1610), pittori, scultori e architetti (1606-31), rigattieri (entro il 1628) e la compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta alla Rotonda ovvero i Virtuosi del Pantheon (1608-11).

²⁵⁶ MILONE 1977, p. 746.

²⁵⁷ Per le dotazioni caritatevoli come espressione tipica della pietà confraternale in generale, v. ROCCIOLO 2004, con bibliografia precedente e cfr. più in generale ROCCIOLO 2008; per un *focus* sul Settecento v. GROPPI 1998; per l'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami nell'Ottocento, v. invece LANZUOLO 2007, in part. pp. 338-340.

I.2.1. Le immagini di san Giuseppe

I confratelli e i maestri dell'arte erano stati personalmente coinvolti nella realizzazione dell'intera aula di S. Giuseppe al Campo Vaccino fin dalle fondamenta e il compito primario della corporazione, come detto, era quello di versare all'arciconfraternita una tassa annuale per il mantenimento della chiesa. Non deve stupire perciò che nelle loro devozioni l'edificio stesso finisse quasi per sostituirsi alle immagini del santo patrono, celebrato piuttosto con le solennità musicali e d'apparato nelle sua festa di precetto. È infatti il soffitto progettato da Giovan Battista Montano a presentare le primissime tracce figurative dei protagonisti della devozione locale: da un lato i santi carcerati, Pietro e Paolo, dall'altro san Giuseppe che accarezza la testa del Bambino benedicente. Il padre putativo è assai anziano e caratterizzato dalla verga fiorita, il Figlio nell'età preadolescenziale della disputa coi dottori, secondo l'iconografia diffusa per la prima volta dal sodalizio artistico del Pantheon²⁵⁸. Anche nella scena centrale della *Natività*, autografa di Montano, il gesto della mano che si protende sulla mangiatoia denota il suo ruolo di protettore del Bambino, e il dettaglio delle vesti è significativo: pur non caratterizzando il santo attraverso i suoi strumenti del mestiere, l'artista lo descrive chiaramente come un uomo dell'arte, semplicemente facendogli arrotolare le maniche della veste, come se avesse appena interrotto il proprio lavoro.

Nel terzo decennio del XVII secolo, appena due altari in tutta la città erano intitolati a san Giuseppe, e se ne contavano tre immagini in tutto, mentre un secolo dopo erano salite a sette e tredici rispettivamente²⁵⁹. Immagini isolate del santo, di cui erano particolarmente esaltate le virtù di umiltà e obbedienza, ma anche il suo ruolo di custode del Figlio, che ne faceva un ottimo candidato al patronato della protezione fisica contro i pericoli²⁶⁰, rimasero scarse fino alla seconda metà del Seicento, e trovarono inizialmente spazio piuttosto nei documenti e nelle vesti processionali dell'arciconfraternita che non sugli altari della chiesa. In tutte le occasioni ufficiali infatti, comprese le feste e le riunioni interne, i confratelli dovevano vestire un sacco azzurro²⁶¹, sulla cui spalla destra era applicata un'effigie di san Giuseppe, che compariva anche nel sigillo della compagnia (fig. 1). San Giuseppe, drappeggiato all'antica e appoggiato alla sega, regge la verga fiorita mentre dall'alto cala su di lui la colomba dello Spirito Santo, accompagnato ai

²⁵⁸ Avviata con la scultura di Vincenzo de Rossi nella cappella di S. Giuseppe di Terrasanta (1545-1547, su cui v. SCHALLERT 1998, pp. 79-106; il soggetto è ripreso nella pala d'altare di autore ignoto nell'oratorio dei Virtuosi, per cui v. CAPRIOTTI 2016A, in part. pp. 99-103.

²⁵⁹ SERRA 2010A, pp. 137-38 e 166.

²⁶⁰ SERRA 2010A, pp. 137-138 e cfr. DOMPNIER 2008, in particolare pp. 301-305.

²⁶¹ ANDERSON 2009, p. 292: l'abito fu derivato da quello turchino con l'effigie di san Gregorio dei Muratori.

fianchi dalle lettere S e I; i suoi piedi poggiano sopra il Carcere Mamertino stilizzato, alle cui grate si affacciano i santi Pietro e Paolo. Il sigillo dell'università, per contro, consisteva nella raffigurazione emblematica degli strumenti del mestiere²⁶²: incorniciato da un pomposo scudo d'arme manierista e circondato dalla scritta *UNIVERSITAS CARPETARIORUM ALMAE URBIS*, un compasso le cui seste sono connesse da un cartiglio che reca scritto *CONSOLI* è circondato da una corona, simbolo dell'autorità attribuita all'arciconfraternita di aggregare altri gruppi da fuori Roma; al disotto trova posto un'ascia con un lungo manico a ricciolo (fig. 2).

Nell'Ottocento, dopo radicali rinnovamenti al santuario, l'emblema della confraternita fu arricchito dallo spaccato del luogo sacro, per mostrarne i quattro altari perfettamente sovrapposti, mantenendo le immagini dei santi carcerati e quella di san Giuseppe, la cui figura stante fu però significativamente sostituita dalla scena del *Transito*²⁶³, un inedito aspetto del suo culto che oltre a contribuire alla formazione di nuove iconografie ebbe influenze importanti anche sull'organizzazione interna delle elemosine dell'arciconfraternita²⁶⁴. Le pale delle cappelle laterali e un gonfalone processionale conservati nella chiesa dimostrano un'evoluzione del culto della confraternita dei falegnami da porsi interamente a cavallo dei secoli XVII e XVIII, che passa da iconografie narrative della *Natività di Cristo*, dello *Sposalizio della Vergine* e della *Fuga in Egitto*, in cui Giuseppe esercitava un ruolo importante ma di comprimario, a due esempi più meditativi con la rappresentazione della *Trinità terrestre*, e del *Transito di san Giuseppe*. La venerazione di san Giuseppe come patrono della buona morte si era diffusa a Roma a partire dalla seconda metà del Seicento, e in particolare la pala del *Transito* di Bartolomeo Colombo²⁶⁵

²⁶² Insieme alla squadra, al filo a piombo e alla sgorbia, questi stessi arnesi da falegname, interpretati come simboli dell'architettura, si ritrovano anche nella cornice del ritratto postumo in onore di Giovanni Battista Montano fatto eseguire come anteporta dell'edizione dei suoi disegni d'architettura curata da Giovanni Battista Soria, su cui v. DALLAJ 2013 e DALLAJ 2017, in particolare p. 77.

²⁶³ Come stabilito dal secondo capitolo degli Statuti del 1855, ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 4], *Regolamento...*, cit., c. [5r], si rinnova l'immagine da portare sul sacco, dipinta sul cuore e ricamata sulla spalla: «stemma ovale [...] con il transito di S. Giuseppe [...] e] una indicazione de quattro altari del nostro santuario, contornata di una piccola frangia gialla, e l'iscrizione attorno, Ven. Archiconfraternita di S. Giuseppe de Falegnami».

²⁶⁴ ZANDRI 1971, p. 15: nel 1691 si istituì il «Centesimo di S. Giuseppe», un gruppo di duecentoquaranta fratelli e sorelle che pagavano un giulio per ciascun confratello defunto, per garantirgli cento messe in suffragio; (ex arm. L vol 11, che contiene il catalogo del centesimo 1704-1736; Cfr. anche ASVR, ASGF, 304, *Miscellanea, Rubricella ripartizione del centesimo* e ANDERSON 2008, *passim*, per trascrizioni degli iscritti a queste liste in date precedenti.

²⁶⁵ ZANDRI 1971, p. 47, nota 106: la pala cambiò di posto tra diversi altari (quello che lo ospitava nel 1685 fu dichiarato privilegiato nel 1685 da Innocenzo XII, v. PARISI 1884, p. 25) per finire nel primo a destra, uno dei due patrocinati dai lavoratori datato 1754 (ASVR, ASGF, Ex-arm. B v. 8, *Congregazioni e decreti*, c. 214v e Ex-arm. A v. 21, *Entrata e uscita 1643-1655*, cc. 68-69, n. 4 e cc. 72-77, n. 63). Per l'identificazione del pittore come autore della *Cacciata di Adamo ed Eva* nella Galleria di Alessandro VII al Quirinale, ribattezzato Domenico Palombo da una serie di confusioni onomastiche nella guidistica, divulgate soprattutto dagli interventi di secondo Filippo Titi e Luigi Lanzi, v. WIBIRAL 1960, p. 133. Per alcuni precedenti di questa iconografia diffusi in Liguria e in Lombardia e in

(1648) potrebbe rappresentare la capostipite di questa iconografia nello Stato della Chiesa: per la religiosità del XVII secolo, così ossessionata dal tema iconografico della morte come *Vanitas*, l'immagine di san Giuseppe che spira sereno tra le cure di Maria e Gesù fu un'innovazione importante e particolarmente fortunata a partire dalla metà del secolo per tramite dei modelli²⁶⁶ che Carlo Maratti ideò probabilmente proprio in seguito alla frequentazione della chiesa dei falegnami fin dalla gioventù.

Anche le rappresentazioni di san Giuseppe (isolato o in coppia con la Vergine) in atti affettuosi con il Bambino infante²⁶⁷, più comuni nella Compagnia di Terrasanta²⁶⁸ e nella confraternita nazionale dei Piceni²⁶⁹, trovarono spazio presso gli uomini della compagnia. Diffusasi dagli anni trenta del XVII secolo nella devozione privata con l'esempio precoce di Guido Reni²⁷⁰, e rilanciata dall'interesse berniniano nel 1663²⁷¹, questa iconografia ebbe un gustoso imitatore in Lorenzo Vincentini da Amelia, che nel 1722 aprì un resoconto dei tentativi dell'università di riorganizzare i propri ranghi proprio con un disegno raffigurante san Giuseppe che abbraccia

generale per il tramite teresiano dell'area spagnola v. PESSA MONTAGNI 1986; e cfr. per l'area toscana BERTI 2001. Inoltre, per una prospettiva più centrata sulle implicazioni teologiche, cfr. DORDONI 1998 e DORDONI 1999.

²⁶⁶ Ricordiamo che l'opera d'arte più nota presente all'interno della chiesa, la *Natività* di Maratti nella seconda cappella a sinistra fu caratterizzata per molto tempo da un apprezzamento più estetico che devozionale, certamente influenzato dalla vicinanza dell'Accademia artistica di San Luca: l'opera segna non a caso l'esordio pubblico del pittore, e per quanto non si possa supporre con certezza dipinta in chiesa, l'artista di Camerano dovette certamente visitare lo spazio sacro dei falegnami. Nel 1676 Carlo Maratti realizzò una gigantesca pala di questo soggetto per la cappella dell'imperatrice vedova Eleonora Gonzaga nell'Hofburg di Vienna, col tramite del nunzio papale Mario Albrizzi, oggi al Kunsthistorischesmuseum di Vienna, inv. Gemäldegalerie, n. 121, che insieme alla versione più intimista della perduta pala Alaleona di S. Isidoro rappresenta chiaramente la fonte del tipo iconografico diffuso a macchia d'olio nella pittura del Settecento, nato da un'attenta revisione studiata e migliorata da Maratti della tela di Colombo, il cui tipo è poi diffuso a macchia d'olio da Trevisani, Benefial e molti altri., v. GARMS 2002, pp. 49-54; *ibidem*, p. 51, fig. 5 e nota 7, l'autore indica come unici antecedenti di questo culto alcuni statuti confraternali di Bologna nel 1641.

²⁶⁷ L'importanza attribuita a tali aspetti del rapporto tra san Giuseppe e il Bambino, studiata da DORDONI 1996, in part. pp. 337-338, si acuisce col Settecento, in particolare nel proliferare di immagini di Gesù infante, realizzate in cartapesta, terracotta, legno, o cera, rappresentate in maniera esemplare dalla devozione promossa dai francescani al Bambino d'Aracoeli, che crebbe soprattutto col corso dell'Ottocento, e che prevedeva il suo amorevole rapporto con le figure presepiali dei due genitori, v. BASTA 2000, e SILVESTRINI 1996.

²⁶⁸ Ad esempio, v. la scheda di CAPRIOTTI 2016B.

²⁶⁹ SERRA 2010A, p. 174.

²⁷⁰ Le tre versioni reniane più note del soggetto datano dal 1630 al 1640 circa, v. PEPPER 1984, n. 116, p. 185; tali soluzioni furono poi riprese da Guercino, ancora a Bologna, nel 1633 circa. A Roma invece l'iconografia di san Giuseppe nella bottega in compagnia del Figlio adolescente si diffuse invece a Roma nelle immagini private e conventuali proprio dal secondo decennio del secolo, nelle versioni di Gerrit van Honthorst (Greenville, Bob Jones University Museum, 1614; San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage, 1618 circa; e soprattutto quella perduta del convento di S. Silvestro a Montecompatri del 1615 circa, discussa da LORIZZO 1995, in part. pp. 162-163), anticipando il capolavoro di stesso soggetto di Georges de La Tour (Paris, Musée du Louvre, inv. RF 1948 27, che secondo TRIBOUT DE MOREMBERT 1973, fu dipinto tra 1642 e 1644 per i Carmelitani di Metz).

²⁷¹ FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998, pp. 120-125 (scheda di Francesco Petrucci), per il disegno su muro firmato e datato da Gian Lorenzo, poi ripreso da Baciccio e Ludovico Geminiani.

teneramente il Bambino²⁷². Considerando il coinvolgimento di Giuseppe e Pierleone Ghezzi nella decorazione della chiesa e dell'oratorio, l'ispirazione giunse forse dalla stampa del 1687 realizzata da Nicolas Dorigny in occasione della festa del santo presso i Virtuosi del Pantheon, tratta da un dipinto di Maratti donato al pittore piceno per il battesimo del figlio²⁷³.

Oltre all'arredo propriamente artistico (come le incorniciature lignee degli altari), si segnalano episodi minori di figurazioni relative alla devozione dei falegnami: fino al 1738 sull'altar maggiore della chiesa con lo *Sposalizio della Vergine* di Orazio Bianchi erano presenti *ex-voto* figurativi sia in legno che in argento, quando il visitatore apostolico ordinò la rimozione delle immagini lignee per l'eccessiva vetustà²⁷⁴, considerata indecorosa²⁷⁵. Sul medesimo altare sono presenti quattro busti-reliquiario in legno dorato, da connettere all'incremento settecentesco della collezione di resti sacri appartenenti all'arciconfraternita: se all'inizio della sua storia questo tipo di devozione non fu particolarmente significativo, nel XVIII secolo la compagnia incamerò

²⁷² ASVR, ASGF, 164, *Registro delle Carte Patenti dal 1588 al 1727*, c. [123r].

²⁷³ DE MARCHI 1999, pp. 45-49.

²⁷⁴ ASVR, ASGF, 253, *Copia de' Decreti della Sag. Visita*. 1738. [ma 19 agosto 1741], cc. n. nn. [ma 1r-v], "Decreti fatti, ed emanati nella Visita della Venerabile Chiesa, ed Arciconfraternita di San Giuseppe de' Falegnami, cominciata dalla chiara memoria del Cardinale Lorenzo Altieri Visitatore deputato dalla Santa memoria di Clemente XII., ed ultimamente terminata da Monsignor Illustrissimo Sebastiano Correa già nella medesima Visita coadiutore del detto Cardinale, indi Visitatore deputato da Nostro Signore sotto il dì 19. Agosto dell'Anno 1741": «Decreti già eseguiti pendente la Visita / 1. Nell'Altare dell'Assunzione di Maria Vergine vengagli adattata altra pietra consacrata, la quale ottimamente unisca col piano della Mensa. / 2. Si rifaccino, e ristorino i Pallj degli Altari, li quali secondo la varietà de' colori servino per i giorni festivi. / 3. Si ripulischino le tavolette di voto, ovvero le piccole immagini di Argento, le quali sono appese all'Altare Maggiore, e tolte via tutte le altre di legno già dalla Lunghezza del tempo consumate / le rimanenti con buon'ordine venghino poste in due tavole. / 4. Si ristorino i Tetti della Chiesa, acciocché penetrando le piogge; non riceva nocimento il Soffitto». Per l'altare (dichiarato privilegiato nel 1728 da Benedetto XIII, v. PARISI 1884, p. 25), v. ZANDRI 1971, pp. 52-53; oggi il dipinto si trova ricollocato nella prima cappella a sinistra.

²⁷⁵ Non si trattava dunque di immagini dal particolare rischio teologico, a differenza di alcune figurazioni per certi versi analoghe relative al culto delle anime purganti, caratterizzato talvolta da slanci eccessivi che dovevano essere limitati. Il ruolo di intercessore per le preghiere per i defunti, solitamente attribuito a immagini della Vergine col Bambino (ma non mancano casi più rari di santi compresi nella stessa funzione come Gregorio Magno e l'arcangelo Michele), veniva talvolta sostituito, come nell'oratorio di S. Angelo in Pescheria, adornato dalla decorazione in stucco di Michele Maglia e Camillo Rusconi nel 1689, su cui cfr. MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, pp. 389-390, da raffigurazioni dei defunti in cartapesta che erano direttamente collocate all'interno degli spazi sacri, per incentivare la meditazione dei confratelli, v. SERRA 2010A, pp. 172- 175.

quindici gruppi di reliquie²⁷⁶ e si dotò dei due busti in terracotta di Pietro e Paolo conservati nel carcere superiore e ‘raddoppiati’ nelle porte lignee dell’atrio del carcere Mamertino²⁷⁷.

Il grosso della vita religiosa delle associazioni residenti in S. Giuseppe dei Falegnami si teneva in realtà piuttosto nei locali dell’oratorio che in quelli della chiesa, con alcune significative eccezioni: ad esempio, già durante i lavori di realizzazione dell’aula sacra stessa, i confratelli regolavano l’esposizione dell’ostia consacrata, stabilendo che potesse avere luogo solo in chiesa e non nell’oratorio²⁷⁸. Più di un secolo dopo, negli anni venti del XVIII secolo, abbiamo notizia della traslazione in chiesa di un’immagine della Madonna ritrovata durante i lavori di ricostruzione della casa in vicolo Cacciabove di proprietà dell’arciconfraternita²⁷⁹, di cui però si sono perse le tracce forse in seguito ai rinnovamenti ottocenteschi.

L’interesse devozionale più sentito nell’ultimo periodo di attività dell’arciconfraternita fu invece il culto al “luogo santo” del Carcere Mamertino²⁸⁰, e del Santissimo Crocifisso, antica immagine lignea originariamente ospitata sulla parete esterna del sacello²⁸¹. Nel 1853 profondi interventi di rinnovamento trasformarono l’intercapedine tra il soffitto del carcere e il pavimento della

²⁷⁶ La devozione verso le reliquie non fu particolarmente significativa nel caso dei falegnami, v. FANUCCI 1601, pp. 398, che ricorda come in S. Pietro in Carcere «riposa una parte de corpi di detti Santi Processo, e Martiniano; quali dopo il Santo Battesimo furono per la Catholica fede martirizzati, et morti. È l’altra parte di detti corpi nella basilica de Santi Apostoli Pietro, e Paolo»; La confraternita beneficiò soltanto negli anni 1730, 1738 e 1740 di tre donazioni di reliquie, anticipate da quella delle ossa di san Candido nel 1682, discusse da SERRA 2010, pp. 219-220, che cita ASVR, ASGF, 305, *Notizie particolari sulla confraternita* (dal 1526 al 1905), fasc. *Autentiche delle sacre reliquie* [s.d., ma XIX secolo], non riscontrabili in archivio; v. ancora SERRA 2010, pp. 175, 210, 218 per la concezione di ‘sacralità per accumulo’ diffusa tra le confraternite romane tra XVII e XVIII secolo in contrasto con gli indirizzi dei vertici della Chiesa, più attenti all’autenticità dei resti venerabili e alla loro valorizzazione per rinforzare devozioni già esistenti, ma ricordando come in ASVR, ASGF, 253, *Copia de’ Decreti...*, cit., c. 2r il visitatore apostolico imponesse di rimuovere le reliquie sospette o prive di autentica, autorizzando allo stesso tempo la creazione di un ostensorio per le particelle «del velo della Beata Vergine Maria [... e] del Pallio di San Giuseppe».

²⁷⁷ Datate al XVIII secolo, v. FORTINI 1998, pp. 28-30, 34-35.

²⁷⁸ Nella congregazione segreta tenutasi tra 28 marzo e 4 aprile 1593 (ex arm. B, vol. 3) si stabilì che per l’adorazione delle Quarantore il Santissimo Sacramento dovesse essere esposto inderogabilmente in chiesa, e non nel carcere o nell’oratorio. Nella congregazione segreta del 28 febbraio 1666 (ex arm. B vol. 8), fu deciso di esporre mensilmente il Santissimo Sacramento per l’adorazione eucaristica ogni prima domenica del mese, e di tenere per questo motivo perpetuamente accesa una lampada ad olio.

²⁷⁹ L’immagine fu scoperta e asportata alla fine del 1720, e portata a S. Giuseppe il 25 agosto 1721: fu collocata nell’altare maggiore il 7 settembre, per volere dei fratelli e ordine di Innocenzo XIII, dopo essere stata depositata fino all’11 agosto al Monastero delle Convertite al Corso, v. ASVR, ASGF, 305, *Documenti sulla vita e sull’organizzazione della Confraternita dalle origini fino agli inizi del 20° secolo (2a parte)*, busta “Sacra Immagine della Vergine”.

²⁸⁰ Sul sacello sotterraneo di S. Pietro in Carcere, identificato con il carcere Mamertino o Tulliano, ossia il luogo che avrebbe detenuto i santi Pietro e Paolo, v. in generale gli studi specialistici nei volumi dal taglio principalmente archeologico di FORTINI 2002; FORTINI 2009 e da ultimo cfr. RUSSO TAGLIENTE, FORTINI 2022.

²⁸¹ La tradizione mitica voleva che la scultura lignea, databile al XIV secolo, fosse donata alla chiesa di S. Pietro in Carcere da san Silvestro Papa al momento della sua consacrazione; originariamente era posta in una vetrina sopra la porta d’ingresso, e poteva essere adorata direttamente dalla strada grazie a due vani che davano su una balaustrata di legno dove si trovava anche un armadio per reliquie, v. CANCELLIERI 1788, p. 128.

chiesa in una nuova cappella per l'immagine venerata²⁸², che al termine dei lavori fu portata in solenne processione per le vie di Roma dopo un breve ricovero presso la chiesa di S. Carlo al Corso²⁸³. Il crocifisso, come molti altri esempi diffusi a Roma, attirava già nel Seicento un culto amorevole in virtù di supposte capacità taumaturgiche rivolte alla conservazione della salute fisica²⁸⁴: a metà Ottocento divenne però il fulcro dell'attività confraternale grazie all'interessamento diretto di papa Pio IX, che il 3 giugno 1860 gli rivolse un triduo di preghiera²⁸⁵ contro l'attacco imminente del Regno di Sardegna alle provincie più a nord dello Stato Pontificio. In un periodo di estrema crisi politico-economica, a partire dagli anni cinquanta l'ultimo papa-re puntò la sua propaganda sul rilancio dell'arciconfraternita²⁸⁶, sia in quanto custode del luogo di prigionia dei principi degli Apostoli, sia come confraternita di mestiere²⁸⁷ dedicata a san Giuseppe, un patrono che avrebbe in seguito rifunzionalizzato come difensore dell'autonomia di governo della Chiesa²⁸⁸.

²⁸² PIATTI 1925, pp. 21-26; ZANDRI 1971, pp. 34-36.

²⁸³ Questa traslazione creò un enorme afflusso di popolo, almeno secondo la celebrativa fonte senza autore, intitolata, *Brevi cenni storici intorno ai quattro altari sovrapposti al carcere Mamertino e Tulliano e della nuova cappella del S.S. Crocifisso: colla descrizione di tutte le sagre funzioni praticate in occasione dell'asportazione di detta sacra immagine nella chiesa di S. Carlo al Corso e del ritorno di essa alla sua Chiesa de' Falegnami*, Roma 1853.

²⁸⁴ Il culto del crocifisso miracoloso è diffuso anche in altri sodalizi tra i più importanti a livello economico e sociale nell'Urbe, come le arciconfraternite del Gonfalone e di S. Marcello, cfr. ANDERSON 2009, p. 295. Il culto rivolto al Crocifisso lo fece elevare sull'altar maggiore della chiesa di San Giuseppe nei Giubilei del 1925 e del 1933, giustificando le due pubblicazioni di Tommaso Piatti, procuratore generale degli oblato di Maria Vergine, successori dell'estinta arciconfraternita nel reggere la chiesa, in cui si pubblica una fotografia suggestiva di come appariva la chiesa immersa in atmosfera di festa alla fine della sua plurisecolare storia di devozioni confraternali.

²⁸⁵ Protrattosi per ben sessantasei giorni, fu celebrato nell'opuscolo [s. a.] *Nelle afflizioni della chiesa e di Roma: memorie compendiate dalla Venerabile Arciconfraternita di S. Giuseppe de' Falegnami, riguardanti il triduo celebrato al S.S. Crocifisso in Campo Vaccino, il trasporto di quella sacra immagine a S. Carlo al Corso, Ottavarii, Comunioni generali, e processione solenne che la ricondusse al suo santuario sopra il carcere Mamertino il 3 di giugno 1860*, Roma 1862.

²⁸⁶ PIATTI 1925, pp. 26-28: secondo il religioso, procuratore generale degli Oblati di Maria Vergine, successori dell'arciconfraternita nel reggere la chiesa, le celebrazioni furono rappresentate nell'annuale medaglia papale, di cui non si trovano ulteriori notizie; v. *ibidem* (PIATTI 1938, pp. 30-32), per un disegno del verso con il Crocifisso; successivamente l'immagine fu elevata sull'altar maggiore di S. Giuseppe nei giubilei del 1925 e del 1933, dandoci un'idea suggestiva di come appariva la chiesa immersa in atmosfera di festa alla fine della sua plurisecolare storia di devozioni confraternali.

²⁸⁷ La reintroduzione di confraternite di mestiere fu lanciata da Pio IX con *motu proprio* del 14 maggio 1852, riportato in DEL GIUDICE 1941, pp. 20-25; per un regesto di bandi sulle università di mestiere rilasciati da vari pontefici fino al primo Seicento, v. *ibidem*, pp. 11-13.

²⁸⁸ Sull'utilizzo politico del culto ottocentesco di san Giuseppe come patrono della Chiesa universale, introdotto nel 1870, e poi come custode della famiglia cattolica messa in crisi dal nuovo stato liberale, v. D. MENOZZI, *Un patrono per la Chiesa minacciata dalla Rivoluzione. Nuovi significati del culto a San Giuseppe tra Otto e Novecento*, in «Rivista di storia del cristianesimo», II (2005), 1, pp. 39-68.

I.2.2. Interventi dentro la Chiesa nel primo Settecento: Gli addobbi dei «Lavoranti de Quadro».

Per tracciare un affresco efficace dei rapporti che legavano i confratelli alla loro chiesa madre nel Campo Vaccino, sono esemplari i casi di donativi fatti al tempio da parte della Congregazione dei Lavoranti di Quadro. Questa sotto-sezione dell'associazione esprimeva una parte estremamente 'sottomessa' del corpo sociale che le due associazioni potevano coinvolgere: eppure, all'inizio del Settecento, epoca in cui gli interessi economici dell'università venivano man mano perdendo d'importanza rispetto alle pratiche devozionali di competenza della compagnia, i lavoratori furono in grado di fornire attraverso la questua preziose decorazioni effimere per le celebrazioni religiose nella chiesa.

Nel corso dell'età moderna tra i gruppi che frequentavano la chiesa e l'oratorio vi furono anche due congregazioni dei lavoratori, una per i carpentieri e una per i facocchi. Questi artigiani occupavano un rango sociale modesto, e il primo di questi due gruppi, quello dei «lavoranti de quadro»²⁸⁹, è particolarmente interessante in virtù dei rapporti che manteneva con l'università. Inizialmente i lavoratori non erano neanche ammessi all'interno della chiesa di San Giuseppe dei Falegnami, i cui riti erano rivolti soltanto a chi fosse regolarmente iscritto all'arciconfraternita²⁹⁰: erano però soliti trattenersi davanti al santuario nei giorni festivi, per ottenere proposte lavorative dai maestri che necessitavano un aiuto in bottega. Nonostante i documenti usino come sinonimi i lemmi «garzoni» e «lavoranti»²⁹¹, va specificato che secondo gli statuti dell'università i «lavoranti» erano giornalieri o stipendiati, mentre erano «garzoni» i giovani sotto contratto di apprendistato, della durata variabile da due o tre anni, stipulato presso un notaio²⁹²:

²⁸⁹ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza tra l'Arciconfraternita e i Garzoni lavoratori di quadro per l'impiego dell'elemosina* (1706): la consultazione del volume è ora vietata per motivi conservativi. Prima del ritiro ho potuto prenderne visione solo una volta; contiene due opuscoli a stampa leggibili intitolati *Summarium* e *Sommario della Vertenza* da cui si traggono le seguenti notizie: iniziatisi a organizzare come copia in piccolo dell'arciconfraternita già il 25 luglio 1612, i lavoratori richiesero di eleggere un rappresentante in oratorio per organizzare una raccolta annuale di denaro («ad unicum tantum et praecipuum finem faciendi Donum, sive munus Divo Iosepho cum elemosynis infra annum quaestuantis: quia nihil possidunt»), essi formarono solo nel 1706 una congregazione ufficialmente autonoma, v. ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 38, 10 luglio 1706: il notaio dell'arciconfraternita riconosce ai lavoratori di quadro i diritti e gli oneri relativi ai due altari verso l'ingresso della chiesa, dopo la scissione dall'arciconfraternita causata da un ritardo nella consegna di duecento scudi di elemosine.

²⁹⁰ FANUCCI 1601, pp. 398: la «compagnia con il titolo di S. Giuseppe dell'arte de falegnami, quale quantunque fusse eretta per dett'arte, nientedimeno da certo tempo indietro era generale, et vi poteva entrare ognuno: ma da certo tempo in qua essi falegnami, cioè tutti quelli, che lavorano di legname l'hanno ristretta alle lor arti solo».

²⁹¹ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza...*, cit., *Sommario della Vertenza*: nei giorni festivi il «Corpus Laborantium, Iuvenes Laborantes de Quatro, vulgo Garzoni de Falegnami [...] facevano piazza pro victu comparando»; all'uscita dalle celebrazioni cercavano di attirare l'interesse dei «Magistri, *italice* padroni di Bottega: isti secundum eorum necessitatem pro laboreijs faciendis iuvenes praefatos ad laborandum accipiunt».

²⁹² *Statuti 1617*, capp. 46-51, cc. 26v-31v e *Statuti 1624*, capp. 44-45, cc. 26r-27v, per i rapporti tra maestri, lavoratori e garzoni, con informazioni fondamentali sullo svolgimento degli apprendistati, sui contratti che li regolavano, e

per il servizio, il maestro doveva garantire all'allievo vitto, alloggio, vestiti e altre spese per l'istruzione²⁹³. I corpi dei lavoratori riunivano dunque gli esclusi dalla corporazione, sia i giovani apprendisti nullatenenti, appena affacciatisi alla vita comunitaria e spirituale legata a san Giuseppe, sia i lavoratori autonomi a tempo determinato, creando le condizioni per un'elevata mobilità sociale di un gruppo così variamente identificato²⁹⁴, chiaramente espressa dalla disponibilità di denaro che dimostrarono, non spiegabile col solo zelo nella questua²⁹⁵. A partire dalla metà del secolo cominciarono infatti a chiedere annualmente dieci scudi all'arciconfraternita dei falegnami, da ripagare attraverso la questua²⁹⁶, per l'addobbo del proprio altare²⁹⁷. Una volta organizzata meglio la propria struttura interna²⁹⁸, scelsero nella festa dell'Assunzione della Vergine la propria celebrazione di riferimento, e dal 1681 adattarono a questa dedicazione il proprio altare²⁹⁹, destinando la colletta all'acquisto di damasco cremisi frangiato d'oro per adornare l'intera chiesa fino al cornicione in occasione della festività³⁰⁰.

sulle infrazioni più frequenti, tra cui: concorrenza sleale; interruzione dell'apprendistato prima del termine previsto dal contratto, o senza esplicita licenza rilasciata dal maestro o dall'università, punibile con la carcerazione e se il servizio era durato un terzo o meno della durata concordata, col pagamento di tutte le spese; mancata notifica di interruzione di prestazione, ed altre ancora.

²⁹³ Similmente accadeva a Genova, dove tale promessa era detta *accartatio*, v. SANGUINETI 2013A, pp. 71-74. Per ulteriori sviluppi su questa tipologia di documenti, cfr. SANGUINETI 2013B.

²⁹⁴ Basti l'esempio, nell'ambito degli intagliatori, di Ludovico Scardavelli. Regolarmente stipendiato dallo Stato Pontificio come «Bombardiere a Castel Sant'Angelo», ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, *Stati delle Anime*, Vol. 35-5, reg. 1698-1701, arrotondava come lavorante a giornata per Francesco Maglia durante la realizzazione degli organi della Chiesa Nuova nel 1699 e testimone per lui nella conseguente causa intentatagli dai padri Oratoriani ricostruita da E. LAURO, *Intagliatori francesi a Roma nel Seicento: Storia e documenti*, Roma 2016, pp. 179-81, 187-93. Nella sua deposizione Scardavelli ricorda come alla fine del suo irregolare apprendistato presso tre padroni diversi fosse partito da Roma, e dopo anni alla ventura in Croazia fosse stato regolarmente immatricolato maestro nella città di Venezia; al ritorno a Roma dovette però limitarsi al rango decisamente inferiore di lavorante, poiché la patente ottenuta in un altro stato non poteva essere riconosciuta dall'università.

²⁹⁵ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit.: i lavoratori di quadro riuscirono in una sequenza impressionante di donativi: il 7 dicembre 1692 presentarono una pianeta di damasco, con passamanerie d'oro; tra 1693 e 1698 donarono una croce e sei candelieri d'argento; tra 1700 e 1703, lampade, lavabi e cartaglorie sempre in argento.

²⁹⁶ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit.; 3 ottobre 1649, congregazione segreta: è stabilito il donativo e la modalità del versamento.

²⁹⁷ Dopo un'iniziale crisi il nuovo gruppo fu accettato dall'arciconfraternita, ottenendone le indulgenze come corpo devozionale aggregato, la cui considerazione andò aumentando sensibilmente dal 1624, quando i lasciti testamentari da parte di Niccolò Guarisco attribuiva il primo altare a sinistra dell'ingresso della chiesa ai lavoratori: ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit.; 9 marzo 1623, congregazione segreta: l'altare è attribuito alle cure dei lavoratori; *ivi*, 25 novembre e 3 dicembre 1632, congregazioni segrete: in ossequio alla memoria dello stesso Guarisco i lavoratori chiedono il patronato sull'intera cappella, ma la richiesta è rifiutata; cfr. ZANDRI 1971, p. 58.

²⁹⁸ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., *Sommario*..., cit.: a partire dal 1655 si nominano «Università dei Lavoranti di Quadro», mentre dal 1658 si sono dotati di almeno un segretario, un camerlengo e un provveditore.

²⁹⁹ Ospitando una pala dell'*Assunzione della Vergine con Sant'Anna e San Nicola di Mira*, (1681-86) di Giovanni Battista Lenardi (LACMA, inv. M.2015.41), su cui v. A. MARRAS, *Giovanni Battista Lenardi (1656-1703)*, PhD Thesis, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2023, pp. 14, 20, e cat. 2.2, pp. 49-60.

³⁰⁰ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit.; 12 ottobre 1681, congregazione segreta: i lavoratori ottengono facoltà di celebrare al loro altare una messa cantata con musica e di apparare l'intera chiesa per la festa del 15 agosto; la devozione all'Assunta era stata assimilata dai carpentieri sull'esempio della precedente associazione dei muratori: ancora nel 1614 vi si dedicavano con intensa partecipazione, come si vede da un'aggiunta agli statuti del 1617 vistata

Questo atto dimostra la volontà di ritagliarsi un ruolo autonomo rispetto all'arciconfraternita e all'università, che mantenevano come propria festa principale solo quella del protettore.

La situazione documentaria di molti tomi dell'archivio della confraternita versa in condizioni conservative critiche³⁰¹ rende complesso risalire con piena esattezza all'origine della lunga controversia tra la arciconfraternita e i «Lavoranti de Quadro». Questi artigiani, seppur assai specializzati nell'arte del costruire, dovevano occupare un rango sociale piuttosto modesto, non paragonabile a quello dei grandi falegnami costruttori o carpentieri. Ciononostante si prodigarono moltissimo, soprattutto a partire dalla seconda metà del XVII secolo, per l'addobbo e il servizio della chiesa. Nel 1706 avviene il distacco ufficiale dall'arciconfraternita della congregazione, in realtà già considerata in parte autonoma, di questi piccoli carpentieri, lavoratori a giornata o a cottimo. I membri, non essendo ammessi all'interno del santuario, dove accedevano soltanto i confratelli matricolati, erano soliti passare la domenica davanti alla chiesa di S. Giuseppe, non per partecipare alle cerimonie religiose, ma per ottenere proposte lavorative³⁰². La riunione festiva rappresentava dunque una preziosa occasione per i lavoratori di accaparrarsi la prossima commissione a cui collaborare, cercando attivamente di attirare l'interesse dei maestri che necessitavano un aiuto in bottega. Nonostante a volte siano citati dai documenti come «garzoni»³⁰³, questi lavoratori non sono in effetti giovani apprendisti, ma giornalieri o stipendiati non padroni di un'attività patentata: per accasarsi un allievo, il cui servizio sarebbe durato da un minimo di uno a un tempo di anche cinque anni, e a cui il maestro doveva vitto e alloggio, oltre alle spese per i panni e per la sua istruzione, doveva invece stilarsi un regolare contratto presso un notaio.

da Scipione Borghese, che divideva ufficialmente l'università dei falegnami da quella dei muratori, lasciando però ai primi la possibilità di partecipare alle processioni dei secondi relative a questa festività, v. ANDERSON 2009, p. 313 e la sua *Appendice documentaria*, n. 12, pp. 393-395.

³⁰¹ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza tra l'Arciconfraternita e i Garzoni lavoratori di quadro per l'impiego dell'elemosina (1706)*: il volume, i cui fogli non sono numerati, è tanto rovinato che molta della parte manoscritta risulta illeggibile, perché la carta cade a pezzi, in particolare l'ultima ponderosa sezione, con le decisioni prese in seguito alla lite, ha le pagine completamente incollate da muffe e altri agenti deterioranti. Fortunatamente sono allegate più copie a stampa degli atti della causa (di cui copio l'intestazione, "*Signatura Iustitiae R. P. D. LONIO Romana. PRO V. Societate S. Iosephi. CONTRA / DD. Laborantes de Quatro. /// Responsio ex gratia / viden. /// Romae, Typis Rev. Cam. Apost. 1706. / Superiorum Permissu*"), ancora in buono stato: il documento consultabile con più agio è la prima versione italiana il *Sommario della Vertenza*. Le sezioni in latino, intitolate "*Facti*", accompagnate anch'esse da un "*Summarium*", sono quasi impossibili da consultare. L'ultima sezione, con le decisioni prese in seguito alla lite, è più ponderosa, ma illeggibile perché le pagine sono incollate da muffe e altri agenti deterioranti.

³⁰² ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., fasc. n. nn., "*Sommario della Vertenza*", ff. n. nn.: nei giorni festivi il «Corpus Laborantium, Iuvenes Laborantes de Quatro, vulgo Garzoni de Falegnami [...] facevano piazza pro victu comparando», ossia aspettavano all'uscita delle celebrazioni i «Magistri, *italice* padroni di Bottega: isti secundum eorum necessitatem pro laborerijis faciendis iuvenes praefatos ad laborandum accipiunt».

³⁰³ I rapporti tra maestri lavoratori e garzoni erano regolati dai capitoli da 46 a 51 degli *Statuti 1617*.

La lite tra questi liberi professionisti e i maestri dell'università, regolarmente ammessi alle pratiche confraternali, è costruita su alcuni diritti costruiti negli anni per via di usi consolidati, che risalgono indietro al principio della vita del sodalizio. Già nel 1612 infatti i lavoranti di quadro avevano richiesto che venisse loro riconosciuto un rappresentante o «Signore», con lo scopo di occuparsi di raccogliere una colletta a onore del santo patrono attraverso la questua, in quanto – si specifica – i lavoranti erano tutti nullatenenti³⁰⁴. La cosa fu permessa, facendo ottenere ai lavoranti l'accesso all'oratorio per eleggere questo rappresentante; tuttavia, almeno in principio, tale diritto fu riconosciuto dall'arciconfraternita come concessione *una tantum*. Di contro, i lavoranti si illusero di aver con ciò stabilito un loro corpo paritario rispetto a quello dei confratelli falegnami³⁰⁵, avendo di fatto acquisito anche il diritto continuo all'accesso ai luoghi sacri³⁰⁶.

All'inizio di ottobre del 1616 i quaranta lavoranti che avevano chiesto di essere riconosciuti come congregazione si presero l'eccessiva libertà di non riporre le elemosine nel luogo stabilito all'interno dell'oratorio, ma di conservarle presso di sé, e vennero fatti imprigionare tutti. Un mese dopo bisognava correre ai ripari: il 6 novembre le persone coinvolte e responsabili del mancato deposito del denaro presso la compagnia consegnarono un memoriale al padre governatore da sottoporre alla congregazione segreta, in cui sottolineavano che, pur non essendo maestri dell'università, i lavoranti erano già «quasi tutti Fratelli di essa Venerabile Compagnia», e quelli che non lo erano, desiderassero tutti «entrare con la bona gratia delle Signorie Vostre [...] e] sempre vivere, e morire, sotto l'obediencia delle Signorie Vostre, et osservare à pieno li Capitoli et acquistar l'Indulgenze». La crisi fu risolta accogliendo queste istanze, e ai lavoranti apparve dunque pacifico di essere stati a pieno titolo riconosciuti come pari grado dei consociati falegnami.

Così non era, in quanto al gruppo devozionale dell'arciconfraternita possono infatti accedere tutti, comprese le mogli, sorelle, altri parenti o più in generale congiunti dei lavoratori del legno;

³⁰⁴ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., fasc. n. nn. “*Summarium*”, ff. n. nn.: «ad unicum tantum et praecipuum finem faciendi Donum, sive munus Divo Iosepho cum elemosynis infra annum quaestuandis: quia nihil possident».

³⁰⁵ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., fasc. n. nn. “*Summarium*”, ff. n. nn.: «Talis ... est nativitas, haec est erectio, haec fundatio huius Corporis Laborantium de Quatro, quod ipsi decantantam, ac somniatam Venerabilem Congregationem appellant».

³⁰⁶ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., fasc. n. nn., “*Sommario della Vertenza*”, ff. n. nn.: da cui si evince che questo succedeva tra il 22 e il 25 luglio 1612: intervennero 40 persone in questa congregazione dei lavoranti, di cui tredici furono giudicati idonei a essere il Signore, che fu estratto da un cappello: ciò è significativo, poiché significa che non fu loro permesso il privilegio di adoperare la più consona «bussola» che serviva all'elezione degli ufficiali della compagnia. L'onore e onore andò a un «mastro Bartolomeo».

i lavoratori sono sì riconosciuti come corpo esterno con comuni interessi devozionali che la compagnia accoglie, non tuttavia come nuovo braccio costitutivo dell'università dei carpentari. Per accedere alla corporazione occorre infatti diventare maestri, e dimostrarsi quindi in grado di mantenere una bottega fissa (anche se non è necessario che sia di loro proprietà: moltissimi infatti mantengono i propri locali in affitto presso grandi famiglie o conventi importanti), che però può essere aperta solamente tramite il rilascio delle «Carte» o «Patenti», ossia almeno dalla seconda metà del Seicento, superando un esame di ingresso giudicato da due esperti stimatori eletti nella bussola, e pagando una somma non indifferente, disponibile solamente a artefici già avviati³⁰⁷. Tale corpo dei lavoratori riuniva dunque gli esclusi dall'università, in cui si trovano sia gli effettivi giovani, ossia garzoni di bottega che in quanto tali risultano non avere possedimenti, e che iniziano appena a compiere una loro vita comunitaria e spirituale legata alla chiesa e all'oratorio di S. Giuseppe, per poi elevarsi a più alti ranghi attraverso il processo appena descritto, magari oliato attraverso favori in famiglia, sia - assieme a loro - anche i lavoratori autonomi. Un esempio di questi personaggi sfuggenti, tra i pochi ricostruibili, è Ludovico Scardavelli³⁰⁸: egli era regolarmente stipendiato dallo Stato Pontificio come «Bombardiere a Castel Sant'Angelo»³⁰⁹, ma arrotondava come intagliatore lavorante a giornata. Questo implica, come è facile vedere, una elevata mobilità sociale di un gruppo così variamente identificato.

L'accettazione di questo gruppo da parte dell'istituzione confraternale migliorò dopo alcuni lasciti ereditari a loro favore del falegname di palazzo Niccolò Guarisco nel 1624, con legati che stabilivano l'attribuzione al corpo dei lavoratori³¹⁰, da cui evidentemente traeva con soddisfazione gli infiniti aiutanti di cui aveva bisogno, del patronato della prima cappella sulla sinistra della chiesa. L'altare nel 1626 era ancora dedicato ai Magi, presentando una pala di Avanzino Nucci con l'*Adorazione*, ma fu rinnovato a più riprese dai lavoratori dedicandolo all'Assunta, e reca

³⁰⁷ Statuti

³⁰⁸ Egli fu aiuto dell'intagliatore Francesco Maglia durante la realizzazione degli organi della Chiesa Nuova nel 1699 e testimone per lui nella conseguente causa intentatagli dai padri Oratoriani ricostruita da LAURO 2016, pp. 179-181, 187-193. Nella sua deposizione Scardavelli ricorda come alla fine del suo irregolare apprendistato presso tre padroni diversi sia andato via da Roma, e abbia fatto l'avventuriero per anni in Croazia. Fu infine immatricolato maestro intagliatore nella città di Venezia, dove analogamente a Roma dovette dotarsi di carta patente e bottega; salvo dover poi sottostare, al ritorno a Roma, al rango decisamente inferiore di lavorante, poiché la patente ottenuta in un altro stato non poteva essere riconosciuta dall'università dei carpentari.

³⁰⁹ Come tale risulta in ASVR, S. Giovanni dei Fiorentini, *Stati delle Anime*, Vol. 35-5, reg. 1698-1701.

³¹⁰ ASVR, ASGE, 145, *Vertenza...*, cit., fasc. n. nn., «*Sommario della Vertenza*», ff. n. nn.: La decisione fu presa nella Congregazione Segreta del 9 Marzo 1623 in ossequio alla memoria dello stesso Varisco; il 25 novembre 1623 i lavoratori chiedono un'intera cappella, che gli viene rifiutata il 3 dicembre, come «cosa ingiusta».

tuttora un'iscrizione del 1757 che testimonia il loro coinvolgimento³¹¹: nel 1690 la pala fu sostituita da un dipinto raffigurante l'*Assunzione della Vergine con Sant'Anna e San Nicola di Mira*, (1681-1686) di mano di Giovanni Battista Lenardi³¹². Finché la congregazione fu attiva il quadro rimase al suo posto, ma tra il 1855 e il 1884 fu sostituito nuovamente con una *Fuga in Egitto* di Nicolò Baretta (Berrettoni), copia da Carlo Maratti³¹³: all'altezza della metà del XIX secolo secondo Morelli il corpo dei lavoratori di quadro era ancora attivo, e potrebbe aver effettuato questo scambio con l'intento di uniformare la qualità del patronato a quello dei colleghi lavoratori dei facocchi, anch'essi separatisi nel corso del Seicento dall'arciconfraternita³¹⁴, in un gioco di imitazioni incrociate: i facocchi ebbero in sorte un ruolo vitale nelle vicende decorative della chiesa, poiché fu loro la responsabilità della commissione all'allora sconosciuto Maratti la sua prima opera pubblica, la *Natività con i pastori*³¹⁵ nell'altare della seconda cappella in *cornu evangelii*. In precedenza il culto dell'assunzione della Vergine, e di San Pietro in Carcere, dimostrano una assoluta voglia di distinguersi dal culto principale dei Falegnami di San Giuseppe, in questi due primi altari il cui patronato era dei lavoratori.

A partire dalla metà del secolo³¹⁶ i lavoratori di quadro cominciano a chiedere ogni anno dieci scudi alla compagnia dei falegnami, per poi ripagarli con la loro opera di questua. Questa somma era destinata a pagare damasco cremisi, frangiato d'oro, per addobbare non più solo una

³¹¹ ZANDRI 1971, p. 58, cfr. FORCELLA 1876, pp. 382, n. 779, che riportata la donazione di Guarisco dell'Altare. I lavori tuttavia dovevano essere completati entro il 1626, quando si registra il mandato di pagamento al falegname Giovanni Maria Narice, assai attivo nei cantieri papali, per l'intaglio degli ornamenti lignei. Similmente nel 1627 Bartolomeo de Rossi intagliatore era pagato per realizzare a modello di questa cappella quella a fronte, in cui inizialmente non era posto il Transito, ma una Madonna con San Carlo di Antonio Viviani, e poi in seguito al 1690 *San Pietro che battezza i carcerieri*, v. ZANDRI 1971, pp. 46-47 e note 104-105.

³¹² L'*Assunta*, oggi al LACMA (Los Angeles County Museum of Art, inv. M.2015.41), che la studiosa attribuisce a Pietro Paolo Lenardi, fratello di quel Giovanni Battista che disegnava nel 1686 le carrozze del conte di Castelmaine realizzate da Andrea Cornelij. MARRAS 2023, pp. 14, 20, e cat. 2.2, pp. 49-60 risolve invece per l'autografia di Giovanni Battista, proponendo confronti e bibliografia aggiornata.

³¹³ ZANDRI 1971, p. 60 e nota 122: l'originale di Maratti è il bozzetto della villa Chigi di Castelfusano per la cappella del Voto del Duomo di Siena. Sul verso della tela è stato ritrovato dopo il 1989 uno *Sposalizio della Vergine*, identificando l'opera come un gonfalone processionale: la scoperta fa quindi dubitare dell'identificazione di Giovanna Zandri con un quadro in precedenza appartenuto a Domenico Antonio Giovannelli, intagliatore dell'università, donato alla sacrestia della chiesa nel di lui testamento del 1737, ma di cui non si fa cenno a funzioni di culto analoghe.

³¹⁴ BERTOLOTTI 1881, p. 115.

³¹⁵ ZANDRI 1971, pp. 56-58: Pascoli e Bellori dissentivano sulla datazione dell'opera, ma la studiosa mise giustamente in relazione un ritrovamento in sede di restauro a fine ottocento con altri documenti, fissando l'esecuzione al 1651. Tale patronato continuò amorevolmente dopo questo dono se si considera che già il 26 giugno 1661 i lavoratori dei facocchi ottengono la facoltà di rinnovare con doratura la cornice del dipinto.

³¹⁶ ASVR, ASGE, 145, *Vertenza...*, cit., fasc. n. nn. "Sommario": a partire dalla congregazione segreta svoltasi il 3 ottobre 1649.

cappella, ma l'intera chiesa fino al cornicione in occasione dell'Assunzione della Vergine³¹⁷. Insomma i lavoranti si stanno ritagliando un ruolo specifico, scegliendosi una festa di riferimento diversa da quella comandata di S. Giuseppe, già di esclusiva competenza dell'arciconfraternita e dell'università, e si sono meglio organizzati³¹⁸. A questa data tuttavia risulta che essi siano in debito con la Compagnia di più di 55 scudi, una cifra abbastanza significativa. Col procedere del secolo i lavoranti si dimostrano sempre più forti, e infilano una serie di impressionanti donativi alla chiesa: nel 7 dicembre 1692 presentano una pianeta di damasco, dopo diversi anni in cui erano riusciti a procurare solo alcune passamanerie; tra 1693 e 1698 arrivano a produrre per la chiesa una croce d'argento con tanto di muta completa di candelieri, pure d'argento; tra 1700 e 1703 altri doni, sempre di un discreto valore economico, si esprimono in lampade, lavabi, carteglorie e «inprincipium» d'argento, a dimostrare una disponibilità di denaro certamente legata all'implicita mobilità sociale di questo gruppo e non solo al loro zelo nell'elemosina³¹⁹.

Nuovamente una questione di pagamenti mancati mette in crisi i rapporti tra il corpo dei maestri e quello dei lavoranti, fino a determinarne il distacco. La situazione, tranquilla per anni, precipita nel 1705, tra il 24 novembre e il 12 dicembre circa. Per alcuni anni i lavoranti avevano ammassato le elemosine del donativo annuale dovuto alla confraternita, senza riversarle fino ad arrivare alla somma notevolissima di 200 scudi: si era infatti deciso di spenderle per un prezioso paliotto per l'altare della SS. Assunta e altri costosi addobbi ecclesiastici (parati e cartelle), lo stesso di cui abbiamo già parlato sopra. Dopo una richiesta e ottenuta nuova dilazione del pagamento, all'improvviso il sagrestano di S. Giuseppe Sebastiano Primoli notifica, sotto mandato degli ufficiali dell'arciconfraternita che rinvogliono questo denaro indietro, l'assenza di un elemento

³¹⁷ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., fasc. n. nn. "Sommario": nella Congregazione Segreta del 12 ottobre 1681 ancora riguardo tale celebrazione chiedono e ottengono di «celebrare la messa cantata [con Musica] alla Cappella di San Nicola [e che l'Offitiale assistino] etc. con fare apparare [la Chiesa] dal cornicione in giù». La festa del 15 agosto era in origine la principale devozione dei carpentieri, e da questi era stata tradata all'associazione dei lavoranti. I falegnami costruttori la derivarono dalle pratiche della loro precedente associazione, quella dei muratori, e ancora nel 1614 vi si dedicavano con intensa partecipazione, v. il documento trascritto in *The Accademia Seminars*..., cit., *Appendix*..., cit., n. 12, pp. 393-395: si tratta di un'aggiunta agli Statuti del 1617, vistata da Scipione Borghese, che divideva ufficialmente l'università dei falegnami da quella dei muratori, lasciando però ai primi la possibilità di partecipare alle processioni dei secondi relative a questa festività, cfr. ANDERSON 2009, p. 313.

³¹⁸ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., fasc. n. nn. "Sommario": si auto-nominano «Università dei Lavoranti di Quadro», a partire dal 1655, mentre dal 1658 la loro rappresentanza non è più limitata a un «Signore», ma sono dotati di almeno un «Segretario», un «Camerlengo» e un «Proveditore», in diretta emulazione delle cariche della compagnia: non sembrano invece imitare gli ufficiali dell'università.

³¹⁹ ASVR, ASGF, 145, *Vertenza*..., cit., ff. n. nn.: queste informazioni sono tratte dalle poche carte manoscritte leggibili, e non è stato possibile riconfermarle perché dopo la mia prima visione la consultazione di queste carte è stata vietata per motivi conservativi.

burocratico fondamentale. I lavoratori si stanno comportando da circa cinquant'anni a tutti gli effetti come se fossero una confraternita autonoma, aggregata alla compagnia madre di S. Giuseppe: secondo il trentesimo capitolo degli statuti³²⁰, è necessario che tutte le corporazioni non originalmente incluse negli statuti, ma aggregate in tempi successivi, come quella dei lavoratori, siano riportate in una tabella, accompagnate da fede e patente, conservata nella chiesa di S. Giuseppe, che è assente sia nel caso dei lavoratori di quadro sia dei facocchi. Si giunge così l'anno successivo alla definitiva separazione della congregazione dall'arciconfraternita, che fa stendere un atto in cui si regolano i diritti e gli oneri relativi agli altari della chiesa di S. Giuseppe al Foro Romano³²¹, di cui i lavoratori mantengono il patronato, nonostante in principio non avessero nemmeno accesso alla chiesa e il luogo della loro vita sociale fosse sempre stato di preferenza l'oratorio³²². Motivazioni più profonde per tale scissione potrebbero essere viste in un tentativo da parte dei lavoratori dei carpentieri e dei fabbricanti di veicoli di rilanciarsi come vere e proprie corporazioni³²³, un progetto sospirato dal governo papale sul passaggio tra XVII e XVIII secolo, supportato dall'evidenza di una liquidità decisamente accresciuta anche per gli artigiani di rango inferiore.

Non è un caso che negli stessi anni in cui si apriva questa spaccatura, i falegnami e gli intagliatori si occupavano di decorare la chiesa e l'oratorio con intagli magnifici, sotto l'egida creativa dell'estroso segretario Vincentini d'Amelia, che ci ha lasciato un delizioso disegno tra le pagine dei registri patenti, ed era noto come incisore e ingegnere, e soprattutto di Giovan Battista Vannelli, che si impegnò fino al 1719 per la realizzazione dell'organo della Chiesa dei Falegnami, come dettaglieremo nella sezione biografica ad egli dedicata nella seconda parte di questa tesi.

³²⁰ *Statuti* 1590, 30, *Delle aggregazioni di altre compagnie*.

³²¹ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 38, 10 luglio 1706.

³²² ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 38, cit.: il notaio riconosce il diritto alla separazione senza perdere i vecchi privilegi in base a un'antica consuetudine per cui i lavoratori di quadro avevano acquisito l'usufrutto di una loro propria stanza in cui riunirsi separatamente, prima dietro al Santissimo Crocifisso e poi nei locali adiacenti all'oratorio.

³²³ MORELLI 1937, p. 120, suppone che la congregazione non fosse sciolta nel 1800 dal passaggio napoleonico; cita inoltre il PIAZZA 1698 e BERNARDINI 1744.

Capitolo II. Il legno nella letteratura di viaggio, di preghiera e di estetica.

La scarsità di riferimenti precisi a singole opere, se non per alcune categorie specifiche, pone la difficoltà di interpretare la letteratura artistica romana in senso puramente informativo. Per questo motivo, si è preferito analizzare le ragioni profonde con cui fosse possibile giustificare la differenza forse più macroscopica tra la produzione lignea romana e quella di altre geografie: vale a dire la quasi totale mancanza di una scultura lignea policroma dai caratteri spiccatamente locali. Al di là delle giustificazioni pratiche ed economiche per la scelta del materiale ligneo, nella città eterna rimase vivo un sospetto critico verso la scultura (soprattutto a tutto tondo) di carattere devozionale e pertanto dipinta secondo criteri realistici, che questo capitolo affronta con taglio letterario analizzando la critica della Controriforma e di successivi testimoni della discussione teorica sull'arte romana, a partire da Baglione fino alla fondamentale lettera di Giovan Battista Pacichelli sul finire del secolo.

La forza precettistica degli avvertimenti del concilio, e ancor di più di quelli di Paleotti, è stata più volte messa in dubbio, studiata e sviscerata. Ma nel caso del vescovo bolognese, la parte di ammaestramento è relativa quasi esclusivamente all'iconografia, e i materiali, ciò che qui interessa, non sono presi in eccessiva considerazione. La lettura che proviamo a fare in questo studio è basata sulla premessa che i testi del Seicento che si occuparono di arti visive a Roma tralasciarono quasi totalmente le occorrenze lignee, se non nel caso di citazioni di reliquie dell'antiquaria cristiana, da Baronio in poi. Nelle fonti antiche e medievali che gli storici ecclesiastici raccolsero in questo periodo, il legno compariva spesso in relazione ai dibattiti sull'idolatria, poiché già nell'antichità la prassi artistica e rituale su cui si modellarono i dibattiti pro o contro il culto delle immagini³²⁴ era fondata su una statuaria devozionale realizzata in quella materia, ricettacolo più adatto del colore che animava le statue venerate.

In questa ricerca abbiamo anche come punto fermo che il principale mezzo per aumentare l'*agency* di determinate sculture - il 'potere delle immagini' - sia da identificare proprio nella

³²⁴ Vedine le fonti costantemente compulsate dagli eruditi religiosi soprattutto nei materiali prodotti dal secondo concilio niceno, per cui si può consultare l'edizione italiana di RUSSO 1999. Per l'utilizzo delle stesse citazioni bibliche da parte degli iconoclasti nel segno completamente opposto in varie zone toccate dalla Riforma protestante, e in particolare in Inghilterra, cfr. CLARK 2007, *cap. 5. Images: The Reformation of the Eyes*, pp. 161-202.

presenza della policromia³²⁵, un nodo critico già ben presente anche ai primi umanisti³²⁶. Il colore sulle statue è in sostanza il meccanismo che fa saltare l'artisticità dell'opera, per trasformare l'oggetto ligneo in presenza vivente del raffigurato: all'interno del ristretto campo artistico delimitato dai teorici seicenteschi il colore viene escluso dalla scultura proprio per questa ragione. Per Bellori è sinonimo (e a ragione, se si guarda alla realtà spagnola coeva) del naturalismo di semplice superficie propugnato da Caravaggio e seguaci; per Bernini è la rottura di quel delicato equilibrio di artificio e illusionismo che giocherebbe a sfavore dell'artista-mago-teatrante: quello che oggi definiamo l'*uncanny valley effect* e che negli stessi anni dell'esplosione nei cantieri tardobarocchi di profuse decorazioni in legno dorato o laccato di bianco può essere letto nei lavori fiorentini di Giuseppe Antonio Torricelli.

Per individuare le fonti da esaminare in merito alla lavorazione del legno è stato sfruttato il ricchissimo contenuto del *Catalogo* di Cicognara³²⁷, e la ricerca è stata effettuata escludendo ogni citazione di intaglio di/in/su legno che fosse esplicitamente relativo alla tematica qui non indagata della xilografia (il *Catalogo* stesso tiene distinte le due specialità). La confusione tra intaglio e incisione è in effetti già *in nuce* nella discussione vasariana di alcune opere di architettura effimera per giardini attribuite a Girolamo da Carpi³²⁸. Per quanto molti degli strumenti tecnici principali necessari alla lavorazione del legno siano necessari anche a questa arte grafica, il contenuto del disegno e dell'innovazione tecnica (la stampa in tre colori), sopravanzano decisamente l'interesse per la materia della matrice nella storiografia: per questo motivo si è deciso di escluderla dall'indagine. Allo stesso modo, si sono escluse le diciture «dipinse in/su legno», che divengono più comuni in piena repubblica delle lettere settecentesca, quando si sente il bisogno, nel nascente sistema dei restauri pittorici, di indicare anche la materialità delle opere pittoriche.

³²⁵ La funzione specifica delle immagini devozionali consiste nel «comunicare in maniera convincente l'apparenza del vivente» così Belting nelle primissime pagine del suo BELTING 2000, p. 8.

³²⁶ Già nei *Commentari* di Lorenzo Ghiberti, scritti tra il 1452 e 1455, si sosteneva che per «levare via ogni anticho costume di ydolatria, [i primi cristiani] costituirono i templi tutti essere bianchi», v. GHIBERTI 1998, p. 83.

³²⁷ CICOGNARA 1821.

³²⁸ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 418 [solo ed. 1568]: «Ippolito cardinale di Ferrara, il quale avendo comperato in Roma a Monte Cavallo il giardino che fu già del cardinale di Napoli, con molte vigne di particolari all'intorno, condusse Girolamo [da Carpi] a Roma, acciò lo servisse non solo nelle fabbriche, ma negl'acconcimi di legname veramente regii del detto giardino; nel che si portò tanto bene, che ne restò ognuno stupefatto. E nel vero non so chi altri si fusse potuto portare meglio di lui in fare di legnami (che poi sono stati coperti di bellissime verzure) tante bell'opere e sì vagamente ridotte in diverse forme et in diverse maniere di tempii, nei quali si veggiono oggi accomodate le più belle e ricche statue antiche che sieno in Roma, parte intiere e parte state restaurate da Valerio Cioli scultore fiorentino e da altri».

Contrariamente, vista la scarsità delle fonti, si sono recuperate – pur se con minore sistematicità – citazioni riguardanti l'intaglio di avorio, che veniva a tutti gli effetti considerato una categoria di quello in legno. La lavorazione dei legni duri, in particolare del bosso e dell'ebano, è stata registrata nelle fonti a stampa, ma non è stata oggetto dell'analisi archivistica romana, in quanto risulta che gli ebanisti si occupassero di committiture in piano e al massimo di *pattern* ornamentali, ma non di modellazione e disegno originali e talvolta dotati di figura, criterio che abbiamo adottato per definire la scultura lignea dell'epoca.

Si sono esclusi anche i documenti riguardanti i tornitori, in quanto la loro precipua occupazione era relativa ad oggetti d'uso, oltre che ad arredi sacri di valori minori e simmetrici al proprio asse; inoltre, al tornio può essere eseguita la lavorazione di materiali diversi, tra cui diversi metalli, va dunque considerato che questa specialità poteva essere spesso un passaggio privilegiato tra l'arte del falegname e quella dell'argentiere o dell'orefice.

L'analisi delle letteratura successiva, sia quella erudita dell'Ottocento che quella dell'ormai esplosa bibliografia a carattere filosofico sul tema della mimesi, della rappresentazione e delle relazioni di questi concetti con il culto e la devozione, non è stata svolta altrettanto capillarmente, ma è d'obbligo dare qui comunque un breve compendio prima di addentrarsi nel tema. Si sono rivelate fonti storiografiche completamente prive di riferimenti all'intaglio del legno numerosissimi tra i capisaldi della letteratura artistica, e molte altre delle fonti indagate (soprattutto per quanto riguarda la guidistica), sono comunque assai avare di informazioni di sorta³²⁹. Fa eccezione un tardo poema di lode all'arte della scultura, conservato nella biblioteca del Conte Cicognara nella sua versione italiana di Anton Luigi de Carli dall'originale latino del francese Louis Doissin, dal titolo *Sculpturam: Carmen*, stampato a fronte: nel finale, l'autore

³²⁹ [LACOMBE] 1776; SCOTO 1610; PIO 1977; BOSCHINI 1966; PASCOLI 1732; RIDOLFI 1648; DAL POZZO 1718; SCANNELLI 1657; GUYOT DE MERVILLE 1729; TASSI 1793 (niente se non le tarsie di Lorenzo Lotto: interessante che i Fantoni non siano stati riesumati fino all'Ottocento); SCARAMUCCIA 1674 (il testo è presentato nel 1666 all'Accademia di San Luca); TURQUET DE MAYERNE 1620 (il testo non ha niente di specifico sull'intaglio ma presenta molti usi pratici del legno all'interno delle descrizioni delle tecniche di doratura e delle ricette per la preparazione di vernici protettive); [BROMLEY] 1705; [BERGERET DE GRANCOURT], [FRAGONARD] 1895; [MASSANI] 1646, il cui curatore, anagrammatosi come Giovanni Atanasio Mosini, era il proprietario dei disegni originali di Annibale Carracci ivi riprodotti. Come è noto, Massani, facendo parte di una cerchia di teorici 'classicisti' di spicco, tra cui Francesco Angeloni, Cassiano dal Pozzo, Leonardo Agostini e Giovan Pietro Bellori, firmò l'introduzione in cui confluì parte del trattato di Giovan Battista Agucchi altrimenti mai pubblicato, come riconosciuto da Denis Mahon: è quasi incredibile che tra tutti i mestieri 'ignobili', non siano nemmeno rappresentati i legnaioli. Cfr. MANCINI 1956 e CATENI 2021 (che è nuova edizione, dopo quella di Schudt, della sezione guidistica dei manoscritti manciniani confluiti nelle *Considerazioni*): in entrambi i casi, tralasciando la sezione del trattato sul come collocare le pitture, in cui la riflessione sulle cornici è tangente all'argomento dell'intaglio, Mancini si occupa soltanto ed esclusivamente di pittura. Lo stesso avveniva in CELIO 1638, e cfr. anche GANDOLFI 2021.

«favoleggia poeticamente» e crea un mito della nascita della scultura in Egitto, in cui assomma tutti i luoghi comuni sulla nascita delle immagini tridimensionali riscontrabili nelle fonti ecclesiastiche. Quel che è interessante è che l'autore, con disdegno del traduttore che indica i primordi della plastica nell'argilla, sceglie il legno come materia più antica in cui ebbe inizio l'arte dello scolpire³³⁰.

³³⁰ DE CARLI 1775, pp. 194-201; cfr. tuttavia *ibid.* pp. 22-23 nell'elenco dei materiali possibili per lo scultore il legno veniva, a causa della sua fragilità, soltanto per ultimo. Tuttavia in un elenco di glorie francesi dello scalpello (*ivi*, pp. 142-143), oltre a Goujon, Billon, Vancleve, gli Anguiers, e Theodon, cita Sarazin e i due Coustou, padre e figlio, attivi a Lione «Il Padre fu scultore in legno: il figliuolo ha maggior nome: fu dell'Accademia di scoltura: morì in Parigi nel 1733».

II.1. Apporti della guidistica allo studio dell'intaglio ligneo nell'Urbe.

Al principio del Settecento Nicodemus Tessin, venuto a Roma, trovava necessario fornirsi di disegni che testimoniassero la grandezza raggiunta dai nobili pontifici nel campo dell'arredo³³¹, e arrivava a stenderne un trattato in cui gli unici centri che potevano competere sul tema erano Genova, che però da Roma imparava, e Parigi come secondo polo dell'equazione, con la premonizione della dittatura del gusto che la capitale francese avrebbe mantenuto per il resto del Settecento³³². Completamente diversa era la situazione un secolo prima, quando la fiorentissima industria dei candelabri, delle macchine di quarantore, degli angeli reggi-cero, nonché la messe di tabernacoli³³³, ostensori e quant'altro di necessario secondo le indicazioni di Carlo Borromeo, si mise in moto in risposta alle indicazioni della Controriforma e nutrì Roma per almeno due secoli della più raffinata tra le arti del legno. Purtroppo, questa ricchezza visiva e sociale è rimasta sommersa tra i grandi risultati (più allettanti per molti eruditi e studiosi) delle arti 'maggiori', e continuavano a sfuggire all'occhio del conoscitore ancora alla fine del Seicento, come testimonia una famosa lettera di Giovan Battista Pacichelli che rigetta dalla categoria della scultura i ricchi intagli per specchi, cornici e carrozze.

È difficile confermare se si tratti di una scelta effettivamente cosciente o di uno strano caso del destino se si è potuti arrivare fin oltre la metà del XX secolo convinti che la scuola romana avesse espresso praticamente tutto, tranne la statuaria in legno. A ben vedere, la guidistica non smise mai di segnalare alcune categorie specifiche dell'intaglio ligneo devozionale tra Sei e Settecento³³⁴, ad esempio quello dei cori monastici e capitolari, dotati spesso anche di figure a tutto tondo³³⁵.

³³¹ OLIN 2009.

³³² Ci riferiamo al *Traictè dela decoration interieure*, manoscritto nel 1717, che si apriva con una significativa agnizione della novità del proprio argomento: «Parmy le nombre infinÿ des livres imprimès, presque de toutes le matieres, que l'Idée humaine a esté capable de concevoir, il est étonnant, que selon la soigneuse recharge que j'en faite, pas un seul ne se trouve, qui soit escrit dela Decoration interieure et generale des Maison Roÿales, Palais, Hôtels ou d'autres Maisons des Particuliers, don't la Matiere est pourtant aussi utile, qu'abondante», v. TESSIN 2002, p. 61.

³³³ Ad esempio il tabernacolo in cipresso di S. Stefano Rotondo realizzato dal fornaio Giovanni Gentner come ex-voto sotto il rettore del Collegio Germanico Bernardino Castorio nel 1613, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 656, senza indicazioni documentarie; cfr. *infra*, II.2, su Borromeo.

³³⁴ PAZIENTI 2013, p. 59, dove si mette in luce la continuità tra le indicazioni delle guide devozionali e le indicazioni dei giornali settecenteschi come il *Diario Romano*.

³³⁵ La maggior parte dei casi di cori monumentali superstiti a Roma resta comunque aniconica, come ad esempio due cori ricordati dal NIBBY 1839, p. 215: in S. Eustachio un «coro di noce ben intagliato»; NIBBY 1839, p. 522: in S. Maria in Via Lata «nell'interno sono i doppi stalli de'signori canonici lavorati politamente di noce e guerniti di gentili intagli» (di cui TANI 1922, p. 265, aggiunge l'attribuzione a Francesco Speranza tra 1628 e 1629, del restauro

Si pensi soltanto a quelli di S. Eusebio all'Esquilino³³⁶, S. Susanna³³⁷, S. Pietro in Vaticano³³⁸ e S. Giovanni in Laterano³³⁹. Gli storici dell'arte, ammaliati dalla ricchezza della produzione delle tre arti 'maggiori', hanno in parte abdicato alla ricerca sui busti reliquiario in legno, testimoniati da Bellori come primizia delle produzioni romane di Algardi e Duquesnoy, sulla vita comunitaria della miriade di confraternite romane, ivi compresi i falegnami e intagliatori e il loro mancato rapporto con l'Accademia di S. Luca, sui motivi che portarono la curia romana a sostenere la realizzazione di soffitti lignei in prossimità di luoghi o reliquie particolarmente sacri per la

del coro cinquecentesco rovinato da inondazione del Tevere del 1598). Su S. Maria in Via Lata, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 505-509, vol. II, pp. 272-275: Per la bussola in noce realizzata da Odoardo Carmignani su disegno di Nicola Giansimoni (1754), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 506, note 18-19, p. 274: ASVR, *S. Maria in Via Lata, Canonici*, busta 282, mandati nn. 138, 141, 163, 168. Per il coro ligneo (senza intagli figurati) iniziato dall'intagliatore Francesco Speranza (1628-1630), finito dal falegname Girolamo Schiavetti (1633-1634), e infine decorato con cancelli e balustrate da Giovanni Laurenti (1646), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 508, note 51-53, p. 275, ASVR, *S. Maria in Via Lata, Canonici*, busta 194, mandati nn. 1, 3, 4 (1628), mandati nn. 1, 3, 6-15, 29 (1629), mandati nn. 20, 22-23 (1630), mandati nn. 13, 120, 92 (1633), mandati nn. 41, 78 (1634) e ASR (Galla Placidia), *Monte di Pietà*, Libro Mastro 281, ff. 723 L; 725 L.

³³⁶ Su cui v. *infra*, Cap. III.

³³⁷ VENUTI 1766, p. 91: le monache di Santa Susanna «hanno altresì un assai nobile, e vago coro composto di scelto legno di noce, da ottimo artefice intagliato, che certamente si può dire essere uno de' migliori, che si truovi dentro de' monasteri di monache»; descrizioni identiche (con l'indicazione del Cardinal Rusticucci) si trovano in ROISECCO 1765, vol. 2, pp. 311-312 e ROSSINI 1789, pp. 155-157; MELCHIORRI 1834, p. 271: nel monastero di Santa Susanna «è rimarchevole un coro di scelto legno di noce intagliato, che è il più bello che si conosca in Roma in tal genere», ma niente del soffitto; NIBBY 1839, p. 735: «nobile e vago coro, composto di politissima noce, tutto intagliato con eccellente maestria e finezza, tanto che viene tenuto per uno de' più belli lavori che si diano in tal genere in Roma».

³³⁸ SEVERANO 1630, p. 107, parlava di «sedili di legno» per descrivere il coro dei canonici di S. Pietro; NIBBY 1839, p. 657: l'autore ricorda ancora nella cappella del coro di S. Pietro «I sedili di politissima noce divisi in tre ordini con ornamenti di vari e gentili intagli, furon qui messi nel pontificato d'Urbano VIII». Per gli stalli lignei della cappella del coro, realizzati da Giovan Battista Soria e Bartolomeo de Rossi sotto progetto di Carlo Maderno, con rilievi dell'antico e nuovo testamento, figure di profeti, evangelisti e santi vescovi (1625-1627), assai rimaneggiati da Felice Costantini sotto progetto di Carlo Marchionne, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 583-584, e cfr. nota 171, vol. II, p. 310: ARFSP, 43 F 103 e ARFSP, 27 E 424, f. 195.

³³⁹ FELINI 1610, p. 9: una sacrestia «molto vaga» realizzata in legno, ossia il principio dei lavori alla Cappella del Coro della famiglia Colonna; ROISECCO 1765, vol. 2, p. 416: Laterano: «La cappella contigua, che serve di coro d'inverno al capitolo, fu con belli sedili di noce intagliati fatta fare dal cardinal Ascanio Colonna con architettura di Girolamo Rainaldi» (ROISECCO 1765, vol. 2, p. 516 cita di sfuggita anche la sagrestia di S. Maria Maggiore «de' Canonici architettata da Flaminio Ponzio, ed ornata all'intorno di nobili credenzoni di noce intagliata», realizzata materialmente da Vittorio Roncone e dai suoi collaboratori); VENUTI 1766, p. 11 Coro Lateranense: «La gran Cappella contigua, che serve per Coro d'Inverno al Capitolo, fu con belli sedili di noce intagliati fatta fare dal Contestabile Filippo Colonna, con architettura di Girolamo Rainaldi»; inoltre, se in MARTINELLI 1644, p. 151, avevamo per il Laterano: «Qui vicino vedrete la canonica hiemale [invernale] fatta nobilmente dal contestabile Don Filippo Colonna», in MARTINELLI 1699, p. 140: « Qui vicino vedrete in canonica, un choro con sedili di noce egregiamente intagliati, fatta nobilmente dal Contestabile Colonna, nel quale si celebrano dalli canonici li divini officij nel tempo hiemale»: l'indicazione del coro ligneo è dunque del Valesio, e indica un evidente fortuna o quantomeno un apprezzamento personale per quest'opera, di cui pure nessuno degli autori cita mai la parata di Statue lignee che il coro presenta (alla stessa pagina si specifica che i modelli per le aggiunte, in parte lignee, al «Ciborio, fatto da Urbano V, ornato da Alessandro VII, accresciuto nel ponteficato di Clemente X con un bell'intaglio messo a oro, e con le due maravigliose scale laterali, fatte fare dall'istesso pontefice nell'anno santo 1675, et ultimamente dalla felice memoria di Innocenzo XI il tabernacolo delle Sacre Reliquie», per facilitare la visita delle teste degli apostoli ai pellegrini, furono eseguiti da Plautilla Bricci, su disegno del fratello Basilio.

memoria archeologica paleocristiana, piuttosto che a promuovere culti processionali di statue policrome venerate grazie al proprio realismo, come accadeva nel mondo ispanico.

La guidistica sembrerebbe aver ucciso la vitalità dell'arte lignaria, fra le tante, concentrando gli sguardi sull'arte 'grande', quella dei principi, di marmo e bronzo o di tela e olio. Roma, in quanto capitale della cristianità, ha prodotto un numeroso inusitato di pubblicazioni rivolte ai fedeli, poi ai curiosi, e infine agli intendenti, su cui gli specialisti lavorano per mettere ordine da quasi un secolo³⁴⁰. Da un punto di vista puramente quantitativo, con lo scomparire delle guide per i pellegrini il numero di citazioni del legno decresce vertiginosamente col passare dei secoli, per risalire soltanto con la fine dell'Ottocento, all'apparire di guide più 'scientifiche', sulla scorta dell'inarrivato esempio del *Cicerone* di Burckhardt. Nella nostra ricerca non è stato possibile coprire la totalità delle pubblicazioni: si è scelto di limitarsi alla pubblicistica successiva al concilio di Trento e poi di concentrarsi su quella dei decenni centrali e finali del Seicento, con la significativa aggiunta dei resoconti di viaggio stranieri del Settecento e alcuni informativi affondi delle guide erudite successive. Infatti, il passaggio della guidistica da pubblicazione pensata per il pellegrino, e dunque concentrata sulle informazioni riguardanti reliquie, indulgenze e culti, a strumento di viaggio (o di memorialistica) per i *grand-touristes*, amatori d'arte, è stato utilissimo da analizzare per mettere a sistema alcuni risultati della ricerca sulle fonti secondarie riguardanti una possibile storia della scultura lignea romana. Nonostante in entrambi i casi siano piuttosto rari interventi significativi degli autori riguardo alla materia lignea, si possono elencare alcuni risultati.

Il grosso delle citazioni lignee tratte dalla guidistica si colloca nei classici itinerari devozionali, seguendo delle linee di pellegrinaggio già tracciate a partire dalle primissime opere a stampa che delineavano percorsi di pellegrinaggio relativi all'ottenimento di indulgenze³⁴¹. Gli itinerari di visita per i pellegrini partivano solitamente nei rioni situati oltre il Tevere, dove in effetti

³⁴⁰ La prima monumentale opera sul tema della guidistica romana è SCHUDT 1930 (per il coinvolgimento di Oskar Pollak nella stesura di questo 'canone' della letteratura di viaggio, v. WITTE *ET AL.* 2019), che censisce nove pubblicazioni del Quattrocento, quarantadue del Cinquecento (sulle quali, cfr. SIEKIERA 2009) e ben ottantadue per il Seicento: questa bibliografia è stata poi ridiscussa e aggiornata da CALDANA 2003, con bibliografia precedente, e definitivamente ampliata da ROSSETTI 2000, che presenta centodieci titoli per il Quattrocento, quattrocentoventisette per il Cinquecento e quattrocentosettanta per il Seicento. Recentemente è stato fatto il punto sulle edizioni e la bibliografia di Ludwig Schudt da FOGELBERG ROTA 2019, che ha svolto anche alcuni risultati di GRUET 2008 e PIERGUIDI 2011.

³⁴¹ PAZIENTI 2013, p. 56. I primi testi risalgono al 1489: i percorsi quattrocenteschi non rimasero immobili, ma i punti fondamentali da toccare per il pellegrino rimasero fissi, e gli itinerari tesero piuttosto ad ampliarsi con tappe intermedie che non a modificarsi radicalmente.

troviamo alcuni esemplari di crocifissi antichi ad esempio in S. Maria in Trastevere, basilica dotata anche di un soffitto ligneo cassettonato, progettato e arricchito da un dipinto di Domenichino, ma anche le devozioni alla *Madonna del Carmine* guidate dai padri di S. Crisogono, a sua volta dotata di un soffitto ligneo da Scipione Borghese e Giovan Battista Soria con l'intervento di Guercino.

I pellegrini attraversavano poi l'Isola Tiberina per dirigersi all'Aventino, dove nella chiesa dei SS. Alessio e Bonifacio si poteva visitare un'amata reliquia lignea, la *Scala di sant'Alessio*, ambientata con il ritratto del deliquio del santo in stucco colorato di Andrea Bergondi intorno al 1750³⁴², diffusa nelle guide sia prima³⁴³ che dopo la risistemazione dell'altare³⁴⁴. Gli itinerari a questo punto piegavano per via Ostiense fino alla basilica di S. Paolo fuori le Mura, dove si trovava un altro soffitto basilicale realizzato ad intaglio, poi completamente ricostruito dopo l'incendio del 1823³⁴⁵. Su S. Paolo³⁴⁶ la guida di Fioravante Martinelli fornisce un dettaglio che ci dà un'indicazione di importanza decisiva, per quanto si tratti di una fonte anedddotica³⁴⁷. L'erudito connette direttamente il fatto che la basilica sia servita da un gruppo di monaci sotto il diretto controllo del papa alla presenza – e alla venerazione popolare, non comune per Roma – non soltanto del luogo santo dell'arrivo di san Paolo (da confrontare con quello di S. Pietro a Grado in Pisa, con cui condivide il ciclo di rappresentazioni dei papi), ma anche di una antichissima effigie del santo stesso, realizzata in legno e purtroppo perduta, ma di cui altre

³⁴² BARBERINI 2018.

³⁴³ FELINI 1610, p. 76; MARTINELLI 1653, p. 54; [NARDINI] 1666, p. 451; LASSELS 1670, p. 84. Un altro caso in cui la devozione si giocava sugli scomodi giacigli in legno era presso il monastero di S. Martino ai Monti, che conservava «un legno del cancello del letticiuolo dello stesso santo», v. [BOLDETTI] 1720, p. 729.

³⁴⁴ [DE LALANDE] 1769, p. 369; MELCHIORRI 1834, p. 300; NIBBY 1839, p. 66; PELLEGRINI 1869, p. 496; ANGELI 1903, p. 25 (unico a citare la statua del santo in deliquio, senza ancora conoscerne il nome dell'autore: il primo a individuare questo altare come 'testamento' del barocco romano in scultura fu LAVAGNINO 1959).

³⁴⁵ CHERUBINI 1609, p. 12 e identico in FELINI 1610, p. 17: «in questa Chiesa vi è fatto un bel soffitto d'intaglio»; un secolo e mezzo dopo si aggiungono alcuni dettagli, v. DESCRIZIONE 1697, p. 170 S. Paolo fuori le mura «Clemente VIII fece soffittare con legni ben intagliati la gran Crociata divisa in due»; ROISECCO 1765, vol. 1, p. 269: «in tempo di Sisto V fu fatto il soffitto ben intagliato nelle due navate della gran crociata»; VENUTI 1767, p. 890: a S. Paolo fuori le Mura «Sisto V fece soffittare con legni ben intagliati la gran Crociata; e Clemente VIII v'aggiunse due Altari per parte», cfr. anche ROSSINI 1793, p. 266; infine TANI 1922, p. 195 ci descrive i restauri dopo l'incendio: «Il soffitto in legno intagliato e dorato reca lo stemma di Pio IX. Esso è a superficie piana e non come l'antico».

³⁴⁶ Su S. Paolo fuori le Mura, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 542-547, vol. II, pp. 293-296: per la cappella del Crocifisso, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 546, note 23-24, vol. II, p. 295, l'altare del *Crocifisso* di Cavallini (curiosamente non citato da Erwee) fu realizzato nel 1725 da Alessandro Specchi, come si ricava dal *Diario Ordinario* 1725, CHRACAS n. 1188; mentre la statua in legno di S. Paolo risulta perduta dopo l'incendio del 1823, per la statua in marmo di Santa Brigida di Stefano Maderno, v. FERRARI, PAPALDO 1999, *ad indicem*.

³⁴⁷ MARTINELLI 1644, pp. 133-134: S. Paolo fuori le Mura «è governata con molta religione, e splendore dai monaci Cassinensi di S. Giustina introdottivi l'anno 1425 da Eugenio IV, mosso dall'orazioni di un contadino, che avanti all'antichissima statua di legno, che vedrete tra certi cancelli, si doleva genuflesso di quelli, che lassavano la sua basilica senza la degna venerazione».

guide si ricordano di sfuggita, collegandola al *Crocifisso* miracoloso pregato da S. Brigida di Svezia e alla sua ambientazione marmorea, con la raffigurazione della santa realizzata da Stefano Maderno³⁴⁸.

Si rientrava dunque in città attraverso Porta Latina dopo aver visitato tra i resti delle catacombe dell'Appia Antica le reliquie del protomartire Sebastiano in S. Sebastiano fuori le mura, che fu dotata anch'essa del suo soffitto ligneo da Scipione Borghese, per opera di Vasanzio, Vittorio Roncone e di vari successori fino ad Antonio Giorgetti. Seguiva quindi il monte Celio, ricco di soffitti lignei, a partire dagli oratori affollati intorno a S. Gregorio Magno, ricchi di committenze borghesiane, ma anche con le chiese intitolate ai santi Quattro Coronati e Giovanni e Paolo, dove sorgevano altri cieli dorati commissionati dai cardinali titolari in piena propaganda della Controriforma; il giro terminava quindi con la parata della cristianità trionfante sul paganesimo antico nel Campo Vaccino (e quindi con le chiese di S. Francesca Romana, SS. Cosma e Damiano³⁴⁹ e S. Giuseppe dei Falegnami) a cui col tempo si aggiungeranno altri luoghi-simbolo posti fuori le mura.

Risultava molto più scarso di possibili incursioni nell'arte del legno il percorso centrale, svolto lungo il Corso fino a piazza del Popolo, segnato però qua e là negli anni da numerosi obelischi contenenti reliquie della croce³⁵⁰, che occupano la gran parte delle citazioni del materiale soprattutto all'interno delle prime guide dell'Urbe. Una seconda parte di questo ultimo itinerario toccava anche chiese dedicate a sante martiri che nella tradizione ospitarono i santi Pietro e Paolo (con loro reliquie in legno identificate in altari portatili che raccontavano i tempi delle

³⁴⁸ Su cui v. *infra*, I.1.1.

³⁴⁹ Su SS. Cosma e Damiano, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 123-126, vol. II, pp. 77-78: per i cassettoni a stucco dell'atrio di Romolo rifatti nel 1638 da Giovanni Battista Soria, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 123. Per il soffitto ligneo realizzato da Francesco Nave e suo figlio Alessandro, con un dipinto, e non un rilievo, della *Vergine con Bambino e i santi eponimi* su disegno del genovese Domenico Castello, dorato e dipinto dall'inesorabile Simone Lagi, tutti lavori datati al 1632, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 124, note 5-6, vol. II, p. 78: ASR, *Camerale I*, busta 74, part. 3 (e altri libri mastri in Galla Placidia). Per gli stalli del coro realizzati entro il 1635, probabilmente dalla stessa bottega, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 125, nota 15, vol. II, p. 78, cfr. MANGINI 1995.

³⁵⁰ [BOLDETTI] 1720, p. 755: «Gioverà anche il dar qui notizia della varietà de' vasi, o reliquiari, ove furono in diversi tempi collocati questi celesti tesori dalla pietà de' nostri maggiori: ed in primo luogo, gli posero nelle croci», ed è considerata cosa insolita e che destava «stupor maggiore» che tali reliquie fossero riposte nella testa del crocifisso, come è il caso del Volto Santo di Lucca; in questa pratica erano anche comprese croci esterne come quella dei campanili dei monasteri, o quella a mosaico della basilica di S. Clemente, a cui si ispirò «Sisto V pontefice, avendo fatto alzare sulla piazza di S. Pietro in Vaticano l'obelisco, che già fu nel circo di Nerone, vi collocò una croce di metallo, come oggi si vede, ed in essa pose del legno della Santa Croce di Cristo, alla quale dedicò il medesimo obelisco, e concedette l'indulgenza di dieci anni, ed altrettante quarantene a chi le farà riverenza, recitando tre Pater, ed Ave Maria per l'esaltazione di Santa Chiesa, e felice stato del pontefice».

persecuzioni), dotate con frequenza di soffitti lignei, solitamente non figurati (S. Bibiana, S. Prassede, con l'eccezione di S. Susanna).

Da ultimo, i pellegrini seguivano un itinerario che univa tutte le sacre icone mariane date al pennello dell'evangelista san Luca, anch'esse spesso accompagnate da una messe di opere in legno: dalla *Salus Populi* in S. Maria Maggiore all'immagine dell'Ara Coeli, dalla piccola effigie miracolosa in smalto limogense di S. Maria in Portico³⁵¹, fino a S. Maria della Pace³⁵². L'itinerario si conclude dove era iniziato, con le chiese della Spina di Borgo dalla Traspontina a S. Spirito in Sassia su a risalire verso S. Onofrio³⁵³ e poi a S. Pancrazio, tra statue e soffitti, sempre accompagnati dal legno.

Si potrebbe giustamente replicare che questo elenco sia un mero esercizio retorico, un *ysteron proteron* bello e buono. Tuttavia, questo filo rosso così delineato ci può rivelare qualcosa se lo connettiamo ai vanti delle guide sette-ottocentesche che sostengono che dentro la basilica di S. Pietro non ci sia niente che non sia realizzato in marmo o metallo nobile (e dunque non di legno). La Basilica è infatti ormai ascesa al di là del suo ruolo di chiesa madre della cristianità, per diventare il museo di tutte le arti³⁵⁴: pertanto non ha più bisogno di richiamare il visitatore con la materialità delle reliquie (un processo a ben vedere iniziato dalla sistemazione stessa della crociera berniniana), ma con la loro eternazione artistica.

Il legno in quanto materiale più vivo accompagnava quella mentalità e pertanto ebbe fortuna in un momento storico, quello della prima controriforma, in cui occorreva rilanciare questo tipo di devozione contro le forti critiche protestanti, per poi venire meno in favore della decorazione

³⁵¹ Più volte spostata in S. Maria in Monticelli, e poi alla Consolazione e poi in Campitelli, dove restano le tracce degli apparati decorativi che la mettevano in mostra, in cui il legno intagliato e dorato faceva spesso capolino, per poi essere sostituito da forme meno effimere.

³⁵² Dove rimaneva centrale per la devozione un antico crocifisso miracoloso, nonostante tutti gli sforzi artistici dei Chigi, da Raffaello a Pietro da Cortona: anzi, la mostra dell'organo di S. Maria della Pace, mai studiata nel dettaglio per quanto riguarda l'intaglio, richiama profondamente il linguaggio ornamentale del Berrettini ed è forse coevo alla realizzazione degli stucchi della cupola; sulla chiesa, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 443-450, vol. II, pp. 241-244, che non cita l'organo; vista la capillare precisione della sua ricerca, viene da pensare che la documentazione su queste opere sia andata perduta. Solo il contratto per il primo organo quattrocentesco fu pubblicato da VALENTI 1927; lo strumento fu poi smontato e rimontato nel 1665 nella collegiata di Santa Maria ad Ariccia da Matteo Marione, in una cassa non di diretta responsabilità di Bernini, ma comunque riferita ad Antonio Chiccarì dalla bibliografia locale, senza riferimenti documentari.

³⁵³ Su S. Onofrio, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 535-539, vol. II, pp. 289-291: Erwee non cita la statua lignea del santo eponimo, ma registra nella sacrestia abbiamo Francesco Maglia e Claudio Amonier come intagliatori degli armadi di Sacrestia: ASR, *Girolamini in Sant'Onofrio*, busta 3227, ff. 152v e 157r; nel complesso lavorò anche Giovan Battista Soria, come architetto per la Cappella del Rosario nel portico, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 535, nota 3, vol. II, p. 289: la facciata è effettivamente organizzata come un confessionale o un arredo di sacrestia, con la classica presenza delle teste cherubiche frontali come unico esempio di figurazione, cfr. SANTIAGO GODOS 1995.

³⁵⁴ Come letto da SIMONATO 2018.

effimera o a basso costo per enti che non avevano la stessa disponibilità del governo centrale. Questo *fil rouge* si è in parte andato a perdere proprio per via dell'evoluzione della guida secentesca, allontanatasi mano a mano in direzione della divagazione storica, dell'elenco alfabetico delle chiese (con l'eccezione dei luoghi interessati dalle indulgenze giubilari, dal giro delle sette chiese³⁵⁵ o dalle stazioni liturgiche settimanali, continuamente richiamate anche dalla letteratura più 'laica'³⁵⁶) e poi dalla recensione delle migliori antichità, tutte realizzate in pietra e metalli.

³⁵⁵ SEVERANO 1630, parte seconda, pp. 5-6: «Preparazione per visitar le Sette Chiese: La divozione, colla quale i santi hanno visitato, e venerato questi luoghi sacri [...] ci deve essere non minore stimolo, ed eccitamento ad imitarli, che occasione d'invocargli in aiuto; acciò ne impetrino da Dio l'istessa divozione; e si degnino unir la visita, che noi faremo delli medesimi luoghi, con quella, che essi ne fecero. Prima dunque di partir di Casa, ci raccomandaremo agl'istessi santi, e li pregheremo, che ci accompagnino in questo pio viaggio; e ci facciano partecipi di quel fervore, e spirito, che essi vi ebbero. Poi fermeremo l'intenzione di far questa visita delle sette chiese in memoria di quelle amare processioni, che fece il Salvator nostro nella sua Passione, andando da un giudice all'altro; con tutte le altre fatiche, e tormenti, che sopportò per noi infino alla morte; essendo a questo fine instituite le stazioni, cioè in onore, e memoria della sua santissima passione: onde si come la Chiesa ha ordinato le sette ore canoniche, in memoria di quello che in ciascun'ora patì il Redentor nostro, così possiamo pensare, che siano state instituite le stazioni con tante indulgenze nelle sette chiese di Roma, in memoria dell'istessa Passione di Cristo; e di quelli sette dolorosi viaggi, e luoghi principali, dove esso Signore patì obbrobri e tormenti, andando: Dal Cenacolo all'orto. Dall'orto a casa d'Anna. Da casa d'Anna a Caifa. Da Caifa a Pilato. Da Pilato ad Erode. Da Erode di nuovo a Pilato. Da Pilato finalmente al Monte Calvario».

³⁵⁶ Ad esempio, MARTINELLI 1644, p. 111: «Il modo, che si deve tenere nell'andare alle stazioni [delle nove chiese] nel tempo della Quaresima, et fra l'anno fu composto da fra Santi Selinori Agostiniano l'anno 1585. La Guida spirituale per le più principali, e frequentate devozioni di Roma fu stampata da fra Pietro Martire Felino l'anno 1608. Il modo di far orazione nella visita delle Sette Chiese lo diede alle stampe Cario Petrucci perugino; poi Giovanni Felice Romano: et ultimamente il padre Giovanni Severani nel fine delle Memorie sacre delle Sette Chiese di Roma».

II.1.1. “Ha regnato dal legno Iddio”: reliquie della Santa Croce e crocifissi miracolosi.

Fosse soltanto per gli innumerevoli riferimenti al sacro legno della Vera Croce³⁵⁷, la prima tipologia di guide dell'Urbe per cronologia (ossia quelle rivolte ai pellegrini) fa registrare un numero piuttosto alto di oggetti in legno venerati, e dunque anche osservati, ricordati, e ornati in reliquiari realizzati con aspetti e tecniche molteplici. La lode della croce, che avrebbe dovuto in un qualche modo nobilitare la materia legnosa nella *forma mentis* degli eruditi romani, è presente fin dal fondamentale e fortunato testo di Pompeo Ugonio, e si poneva come controcanto alle riflessioni (sempre introdotte nella pubblicistica di più ampia circolazione dal medesimo erudito) sulla connessione degli altari lignei con il tempo delle persecuzioni. Tuttavia

³⁵⁷ UGONIO 1588: Reliquie della croce 14v, 23r, 72r, 82v-83r, 103v, 124r, 125r, 139v, 154v (anche tavola ultima cena); 172r, p. 188v, 201v, 203r-v, 204v, 212v, 220v, 238v, 247v, 282r, 301r; [FRANZINI], [PALLADIO] 1588 (ristampato più volte a Roma per i Facciotti, 1596, 1599, 1600, 1629): Reliquie della croce: p. 5v (Laterano); p. 14r (Santa Croce in Gerusalemme); p. 15v (S. Maria del Popolo); p. 19v (S. Crisogono); p. 24v (S. Spirito in Sassia); p. 31r (SS. Apostoli); p. 34v (SS. Nome di Gesù); p. 38v (S. Maria Annunciata); p. 45r (S. Biagio alla Pagnotta); p. 49v (S. Angelo in Pescheria); p. 59v (S. Susanna); p. 67r (S. Sabina); CHERUBINI 1609, p. 16 (S. Croce in Gerusalemme), p. 25 (SS. Apostoli), p. 29 (S. Biagio alla Pagnotta), p. 38 (S. Susanna), p. 41 (S. Sabina, ma niente sulla porta); FELINI 1610, p. 13 (Obelisco Vaticano, anche Parte Seconda, pp. 41-43), p. 24 (S. Croce in Gerusalemme), p. 26 (S. Maria del Popolo: reliquie della croce in una cassetta d'avorio per contrastare il potere malefico del noce di Nerone), p. 28 (S. Maria in Trastevere), p. 36 (S. Crisogono, prima del soffitto, solo citata la confraternita del carmine, ma non la statua), pp. 39-40 (S. Spirito in Sassia: «croce doppia fatta del legno della Santa Croce dentro un reliquiario d'argento indorato con molte gioie, e perle» che conserva particelle di numerosi santi), p. 51 (SS. Apostoli), p. 56 (SS. Nome di Gesù), p. 60 (S. Eustachio), p. 66 (S. Biagio alla Pagnotta), p. 75 (S. Sabina, ma niente sulla porta); PANCIROLI 1625, pp. 150-151 (Santa Croce in Gerusalemme); p. 332 (S. Maria della Vittoria); p. 368 (S. Marcello nella cappella del Santissimo Crocifisso); p. 440 (S. Lorenzo in Lucina); pp. 530-531 (S. Pietro in Vaticano); p. 784 (S. Maria in Vallicella); PANCIROLI 1625, pp. n. nn. Indice delle reliquie: «Del legno della S. Croce n'hanno parte moltissime chiese: in particolare S. Croce in Gerusalemme, S. Giovanni Laterano, S. Lorenzo fuori delle mura, S. Maria Maggiore, chiesa del Gesù. La canna, che servì per porger la spongia, è in S. Prassede ne' Monti, dove è anco della medesima spongia, della quale hanno anco altre chiese. [...] Il titolo della croce è in S. Croce in Gerusalemme: e della pietra, nella quale fu rizzato il sacro legno, in S. Stefano del Cacco...»; cfr. [CECCONI] 1725, p. 281, (SS. Rocco e Martino); p. 479 (Santa Anastasia); p. 344-345 (Obelisco Vaticano); SEVERANO 1630, pp. 79, 87, 139, 154, 164, 515, 500, 561, 569, 570, 583, 619, 626, 634, 636, 657, 698, 713; TOTTI 1638, p. 246 (S. Biagio alla Pagnotta), p. 376 legno della croce ritrovato da Sant'elena; TOTTI 1638, p. 457 (S. Croce in Gerusalemme); MARTINELLI 1644, pp. 166-167: Reliquie della Santa Croce (S. Croce in Gerusalemme); MARTINELLI 1653, p. 96: Reliquie della Santa Croce (S. Croce di Gerusalemme); *ivi*, p. 103 (S. Eusebio); *ivi*, p. 212 (S. Maria della Consolazione); *ivi*, p. 258 (S. Matteo in Merulana, chiesa distrutta); *ivi*, p. 262 (S. Caterina dei Funari); *ivi*, p. 290 (S. Marco); *ivi*, p. 293 (SS. Quattro Coronati); DESCRIZIONE 1697, p. 202 (S. Anastasia); *ivi*, p. 375 (SS. Crocifisso di San Marcello); *ivi*, p. 511 (S. Elena dei Credenzieri). Particelle del legno della Santa Croce sono citate anche nell'opera archeologica di [BOLDETTI] 1720, pp. 156, 320, 348, 661, 689, 713, 730-733, 736-737, 741; VASI 1763, p. 33 (S. Marcello, non si parla della Pietà né curiosamente del Santissimo Crocifisso), p. 73 (S. Croce in Gerusalemme), pp. 226, 326 (Obelisco Vaticano); ROISECCO 1765, vol. 1, p. 42: Reliquie della Santa Croce (Obelisco Vaticano); p. 469 (S. Anastasia); ROISECCO 1765, vol. 2, p. 244 (S. Maria in Via); p. 253: S. Marcello «In questa cappella, che fu rinovata nel 1613 con molta spesa della confraternita, unitavi sotto l'invocazione del medesimo Santissimo Crocifisso, oltre il S. Legno della Croce accomodato in reliquiario singolare ornato di pietre preziose»; p. 435 (Laterano); p. 444 (S. Croce in Gerusalemme); ROISECCO 1775: Reliquie della Santa Croce: p. 13 (S. Pietro); p. 84 (Scala Santa); p. 132 (S. Marcello); p. 171 (S. Susanna); VENUTI 1766, p. 127 (S. Maria in Via), p. 946 (croce vaticana di sant'Andrea), p. 1099 (Obelisco Vaticano); ROSSINI 1789, p. 345 reliquie della Santa Croce in S. Maria in Via; [BUTLER] 1803, p. 260 (Obelisco Vaticano); MELCHIORRI 1834, p. 224-225 (S. Croce in Gerusalemme); NIBBY 1839, p. 194 (S. Croce in Gerusalemme), p. 627 (croce vaticana di sant'Andrea); PELLEGRINI 1869, p. 158 (S. Croce in Gerusalemme); ANGELI 1903, p. 482: (croce vaticana di sant'Andrea); ANGELI 1903, p. 113 (S. Croce in Gerusalemme).

anche la valutazione altissima di questa devozione ha i suoi *caveat*: nelle parole di Ugonio, si deve essere sempre consapevoli che l'adorazione della croce ha il suo senso «non per il legno di che materialmente è composta, ma per il sangue di Cristo che l'ha bagnata, per quelle sacre membra che l'han tocca, di modo che l'intenzion nostra non finisca nella Croce ma nel Crocifisso il quale ci rappresenta, e l'adorazion nostra non al legno ma a Cristo che in quello ci ha salvati si referisca»³⁵⁸. In questo senso, elementi “paganeggianti” relativi alla Santa Croce, censurati dall'attività centrale della Chiesa Cattolica, avvenivano significativamente in Spagna nel terzo decennio del Seicento, ed erano riportati con scalpore dagli eruditi romani del primo Settecento. Nella fattispecie la croce era usata come parte di rituali rabadomantici durante i periodi di siccità. Marcantonio Boldetti, canonico di S. Maria in Trastevere e custode delle reliquie e dei cimiteri per Clemente XI, recuperò questo saggio di proto-antropologia sulla superstizione nel discutere il più complesso tema delle prove di autenticità delle reliquie, spesso nel caso della Santa Croce svolte col fuoco, o con l'acqua, per definire come questi non siano argomenti infallibili «della verità di quel sago legno, poiché molti altri legni hanno la stessa proprietà di non galleggiare sull'acqua, ma portarsi al fondo»³⁵⁹.

L'adorazione della croce aveva avuto il suo riflesso di maggior successo nella spontanea creazione di un circuito devozionale incardinato intorno al crocifisso miracoloso di S. Paolo

³⁵⁸ Vedi il bellissimo testo dedicato nella discussione della basilica di S. Croce in Gerusalemme, intitolato *Dell'honore, et adorazione che si deve alla Santa Croce* da UGONIO 1588 p. 200v-201r: «Di che onore non è degna la santissima croce, nella quale il figliuol di Dio operò la salute del mondo? Perché si come nella vista del serpente di bronzo da Moisè nel deserto essaltato, quelli che erano col veleno di vivi serpenti infettati si sanarono, così il genere umano che per i morsi del drago infernale era in stato di morte eterna, per Cristo pendente in croce ricevè la vita. Meritamente adunque disse Salomone: Benedetto il legno per il quale si fa la giustizia, perciocché ha regnato dal legno Iddio. E David a fare onore alla medesima croce ci essorta, dicendo: “Adorate il scabello de' piedi suoi, perché egli è santo”. Questo è il scabello dove posò, anzi conficcò i piedi il Salvatore. Questo legno col contatto del suo santissimo corpo santificò. Questa croce sparse con le gocce, anzi bagnò coi ruscelli di quel sangue che ha lavato i peccati nostri. Dice Ambrogio, che quando fu sul Calvario per cercar la croce S. Elena disse: “Ecco il luogo della battaglia, dove è la vittoria? Cerco il vessillo della salute, et non lo trovo. Dunque [sono] io nei seggi reali, et la croce del Signore è nella polvere? Io nell'oro, e il trionfo di Cristo nelle ruine? Che onor Costantino? Che non fecero tutti i catolici Imperatori alla Croce?”. Onoriamo dunque ancor noi in questa veneranda chiesa la santa Croce, [...] con questo affetto salutiamola: “O Crux ave spes unica, Hoc passionis tempore. Auge piis iustitiam, Reisque dona veniam”».

³⁵⁹ [BOLDETTI] 1720, p. 711: «la Sagra Congregazione de' Riti promulg[ò una] saggia risoluzione sopra un dubbio proposto dal Dottor Michel Chaberno, canonico della chiesa barbastrense in Ispagna, come riferisce il Salazar nel suo *Martirologio Ispano*. Poiché in occasione che succedeva qualche siccità della terra per mancanza di piogge, era ivi costume d'immergere nell'acqua il vivifico legno della S. Croce, [il suddetto ecclesiastico si chiese] se ciò lecitamente potesse praticarsi [la risposta dell'Ufficio centrale fu:] «Die Sabbathi 19. Januarii 1619. Nullo modo licere, sub praetextu cuiusvis consuetudinis, immo verius abusum, lignum Sanctae Crucis, ac Sanctorum Reliquias ad impetrandam a Deo pluviam tempore siccitatis, in aquam immergere, aut madefacere, censuit Sacrorum Rituum Congregatio».

fuori le Mura³⁶⁰, che fu presto identificato in quello che aveva parlato alla mistica santa Brigida, e attribuito alla figura quasi altrettanto mitica di Pietro Cavallini³⁶¹. Nel tempo, le guide giunsero ad attribuire tutti i crocifissi lignei abbastanza antichi e lungamente celebrati dalla devozione popolare che li connetteva alle visioni animate di S. Brigida di Svezia alla mano del pittore. Inizialmente non gli erano riferiti infatti gli esemplari di S. Maria in Trastevere³⁶², né il più celebre

³⁶⁰ MARTINELLI 1644, p. 133: qui l'attribuzione a Cavallini è presa più sul serio per via della vicenda biografica registrata dell'artista, che lo voleva attivo in loco e seppellito in S. Paolo fuori le Mura: «Sotto l'altar di mezzo è il corpo di S. Paolo in un altare alla sinistra del detto è il Crocifisso (opera di Pietro Cavallini nella professione, e ne i costumi insigne, quale d'anni 75 morì di dolor di fianchi l'anno 1344 e fu seppellito in questa Basilica, come scrisse Giovanni Francesco Scardova M.S. nella libreria di S. Prassede) il quale parlò a S. Brigida, mentre ora va in detta Basilica».

³⁶¹ PANCIOLO 1625, p. 654; SEVERANO 1630, p. 388 «È tradizione che S. Brigida orando [nella Confessione di S. Paolo fuori le Mura] verso il Crocifisso, che era (come è ancor oggi) dalla parte sinistra dell'altar maggiore, e si poteva vedere da una fenestrina del detto oratorio, l'istessa imagine rivoltasse il viso verso di lei; che perciò è tenuto fin ora in grandissima venerazione»; LASSELS 1670, p. 40: «In an other Chappel, is the Crucifix made three hundred years ago by rare Pietro Cavalline»; DESCRIZIONE 1697, p. 171: nell'altare «dalla parte dell'Epistola, si venera il famoso Crocifisso, mediante il quale, parlò il Signore a S. Brigitta Principessa di Svezia più volte, la di cui Statua si vede in atto di orare nella nicchia incontro, fatta da Stefano Maderno Romano. Fu questo intagliato dal Cavallini, et è visitato con molta frequenza dalli Fedeli tutte le prime Domeniche del Mese, oltre il Venerdì Santo, ne' quali giorni, v'è l'Indulgenza»; [CECCONI] 1725, p. 451; ROISECCO 1765, vol. 1, pp. 270-271: «il Santissimo Crocifisso, che parlò più volte (come è tradizione) a santa Brigida principessa di Svezia, la statua della quale, che fu scolpita da Stefano Maderno, si vede in atto di orare in una delle nicchie della medesima cappella. Il medesimo Santissimo Crocifisso fu intagliato dal suddetto Cavallini; ed essendo a' piedi l'immagine della santissima sua madre, avanti di essa sant'Ignazio Lojola li 22 Aprile del 1541 ricevette la professione de' suoi compagni; avendola egli già fatta nelle mani del pontefice. L'altare fu da Benedetto XIII consagrato nel 1725, dopo di che esso Santissimo Crocifisso dal luogo, dove prima si venerava, fu trasportato, e collocato in questa cappella fabricata di nuovo»; CANCELLIERI 1788, pp. 80-81: «S'apre dall'altro fianco una cappelletta, chiamata del Crocifisso, dall'antichissimo simulacro del medesimo, scolpito in legno da Pietro Cavallini, che è stato sostituito all'effigie di S. Nicolò di Bari, lavorata in musaico, collocata sopra un altare alla sinistra della stessa cappella, allorché dal contiguo altare fu levato il crocifisso, e collocata la statua della *Pietà*. Questa cappella aperta dal Bernini, e poscia ornata dal Vanvitelli, e nuovamente abbellita dal Marchionni, è ora il ricetto delle reliquie della Basilica, che prima si custodivano nella demolita Sagrestia»; ROSSINI 1789, p. 267-268: «Nella nuova cappella costrutta di fini marmi, si venera il miracoloso crocifisso antico moderno, fatto in legno dal suddetto Pietro Cavallini 460 anni fa in circa, ed è tradizione che parlasse a S. Brigida, fu trasportato in questa nuova Cappella dall'altra, che stava nella nave attraverso della chiesa, in cui vi è la statua di detta S. Brigida in atto di parlare al Santissimo Crocifisso, scolpita da Stefano Maderno», cfr. anche MELCHIORRI 1834, p. 210; NIBBY 1839, p. 581; PELLEGRINI 1869, p. 562-563; TANI 1922, p. 199: «Nelle nicchie ai lati della porta sono due statue. Una antichissima, in legno, di S. Paolo molto guasta dalla indiscreta devozione di pellegrini che ne asportavano particelle per devozione...».

³⁶² ALVERI 1664B: p. 336: S. Maria in Trastevere: del Crocifisso non si dice che è del Cavallini: «sua effigie assai divota di basso rilievo di legno». Il nome viene introdotto con la guidistica ottocentesca, solitamente accompagnato da giudizi poco lusinghieri sulla conservazione e ornamentazione dell'opera dopo il XVIII secolo, v: NIBBY 1839, p. 494-496: «Appena si è posto il piede nella nave maggiore trovasi a diritta un altare sopracarico d'ornati in legno di pessimo gusto: qui si venera una divota immagine di Gesù crocifisso, che credesi scolpito sul legno da Pietro Cavallini [...] ma quest'opera, che forse non era cattiva, oggi non è più riconoscibile per essere stata rifiorita e ristorata, chi sa quante volte e sempre malissimo. Presso l'altare si vede nella parete: il deposito di Giuseppe Ario canonico della basilica, il quale fece fare gli ornati di legno di cui si disse sopra: egli nel 1718 eresse a sé il deposito e vi pose il suo busto in marmo»; cfr. PELLEGRINI 1869, p. 397-398, che riprende queste notizie ma segnala che dopo i restauri «nella terza cappella [...] sarà collocato il Crocifisso in legno che si crede lavoro del Cavallini, il quale come si disse prima stava nel suo altare presso la porta maggiore»; lo stesso autore (v. *ivi*, p. 474) segnala un ulteriore crocifisso ligneo di Pietro Cavallini a cui era devota santa Brigida, delineando un vero e proprio circuito devozionale, in S. Maria in Monticelli o de Arenula; cfr. infine TANI 1922, p. 121: per ulteriori restauri nel 1889 secondo il volere del «cardinale Cassetta».

di S. Pietro in Vaticano³⁶³. Già nella *Roma Ricercata* di Fioravante Martinelli, che è stata definita una “guida di divulgazione”³⁶⁴, l'autore metteva in dubbio il carattere attributivo della tradizione, capendo che il circuito di Cavallini non poteva davvero essere di responsabilità del pittore (a dire il vero anche l'Ugonio non gli attribuiva quello di S. Pietro³⁶⁵, dimostrando che l'invenzione dovette crearsi nei circoli di intellettuali interessati alla storia dell'arte e non nell'ambito devozionale), ma si soffermava comunque sulla normatività particolare del rito, che collegava le basiliche giubilari all'esposizione di crocifissi³⁶⁶: tuttavia non ne sottolineava né la materia lignea né la decorazione policroma, dando evidentemente per scontato che questi fossero i caratteri di quella specifica categoria di oggetti.

Il problema del culto delle reliquie è tutt'altro che esaurito nella letteratura direttamente successiva all'azione del concilio tridentino: ancora l'abate Richard, all'interno delle sue

³⁶³ Il *Crocifisso* «assai devoto» in legno in S. Pietro in Vaticano è dato a Pietro Cavallini in: DESCRIZIONE 1697, p. 29; KEYSSLER 1760, p. 263; ROISECCO 1765, vol. 1, p. 52 e ROISECCO 1775, p. 10; VENUTI 1767, p. 1014 [ma 1114]; MELCHIORRI 1834, p. 186; CIPRIANI 1838, p. 176; NIBBY 1839, p. 614; PELLEGRINI 1869, p. 46; ANGELI 1903, p. 478; TANI 1922, p. 299. Per la cappella del SS. Crocifisso in S. Pietro in Vaticano, dove era alloggiato il capolavoro ligneo ‘di Cavallini’ e dal 1749, anno di restauro della cappella, sede della *Pietà* di Michelangelo, con una porta o cancellata forse di disegno del Bernini ed eseguita da Giovanni Perone (1678), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 569, nota 80, vol. II, p. 306; ARFSP, 27 B 375, ff. 82v, 92v. Per il crocifisso, passato nella cappella successiva, ex delle Reliquie, rifatta da Luigi Vanvitelli (1749), dato erroneamente al XVI secolo, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 570, senza riferimenti documentari.

³⁶⁴ vale a dire che il suo testo raramente è originale se non nei punti di polemica, v. SCHUDT 1930, pp. 62-67, 251-253. Per la prima edizione della *Roma Ricercata* di Martinelli, v. SAN JUAN 2001 e PARLATO 2014. Ricordiamo che Martinelli, con la sua prima pubblicazione specialistica sulla chiesa di S. Maria in Via (MARTINELLI 1655: la cui prima preoccupazione rimaneva quella di fare il punto sull'archeologia cristiana delle reliquie della croce presenti nella chiesa: che la giustificazione della presenza di un crocifisso di qualità, seppur relativo alla ristrutturazione barberiniana, nella chiesa, poi rifinita da Pietro da Cortona, stia proprio in questa origine memoriale-devota? Questo crocifisso entrò nella guidistica solo molto tardi, con TANI 1922, p. 265: «Altare del Sacramento, a lato della tribuna. Fu eretto dai Panfilì e sull'altare, fra due colonne di verde antico, è un Crocefisso in legno scolpito»), l'erudito avviò la conoscenza di Borromini e tentò di ingraziarsi il neo-eletto Alessandro VII, senza riuscirci; fu solo tra 1660 e 1663 che l'autore arrivò a comporre una seconda guida più originale nel manoscritto intitolato *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura* pubblicata solo da D'ONOFRIO 1969, probabilmente mai edito perché «frenato dalla pubblicazione di un'analoga opera di Gasparo Alveri (*Roma in ogni stato*, Roma 1664)».

³⁶⁵ UGONIO 1588 p. 98r: nella basilica di S. Pietro, l'altare dedicato originariamente al SS. Crocifisso «fu consacrato qui in luogo d'un altro che fece nella sinistra parte della chiesa papa Simmaco, dove haveva posto un gran pezzo del legno della Santa Croce. Fu anco qua trasportato il corpo di Santa Petronilla vergine figliuola di San Pietro, che era prima in un altare consacrato da San Paolo primo papa. Et il detto corpo è quivi dentro in una cassa di piombo riposto. Questo altare fu dotato da Ludovico Re di Francia. Il Crocifisso che vi è sopra è antichissimo et era sopra l'altare già di San Simone et Giuda nell'entrata della chiesa, secondo il costume antico del quale dicessimo di sopra in Santa Maria Maggiore». Per quest'ultimo crocifisso, anch'esso creduto opera trecentesca, ma in realtà risalente alla prima metà del XV secolo, v. MARTINELLI 1644, p. 171: S. Maria Maggiore: «Nell'entrare osservare il soffitto dorato da Alessandro VI con l'oro trasmesso a Roma la prima volta dall'Indie [...] Vicino al detto quadro [la *Resurrezione di Lazzaro* di Girolamo Muziano] riverirete un devotissimo Crocefisso sopra d'un'urna antica di porfido»; cfr. TANI 1922, p. 67, Santa Maria Maggiore: «Santissimo Crocefisso, bella scultura in legno del XIV secolo; gli artistici sportelli di metallo della sua custodia furono donati da Benedetto XIV, in luogo dell'antico tabernacolo che era stato donato dal Cardinale d'Estouteville».

³⁶⁶ MARTINELLI 1644, p. 117: S. Pietro in Vaticano: «È antico istituto esporre nell'ingresso delle Chiese un Christo Crocefisso; e qui a man dritta ne sta uno antichissimo e devotissimo, creduto di mano di Pietro Cavallini».

pubblicazioni odepliche della metà del Settecento, discuteva a fondo della ricchezza di reliquie di Roma (in particolare dei santi martirizzati nelle catacombe), dei sistemi di certificazione della loro autenticità e della distribuzione estremamente limitata ai fedeli. Il viaggiatore difendeva i prelati responsabili dalle accuse di occuparsi del tema per arricchirsi; riguardo al legno della Vera Croce, in particolare, sosteneva che il numero delle particelle presente in Roma fosse assai meno «moltiplicato» rispetto a quello di reliquie di altro genere, il che lo faceva propendere per una effettiva verosimiglianza della loro origine. Aggiungeva inoltre che, al momento in cui stava scrivendo, ottenere in città resti del sacro legno risultava «molto difficile», necessitando di «protezione e credito per averle»³⁶⁷. Contestualmente a questa analisi del fenomeno del culto delle reliquie, l'abate Richard osservava con ammirazione anche gli apparati effimeri delle feste annuali delle singole parrocchie, solennizzate con «luminarie brillanti», che illuminano i quartieri dell'Urbe con magnificenza e gusto³⁶⁸, indicando un significativo collegamento tra le manifestazioni di fede popolare (aniconiche, e profondamente radicate nell'esperienza dei falegnami) e la disponibilità di testimonianze oggettive del passato cristiano, quale che ne fosse la materia più abbondante. Resta comunque innegabile dunque che esistesse nel Seicento un legame tra le reliquie più antiche della cristianità e un senso di avvertita umiltà del materiale, diffuso tra strati diverse della compagine culturale dell'Urbe.

Nonostante il generale declino delle guide per pellegrini, nella seconda metà del Seicento il genere registrò due significativi tentativi di rilancio, secondo due prospettive simili ma distanti nei fini ultimi. Il primo, mai portato a compimento, fu il monumentale lavoro di Giovanni Antonio Bruzio, che si riproponeva di creare un "Teatro" cartaceo che descrivesse e illustrasse l'interesse degli edifici sacri di Roma, basandosi sulle testimonianze storiche approvate dagli eruditi del primo Seicento e su una ricognizione oculare delle iscrizioni delle chiese, fondata sulla pratica delle visite apostoliche. Gli storici del primo Novecento Christian Hülsen e Mariano Armellini descrissero questo gigantesco sforzo enciclopedico come di scarso valore³⁶⁹, e in effetti la consultazione dei fogli riguardanti casi eclatanti di opere lignee (come gli organi di S. Maria del Popolo, di S. Spirito in Sassia e di S. Maria in Vallicella) ci ha fatto desistere dallo spoglio

³⁶⁷ RICHARD 1766, vol. 5, p. 262-264.

³⁶⁸ Su questo punto commentava ulteriormente RICHARD 1766, vol. 5: p. 265: «I diversi individui si fanno carico di questo allestimento con tanta intelligenza che tutta la luminaria sembra essere predisposta dalla stessa mano. Questo spettacolo [...] apparirà forse troppo esteriore e superficiale; ma non dimentichiamo che è effetto della devozione di un popolo che dona tutto all'esterno, e che bisogna stare attenti a non rompere o indebolire i vincoli che lo tengono attaccato alla religione».

³⁶⁹ NEVEU 1972.

completo delle due versioni, latina e volgare, entrambe incomplete, digitalizzate soltanto a bassa risoluzione dalla Biblioteca Apostolica Vaticana. Va tuttavia notato il contesto in cui quest'opera prendeva corpo, nel circolo accademico della regina Cristina di Svezia e sotto gli auspici del bibliotecario vaticano Luca Olstenio, che voleva garantire al nuovo corso di pubblicistica per i devoti una più profonda informazione storica³⁷⁰. Simile intento ebbe anche Gaspare Alveri, erudito e genealogista noto anche come Gasparo Alvari o Alberi, e ancora rammentato dal Winckelmann che lo cita negli indici della *Storia delle arti antiche*. Ultimo membro di una nobile famiglia di origini spagnole, Gaspare si lanciò nell'impresa della descrizione di Roma come opera parallela alla raccolta di tutte le documentazioni notarili riguardanti l'attività pubblica delle famiglie aristocratiche romane³⁷¹. Pur mantenendo alcuni caratteri della guida per pellegrini, come l'attenzione rivolta alle reliquie della Croce³⁷² o ai crocifissi antichi, miracolosi o meno³⁷³, questa radicale novità di prospettiva concesse all'autore un'acribia altrimenti inedita. Come tale il testo della *Roma in ogni Stato* risulta essere la fonte di numerose informazioni importanti nell'ambito della produzione lignea, o altrove ignote, oppure riscontrabili più comunemente nella prima edizione (1674) della guida di Filippo Titi. È il caso ad esempio del *Crocifisso* ligneo e della statua policroma di *san Francesco* nella chiesa confraternale di S. Maria dell'Orto, che devono precedere l'ambientazione dei due transetti effettuata ad affresco da Niccolò Martinelli detto il Trometta entro il 1595³⁷⁴, e dell'effigie del medesimo *san Francesco in estasi*, poi riconosciuta come di mano del frate francescano Diego da Careri in S. Francesco a Ripa³⁷⁵.

³⁷⁰ Per il contesto erudito del *Theatrum Romanae Urbis sive romanorum sacrae aedes*, BAV, Vat. latt.11869-11896, che prese probabilmente il nome dall'opera di Pompeo Ugonio, *Theatrum Urbis Romae*, [ms. s.d.], BAV, Chigi, O, VII, 141, v. ASCATIGNO 2006.

³⁷¹ Sulla famiglia e l'opera di Alveri, v. MORI 2003 e BILANCIA 2003.

³⁷² ALVERI 1664A, p. 201: scoperta del sacro legno della S. Croce da parte di S. Elena; *ibid.*, pp. 425-426: Urbano VIII fece aggiungere le reliquie delle Croci a quelle già presenti (lancia, veronica e S. Andrea) durante i lavori alla crociera vaticana; ALVERI 1664B: p. 72: Sacro Legno della S. Croce in S. Girolamo degli Schiavoni; *ibid.*, pp. 213 e 216: di nuovo su Urbano VIII e le reliquie della Croce nella crociera vaticana

³⁷³ Alveri cita crocifissi "intagliati in legno" solo di cronologie antiche, come quello nella Cappella Cybo in S. Maria del Popolo, v. ALVERI 1664B, p.8, o in S. Lucia della Tinta, v. *ibid.*, p. 82.

³⁷⁴ ALVERI 1664B: p. 364-365: S. Maria dell'Orto, Crocifisso e S. Francesco uguale come in Titi, di cui è fonte; TITI 1763, p. 51-2: S. Maria dell'Orto: «Il cavalier Baglioni dipinte la Beata Vergine coi SS. Giacomo, Bartolomeo, e Vittorio, nella cappella, che siegue; e più avanti, dove è il Cristo crocifisso di legno, Niccolò da Pesaro vi fece molte figure [...] Nella cappella, che è dalla parte dell'evangelio della maggiore, dov'è intagliato in legno S. Francesco, vi sono diverse pitture di Niccolò da Pesaro; ed il quadro con Maria Vergine, S. Ambrogio, S. Carlo e S. Bernardino in quella, che segue, è del suddetto Baglioni, con tutto il rimanente». TITI 1721, p. 52; TITI 1686, pp. 42-43; TITI 1708, (ristampa del TITI 1686, e considerata prima edizione da Schlosser); TITI 1674, pp. 56-57 (di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze): uguale; VENUTI 1767, p. 1041-42: Santa Maria dell'Orto: «Nella quarta [cappella], dove si onora il Santissimo Crocifisso di legno [...] Nella Cappella dedicata a San Francesco d'Assisi, che v'è intagliato in legno, lasciovi altre sue memorie Niccolò da Pesaro»; cfr. anche NIBBY 1839, p. 447; ANGELI 1903, p. 362.

³⁷⁵ Per ALVERI 1664B: p. 349 nell'altare a sinistra dell'altare maggiore di S. Francesco a Ripa risiedeva la statua di *san Francesco*, definita «effigie in legno intagliata»; le edizioni secentesche del Titi riportano che la terza «cappella a

Quest'ultima si trovava originariamente su di un piccolo altare a sinistra della cappella maggiore, dove oggi sorge una nicchia con un *sant'Antonio abate* della stessa mano, in seguito alle radicali trasformazioni del presbiterio della chiesa, modellato su quello dell'Ara Coeli e dotato di un'ambientazione con *Angeli* ancora in legno policromo che sorreggono il santo in deliquio sull'altar maggiore (v. *infra*).

Altri crocifissi regolarmente ricordati dalle guide per pellegrini in quanto collegati alla presenza di reliquie della Vera Croce sono il Santissimo Crocifisso della compagnia residente nella chiesa di S. Marcello³⁷⁶, e soltanto a partire dalla prima edizione del Titi quello di Guglielmo Berthelot, unica opera lignea certa dell'artista francese, posto al vertice della grande macchina d'altare voluta dai padri della Vallicella per mano di Rubens³⁷⁷. Altri scampoli vengono rintracciati qua e là dalle guide successive³⁷⁸, ma colpisce come la pressoché totalità delle citazioni di Cristi in croce eluda la produzione moderna e contemporanea, fermandosi a segnalare soprattutto i pezzi più antichi, in quanto spesso venerati come miracolosi³⁷⁹. È evidente che il crocifisso moderno è percepito non come un'opera d'arte, degna di finire nelle guide, ma come un semplice

mano destra fu terminata con l'architettura, disegno, e stucchi di Giovanni Corbelli, intagliatore perfetto anche di legnami», v. TITI 1686, p. 39 e così dunque in TITI 1708, (ristampa del TITI 1686, e considerata prima edizione da Schlosser) e TITI 1721, p. 49; [CECCONI] 1725, pp. 410-411 su S. Francesco a Ripa copia ancora l'edizione originale di Panciroli, descrivendo l'altare maggiore con il quadro del cavalier d'Arpino, ma aggiorna le informazioni citando l'architettura di Giovanni Corbelli attribuendola però alla cappella Rospigliosi, errore corretto da VENUTI 1767, p. 1050-51: «Entrando in Chiesa, nella prima Cappella a destra, in cui è un Crocifisso di rilievo in legno, scolpito da Fra' Diego da Milano, Laico di questo Convento [...] Nella terza [...] l'architettura di Giovanni Corbelli intagliatore. Nella quarta de' Rospigliosi, disegnata da Niccolò Michetti» e TITI 1763, pp. 47-48 che introduce anche il crocifisso di Angelo da Pietrafitta e l'attribuzione a fra Diego da Careri: «Nella prima cappella a mano destra il crocifisso di legno fu scolpito da Fra Diego laico di questo convento».

³⁷⁶ Citato ad esempio in questa connessione da TOTTI 1638, p. 289-290; VENUTI 1766, p. 112-113; ROSSINI 1789, p. 224, NIBBY 1839, p. 318-319.

³⁷⁷ TITI 1763, p. 125: Vallicella: «Il quadro dell'altar maggiore, dov'è la Madonna col Figlio in braccio, che copre un'immagine miracolosa, intorniato da diversi puttini, e da angeli in ginocchioni, è pittura del celebre Pietro Paolo Rubens fiammingo, ed il Cristo, che ivi sta sopra intagliato in legno, è opera di Guglielmo Bertolot francese». TITI 1721, p. 124: uguale; TITI 1686, p. 104, TITI 1674, p. 132 (di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze): uguale; VENUTI 1766, p. 205: Vallicella: «Il Quadro del maestoso Altar Maggiore, che cuopre una divota e miracolosa Immagine della Madonna, è pittura di Pietro Paolo Rubens, di cui sono ancora i Quadri grandi laterali; ed il Cristo, che sta di sopra, fu intagliato in legno da Guglielmo Bertolot Francese. Il Ciborio moderno composto di metallo dorato, e di diverse pietre preziose, con due Angeli all'intorno, il tutto gettato dal Benincasa da Gubbio, fu disegnato da Ciro Ferri Romano»; NIBBY 1839, p. 512: Vallicella: Crocifisso di Bertolot; PELLEGRINI 1869, p. 440: «il Cristo intagliato in legno che si vede per di sopra venne eseguito da Guglielmo Bertolot francese».

³⁷⁸ DONOVAN 1844, p. 203: chiesa di Santa Maria Liberatrice al Foro Romano, demolita nel 1900 per gli scavi di Santa Maria Antiqua: sull'altar maggiore «a large wooden crucifix»; ARMELLINI 1891, p. 358 riferisce di un crocifisso in legno del secolo XVI sull'altare *in cornu evangelii* della chiesa della nazione bresciana, prima dedicata ai santi Faustino e Giovita e poi a sant'Anna, demolita nel 1888 per la costruzione dei muraglioni del Tevere).

³⁷⁹ Altri esempi celebri sono quello del XV secolo della quarta cappella a sinistra, sotto il patronato dei Cybo a inizio Seicento, in S. Maria del Popolo, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 457, nota 82, vol. II, p. 249; il crocifisso è oggetto del bell'intervento di FABIAN 2005.

strumento di devozione e di culto, che ogni chiesa possiede in misure e in qualità ovviamente variate a seconda delle possibilità dell'ente che la regge. Ad esempio, il crocifisso della SS. Trinità dei Pellegrini è realizzato per i festeggiamenti giubilari del 1725 da Valentino Consalvi con policromia di Placido Constanzi (1724), all'interno di un programma di rinnovo dell'intera cappella che lo ospita. Si tratta di un pezzo molto piacevole e venerato, ma nessuna guida ne registra l'esistenza³⁸⁰, anche se le pubblicazioni specialistiche degli ultimi decenni ne hanno permesso la riscoperta e l'inserimento nei sistemi di catalogo nazionale dei beni culturali. Lo stesso avvenne per numerosi crocifissi devozionali, correlati o meno alla presenza di reliquie della Santa Croce. Ne sono ottimi esempi quello del Santuario di S. Maria del Rosario sul Monte Mario³⁸¹ o quello certamente precedente, forse databile anch'esso ai primi due decenni del Seicento, in S. Giuseppe a Capo le Case, ancora ambientato da un affresco con i dolenti³⁸².

L'ambientazione di statue precedenti con ulteriori opere lignee diventa prassi più comune dopo il Seicento: oltre al caso di S. Francesco a Ripa, all'inizio del XVIII secolo è da riferire l'*Addolorata* nell'Oratorio del Caravita, che ambienta un Crocifisso cinquecentesco ma dalle inflessioni patetiche arcaizzanti³⁸³. Il gruppo si trova al di sotto di un baldacchino e adagiato su una roccia finta in stucco, in un allestimento attribuito a Filippo Passarini, a cui potrebbe essere affidato addirittura l'intaglio della vergine, confrontabile con l'*Addolorata* (dalla diversa postura) incisa nelle *Nuove Invenzioni*³⁸⁴.

Alla seconda metà avanzata del Settecento invece va datato il Crocifisso con la Maddalena di S. Pantaleo: la catalogazione della Soprintendenza lo pone all'incirca al 1810, ma non tiene conto

³⁸⁰ Su SS. Trinità dei Pellegrini, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 679-683, vol. II, pp. 355-358. L'attribuzione del *Crocifisso* della prima cappella a destra (Lucatelli), è svolta senza riferimenti documentari precisi, ma con generico rimando ai registri di mandati dell'Ospizio della Trinità dei Pellegrini (conservati in Archivio di Stato), v. Salamone 1999. Per gli armadi di sacrestia, realizzati da Giuseppe Parà (1731-1733), v. in part. *ibid.*, vol. I, p. 681 nota 36, vol. II, p. 356: ASR, *Ospizio della Trinità dei Pellegrini*, busta 670, mandati nn. 32, 24 (1731) e 31 (1733).

³⁸¹ ERWEE 2014, vol. I, p. 467: lo studioso attribuisce a Francesco Fraxe il *Crocifisso* a destra all'ingresso, e lo data al 1710, ma senza riferimenti documentari.

³⁸² PELLEGRINI 1869, p. 314: «Nell'altare a sinistra, dopo l'altar maggiore, è un Crocifisso scolpito in legno, con ai lati la Madonna e s. Giovanni dipinti da Aristide Dies».

³⁸³ Su quest'ambientazione v. SCARFONE 1981, p. 21, con bibliografia precedente. Nello stesso oratorio (su cui in generale cfr. il volume [s.a.] della serie *Chiese Illustrate*, 1954) è conservato anche un Cristo Morto con i capelli veri e dalla tecnica esecutiva non chiara (cartapesta, stucco, legno?), ma testimoniato qui dal tardo Settecento, nonché un busto reliquiario completamente argentato, che ritrae il titolare S. Francesco Saverio in camice e stola, delicatamente lavorati in superficie, e testimonianza di un ottimo intagliatore della seconda metà del Seicento, di cui non è possibile risalire al nome, v. BARBIELLINI AMIDEI 1995, pp. 35-37.

³⁸⁴ Sull'Oratorio del Caravita, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 89: i due Baldacchini dell'atrio, di cui la tesi magistrale di Veronica Panfilì (2018-2019) attribuisce la paternità al Passarini nel 1678, sarebbero secondo una indicazione personale di Jennifer Montagu a Erwee realizzati su disegno di Giovan Battista Maini, che però nasce nel 1690, forse fraintendimento per Vannelli, anch'egli attivo invece nelle stesse date di Passarini; v. PASSARINI 1698, tav. 8.

delle numerose evidenze di un impegno nella scultura lignea all'interno di questa chiesa nei decenni precedenti: i grandi lavori di restauro che impegnarono lo spazio sacro attorno al giubileo del 1750 introdussero anche l'organo e i confessionali su disegno di Melchiorre Passalacqua³⁸⁵, entrambi intagliati da un anonimo lavorante che nell'insieme ha buon gusto nelle pose e panneggi delle figure angeliche e di putti che li decorano (anche se è di mano piuttosto incerta sulla risoluzione dei volti, formulari e inespressivi, e dunque non vi può essere riconosciuto un artista di prim'ordine).

Come detto, l'attenzione degli eruditi si appuntò soprattutto su circuiti di devozioni assai antiche, rivolte principalmente a crocifissi tardo-medievali; nonostante l'importanza capitale accordata al culto dei crocifissi, le realizzazioni moderne non ricevettero analoghe lodi, pur non mancandone esempi che la letteratura specialistica più recente è riuscita a riconnettere con alcuni nomi di artefici riscontrabili negli elenchi degli iscritti all'arte del legname, come è il caso dell'intagliatore Domenico Barbiani (quello attivo al principio del Seicento, e non l'omonimo supposto autore dell'organo di S. Maria Maddalena), che nel 1601 lasciava, nella cappella della distrutta chiesa di S. Biagio intitolata al Crocifisso, un Cristo in legno poi probabilmente spostato in S. Nicola ai Cesarini³⁸⁶, descritto come ambientato dai dolenti «dipinti a olio, con buon gusto» dal Titi³⁸⁷.

Il *Crocifisso* policromo dell'Ospedale del SS. Salvatore in Laterano, conservato nell'ex-corsia delle donne, databile al 1625, presenta invece caratteristiche a cavallo tra i modelli tardo-cinquecenteschi come quello di Montano in S. Maria dell'Anima e le novità di stampo berniniano introdotte nel pontificato chigiano (l'iconografia del Cristo morto crocifisso con soli tre chiodi, un perizoma blu, incarnato pallido, più grande del naturale), contorniato sull'altare da un affresco con i dolenti: è, nell'opinione di chi scrive, considerabile parente del crocifisso più

³⁸⁵ Per l'organo della chiesa di S. Pantaleo, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 540-542, vol. II, pp. 292-293: Erwee conferma la datazione dell'organo al 1750, ma non offre ulteriori appigli sulla cappella del Crocifisso, di cui registra soltanto l'esistenza, senza riferimenti documentari (l'archivio di riferimento per questa chiesa è l'Archivio Generale delle Scuole Pie, ordine fondato da san Giuseppe Calasanzio e che teneva la chiesa dal 1614). Cfr. *Diario ordinario*, fascicolo del 3 settembre 1757, CHRACAS n. 6264, p. 5: «si videro in chiesa quattro bellissimi Confessionali nuovi fatti lavorare con buon disegno dall'architetto signor Melchiorre Passalacqua, come pure la porta maggiore, e frontespizio della medesima nella parte esteriore».

³⁸⁶ MORETTI 2011, p. 34, nota 31 e appendice p. 145, Archivio Chierici Regolari di Somasca, Roma S. Biagio 213: «Roma, 1601 novembre 23 / Io mastro Domenico Barbiani o riceuto da Reverendo padre don Girolamo Vanni schudi dodici di moneta et sono per una statua di un chrocifisso cho la sua chroce e titolo con la quale somma di scudi dodici e per intero pagamento e in fede del vero o fatto il presente di mia propria mano questo di 23 di novembre 1601 / Io mastro Domenico Barbiani mano propria» e cfr. le stime dei lavori in Archivio Chierici Regolari di Somasca, Roma S. Biagio, 215-B.

³⁸⁷ TITI 1686, p. 331, cfr. TITI 1763, p. 154: «un Crocifisso di rilievo e la Madonna e S. Giovanni dipinti dal Nuzzi».

piccolo di Claude Pernet riscoperto da Sveva Battifoglia³⁸⁸ nella Sala Mazzoni del medesimo complesso³⁸⁹, assai simile nelle proporzioni e nello stile, dotato di perizoma bianco, dal nodo più posato e avvicinabile all'unico *Crocifisso* moderno di continua fortuna nella guidistica, quello di Guillaume Berthelot posto sul fastigio dell'altar maggiore della Vallicella. Inoltre, nello stesso ospedale lateranense, la cappelletta di S. Maria delle Grazie nel cimitero ospitava a partire dal tardo Settecento una confraternita dedicata al culto della buona morte, che secondo Armellini era solita celebrare rappresentazioni sacre con manichini plastici in materiali fragili, rappresentando così soltanto una deriva tarda di un fenomeno altrove ben più radicato nella religiosità tardo-barocca, e che come tale non risulta determinante ai fini della nostra ricerca³⁹⁰. Tale dato è confortato da un passo interessante del Cancellieri, che nota la trasformazione negli ultimi decenni del Settecento dei riti del venerdì santo, in particolare per il Santo Sepolcro, precedentemente assolutamente privi di raffigurazioni cadaveriche del Cristo, come invece era in uso nel Regno di Napoli e in Spagna. Questo cambiamento è collegato alla diffusione di un inedito esercizio spirituale gesuitico sulle ore di agonia del Salvatore, e ad esso sono connesse anche le antichissime devozioni ai crocifissi “di Cavallini” e in generale delle reliquie della Passione e della Croce³⁹¹.

³⁸⁸ BATTIFOGLIA 2015.

³⁸⁹ LAURO 2016, pp. 114, 138, 152-154.

³⁹⁰ ARMELLINI 1891, p. 114-115: «fu data in uso ad una società di divoti, i quali nel 1784 si raccolsero la prima volta in pia unione collo scopo di pregare per le anime delle trapassati e di recitare specialmente queste preci nell'atto della sepoltura dei cadaveri in quel cimitero. La devota fratellanza prese il nome di Pia unione della Madonna Addolorata per suffragare le anime dei defunti. [...] Fino al 1870 si mostrava al pubblico il giorno dei morti e durante l'ottavario entro questo cimitero la *rappresentazione*, con applausi del popolo che accorreva numeroso a vedere quella scena divota, in cui erano disposte figure di legno o di cera rappresentanti un qualche avvenimento o di storia ecclesiastica o delle sacre scritture».

³⁹¹ CANCELLIERI 1802: §. XII. *Notizie di altre Funzioni, che si fanno in questo giorno in altre Chiese, e di varie immagini di Crocifissi, che si venerano scoperte*: «Da parecchi anni nelle chiese del Gesù, di S. Andrea della Valle, di S. Maria in Trastevere, di S. Maria del Suffragio, e dell'oratorio detto del Caravita, e in altre ancora, si è introdotta la divozione lodevolissima, istituita in Lima dal padre Alfonso Messia gesuita, delle tre ore dell'agonia di Gesù Cristo, per meditare le sette parole da lui pronunziate sulla croce. Nella chiesa di S. Atanasio al Collegio Greco si fa un divotissimo funerale ad un'immagine di stucco di Gesù Cristo, posta sopra una sontuosa bara, e si distribuiscono al popolo i fiori, e i melangoli dal vescovo greco, che fa la funzione, secondo il suo rito. A S. Maria Egiziaca, chiesa degli Armeni, vicino alla Bocca della Verità, si visita con molto concorso di popolo il Santo Sepolcro, fatto nella stessa forma e misura di quello di Gerusalemme. Alla chiesa di S. Prassede, si venera la colonna, a cui si crede, che fosse legato il redentore, quando fu flagellato. Nella basilica di S. Paolo fuor delle mura si venera una divota immagine del SS. Crocifisso, lavorata da Pietro Cavallino nel 1364, consimile all'altra, che esiste nella Cappella delle Reliquie della Basilica Vaticana contigua a quella della statua della Pietà, scolpita dal Buonarroti, che pure resta esposta in tutta questa sera al pubblico culto, accendendosi nell'uno, e nell'altro altare, dopo che si è scoperta la croce in coro, sei candele, che restano accese tutta la sera. Anche nelle chiese di S. Agostino, di S. Cecilia in Trastevere, di S. Maria alla Traspontina, di S. Marcello, e di S. Andrea della Valle, ove è stato trasferito il capitolo dei SS. Lorenzo e Damaso, si venerano altre immagini miracolose del crocifisso, esposte con gran copia di lumi. La stazione è, fin da antichissimo tempo, a S. Croce in Gerusalemme. Nella casa del custode generale d'Arcadia, detta il Serbatoio, suol farsi in questa sera un'accademia con prosa, e versi di ogni metro, sopra la Passione».

Tra le chiese citate in questo circuito di culto della passione, oltre agli ovvi casi trasteverini e serviti, ritroviamo S. Agostino³⁹², S. Maria alla Traspontina³⁹³, e S. Andrea della Valle³⁹⁴, i cui crocifissi, detti miracolosi dal Cancellieri, risalgono tuttavia al Quattrocento tedesco, al Cinquecento di marca toscana, e solo l'ultimo ai primi decenni del Seicento³⁹⁵, sulla scorta dell'esempio potentissimo del crocifisso di Giovanni Battista Montano in S. Maria dell'Anima, non documentato ma accettato unanimemente dalla critica³⁹⁶. La stessa derivazione stilistica è stata segnalata per il crocifisso di S. Maria in Via Lata, risalente all'ultimo quindicennio del Cinquecento³⁹⁷.

Un Crocifisso su cui la guidistica tace completamente, ma che è noto da tempo nella bibliografia centrata sull'analisi dello stile, perché tra i migliori esemplari che replica il modello algardiano

³⁹² Su S. Agostino, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 10-21, vol. II, pp. 18-22. Per un crocifisso firmato da Giovanni Teutonico nella quinta cappella destra, senza ambientazione, v. *ibid.*, vol. I, p. 14.

³⁹³ Su S. Maria in Traspontina, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 475-480, vol. II, pp. 258-260: Per il *Crocifisso* della quarta cappella a destra, proveniente dalla vecchia chiesa della Traspontina devastata dal Tevere (pre 1587) v. *ibid.*, vol. I, p. 476. Per la corona a baldacchino dell'altare maggiore, realizzata in legno coperto di rame da Carlo Padredio con angeli in stucco di Leonardo Retti probabilmente (1674-1688), v. *ibid.*, vol. I, p. 477, nota 33. Per il coro intagliato e gli armadi di sacrestia realizzati il primo da Giacomo Finazzi e i secondi da Francesco Bido e Girolamo Ari, su disegno di Filippo Gagliardi (1650-1651), v. *ibid.*, vol. I, p. 478, senza riferimenti documentari.

³⁹⁴ Su S. Andrea della Valle, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 39-47, vol. II, pp. 31-35: Per il *Crocifisso* nella cappella Spaziani a destra del coro di anonimo del Seicento, ligneo e policromo: i primi lavori di decorazione marmorea all'altare (1644) poi rinnovato (1668) indicano possibili termini cronologici, v. *ibid.*, vol. I, p. 43, nota 27-28. Per le decorazioni a stucco della volta del presbiterio furono eseguite su disegno di Domenichino da Jaques Sarazin e una equipe di quattro ignoti stuccatori, v. *ibid.*, vol. I, pp. 44, nota 33, vol. II, p. 33: v. FERRARI, PAPALDO 1999, p. 38. Per la sacrestia progettata da Paolo Maruscelli (1629), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 44, nota 40: CONNORS 1980, p. 108. Per gli armadi di sacrestia, realizzati da Giacomo Calcagni e Pietro Lilli su disegno di Carlo Rainaldi (1672-1676), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 44, nota 41: ASR, *Chierici regolari Teatini in S. Andrea della Valle*, busta 2188. Per la copia lignea nella stanza (coretto) di fronte alla sacrestia, forse modello in grande dell'*Attila* di Algardi, v. *ibid.*, vol. I, p. 44, nota 46: MONTAGU 1985, p. 363. Per un pulpito intagliato con figure di padri della chiesa tra la 2° e la 3° cappella sinistra, senza bibliografia, v. *ibid.*, vol. I, p. 45.

³⁹⁵ Come anche di fine Cinquecento devono essere i due crocifissi della prima cappella destra della chiesa di S. Tommaso Dei Cenci, su cui v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 668-669, vol. II, pp. 349-350, e di quella di S. Stefano del Cacco, su cui v. *ibid.*, vol. I, pp. 650-652, vol. II, pp. 342-343: l'altare del SS. Crocifisso è dotato entro il 1610, di un dipinto che fa da ambientazione alla statua, raffigurante il *Calvario*, di mano di Cristofano Casolari, v. *ibid.*, vol. I, p. 651, senza indicazioni documentarie.

³⁹⁶ Su S. Maria dell'Anima, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 331-338, vol. II, pp. 186-189: per il *Crocifisso* di Giovanni Battista Montano (1584) ospitato nella cappella Fugger, restaurato nel 2018 col completo recupero della policromia, prima coperto da una pesante patina bronzea, v. *ibid.*, vol. I, p. 334, nota 17, vol. II, p. 187: la prima pubblicazione dei documenti al riguardo è in LOHNINGER 1909, p. 104 e ridiscusso in HUNTER 1996, p. 160, nota 4. Per il monumento disegnato da Flaminio Ponzio sul pilastro del presbiterio, il pulpito e il coro lignei ottocenteschi, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 335 e sgg., note 34-35. Per gli armadi di sacrestia su disegno di Paolo Maruscelli e intagliati da Claudio Pernet (1640-1643), v. *ibid.*, vol. I, p. 336, nota 53, vol. II, p. 194: la notizia viene da TITI 1686, p. 169, rarissimo caso di ricordo di intagliatore perché confuso con Claudio Lorenese cioè Claude Gellée.

³⁹⁷ La Cappella del Crocifisso a destra dell'altar maggiore fu rifatta, insieme a quella speculare, nel 1716 per la committenza del principe Giovanni Battista Pamphili, come noto da indagini nell'archivio di famiglia conservato, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 507; cfr. PIERDOMINICI 2010, p. 141: la Cappella del Crocifisso «scrive l'Adinolfi, fu dotata da Luzio de Rossi da Piperno, sacerdote, per mettere ad effetto la disposizione di Angela de' Consoli, vedova di Giovanni Battista Amadei, la quale trapassò nel 1584, vol. II, p. 291», inquadrando dunque la scultura nella stessa cronologia e area stilistica del *Crocifisso* di Giovan Battista Montano a Santa Maria dell'Anima.

noto come Crocefisso Pallavicini³⁹⁸, è quello conservato ai SS. Ambrogio e Carlo al Corso. La prima pubblicazione di quest'opera, nel fondamentale saggio di Francesco Negri Arnoldi, dedicato alla ridefinizione dell'iconografia barocca del *Cristo vivo*³⁹⁹, reca una datazione al pieno Settecento che ci sentiamo di riportare indietro entro gli anni Novanta, quando Maratti concluse i cantieri artistici di maggior rilievo della chiesa, ed entro le celebrazioni giubilari dell'anno santo secolare subito successivo. Altri crocifissi sei-settecenteschi del tutto sfuggiti al radar della guidistica sono in S. Maria in Cosmedin⁴⁰⁰, S. Maria del Suffragio⁴⁰¹ e in S. Andrea delle Fratte⁴⁰².

³⁹⁸ Su quest'olotipo, derivato dall'argento perduto donato dall'artista a papa Innocenzo X nel 1646, v. MONTAGU 1985, vol. II, schede L.16, e C.21-22, pp. 327-328, 333; e *Eadem*, in MONTAGU 1999, cat. 33, pp. 166-167; cfr. anche FERRARI, PAPALDO 1999, p. 499.

³⁹⁹ NEGRI ARNOLDI 1974, p. 76, fig. 46.

⁴⁰⁰ Su cui Erwee riferisce poco sulla storia moderna della chiesa, ad esempio che la cappella del crocefisso è consacrata nel 1727, data a cui si potrebbe appoggiare la scultura. Per le panche intagliate e dipinte, dono del cardinale Alessandro Spada (1727), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 372, senza riferimenti documentari. Cfr. anche *Diario ordinario*, fascicolo del 28 giugno 1727, CHRACAS n. 1543, pp. 7-9: trasporto processionale delle reliquie di S. Clemente alla presenza papale, senza apparato figurativo.

⁴⁰¹ Su S. Maria del Suffragio, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 473-474: nella Cappella del Crocefisso, terza a sinistra e consacrata nel 1792, *Crocifisso* secentesco, senza riferimenti documentari; cfr. per gli armadi di sacrestia di Francesco Radice su disegno di Domenico Primoli (1732), v. *Ibid.*, vol. I, p. 474, nota 22, vol. II, p. 258: *Archivio di S. Maria del Suffragio*, Libro Mastro 1729-58, f. 276 L.

⁴⁰² Sulla chiesa, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 29-34: tralascia giustamente le due recenti statue vestite di *san Francesco di Paola*, fondatore dei Minimi, ma non discute il *Crocifisso* della seconda cappella a sinistra, con solo richiamo a FERRARI, PAPALDO 1999, p. 28.

II.1.2. La *Cattedra* e gli altari petrini: un circuito memoriale di resti lignei.

Come già riconosciuto dalla bibliografia, il principale oggetto dell'opera erudita che chiuse il pontificato di Urbano VIII - i *Sacri Trofei* di Francesco Maria Torrigio - fu la *Cattedra di San Pietro*⁴⁰³: essa rappresenta quasi l'unica citazione coerente in tutte le pubblicazioni di argomento romano⁴⁰⁴ dove giocoforza non si può tacere, per la fama della reliquia, la sua essenza: la sedia è un antica struttura di legno duro⁴⁰⁵, con un palinsesto di decorazioni in avorio⁴⁰⁶, per cui moltissimo fu dibattuto anche sulla sua originalità, prima e dopo il testo di Torrigio⁴⁰⁷. Con

⁴⁰³ TORRIGIO 1644, p. 122 e sgg., che richiama le autorità di S. Carlo Borromeo e di Cesare Baronio. Baronio aveva ispirato da presso il lavoro di Torrigio sulle grotte vaticane, v. GALLAVOTTI CAVALLERO 2009, in part. pp. 235-236.

⁴⁰⁴ Cattedra di San Pietro è citata come antichità in legno da: PANCIROLI 1625, p. 533 (con anche la statua di S. Pietro di cui si nota la particolare devozione delle donne incinte); SEVERANO 1630, pp. 152-153; [CECCONI] 1725, p. 335 si sofferma soltanto sulla mostra berniniana della Cattedra sottolineandone la fusione «con singolare industria da Giovanni Piscina»; cfr. anche PANCIROLI 1625, pp. n. nn. Indice delle reliquie: «Pietro Apostolo, primo vicario di Cristo, della sua cattedra d'Antiochia n'ha parte S. Lorenzo in Damaso: [...] a S. Pietro in Vaticano, nella qual chiesa è anco la cattedra di legno, sopra la quale sedendo essercitò in Roma li ministeri pastorali. L'altare di legno, sopra 'l quale egli celebrò, sta in S. Giovanni Laterano, ed un altro di pietra, in S. Pudenziana...»; [GRANGIER DE LIVERDIS] 1667, pp. 399-400; DESCRIZIONE 1697, p. 33 Cattedra di S. Pietro «Vedesi nel fondo assai ampio della maestosa tribuna il singolarissimo altare, sopra di cui si conserva la Cattedra di legno del sant'Apostolo, chiusa in un'altra cattedra di bronzo dorato, circondata da raggi, et accompagnata da moltissimi Angeli: sostengono la medesima, due santi dottori della chiesa greca, e due della latina...»; KEYSSLER 1760, p. 267; ROISECCO 1765, vol. 1, pp. 59-60: «Rimane situata nel fondo della tribuna maggiore la Cattedra del principe degli apostoli, che è fatta di legno intersiata di avorio, con colonnette, e figurine diligentemente lavorate ed è la sedia pontificale [...] Alessandro VII però volle chiuderla in quella di bronzo, che si vede sostenuta da quattro santi dottori [...] Di questa Cattedra ha diffusamente scritto monsignor Francesco Maria Febei nel suo libro *De Identitate Cathedra Romanæ*»; cfr. ROISECCO 1775, p. 15; per l'abate RICHARD 1766, p. 344-345, la Cattedra rappresenta l'unica citazione di lavori lignei, se si eccettuano sporadici riferimenti a intagli di cornici da quadro; cfr. VENUTI 1767, p. 1022 [ma 1122]; anche in [GUILLAUME] 1775, pp. 106-107, la *Cattedra* è l'unica citazione di legno in tutto il testo su Roma, mentre per Milano e Napoli sono citati alcuni arredi ecclesiastici non scultorei in noce o essenze esotiche; informative, ma senza spendere particolari giudizi sull'oggetto quanto sul suo involucro, sono invece le guide ottocentesche come [BUTLER] 1803, p. 263; MELCHIORRI 1834, p. 190; NIBBY 1839, p. 622; PELLEGRINI 1869, p. 48.

⁴⁰⁵ MARTINELLI 1644, p. 125: S. Pietro in Vaticano: «Devesi osservare, acciò non si prenda qualche equivoco dal pio lettore, che la Cattedra di S. Pietro, per la quale è stata destinata, et ornata la prima cappella nell'entrare a man sinistra, non è altrimenti di marmo, com'è stato scritto dal Baglione nelle IX Chiese, ma di legno»; SAVELLI 1680, pp. 256-257, cita la *Cattedra* come di «legno durissimo che s'accosta al busso» (unico riferimento al valore devozionale di opere lignee presente in questo testo insieme al *Volto Santo* di Lucca, *ibid.*, p. 329; cfr. nello stesso senso anche [TIROLI] 1775, p. 158).

⁴⁰⁶ ANGELI 1903, p. 484 annota che «il De Rossi, volendo salvare la tradizione cristiana, senza offendere la verità storica, notò che solo e in parte l'ossatura di legno poteva farsi risalire a quell'epoca, ma che le rivestiture di avorio erano posteriori. Il Garrucci, poi, avendo intraveduto una testina barbata, la prese per l'effigie di Carlo Magno e attribuì all'epoca carolingia la cattedra del primo pontefice. Questa ipotesi fu distrutta dai documenti rinvenuti dal Frascchetti, il quale poté dimostrare che la piccola testa in questione era opera di un certo Lorenzo Fiori e risaliva al restauro del secolo XVII. D'altra parte gli avorii che rivestono la sedia appariscono posti disordinatamente, alcuni anche alla rovescia e di mani diverse, e come tolti da cassette civili dell'epoca bizantina, piuttosto che creati appositamente per un oggetto di così alta venerazione».

⁴⁰⁷ Già nel luglio 1655 un secondo tentativo di monografia antiquaria aveva occupato Fioravante Martinelli sull'autenticità della Cattedra, in un manoscritto, pubblicato da D'ONOFRIO 1969, pp. XXVIII-XXXVI, in cui l'autore «negava, non senza accenti polemici, l'autenticità della cattedra di S. Pietro, che proprio in quel momento era oggetto di valorizzazione, con la grande sistemazione berniniana», che nascondeva la reliquia dalla sguardo diretto del fedele. Per contro [DE LALANDE] 1769, vol. III, pp. 98-99, presenta una descrizione molto più accurata

l'intervento berniniano, la materialità è praticamente dissolta, attraverso l'occultamento dell'oggetto sacro in sé, sostituito da quella che è a tutti gli effetti una finta macchina effimera, monumentalizzata nelle dimensioni e fatta eterna dai materiali durevoli e preziosi come il bronzo e l'oro⁴⁰⁸. In questo senso è emblematico come i viaggiatori si meravigliassero della vetustà di questo oggetto realizzato in materia lignea⁴⁰⁹, e notassero come nessun altro elemento all'interno della basilica fosse così deperibile⁴¹⁰.

La *Cattedra* tuttavia era stata a lungo visibile, posta in precedenza direttamente sulla mensa dell'altare, come a rappresentarne la pala, della prima cappella sinistra, dove Torrigio, che era già stato autore della prima monografia sulle grotte vaticane, riferisce di averla misurata di persona⁴¹¹. Discutere la *Cattedra* diventa un metodo per svolgere in realtà una smaccata celebrazione verso il vecchio pontefice Urbano VIII, come messo in luce da Enrico Parlato: anche nel discutere delle memorie petrine esterne alla basilica vaticana, Torrigio è costantemente come trascinato a divagare sulle celebrazioni visive ordinate dal Barberini più che a discutere gli oggetti stessi della devozione.

Un caso dove invece l'autore rimane più concentrato sul suo obiettivo, quello cioè di presentare un itinerario coerente delle testimonianze materiali dell'operato del primo papa nell'Urbe, è quello «dell'Altare di legno, sopra il quale più volte celebrò Messa in Roma S. Pietro»⁴¹²: nelle solennità del 9 novembre, anniversario della consacrazione della Basilica Lateranense, l'altare ligneo «si espone alla vista publica de fedeli come ho visto in più volte [...] con ricchi tapeti, velo sottilissimo, e riguardevole, candelieri d'argento con candele ardenti, lampade pur

della media degli altri viaggiatori del suo tempo e fa vasti riferimenti bibliografici alle discettazioni erudite del secolo precedente sull'originalità dell'artefatto, soffermandosi in particolare su quella di FEBEI 1666.

⁴⁰⁸ Già ALVERI 1664B: p. 177 afferma che secondo Torrigio la *Cattedra* è «fatta a collonette [e archetti] di legno [...] sonovi intagliate diciotto historie di avorio con varij lavori di ottone e nell'intorno altre figure di avorio, nella cui relatione si stende a discorrere di varij ornamenti fattigli da' pontefici e de' siti, dove in diversi tempi è stata venerata», ma che «hoggi è guarnita, e rinchiusa in un modello di bronzo vagamente intagliato [...] al cui effetto si va operando il ricco e vago altare [nella tribuna] con la direttione del cavalier Giovan Lorenzo Bernino, si come sono suoi disegni i marmi, e gli ornamenti, che al presente la circondano».

⁴⁰⁹ LASSELS 1670, p. 39-40: «This Chair [of Saint Peter] is of wood, but much spent with old age; and therefore Pope Alexander the VII, caused it to be set up here and enchased curiously, to preserve it. I once saw it near at hand, being exposed to publick view in the middle of the Church upon the Feast day of S. Peters».

⁴¹⁰ DU VAL 1656, pp. 235-236: dopo aver citato la *Cattedra*, afferma: «Il n'y a point de bois en cette Eglise, tout y est de marbre et de metal; son couvert est de plomb et de cuivre doré, le dedans a de grandes voutes ou l'on ne voit qu'or et mosaïque».

⁴¹¹ Per una contestualizzazione della cattedra tra le altre antichità cristiane vaticane nel complesso della cultura del circolo barberiniano al suo estinguersi, v. PARLATO 2015, in part. p. 74 per le misure di Torrigio; per la centralità delle memorie petrine per Urbano VIII, cfr. RICE 1997, pp. 265-271 e *passim*.

⁴¹² TORRIGIO 1644, *Cap. XXIV*, pp. 137-145.

d'argento, e simili adobbi pretiosi». Curiosamente Torrigio non discute la materia lignea⁴¹³ di un analogo altare⁴¹⁴, indicando forse una confusione più tarda causata dalla somiglianza con la reliquia Lateranense, su cui avrebbe celebrato Pietro nel suo soggiorno in quella che oggi è la chiesa di S. Pudenziana⁴¹⁵, che pure ha lasciato numerosi segni nella guidistica più tarda all'Urbe⁴¹⁶, conservato sotto l'altare che ospita un gruppo marmoreo di Giovan Battista della Porta con la *Consegna delle Chiavi*.

Le numerose autorità ammassate da Torrigio su questo altare portatile di san Pietro comprendono citazioni da Giovanni Severano⁴¹⁷, Onofrio Panvinio, il cardinal bibliotecario Anastasi, Ottavio Panciroli, Pompeo Ugonio, il servita Pietro Martire Felini, Martino Polono, Tobia Corona, Lorenzo Beierlinco, Giovanni Henrico (*Mercurio Italico*), Rutilio Benzoni (vescovo di Loreto), Attilio Serrano; a cui noi aggiungiamo le successive fonti in nota⁴¹⁸. Dopo la metà dell'Ottocento, su questi altari lignei di san Pietro ancora si dibatteva in pubbliche orazioni, testimoniandone la vitale centralità votiva e liturgica, e giustificando il reiterato connubio tra il legno e le persecuzioni antiche, e allo stesso tempo con la simbologia dell'Arca di Noè e di quella dell'Alleanza⁴¹⁹.

⁴¹³ TORRIGIO 1644, pp. 24-25.

⁴¹⁴ Realizzato anch'esso in legno, secondo gli eruditi che ne ritrovavano traccia anche nei circuiti catacombali paleocristiani, per la buona ragione di essere facilmente trasportabili e dunque ottimi per essere nascosti durante i frequenti periodi di persecuzione: la loro forma è spesso riferita come «arca», «cassa» o «urna»: questa tipologia di altare mobile era dunque concava, ossia vuota all'interno per trasportare gli arredi liturgici.

⁴¹⁵ Pure discusso *passim* da TORRIGIO 1644, che a p. 27 cita la Visita Apostolica ordinata da Urbano VIII del 12 luglio 1627, dove si esplicita che il manufatto è realizzato in legno: «In Ecclesia S. Pudencianae in loco dicto, Vicus Patricius, est Altare S. Pietro dicatum, et est ibi mensa lignea, super qua Apostolorum Principem celebrasse antiqua est, et accepta traditio etc. Visitur adhuc in ea Sacellum, cum Altare ligneo, in quo Apostolorum Principem celebrasse constanti asseveratione fertur: fuit hic domus Pudens Senatoris Romani, qui, excepit Petrum, et a Christiani scaeperunt fieri sacrae Synaxes, est de ligno Crucis, et dens S. Petri».

⁴¹⁶ LASSELS 1670, p. 164; ROISECCO 1765, vol. 2, p. 575; ROSSINI 1789, p. 24; MELCHIORRI 1834, p. 260; NIBBY 1839, p. 679-680; PELLEGRINI 1869, p. 206; TANI 1922, p. 155; ANGELI 1903, p. 521; cfr. anche DONOVAN 1844, p. 197, dove cita un altare ligneo nella chiesa di S. Girolamo della Carità, che sarebbe stato il letto del santo (e curiosamente tralascia il soffitto ligneo intagliato a più riprese).

⁴¹⁷ Che insiste sull'utilità della portabilità per fuggire nelle catacombe: SEVERANO 1630, pp. 37, 46, 72, 73, 101, 102, 118, 405, 443, 507, 512, 513, 520, 526, 528, 583, 593, 698, 699.

⁴¹⁸ L'altare di S. Pietro in S. Giovanni in Laterano fu il primo altare in pietra consacrato secondo le cerimonie, DESCRIZIONE 1697, p. 583: «poiché prima erano di legno in forma di casse, per metterli presto, e levarli nel tempo delle persecuzioni, che per l'addietro avevano travagliata la chiesa, et infino ad oggi sotto l'altar maggiore isolato si conserva quello, sopra di cui celebrò S. Pietro, et anche i primi santi pontefici fino a S. Silvestro; sopra di esso non è ora lecito celebrar ad altri, che a' romani pontefici ecc.»; questo testo riassuntivo esempla perfettamente i riferimenti al togliere e nascondere in fretta le suppellettili sacre disseminati in: FELINI 1610, p. 7-8; PANCIROLI 1625, p. 136: altari di legno in Laterano; TOTTI 1638, p. 444; MARTINELLI 1644, p. 152; LASSELS 1670, p. 102, 104; KEYSSLER 1760, p. 191; VENUTI 1766, p. 9; RICHARD 1766, vol. 1, pp. 403-404; MELCHIORRI 1834, p. 165; NIBBY 1839, p. 255; PELLEGRINI 1869, p. 151; TANI 1922, p. 42; ANGELI 1903, p. 175.

⁴¹⁹ BARTOLINI 1852.

Tutte queste fonti in definitiva dipendono da alcune indicazioni del *Breviario Romano*, secondo Torrigio corrette proprio per ordine espresso di Urbano VIII in persona, che specificano la storia dell'altare ligneo conservato in Laterano e utilizzabile – in via del tutto eccezionale – soltanto dal sommo pontefice in seguito all'antico decreto di papa Silvestro che imponeva la costruzione degli altari in pietra; da questa fonte si trae la convinzione che l'altare ligneo servisse per meglio nascondersi nelle catacombe e sfuggire alle persecuzioni, e che i primi trentaquattro santi pontefici vi avessero regolarmente detto messa per queste motivazioni, un elemento che raggiunta la pace con l'impero romano doveva essere di conseguenza come annullato:

«a S. Petro usque ad Silvestrum propter persecutiones, pontifices certo loco consistere non possent, quocunque eas necessitas compulisset sive in cryptas, sive in caemeteria, sive in aedes piorum, super illa altari ligneo ad arca similitudinem concavo, sacra faciebat: quo Altari S. Silvester, reddita Ecclesia pace, bonoris causa Principis Apostolorum, qui in illo sacrificasse dicitur, reliquorum pontificum, que usque ad id tempus ad mysteria conficienda eo uti fuerant, in Lateranensi prima ecclesia collocato, sancivit, ne quisquam in eo, praeter Romanum Pontificem, missas deinceps celebraret».

Il passo dipende, anche per ammissione dell'autore, dalle ricerche del suo mentore Pompeo Ugonio, secondo cui, sotto l'altar maggiore di S. Giovanni in Laterano si era da sempre conservato

«l'altare di legno portatile che fu di san Pietro, nel quale, et lui et i suoi successori celebrarono infino al tempo di san Silvestro. Perciocché, non havendo i santi papi, per rispetto delle persecuzioni alcun luogo stabile et sicuro, dovunque potevano, o nelle case dei fedeli, o per le grotte et luoghi sotteranei, o negl'oscuri cemeterii la Santa Messa celebravano sopra il detto altare di legno, che come si dice, è concavo ad uso di cassa, et se scrive il vero Martin Polono, et non equivoca con l'Arca Foederis, ha nelli cantoni quattro anelli, per li quali quattro huomini da loco a loco lo portavano. San Silvestro per riverenza di San Pietro, e degl'altri santi pontefici che lo adoperarono, ordinò che à niuno eccetto il papa sopra quello fusse lecito celebrare, il che fin oggi si osserva»⁴²⁰.

⁴²⁰ UGONIO 1588 p. 41v-42r: «Urbano V [...] fabricato il tabernacolo, ovvero ciborio di marmo, sopra l'altare di legno che nel mezzo della chiesa Lateranense è situato, in quello le pose [le teste degl'Apostoli Pietro et Paulo], acciò potessero da tutti esser viste, et con debito honore venerate. Sogliono queste sacre teste mostrarsi con gran concorso del popolo, in certi dì dell'anno. Cioè il Martedì santo, Giovedì santo, Sabato santo, il Lunedì di Pasqua, il giorno della processione del Santissimo Sacramento che si fa la Domenica infra l'ottava, nella festa della Dedicatione della Chiesa a dì 9 di Novembre».

Questo elemento dell'altare ligneo trasportabile rimarrà inalterato nella guidistica fino al Settecento inoltrato, in virtù dell'importanza del santo e delle implicazioni liturgiche, venendo riportato quasi inalterato ancora nelle edizioni di Gregorio Roisecco⁴²¹.

Bisogna considerare il peso specifico delle pubblicazioni erudite che in seguito alle indicazioni storiche di Cesare Baronio⁴²² fornirono anche l'archeologia cristiana di solide basi visive e proto-catalografiche: un percorso fondamentale che fu notoriamente avviato e quasi solitariamente compiuto da Antonio Bosio⁴²³. La sua famosissima *Roma Sotterranea*, in cui il dotto esploratore narrava le proprie scoperte nelle catacombe con profondo appoggio all'erudizione degli amici Pompeo Ugonio e Alfonso Ciacconio, le cui descrizioni delle chiese stazionali rappresentano i primi testi fondamentali su cui si basava appunto la guidistica successiva.

Bosio mise in luce tra i primi certi dettagli infinitamente ripresi nella letteratura, ad esempio i calici antichi in materiali poveri⁴²⁴ poi vietati dalla dottrina cattolica, le casse che conservavano i corpi dei martiri in legni aromatici, gli altari portatili a forma di arca lignea per fuggire meglio alle persecuzioni e così via⁴²⁵. Tanta fu l'influenza di questa letteratura che anche Giovanni Gaetano Bottari dopo più di un secolo ritenne necessario occuparsi di una nuova edizione aggiornata dell'opera di Bosio⁴²⁶. La letteratura post-conciliare sull'archeologia cristiana, come

⁴²¹ PANCIROLI 1625, pp. 141-144: le altre «innumerabili» reliquie del Laterano, tra cui le note in legno; [CECCONI] 1725, pp. 48-51: reliquie lignees del complesso lateranense, organo e soffitto, uguale all'edizione originale; ROISECCO 1765, vol. 2, p. 412: sempre Laterano: «Fu la medesima chiesa solennemente consagrada dallo stesso S. Silvestro, che la dedicò al Salvatore del mondo solamente; e fu la prima, che nel mondo si consagrasse con le solite cerimonie usate da' vescovi, e pontefici, drizzandovi altari di pietra, che prima erano di legno in forma di casse, per metterli, e levarli presto nel tempo delle persecuzioni. Uno di questi altari di legno, che è quello appunto, sopra del quale celebrò S. Pietro, ed anche li successori di lui fino al tempo del detto S. Silvestro, si conserva fino al dì d'oggi sotto l'altare papale, fu di cui non è ora lecito celebrare ad altri, che al pontefice, o a chi dal medesimo, volta per volta, se ne concede per breve la licenza».

⁴²² Per la fortuna del dibattito sulle immagini post-conciliare soprattutto negli *Annales* di Cesare Baronio, v. CAMPANELLI 1985 e SOSTI 1985, ma anche nelle *Controversiae* di Roberto Bellarmino, v. DE LAURENTIIS 1990. Il cardinale Cesare Baronio fu inoltre il primo responsabile del restauro degli Oratori presso S. Gregorio Magno al Celio: S. Barbara, S. Silvia e S. Andrea, dove collaborano Cordier, Lanfranco, Reni, Domenichino (1602-1607), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 258-259: oltre ai noti artisti, il cardinale si avvale di maestranze edilizie non riconosciute, mentre va messo in evidenza che i soffitti lignei sia di S. Andrea che di S. Barbara furono costruiti, pur se non intagliati, dal falegname Vittorio Roncone entro il 1607; in seguito il patronato passò a Scipione Borghese che si avvale di Flaminio Ponzio dal 1608, cfr. SMITH O' NEIL 1985, in part. p. 147. Ad esempio, la prima pubblicazione di Ottavio Panciroli fa un pesante ricorso alla trattazione storico-archeologica di Cesare Baronio, tratteggiando però, più che l'arredo delle chiese, la storia dei martiri e i vari collegamenti topografici ai luoghi santi della città.

⁴²³ Sull'archeologo maltese, si veda da ultimo la bibliografia di Chiara Cecalupo, in CECALUPO 2020B, dove si riassumono i risultati dell'edizione critica della *Roma Sotterranea*, in CECALUPO 2020A.

⁴²⁴ I calici e i vasi rituali di legno comparivano già in PANCIROLI 1625, p. 396, ma l'autorità di Bosio è ripresa particolarmente da [BOLDETTI] 1720, pp. 162, 163, 166, 167, 189, 755.

⁴²⁵ PANCIROLI 1625, p. 483: reliquia della testa di sant'Orsola «trovata l'anno 1572 dietro l'altare maggiore [di SS. Simone e Giuda] sotto la terra, avvolta in una tela d'argento, e posta in una cassetta di legno indorato, e poi rinchiusa in un'altra di piombo».

⁴²⁶ Sulla quale v. CONCILIO 2022.

gli studi sulle icone di S. Luca⁴²⁷ o la *Roma Sotterranea* di Bosio⁴²⁸, è stata fondamentale per gettare i primi semi di interesse sulla *materiality* del legno, in particolare per le essenze utili per ragioni liturgiche, tra cui compariva anche la palma⁴²⁹, che secondo Baldinucci potrebbe essere impiegata anche in architettura, ma soprattutto il cipresso. Questo legno rappresentava l'essenza più celebrata in tutte le fonti antiche, pagane e cristiane, per scopi figurativi o meno, in virtù delle sue odorose resine che lo avrebbero reso inattaccabile dai tarli e dunque estremamente durabile (non a caso utilizzato per contenere le reliquie dei santi⁴³⁰): l'idea di totale affidabilità

⁴²⁷ BACCI 1998, pp. 356-363: Niccolò Cassiani, parroco di Sant'Apollinare, ancora nel 1610, impegnato in una ricognizione delle opere di San Luca a Roma, seguiva l'indicazione pliniana, pur non citandola, sulla durabilità del legno di cipresso, decidendo che soltanto le tavole che gli appaiono realizzate su questo tipo di supporto saranno da considerarsi autentiche.

⁴²⁸ BOSIO 1710, pp. 82: dentro casse di cipresso vengono rinvenute nel Cimitero Vaticano le ossa dei santi Processo e Martiniano, assieme ad alcuni vasetti di legno pieni di sangue congelato, e vengono riutilizzate in seguito per conservare i corpi santi dei martiri); *ivi*, pp. 575-577 (*Capitolo VIII. Dell'Immagine di Noè nell'Arca*): Bosio discute l'iconografia dell'Arca di Noè come figurazione della Chiesa, come in sant'Agostino, ma anche come simbolo del più importante legno per la storia della salvezza cristiana, ovvero il lignum crucis (nella stessa metafora, l'acqua del diluvio è il battesimo del legno della Croce); *ivi*, p. 620-621, nel discorrere del divieto di utilizzare calici di vetro, con i quali si potevano effettuare trucchi di prestidigitazione per convincere gli astanti della transustanziazione, si ricorda come nei tempi antichi essi potessero essere anche realizzati in legno, ma poi solo in oro e argento; *ivi*, pp. 677-688 (*Capitoli XLIV-XLV. Degli Arbori, e particolarmente del Cipresso, della Palma e dell'Ulivo*): si tratta di due trattazioni latamente iconografiche, dedicati ai simbolismi di cipresso, palma, ulivo, e poi della vite e dell'uva, con elementi di archeologia paleocristiana; gli alberi in generale sono connessi con la Resurrezione, ma anche con la natura umana: dei molti esempi citati, l'unica specie confortata da riferimenti a Plinio e alla Bibbia è proprio il cipresso, che nel Cantico dei cantici propone questa essenza per la costruzione del tetto della casa, figura biblica per la chiesa e i suoi ministri. Le travi di cedro e cipresso, sono sode e di buon odore, e così devono essere preti e vescovi, sani nell'opere e nella morale, secondo l'interpretazione che ne dà Origene. Nelle interpretazioni di Sant'Ambrogio San Gregorio e San Bernardo il cipresso è simbolo del giusto, che come il cipresso, è incorruttibile e eterno. Così già nell'edizione per l'anno santo di metà secolo (v. BOSIO 1650, mentre non vista la *princeps* del 1632 per i Facciotti). Cfr. tra gli altri ALVERI 1664B, pp. 381-382 per il corpo di santa Cecilia conservato in una cassa di cipresso. [BOLDETTI] 1720, p. 273: «Con quanto fondamento frameschiassero gli antichi fedeli alla croce le palme lo dimostrano i sentimenti di molti padri, i quali simbolicamente presero la palma per croce di Cristo, [tanto da essere del] parere, che la stessa Croce del Redentore fosse in parte formata di legno di Palma; ond'è, che leggasi *Ligna Crucis, Palma, Cedrus, Cupressus, Oliva*. E non pochi autori vogliono, che il traverso della stessa croce, in cui furono conficcate le mani del Redentore fosse di palma: [...] *De Cedro est truncus, Corpus tenet alta cupressus. Palma manus retinet, Titulo levatur Oliva*. [queste fonti non sono in contrasto con l'interpretazione che l'erudito propone del simbolo della palma inciso nelle iscrizioni catacombali:] passando perciò tra la croce del Redentore, e la palma un'analogia così stretta, tanto per la qualità materiale del legno, quanto per la formale, e simbolica del trionfo, chi non vede quanto bene i primi fedeli l'una all'altra accoppiarono per rappresentare insieme il Re de' Martiri trionfante?».

⁴²⁹ BALDINUCCI 1681, p. 117: «Palma, f.: albero fruttifero, che fa i datteri. Prendesi per la foglia sua, e per il fusto di esse foglie, lat. *Palma*. Il legname della palma dicono esser molto adatto alle fabbriche degli edifizii; anzi che abbia una tal qualità, di far violenza sopra il peso che se gli pone, piegandosi allo 'nsù». Cfr. FIDANZA 2007, p. 194 n. 63.

⁴³⁰ Casse di legno per reliquie: [BOLDETTI] 1720, pp. 38 (già notato da Baronio), 587, 594, 598, 611, 612, 684 (chiesa dei SS. Quattro Coronati di Roma: cinque cassette di cipresso con molte ossa di santi senza nome), 686, 687 (corpi dei S. Leone I, II, II, IV traslati in S. Pietro: una cassa di legno col corpo del santo pontefice), 694, 695 (corpo di S. Pudenziana sotto l'altare maggiore della chiesa), 756 (reliquie di Santo Stefano Protomartire ritrovate «entro un vasetto di legno presso il Sepolcro del medesimo, e quelle di S. Pietro Apostolo in una picciola cassetina», secondo le testimonianze del Baronio); già casse di legno con corpi di martiri in SEVERANO 1630, p. 133. [BOLDETTI] 1720, p. 71, intuiva la connessione con i riti funebri degli antichi, dove si usavano legni resinosi «nelle pire e nei roghi dei grandi, e di persone benestanti ad effetto che il fetore de' cadaveri, nel bruciarsi, non offendesse le narici de' circostanti, adopravano legna odorifere di arbori funesti, come scrisse Varrone, quali sono l'elce, il frassino, il pino,

nel tempo del legno di cipresso era in effetti confermata proprio dall'esistenza della porta monumentale di S. Sabina, realizzata in questa specie legnosa e presentante la più antica *Crocifissione* di Cristo a noi nota⁴³¹ (anche se all'epoca il fatto non era conosciuto⁴³²).

Il riferimento all'*Arca Foederis* unisce la testimonianza petrina a un'altra reliquia di importanza capitale e notoriamente realizzata in legno odorifero e trasportabile: il supposto nucleo centrale dell'Arca dell'Alleanza, ospitato originariamente nel tabernacolo che la Bibbia poneva all'origine della scultura sacra, lignea e dorata. La reliquia, trasportata secondo la tradizione a Roma, insieme ad altre specie sacre dell'ebraismo e del primo cristianesimo, dall'imperatore Tito dopo la presa del Tempio di Gerusalemme, è quella che dà il nome di *Sancta Sanctorum* a parte del complesso della Scala Santa e del Patriarchio Lateranense. È interessante notare che, successivamente all'infinita e ripetitiva enumerazione delle reliquie ivi conservate nelle numerose guide per pellegrini (di cui per sommo esempio, si può citare Pompeo Ugonio⁴³³, notando

il tasso, il cipresso, con spargervi sopra gran copia di odorosi, e soavissimi unguenti; così per lo contrario nell'incendiare i corpi della plebe adoperavasi qualsivoglia sorta di materia combustibile, eziandio la pece medesima».

⁴³¹ Per la datazione, v. FOLETTI *ET AL.* 2019; per un'interpretazione liturgica, v. FOLETTI 2015, e cfr. anche per una versione più riassuntiva, FOLETTI 2014 e GIANANDREA 2014. Viceversa [BOLDETTI] 1720, p. 16, notava come le porte delle catacombe fossero fatte raramente in legno a causa dell'umidità.

⁴³² UGONIO 1588: p. 8r-v; questa seconda opera fu molto meno ammirata, visto che non se ne trova traccia consistente fino a CIPRIANI 1838, p. 143; e poi in TANI 1922, p. 3. Cfr. inoltre [DE LALANDE] 1769, p. 360, per una statua di Giunone in cipresso portata in trionfo da Cartagine secondo Tito Livio nel tempio di Giunone regina, che forse è riutilizzato per costruire Santa Sabina.

⁴³³ UGONIO 1588, p. 47v-49r: «Reliquie della Chiesa di S. Giovanni in Laterano: le gloriose teste de santi Apostoli Pietro, e Paolo: l'altar di legno che fu di S. Pietro. Una ampolla del Sangue, et acqua che uscì dal costato di Nostro Signore. Della culla di Christo. La tonica inconsuntile di Christo. La veste di porpora di Christo. La camicia di lino del Nostro Signore Gesù Christo, che li lavorò la sua santissima Madre. L'Asciugatoio, con che Christo asciugò li piedi agl'Apostoli. Parte della canna, con la quale fu percosso in testa in casa di Pilato. Dei cinque pani di orzo. Delle ceneri et sangue di S. Giovan Battista. Il cilicio de S. Giovanni Battista fatto de peli di Camello. Della manna del sepolcro di S. Giovanni Apostolo, et Evangelista. La tavola, nella quale Nostro Signore fece l'ultima cena con i Discepoli. L'Arca Foederis, nella quale fono le due tavole, del testamento. La verga di Aaron. Dei pani delle Propositioni. Di più: Nel Tabernacolo che è sopra l'altare di Santa Maria Maddalena vi è il capo di S. Pancrazio Martire coperto di argento, il capo di S. Zacharia Padre di S. Giovanni Battista in una cassa guarnita di argento. La catena con la quale S. Giovanni legato fu condotto a Roma, il vaso nel quale S. Giovanni bevve il veleno et non sentì nocumento, camicia di lino del medesimo S. Giovanni, una cassetta d'argento piena d'ossa di Santa Maria Maddalena, spalla di S. Lorenzo Martire, le forbici con le quali fu tosato S. Giovanni, il velo con il quale fu coperto il corpo di Nostro Signore, quando pendeva su la Croce, il sudario, che fu avvolto intorno al capo di Christo nel Sepolcro, ceneri di S. Giovanni Battista, un dente di S. Pietro Apostolo, un vaso, nel quale è dell'acqua et del sangue che uscì dal costato di Nostro Signore, un pezzetto della Croce di Christo et molte altre Reliquie senza nome. In Sacristia è il capo di S. Gordiano et il capo di Santo Epimacho et una cassa piena di diverse ossa, et ceneri di Santi, che non si sanno. Nella Cappella ancora del Salvatore sono infinite Reliquie, la maggior parte delle quali non si sanno che siano. Ma in particolare vi è il capo di S. Anastasio et il capo di Santa Agnese vergine et martire, come scrive Tolomeo Lucchese. Dicono che Papa Leon X vide tutte le Reliquie della Cappella Sancta Sanctorum, et le mostrò a molti astanti, et di nuovo nel medesimo loco, come le haveva trovate, le ripose. Et questo basti per hora haver detto della Sacrosanta Basilica Lateranense et della Statione della prima Domenica di Quadragesima. La Statione antica della prima Domenica di Quadragesima era solamente a S. Giovanni Laterano. V'ha poi alcun Papa

l'elevato numero di oggetti lignei che poi sono variamente recuperati da molti altri autori⁴³⁴), superata la metà del secolo la veridicità di questa tradizione fosse messa al vaglio critico da un esperto di antichità cristiane, Famiano Nardini.

Questi ritiene abbastanza lapidariamente che «come vaso di legno non poté esser da' Romani [e forse da' barbari] tenuta in istima»⁴³⁵; circa un secolo dopo questa informazione fu recuperata dalla fortunatissima guida di Gregorio Roiseco⁴³⁶. Anche Fioravante Martinelli, nella sua descrizione del *Sancta Sanctorum*, taglia tutte le reliquie lignee (probabilmente per il lungo dibattito sulla loro autenticità – poco prima ha speso molte pagine di dibattito erudito sulla sedia gestatoria in porfido inizialmente conservata in Laterano) concentrandosi solo sull'*Icona del Salvatore*, ossia riducendo l'attenzione dei visitatori, anche degli eventuali pellegrini, al portato esclusivamente visivo dei resti santi⁴³⁷. Tra le reliquie lignee più segnalate del Laterano c'è anche la culla di Gesù, che però doveva essere una specie venerata differente rispetto al famoso 'presepe' conservato in S. Maria Maggiore, di cui quasi nessuna guida⁴³⁸ enfatizza particolarmente la composizione di sole cinque assi di legno. Già con la realizzazione del complesso artistico della Cappella Paolina in effetti si era messa in moto quella monumentalizzazione che avrebbe poi condotto ai rifacimenti berniniani in S. Pietro, in

aggiunto ancora S. Pietro. Ma perché in questa giornata siamo dimorati assai intorno alla Chiesa di S. Giovanni, però di S. Pietro et sua chiesa si parlerà il Sabato seguente, nel qual di vi torna la Statione separatamente».

⁴³⁴ FELINI 1610, pp. 6-9: (oltre alla *Arca Foederis*, ossa del Battista, parti del Santo Sepolcro e dei segni della Passione – colonna, canna, spugna, lancia – e la culla del Presepe), ripreso quasi *verbatim* in CHERUBINI 1609, p. 5, TOTTI 1638, p. 446, VENUTI 1766, p. 17 e MELCHIORRI 1834, p. 217; KEYSSLER 1760, p. 192 (Arca dell'Alleanza e Tavola dell'Ultima Cena, entrambe di legno odorifero e originalità dibattuta; [DE LALANDE] 1769, p. 320 (l'arca in legno, forse falsa); TANI 1922, p. 46 (Tavola dell'Ultima Cena); TANI 1922, p. 72, recupera anche la culla lignea di Gesù, nel frattempo trascurata dalla guidistica.

⁴³⁵ [NARDINI] 1666, p. 128-129: «Rimase in Roma l'Arca detta *Foederis*, che in S. Giovanni Laterano conservasi, non curata forse da' barbari, perch'essendo di legno, non haveva cosa da rapina, fuor di quelle lamine, che la coprivano, come dice la Scrittura; delle quali v'ho scorti io minutissimi residui sotto alcune teste di bollettine, che ancor vi durano. È opinione di molti non essere quest'Arca la vera di Gerusalemme [...] Io nondimeno, osservata bene quest'Arca alla descritta nell'Esodo somigliante, non so immaginarmi cosa fabricata in Roma ad altro uso, né ardisco pronunciarla opera vanamente fatta per finzione. [...] certo è ch'il primo Tempio fu da Salomone edificato per casa dell'Arca, siccome haveva ella prima il Tabernacolo fattole da Mosè d'ordine espresso di Dio nel deserto. Quindi nel c.7. del secondo (libro) dei Re disse Davide: *Videsne, quod ego habitem in domo cedrina, et Arca Dei posita est in medio pellium?* Perciò del Tempio il più degno luogo detto Sancta Sanctorum era dell'Arca, tutte l'altre cose vi stavano per puro ministerio [...] Giuseppe ebreo non fa menzione dell'Arca nella relazione del trionfo di Tito perché] narra egli le tre cose di più conto presso i Romani e portate ordinatamente in ultimo, cioè il Candelier d'oro, la Mensa d'oro, e la Legge: l'altre cose dice, che senz'ordine erano prima portate in truppa: tra le quali fu verisimilmente portata l'Arca, che, come vaso di legno non poté esser da' Romani tenuta in istima».

⁴³⁶ ROISECCO 1765, vol. 2, p. 383, Laterano: «Rimase però in Roma l'Arca Foederis, che in S. Giovanni Laterano conservasi, non curata forse da' barbari, perché avendone tolte le lamine di argento, che la ricoprivano, si avvidero essere composta di puro legno».

⁴³⁷ MARTINELLI 1644, p. 165.

⁴³⁸ Eccettuato ROISECCO 1765, vol. 2, p. 517; ROISECCO 1775, p. 143.

particolare alla Cattedra, in cui si finiva per oscurare alla vista dei fedeli la reale e umilissima reliquia lignea per proporre invece un ricchissimo spettacolo volto ad abbagliare e stupire, attraverso la finzione della levitazione o dello sfondamento delle pareti.

Un segnale importante che anticipava questa tensione è, come sostiene Parlato, l'aneddoto con cui si chiude il pontificato di Urbano VIII per Torrigio, ossia un vero e proprio *memento* dell'*agency* delle statue sacre attribuito all'effigie bronzea di san Pietro di area arnolfiana⁴³⁹, che punì un empio giovane attivo nel cantiere del Baldacchino che l'aveva dissacrata facendolo morire in una sanguinosa caduta, in un modo che «ricorda da vicino quanto si legge [...] a proposito degli idoli dei gentili»⁴⁴⁰. Sebbene più complesso, il medesimo meccanismo di monumentalizzazione e occultamento in contemporanea si era infine messo in moto anche nell'arcibasilica di S. Giovanni in Laterano. Nell'ottobre del 1723, contestualmente all'avvio dei lavori alla facciata (lodato come occasione di lavoro per tutte le professioni⁴⁴¹, al di fuori da vincoli corporativi⁴⁴²) papa Innocenzo XIII ordinò il riesame delle reliquie lignee del *Sancta Sanctorum*, forse con l'intenzione di monumentalizzarne ulteriormente la conservazione⁴⁴³; anche se questo avvenne solo molto più tardi con gli interventi di Valadier⁴⁴⁴ in basilica e non nella separata sede della Scala Santa, rimasta tutto sommato in una veste umile e non vistosa⁴⁴⁵.

Non a caso al medesimo artista nel 1772 fu affidata la fusione della copia di una delle poche statue devozionali e policrome che esula dai ristretti limiti dei circuiti che abbiamo definito intorno alle reliquie della Croce, ai Crocifissi di Cavallini, e delle conseguenti immagini di dolore

⁴³⁹ TORRIGIO 1644, pp. 149-161: capitolo aggiunto *Dell'antichissima Statua di S. Pietro*, dove si dice che alcuni dettagli dettati dalle fonti antiche della veneratissima statua, come i colori del volto del santo, non potevano essere espressi nel bronzo; che l'opera non poteva risalire all'epoca di Arnolfo, in quanto rifusione della statua di Giove Capitolino avvenuta per ordine di Leone Magno; infine che l'imperatore iconoclasta Leone Isaurico era slanciato contro quella precisa effigie.

⁴⁴⁰ PARLATO 2015, p. 77.

⁴⁴¹ *Diario ordinario*, fascicolo del 16 ottobre 1723, CHRACAS n. 967, pp. 4-5, «La Santità di Nostro Signore, sempre desideroso del vantaggio, e sollievo de' suoi sudditi, ed anche che si accrescano sempre più gli ornati, ed abbellimenti della città, colle nuove fabbriche, colle quali si dà anche l'applicazione, e il vivere a molte professioni, come a dire di architetti, scarpellini, scultori, falegnami, ferrari, ed a infinite altre; ha ordinato, che si faccia la facciata della sagrosanta basilica lateranense, maestra, e capo di tutte le altre chiese del mondo».

⁴⁴² *Diario ordinario*, fascicolo del 30 ottobre 1723, CHRACAS n. 973, pp. 3-6: ruolo dei modelli di Borromini e nuovi concorsi liberi «Il medesimo Signor Cardinal Pamfili ha fatto precorrer voce, che chiunque desidera modellare e disegnare, lo faccia pure con libertà, che si metteranno anche in considerazione».

⁴⁴³ *Diario ordinario*, fascicolo del 16 ottobre 1723, CHRACAS n. 967, pp. 7-9.

⁴⁴⁴ Per i busti ritratto delle reliquie delle teste degli Apostoli Pietro e Paolo di S. Giovanni in Laterano, v. AMENDOLA 2022.

⁴⁴⁵ Per le reliquie in cipresso del tesoro del Sancta Sanctorum in S. Giovanni in Laterano, v. DESTEFANIS 2022, in part. 94-97; mentre; per le altre reliquie al centro del culto cittadino di Roma, conservate nelle basiliche giubilari, cfr. GUIDO 2022.

mariano. Si tratta del *san Giovanni* in bronzo oggi nella cappella del Battista di S. Giovanni in Fonte (il Battistero Lateranense): è notoriamente derivata da un originale in legno che fu a lungo nella Sacrestia dei Beneficiati, la cui paternità fu in antico attribuita addirittura a Donatello⁴⁴⁶ (Figura 1. 1-2). Questo dato mette in chiara luce sia l'opinione per cui il legno non sarebbe stata materia abbastanza nobile o durevole per una tale collocazione, sia che la scultura lignea dovette essere molto venerata, perché comunque rappresentante il santo eponimo in una delle chiese centrali della cristianità. Questo *Battista* condivide le funzioni di simulacro vivente dei santi fondatori della cristianità anche con il rovinato *san Paolo*, solo in parte salvato al naufragio dell'incendio ottocentesco di S. Paolo fuori le Mura; il processo di retrodatazione (la scultura è chiaramente del tardo Cinquecento) è sostanzialmente analogo a quello che fece risalire nel giudizio degli eruditi settecenteschi anche la statua di *san Pietro* nell'omonima basilica vaticana, fino addirittura a tempi poco successivi a Costantino, dimenticando la tradizionale e corroborata attribuzione a Arnolfo di Cambio. Ovviamente nessuna tangenza stilistica con l'opera del maestro fiorentino della prima età vasariana è ravvisabile in alcun modo nell'effigie lateranense, che segue un andamento serpentinato e una possanza eroica assolutamente impossibili da collocare nel Quattrocento; inoltre, la statua ha delle goffaggini, come vistose sproporzioni e pose degli arti (mani e piedi in particolare), che dipendono interamente dall'esempio michelangiolesco del *David* e del *Cristo* della Minerva. Questa inopinata *traditio* nobilitante, che pure seguiva anche una certa *ratio* tipologica, essendo comunque divulgato da Vasari l'impegno donatelliano per i Frari e la collocazione nel Battistero, a imitazione della Maddalena a Firenze, rimase viva a lungo: il parere più importante per rinforzare l'attribuzione del "Battista di rilievo" a Donatello venne certamente da Filippo Titi⁴⁴⁷, la cui guida ebbe fortuna ininterrotta, propagando l'errore fino all'inizio del XX secolo. Schubring ad esempio nella sua monografia dubita dell'attribuzione, proponendo piuttosto una figura di origine senese, e afferma che la

⁴⁴⁶ MELCHIORRI 1834, p. 168, cita la statua lignea come di mano di Donatello già nella sacrestia dei beneficiati, mentre NIBBY 1839, pp. 261 e 264 non si dilunga sulla statua e sulla sua copia di Valadier; PELLEGRINI 1869, introduce a p. 138 la copia in bronzo di Luigi Valadier nella cappella del Battista in S. Giovanni in Fonte, per poi ritornare sulla collocazione della statua lignea nella Sacrestia dei Beneficiati di S. Giovanni Laterano, *ibid.*, p. 154: «da statua di san Giovanni scolpita in legno da Donatello che stava nella cappella del Battisterio»; ANGELI 1903, p. 186, dopo aver attribuito i «grotteschi della volta» del Battistero Lateranense a Giovanni da Borgo San Sepolcro, riporta la presenza nel sacello di una «statua in bronzo di S. Giovanni Battista copiata dal Valadier sopra una antica statua in legno che la tradizione attribuiva al Donatello e che lo Gnoli ha dimostrato essere invece di un qualche artefice posteriore»; TANI 1922, p. 45, la riporta ancora nel Battistero.

⁴⁴⁷ TITI 1674, pp. 231-232: S. Giovanni Battista in Fonte: «La cappelletta dedicata a S. Giovanni Battista era la stanza di Constantino imperatore che da S. Hilario papa fu cangiata in oratorio; Clemente VIII la ristorò [...] e la figura di rilievo, che rappresenta S. Giovanni Battista posta nell'altare, è lavoro di Donatello fiorentino tenuto dagl'artefici in gran venerazione» (di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze).

statua deve datare alla prima metà del Quattrocento: «perché un'epoca successiva non si sarebbe mai accontentata di una figura lignea [...] nel battistero Lateranense [...] di grande venerazione»⁴⁴⁸: basta confrontare quali lavori fece svolgere Urbano VIII in questo stesso ambiente, sotto l'egida berniniana, ma con la collaborazione dei Giorgetti e di Sacchi, tutto in legno proprio per rispetto all'antichità paleocristiana del luogo, per smontare questa ipotesi. La statua era stata anzi dimenticata negli ultimissimi anni del pontificato di Pio IX, asserragliato in Vaticano e che faceva restaurare i grandi centri del potere tra cui la *confessio* lateranense.

Ad avvertire l'errore era stato infatti Domenico Gnoli negli anni ottanta dell'Ottocento⁴⁴⁹, che aveva anche recuperato l'originale ligneo, finito su un armadio dell'archivio capitolare: fu lui a riportare l'attenzione sul fatto che già con l'avanzare dell'erudizione settecentesca qualche autore si era azzardato a proporre il nome di Donato Palmieri da Formello per spiegare la stravaganza dell'attribuzione al grande artista fiorentino, su tutti Pietro Rossini⁴⁵⁰. Questo personaggio fu però solamente pittore, e non di grido, né si fa menzione di alcuna attività dell'artista come scultore nella sua breve biografia bagliese, come notato nel *Kunstlerlexicon*⁴⁵¹. Il suo – poco noto – linguaggio pittorico ha inoltre poco in comune con l'anatomia e col modo di rendere barbe e capelli della statua, anche immaginando il Palmieri come possibile disegnatore o inventore del modello plastico: questo artista sarebbe certamente stato in grado di restituire un'opera ben più interessante, a vedere dai due monocromi che incorniciano il *Ritrovamento della Croce* della chiesa di S. Lorenzo a Formello, suoi affreschi nel paese natio⁴⁵².

⁴⁴⁸ SCHUBRING 1907, pp. 182; 202.

⁴⁴⁹ GNOLI 1888, pp. 28-31.

⁴⁵⁰ ROSSINI 1789, parte II, p. 20.

⁴⁵¹ BAGLIONE 2023, pp. 48-50, a cura di Eliana Carrara; cfr. THIEME ET AL. 1913: «Donatello (Donato da Formello), Maler, 16. Jahrh., geb. in Formello bei Viterbo, tot jung in Rom unter dem Pontifikat Gregors XIII. (1572-1585), Schüler von Vasari und sein Mitarbeiter im Vatikan. Malte eine "Storia del Pecore (*Pasce oves meas*)" über dem inneren Mittelportal der Peterskirche u. a. Nach Rossini [Mercurio errante, Rom 1609, *ma* 1693], war er der Verfertiger der Holzstatue des Täufers im Baptisterium des Laterans, die im 17. Jahrh. als Werk des gleichnamigen großen Florentiners galt und 1772 von L. Valadier nachgegossen wurde. Baglione, Le Vite de' Pittori etc. - A. Bertolotti, Artisti Bologn. in Roma, 1886».

⁴⁵² GNOLI 1888, pp. 28-31: il nome di Donatello a Roma «era onorato per un'altra statua, il San Giovanni Battista, eseguita in legno, che si ammirava nel Battistero di San Giovanni, o San Giovanni in Fonte, sull'altare della cappella del Battista [...] Ivi la statua di legno rimase fino al 1772; nel qual anno, volendo che la statua del Battista fosse di bronzo, come quella dell'Evangelista di Giovan Battista della Porta che è sull'altare della cappella incontro, ne diedero incarico allo scultore francese Luigi Valadier; ma per rispetto all'opera del maestro fiorentino, gli fu ordinato di farne in bronzo una copia. La statua di legno trasportata allora a San Giovanni, fu posta sull'altare di una cappelletta, nella sacrestia de' Beneficiati, entro una nicchia, e, per meglio conservarla, difesa con un'invetriata. Ivi, poco visibile, fra per la luce scarsa e tra pei riflessi dei vetri, è rimasta fino dopo il 1870; quando, atterrata la cappelletta pei lavori della nuova tribuna, la statua scomparve. [...] La copia di bronzo del Valadier non solo non ha alcun carattere dell'arte donatelliana, ma neppure fa ripensare in alcun modo ad un modello del Quattrocento. Ciò poteva credersi effetto di troppo libera interpretazione dell'artista moderno, e perciò tanto. più importava di

Tuttavia, l'opera potrebbe essere di mano di Orazio Censore, allievo di Bastiano Torrigiani⁴⁵³, citato dal Baglione nella *Vita* di Domenico Ferrerio e parenti⁴⁵⁴.

Il testo, che prende in considerazione anche tutto un *entourage* di scultori che per parentela e apprendistato si intrecciarono con l'opera del Torrigiani, pone una serie di spunti sul lessico e sulla tecnica, fondamentali anche per la ricerca sulla scultura lignea, soprattutto nella sua apertura ispirata all'introduzione sulle tecniche di Vasari: «Le figure che per ogni verso abbiansi da vedere, o pure di mezo, o di bassorilievo si fabbrichino, tutte, o ne' marmi intagliansi, o si fanno di stucco, o di legni formansi, o si gettano di bronzo; e portano seco il nome di scultura. Onde tra questo mio racconto di vite, ove favellasi d'architetti, di pittori, e di scultori, non voglio tralasciare di far menzione di alcune famiglie che tra sé varie di cognome, ma di parentado unite, si sono mostrate molto virtuose in ben modellare, e saper gettare di metallo, et hanno

mettersi alla ricerca dell'originale. E infatti m'è riuscito finalmente di ritrovarlo, sopra un armadio, nell'Archivio Lateranense. [...] La statua di legno, che è alta m. 1,60, non c'è che dire, è simile alla copia di bronzo. Che fosse opera di Donatello, nessuno ne ha mai dubitato; ma temo che ora, ritrovata la statua, ne sia perduto l'autore. Nella serie dei San Giovanni di Donatello, dalle figure giovanili, smilze e delicate, di casa Martelli e del Bargello, all'orrido predicatore del deserto, all'asceta pauroso di Siena e di Venezia, nutrito di miele e di locuste, in tutta questa serie non c'è posto per la figura ideale di questo nuovo San Giovanni che si direbbe pasciuto di bisticche e di buon vino, dalla testa chiomata del Giove omerico, dalle spalle atletiche, dal vigoroso torace. Appoggiato sul piede destro, sporge innanzi il sinistro con atto dignitoso, e dal braccio alzato a predicare, ricade il pallio accomodato in larghe pieghe, come ad un greco oratore. La grossa vernice a colori di cui la statua è ricoperta, non lascia ben vedere il lavoro dei muscoli, ma certo non c'è traccia della scienza anatomica dell'artista fiorentino. Nonostante alcune parti difettose, specialmente nella mano destra e nel braccio sinistro, l'opera nella composizione dell'insieme, nel torso e nelle gambe ben modellate, nell'atteggiamento naturale e dignitoso, rivela senza dubbio una mano non volgare, e giustifica fino ad un certo punto la venerazione in cui fu tenuta dagli artisti, aumentata dal crederla opera d'autore famoso; ma lo studio e l'imitazione dell'antico, non potrebbero affatto spiegare il freddo idealismo del volto, la molle rotondità delle membra, la semplicità stentata delle pieghe del manto, la poca tensione dell'atteggiamento, qualità non pur diverse ma contrarie all'arte di Donatello; nelle opere del quale non manca mai quel che appunto manca a questa statua, il carattere. E non solo quelle dell'arte donatelliana, ma neppure è possibile riconoscerle le qualità caratteristiche del suo tempo; [...] non par credibile che tale attribuzione abbia avuto origine da ragioni stilistiche, convien credere ch'essa abbia fondamento in un equivoco di nome, in qualche scritto in cui venga detta *opus Donati* o alcunché di simile. Fra gl'intagliatori in legno abbiamo un Lorenzo Donati o di Donato, senese, discepolo del Barili: ma, ricercando nelle opere degli eruditi romani, ho trovato che, mentre tutti dicono quella statua opera di Donatello fiorentino, uno de' più autorevoli tra essi, il Rossini, nel suo *Mercurio errante* del 1609, la dice di Donatello da Formello. Di questo Donato, nativo di Formello, piccola terra già degli Orsini, ora de' Chigi, a poca distanza da Roma, non abbiamo che le poche notizie lasciateci dal Baglioni. Egli fu pittore, discepolo del Vasari, e morì giovane, sotto il pontificato di Gregorio XIII. [...] Di lui rimangono parecchie buone pitture ne' Palazzi Vaticani, tra le quali la *Storia del Pesce*, ma nessuna memoria ho trovato ch'egli fosse anche scultore e intagliatore in legno: è però da considerare che a quei tempi non era cosa insolita l'esercitar più d'un'arte. Veramente non è facile di riscontrar nella statua i caratteri della seconda metà del Cinquecento, né quelli che dovrebbero trovarsi nell'opera di un discepolo del Vasari; ma d'altra parte, se facilmente s'intende che opere d'autori ignoti s'attribuiscono ad artisti famosi, non so pensare dove mai il Rossini sarebbe andato a pescare questo Donato, pressoché oscuro, o noto solo come pittore, e vissuto in età non lontana dalla sua, per attribuirgli una statua in legno, se di ciò non avesse trovato un qualche documento. Infine, di questo Donato ne sappiamo così poco, che ogni giudizio sarebbe temerario; ma, fino a prova contraria, mi pare ch'egli possa ritenersi autore di quella statua».

⁴⁵³ BAGLIONE 2023, p. 651.

⁴⁵⁴ BAGLIONE 2023, pp. 647 a 655, a cura di Emmanuel Lamouche.

accresciuto, come ornamento, così nome a questa mia patria Roma»⁴⁵⁵. Innanzitutto, si nota l'uso del verbo “formare” adattato anche al lavoro in legno, in vece di “intagliare”: non è solo riflesso di una *variatio* retorica: tutti gli operatori della statuaria sono infatti accomunati, nella clausola definitoria in apertura, dall'essere buoni modellatori, ossia devono tutti essere versati inventori nei volumi tridimensionali; al pari, i pittori devono essere padroni del disegno bidimensionale per riuscire nella loro arte. Il secondo dato è l'estrema difficoltà di realizzare una distinzione di mani in assenza di dati di prima mano sulle genealogie degli artisti: anche nel settore degli intagli lignei, infatti, ci troviamo davanti a numerose dinastie di diverso cognome, ma unite per parentela o apprendistato (come se fossero in fondo un'unica famiglia allargata); altrettanto è vero ad esempio per gli organari romani: non è un caso se le rare eccezioni le portano in città gli stranieri, soprattutto fiamminghi e tedeschi come Konrad van Werle. La biografia comunitaria registra soprattutto opere decorative (grate, cancellate, cornici sorrette dagli angeli) e in generale di apparato o arredo liturgico. Tutti quei *parafernalìa* in sostanza che con geniale intuizione Belting riunisce nella categoria dell'installazione come opposta all'immagine. Gli angeli di Torrigiani o di Mariani sono arte, non immagine, e di questo è cosciente Baglione nello scrivere che portarono fama a Roma «come ornamento»⁴⁵⁶.

⁴⁵⁵ BAGLIONE 2023, p. 648.

⁴⁵⁶ LAMOUCHE 2013.

II.1.3. Cieli abitati: i soffitti intagliati e dipinti come segnali dei luoghi di martirio.

La guidistica, pur non essendo così reticente come in altri campi, riduce l'importanza storico-artistica dei soffitti intagliati e con figure, derivanti dall'*exemplum* per eccellenza della navata centrale e del transetto S. Giovanni Laterano⁴⁵⁷, intagliato dal francese Flaminio Boulanger⁴⁵⁸, il cantiere più importante di restauro di una basilica dell'Urbe dopo S. Pietro e prima dell'intervento di Borromini⁴⁵⁹. Il rilievo figurativo e policromo in legno comparve infatti con insistenza nell'Urbe, a partire dalla seconda metà del XVI secolo, soltanto nei soffitti, e solo raramente nella statuaria processionale e devozionale⁴⁶⁰. A influenzare questo passaggio furono certamente le decisioni in fatto di promozione delle immagini sacre prese nell'ultima sessione del Concilio di Trento (1563) e commentate successivamente da Paleotti. La stessa seduta conciliare fu quella che sottolineò, riformandola, la missione pastorale di vescovi e cardinali, influenzando grandemente gli investimenti dei nuovi prelati nell'urbe. Per evidenziare questo particolare elemento del nuovo corso della chiesa cattolica, le chiese a titolo cardinalizio furono in gran parte rifatte dai loro neo eletti titolari, sotto forti impulsi papali a partire dal pontificato

⁴⁵⁷ UGONIO 1588 p. 40v, i recuperi della basilica lateranense ebbero inizio con papa Martino V, per poi arrivare al periodo della Controriforma e al definitivo intervento di Boulanger (pur mai nominato) nel palco della navata centrale: «il sopracielo della chiesa che già minacciava ruina, Papa Pio IV di più resarcì il soffitto vagamente intagliato, et messo a oro», e successivamente in quella del transetto, v. CHERUBINI 1609, p. 6, e *verbatim* in FELINI 1610, p. 6: «Clemente Ottavo predetto ha ridotta in piano la nave nella quale s'entra dalla porta dell'Aguglia, et soffittatala d'oro et de intagli; et fattivi ornamenti non meno ricchi, et bene intesi»; cfr. VENUTI 1766, p. 9: Laterano «Clemente VIII, l'anno 1600, con disegno di Giacomo della Porta rinnovò tutta la Nave superiore della Crociata»; con l'Ottocento si iniziarono a tentare le attribuzioni, v. PELLEGRINI 1869, p. 144: «il soffitto di assai gentile intaglio fu eseguito d'ordine di Pio IV coi disegni, come si crede, del Buonarroti; la doratura di esso si deve a s. Pio V e le restaurazioni a Pio VI» e per la crociera TANI 1922, p. 40: «soffitto di legno intagliato coi simboli della passione, e dipinto dal Ciampelli»;

⁴⁵⁸ Sul falegname-architetto iniziatore della tradizione dei soffitti romani, oltre agli studi di Anderson, si rimanda ai seguenti studi che negli anni più recenti hanno riportato la sua produzione sotto i giusti riflettori: PETRACCIA 2011; MARCELLI 2015; SIMONE 2013 (che ne fissa la morte al 1584); BALZAROTTI 2020. Cfr. da ultimo sulla produzione del francese e sull'influenza sui soffitti successivi SIMONE 2019.

⁴⁵⁹ Secondo CONNORS 1992, in part. p. 103, la piccola chiesa di S. Ildefonso e Tommaso di Villanova rappresenta una scalatura dell'idea iniziale di Borromini per la navata centrale del Laterano di Borromini, eseguita da Giuseppe Paglia unendovi le volte del collegio di Propaganda Fide, a dimostrazione che sarebbe stata sua intenzione smantellare il soffitto ligneo; cosa che non trova riscontro in ANDERSON 2018, cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 267.

⁴⁶⁰ CONFORTI 2017 segnala tra i «rapsodici precedenti» un leone araldico e il mezzobusto della Vergine nel soffitto della Madonna della Quercia di Viterbo del 1521 circa, scolpito e policromato da mastro Giovanni Cristoforo, pittore veneziano, all'interno di un soffitto iniziato tre anni prima da Antonio da Sangallo il Giovane per la famiglia Farnese (cfr. CONFORTI ET AL. 2019, cat. 23 schede di Maria Grazia D'Amelio, pp. 131-135), presentandosi così come diretto precedente di chiese romane come S. Lorenzo in Damaso, prima del quale la figurazione rappresenta per l'autrice una presenza assolutamente intermittente, CONFORTI 2017, p. 74; la *Testa del Battista* dell'Oratorio di S. Giovanni Decollato di Roma del 1535, fatto realizzare da un sodalizio artigiano specifico della nazione fiorentina, CONFORTI 2017, p. 75, e l'*Arcangelo Michele* nella Sala di Teseo in Castel Sant'Angelo del 1545, CONFORTI 2017, p. 72 (cfr. PETTIT-RADEL 1815, p. 238 soffitti lignei intagliati e dorati in Castel Sant'Angelo).

di Pio IV che chiuse il concilio fino ai primi decenni del Seicento⁴⁶¹. Tra i cardinali più dediti a questo tipo di imprese si fanno notare particolarmente Alessandro Farnese (S. Lorenzo in Damaso, con le storie del martirio, perduto per incendio⁴⁶²), Girolamo Rusticucci (S. Susanna⁴⁶³), Ferdinando de' Medici (S. Maria in Domnica⁴⁶⁴), Henrique d'Aviz, futuro re Enrico I del Portogallo (presbiterio dei Santi Quattro Coronati, 1580⁴⁶⁵), Giulio Antonio Santorio (soffitto del presbiterio di S. Maria in Trastevere, 1596⁴⁶⁶ e di S. Girolamo della Carità) e poi Pietro

⁴⁶¹ Per una prospettiva generale su questo tipo di attività di restauro, alternativa alla completa demolizione come era stato fatto in S. Pietro, che ebbe una significativa ripresa anche al principio del Settecento, ma con una rinnovata tensione archeologica, v. ROCA DE AMICIS 2015.

⁴⁶² Su S. Lorenzo in Damaso, v. ROISECCO 1765, vol. 2, p. 38: «il cardinale Alessandro Farnese Vice-Cancelliere vi fece il soffitto intagliato, e dorato, [...] il cardinale Francesco Barberini parimente Vice-Cancelliere, con architettura del cavaliere Lorenzo Bernini eresse la nuova tribuna, ornandola di stucchi molto stimati da' periti dell'arte, e facendovi parimente li due organi, ed il bell'altare isolato»; le guide novecentesche ricordavano il completo rifacimento sotto papa Mastai-Ferretti, v. TANI 1922, p. 189: «Soffitto a cassettoni di legno intagliato e dorato, con due busti dei santi Damaso e Lorenzo rifatto a spese di Pio IX». Per un'immagine parziale del distrutto soffitto farnesiano all'altezza dei lavori voluti da Pietro Ottoboni nella basilica di S. Lorenzo in Damaso in un dipinto di Giuseppe Valeriani, v. CONFORTI ET AL. 2019, cat. 15 (scheda di Angela Maria D'Amelio), pp. 114-115.

⁴⁶³ Per informazioni utili, ma senza riferimenti documentari, sul coro delle monache e il soffitto di S. Susanna, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 660-663, vol. II, pp. 346-347; per il soffitto della navata, su disegno di Carlo Maderno e intagliato da Alessandro Castaldo e dipinto da Giovanni Angiolini, v. CONFORTI 2017, p. 73, e CONFORTI ET AL. 2019, cat. 14 (scheda di ANNA BORTOLOZZI), pp. 112-113, e cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 661: il progetto iniziale dell'architetto prevedeva un soffitto aniconico, e la documentazione lascia pensare che l'introduzione del rilievo centrale con l'*Assunta con angeli* (concluso entro il 1597), fortemente aggettante e dall'accesa policromia, fosse di responsabilità degli esecutori, i soci falegnami Alessandro Castaldi e Giovanni Angiolini. Questo elemento figurale andò a andò a sostituire lo stemma cardinalizio del Rusticucci, protettore dei Cistercensi (la chiesa di Santa Susanna divenne agostiniana solo in seguito), spostato verso le navate laterali. La pittura e altri elementi minori della decorazione sono invece di responsabilità dei pittori Baldassarre Croce e Giovanni Guerra, il secondo dei quali aveva la piena direzione del cantiere nella zona presbiteriale, (1593-1594), in cui collaborava anche Costanzo Gentilone, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 662: HIBBARD 1971, p. 112.

⁴⁶⁴ UGONIO 1588 p. 119r: le volte delle navate minori di S. Maria in Domnica furono commissionate da papa Leone X, mentre il «palco di quella di mezzo maggiore possedendo questa diaconia ha fatto Ferdinando Cardinale de' Medici, erede non men della religione che della nobiltà de gl'avi suoi, ornandolo di vaghi lavori, et intagli nel pontificato di papa Pio V»; ancora apprezzamenti li dimostrano NIBBY 1839, p. 372: «La nave di mezzo ha un palco, o soffitto, costruito per comandamento di Ferdinando cardinal de' Medici, nel pontificato di Sisto V: esso è adorno di buoni intagli» e ANGELI 1903, p. 304, che aggiunge la data (1566) di realizzazione; CONFORTI 2017, p. 74, attribuisce invece «un carattere scolasticamente descrittivo» agli intagli ispirati alla simbologia mariana del Rosario, fatti realizzare nel 1566 al posto di un precedente palco a lacunari aniconici commissionato da Giovanni de' Medici, ancora cardinale. Facciamo notare come il legno bianco lasciato a vista non potesse essere la *facies* originale di questa opera, che meriterebbe studi tecnici più approfonditi (cfr. TANI 1922, p. 93 a cui il soffitto risulta dipinto). Filippo Raguzzini per il Giubileo del 1725 ne restaurava sia le volte che il soffitto ligneo su committenza papale di Benedetto XIII: in questa occasione (era contemporaneamente impiegato come architetto di S. Maria delle Fornaci, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 374-375, vol. II, pp. 206-207) affidava i lavori a Santi Honoranti e Federico Bozzi falegnami e a Domenico Giovannelli intagliatore, che sostituirono con copie fedeli alcuni elementi decorativi, v. *ivi*, vol. I, p. 374, note 4-5, vol. II, p. 206: ASR, *Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria*, busta 503, n. 13; ASR, *Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria*, busta 512, n. 14; ASR, *Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria*, busta 556, n. 2.

⁴⁶⁵ Sui SS. Quattro Coronati, UGONIO 1588 p. 219r: «Le navi dalle bande sono coperte con volte, ma la più grande di mezzo ha il palco di legno lavorato con belli intagli, quale opera fece a' nostri tempi fare Arrigo Cardinale di questo titolo, che è stato insieme poi Re di Portogallo, et Cardinale di Santa Chiesa»; cfr. NIBBY 1839, p. 683; TANI 1922, p. 183; per la datazione del soffitto a lacunari, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 605, senza riferimenti documentari.

⁴⁶⁶ FELINI 1610, p. 28: accenna che la «soffitta» di S. Maria in Trastevere, rimasta sempre senza attribuzione di intagliatore, fu fatta fare dal «cardinale di Santa Severina», in realtà arcivescovo e poi cardinale titolare della basilica dal 1595, l'inquisitore Giulio Antonio Santorio, v. CARDELLA 1793, vol. 5, p. 130: «[Il cardinale aveva] filiale

Aldobrandini (per il più soffitto di Domenichino della navata nella stessa chiesa, 1617⁴⁶⁷), Paolo Emilio Sfondrati (Santa Cecilia in Trastevere, 1600 circa, Sant'Agnese fuori le mura⁴⁶⁸, 1606, e Santa Maria Nova⁴⁶⁹, poi S. Francesca Romana, entro il 1615⁴⁷⁰). Anche Cesare Baronio fu autore

diozione alla Vergine, nella cui Basilica al suo nome dedicata in Trastevere, fece costruire quella parte di soffitto dorato, che corrisponde sopra il coro, e sopra l'altare della Confessione». Questo soffitto fu quasi completamente rifatto, soprattutto per la policromia, sotto Pio IX, dall'architetto Virginio Vespignani (1872), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 483, e per il progetto di restauro, v. CONFORTI ET AL. 2019, cat. 26 (scheda di Lorenzo Ciccarelli), pp. 152-153. Inoltre la basilica fu oggetto di attenzioni anche nei riguardi della conservazione delle reliquie: v. CARDELLA 1793, vol. 7, pp. 54-55: «[Niccolò Albergati denominato Ludovisi] allorquando, essendo titolare della Basilica di S. Maria in Trastevere, avendo osservato (come quegli, che assai pio era inverso Dio, e inverso le cose sacre insignemente religioso), che le reliquie dei Santi erano in urne di legno men decentemente custodite, contribuì tutti i suoi argenti, affinché se ne lavorassero tante, quante ne bisognavano per collocarvi quelle sacre ossa: praticò il medesimo nell'altro titolo di S. Lorenzo in Lucina» e ebbe armadi di sacrestia realizzati da Giovanni Battista Rota (1695) su disegno di Giacomo Onorato Recalcati (1694), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 485, nota 63, vol. II, p. 263: ASVR, *Capitolo di S. Maria in Trastevere*, busta 378, mandati nn. 29, 67; ASVR, *Capitolo di S. Maria in Trastevere*, busta 411, f. 39.

⁴⁶⁷ Il soffitto fu un libero dono da parte dell'ex-cardinal nipote Pietro Aldobrandini, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 480-486, vol. II, pp. 260-263 e cfr. CARDELLA 1793, vol. 6, p. 8: «[Pietro Aldobrandini Romano, sebbene in origine Fiorentino, nipote del Pontefice] Dal titolo di S. Maria in Trastevere (a cui compartì segnalati e immensi beneficii, e tra gli altri di un soffitto di vago intaglio messo a oro, con in mezzo l'effigie della Madonna Assunta in cielo, opera del famoso Domenichino, e di un orologio situato nel campanile di quella Basilica) nel 1610 sotto Paolo V fece passaggio al Vescovado di Sabina»; il soffitto fu realizzato su progetto di Domenichino, e fu celebrato da BELLORI 2009, p. 251 e discusso nel catalogo ragionato dell'artista, v. SPEAR 1982, pp. 189 e 253, soltanto per quanto riguarda la parte pittorica; sulla parte architettonica Erwee cita soltanto la guida di Giovanni Battista Mola (NOEHLES 1966, p. 58) che lasci spiragli per intravedervi una collaborazione di Giovan Battista Soria; cfr. per il pulpito ligneo realizzato da Giovanni Muttach su disegno di Giovanni Francesco Fiori (1765-1766), ERWEE 2014, vol. I, p. 481, nota 19, vol. II, p. 262: ASVR, *Capitolo di S. Maria in Trastevere*, busta 219, ff. 15-16.

⁴⁶⁸ Su S. Agnese fuori le Mura, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 8-10, II, pp. 17-18: il primo restauro completo della chiesa a cura del Cardinal Fabrizio Veralli (1616), seguito da un altro sotto Filippo Raguzzini architetto e infine da quello sotto di Pio IX a cura di Andrea Busiri Vici (1855-1856). Per il soffitto ligneo, la cui figurazione riprende la statua della santa realizzata da Nicolas Cordier, realizzato per il cardinale Paolo Emilio Sfondrati, tra i più abili a creare un circuito di figurazioni controriformistiche a suo nome, da Tomaso Peccati e Francesco Nicolini (1606), affidato nel restauro ottocentesco alle cure di Luigi Vignesi e dell'intagliatore Pietro Gabbani che vi aggiunse lo stemma di Pio IX, con dorature di Pietro Perotti, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 7, note 4-5, vol. II, p. 18: AAV, *Fondo Origo-del Palagio*, busta, 15 f. 372 (con evidenze anche all'Archivio di Stato di Siena); AAV, *Fondo Origo-del Palagio*, Palazzo Apostolico, Amministrazione, busta 388.

⁴⁶⁹ Su S. Francesca Romana, ERWEE 2014, vol. I, pp. 154-157, vol. II, pp. 94-95: il soffitto ligneo è realizzato su disegno di Carlo Lambardi da Alessandro Castaldo e Francesco Nicolini (1612) per il cardinale Paolo Sfondrati, di cui reca lo stemma, e fu restaurato pesantemente nell'Ottocento, in particolare alternandone le cromie (1867); le parti figurate furono dipinte nella loro forma originale da Simone Lagi, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 155, nota 6, vol. II, p. 94, come rivelato da BILANCIA 2006.

⁴⁷⁰ Le tre chiese formano un vero e proprio sistema di autopromozione del committente, ricco di figure collegabili direttamente alle devozioni personali del cardinale: ad esempio la figura di Santa Cecilia compare in entrambi i soffitti come 'firma' più implicita e sentita di stemmi e iscrizioni, pure presenti. Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618) era stato infatti, in quanto cardinal nepote di Gregorio XIV, il titolare della basilica di Santa Cecilia in Trastevere al tempo del ritrovamento delle spoglie della santa (1599), avvenuto proprio durante la campagna di ricostruzione dell'intera chiesa: in seguito a questo avvenimento era stato chiamato alla ricognizione delle reliquie di Sant'Agnese e Sant'Emerenziana nel 1605, fatto che celebrò l'anno successivo con la commissione del soffitto in legno di Sant'Agnese fuori le mura. Significativamente, alla *Santa* eponima al centro si accompagnano l'*Incoronata* e una *Santa Cecilia*, in memoria della precedente impresa di restauro miracoloso. Infine, nella doppia veste di abate commendatario e cardinale protettore dell'ordine olivetano, fu responsabilità del cardinale anche la risistemazione dell'attuale Santa Francesca Romana al Foro (1612-1615), già Santa Maria Nova, dove le due sante precedentemente onorate dalle spese del cardinale si affiancano agli elementi obbligati dall'intitolazione della chiesa, ossia la raffigurazione mariana e le immagini del santo fondatore dell'ordine e della recentemente canonizzata patrona di

di restauri di questo tipo, soprattutto nel suo titolo di SS. Nereo e Achilleo, ma secondo la studiosa Alexandra Herz anche nella antica chiesetta di S. Cesareo⁴⁷¹, che presenta un soffitto intagliato e figurato col santo eponimo, con *estofado*, in mezzo a due angeli scosciati, con stemma di Clemente VIII all'interno della campagna di restauri pre-giubilari (1597-1603). Ultimo grande committente in questo senso fu Scipione Borghese, responsabile per il soffitto di S. Crisogono⁴⁷², che però poneva con evidenza l'accento sull'audace e tenebroso scorcio dovuto al pennello di Guercino.

La presenza iconica in questi soffitti legati ai restauri controriformistici è tuttavia solitamente guidata da intenti decisamente simbolici e non del tutto intesi all'imitazione del dato naturale⁴⁷³. Le immagini in rilievo sono spesso divise tra soggetti strettamente sacri, come la rappresentazione di santi eponimi, spesso relegata a una limitata espressività convenzionale, e imprese araldiche, come stemmi nobiliari o emblemi d'associazione. Questo carattere emblematico degli intagli, che traccia una linea di confine piuttosto marcata tra il genere dei 'cieli' lignei intagliati e le altre arti che fioriscono in questo periodo, volte a un'imitazione sempre maggiore del dato di realtà, proviene dagli inevitabili *exempla* dei due grandi soffitti di Flaminio Boulanger⁴⁷⁴, in S. Giovanni in Laterano, con Daniele da Volterra, e in S. Maria in Aracoeli⁴⁷⁵,

Roma le cui spoglie riposavano nella confessione: *san Benedetto da Norcia*, fondatore dell'ordine, accoglie il fedele all'ingresso, *santa Francesca Romana* e *l'angelo* si rispecchiano nel gruppo berniniano dell'altare della cripta, ma al centro è presente una *Madonna col Bambino* cui si inginocchiano *santa Cecilia* e *sant'Agnese*: il soffitto fu opera dell'architetto aretino Carlo Lambardi (1545-1619), già collaboratore del pittore Giovanbattista Ricci da Novara nella realizzazione del palco di S. Marcello al Corso (1592-1594), v. CONFORTI 2017, pp. 77-78.

⁴⁷¹ HERZ 1988, cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 116.

⁴⁷² Su S. Crisogono, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 128-129, vol. II, pp. 79-80: il cardinale Scipione Borghese fu titolare della chiesa (1605-1633) e ordinò a Giovanni Battista Soria, suo architetto di fiducia, un rifacimento completo, che incluse anche il soffitto, proseguendo una prima fase dei lavori affidata a Vasanzio, v. RINGBECK 1989, p. 35 e sgg. Fondamentale notare come in questo cantiere Giovan Battista Soria abbia conosciuto Agostino Radi che era tra i capi degli scalpellini. Il soffitto è datato 1619-1620, e la copia di Guercino è in posizione dalle incursioni del 1798, Per un'ulteriore copia della tela del soffitto di Guercino in S. Crisogono, v. CONFORTI ET AL. 2019, cat. 19 (scheda di Rossella Vodret), pp. 122-123.

⁴⁷³ Un particolare dato stilistico pressoché unico in questo senso è quello delle prospettive ribaltate dall'estremo scorcio di queste immagini, che crea l'illusione che i rilievi piatti si ribaltino in favore dello spettatore creando "santi che scappano". Su questo particolare artificio, dal sapore quasi arcaico, ma portato avanti fino al secondo decennio del Seicento, e con un confronto con le pratiche illusionistiche di sfondato in pittura, v. CONFORTI 2019.

⁴⁷⁴ Studiati da ANDERSON 2007 e anche SIMONE 2019. Per l'ultima rilettura in termini cronologici e anche per chiarezza e definizione nell'interpretazione dell'attitudine araldica dei rilievi anche a tutto tondo dei soffitti Lateranensi, v. FREIBERG 2019, in particolare per l'intuizione di leggere il soffitto in connessione con le reliquie: i due busti reliquiario dei santi Pietro e Paolo nella nave maggiore, l'icona del Sancta Sanctorum al centro del transetto Clementino, attorniate dalle statue a tutta grandezza dei due S. Giovanni, di cui il battista modellato sull'esempio della statua "di Donatello".

⁴⁷⁵ ROISECCO 1765, p. 331 lo definisce semplicemente come «soffitto dorato», fatto per la vittoria di Lepanto, ma senza altre informazioni, né sulla policromia o sullo stile della Vergine, né sull'autografia di Boulanger; v. ANDERSON 2013: quest'opera, commissionata congiuntamente dal Senato Romano e da papa Pio V Ghislieri (1566-1572), aveva lo scopo di celebrare la vittoria di Marcantonio Colonna nella battaglia navale di Lepanto (7

con Gerolamo Siciolante da Sermoneta⁴⁷⁶, in cui però la direzione artistica del francese condusse le variegate *équipes* verso un aumentato realismo delle figurazioni, nonché dei meno impegnativi soffitti figurati di S. Marcello al Corso⁴⁷⁷ e di S. Silvestro al Quirinale, committenza di Pio V Ghislieri⁴⁷⁸.

Per tutto il principio del Seicento questa spinta alla decorazione dei soffitti con figure che richiamano le reliquie custodite dalle chiese romane continua quasi invariata: la basilica dei Santi Giovanni e Paolo⁴⁷⁹, in cui i due santi sono gli unici elementi iconici, rappresentati completamente dorati (1598); la basilica di S. Pancrazio⁴⁸⁰, rinnovata (1606) dal cardinale titolare

ottobre 1571), e va dunque interpretato in diretto parallelo alla più piccola chiesa pisana di Santo Stefano dei Cavalieri. Questo, realizzato nel 1605 da Bartolomeo Atticiati, presenta un intaglio figurato limitato ad alcune figure di angeli reggi-stemma, lasciando la descrizione della battaglia, secondo le intenzioni registiche vasariane già sperimentate sia in Palazzo Vecchio che nella Sala Regia vaticana, alla pittura. Boulanger invece, noto come «sculptor lignorum et architectus gallus», definizione che è in BERTOLOTI 1886, pp. 62-64, presenta una rutilante decorazione che narra una doppia storia per sottintesi: la *Madonna del Rosario* al centro del soffitto riprende la descrizione della visione avuta da Augusto durante l'incontro con la Sibilla Tiburtina, leggenda fondativa della chiesa francescana sull'Arce capitolina. Intorno alla sua mandorla l'ornamentazione di trofei militari richiama invece la sconfitta dei Turchi avvenuta per intercessione della Vergine stessa. CONFORTI 2017 vede in quest'opera forse la prima risposta, in terra romana, al divieto post-tridentino delle rappresentazioni popolari e dei misteri sacri, completato nel 1575 da Gregorio XIII (1572-1585) Boncompagni, che concluse il soffitto, con un editto citato da VON HENNEBERG 1974, p. 58; tuttavia il suo riferimento vale di più per l'immersiva multimedialità delle cappelle dei Sacri Monti alpini, più che per i soffitti così precipuamente legati all'esaltazione dei propri committenti e delle conquiste storiche del regno pontificio.

⁴⁷⁶ Il cui coinvolgimento, già divulgato da ANDERSON 2008, è approfondito da ULISSE 2019.

⁴⁷⁷ TITI 1674, p. 351: S. Marcello: vi si sofferma citando il soffitto del Lambardi ma senza dire che è in legno, che è policromo o nominarne gli autori; il motivo che lo fa citare è il suo ultimo restauro «del 1597, che da' signori Vitelli da Città di Castello fu nobilitata, et abbellita tutta, avendovi rifatto l'altar maggiore, il soffitto dorato, e dipinta la chiesa d'ogni intorno con quella magnanimità di spirito, e generosità d'animo, che hanno sempre mostrato in ogni loro azione, delle quali non ve n'è alcuna, che non sia stata grande, e memorabile» (di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze); TANI 1922, p. 222, riprende queste affermazioni dovute all'origine geografica di Titi, aggiungendo che «nel soffitto di legno intagliato, dipinto e dorato [...] è rappresentata la Vergine, patrona speciale dell'Ordine dei Serviti, coi simboli delle sue invocazioni, oltre a due grandi stemmi dei Vitelli. Restaurato dopo il crollo causato da un fulmine nel 1920». Il monumentale soffitto di Lambardi, in cui sono presenti soltanto intagli di emblemi dalla volumetria quasi inesistente, è comunque fortemente rifatto dopo il crollo di parte del tetto nel 1920 a causa di un fulmine, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 314-320, vol. II, pp. 177-180; e in particolare per il progetto di Carlo Lambardi su commissione Giulio Vitelli (1592-1594) e poi restaurato sotto Pio IX tra 1860 e 1867, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 315, note 7-8, vol. II, p. 178 e cfr. PARLATO 1989.

⁴⁷⁸ Su S. Silvestro al Quirinale, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 634-637, vol. II, pp. 336-337: soffitto intagliato con scene di *Natività* e *Consegna delle Chiavi* e stemma di Pio V Ghislieri (morto nel 1572), poi restaurato da Pio VII nel 1801.

⁴⁷⁹ Sul soffitto di SS. Giovanni e Paolo con i due santi eponimi dorati non si sa molto, se non che risale al 1598 e contiene le armi del cardinal Cusani, v. CARDELLA 1793, vol. 5, p. 300: «[Agostino Cusani dei Marchesi di Somma patrizio Milanese] passò successivamente al titolo dei SS. Giovanni e Paolo, dove fece lavorare un nobile soffitto, e ne abbellì la tribuna di pitture di eccellente pennello». Dati i profondi rifacimenti settecenteschi i due santi forse si possono immaginare originalmente policromi, o almeno così li descriveva TANI 1922, p. 20: «Il soffitto di legno intagliato e dipinto fu fatto pel cardinale Cusani di Milano nel 1598»; cfr. in generale ERWEE 2014, vol. I, p. 235.

⁴⁸⁰ Su S. Pancrazio, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 539-40, vol. II, pp. 291-292: per il soffitto intagliato col santo eponimo e lo stemma del Cardinal Ludovico de Torres nella navata principale, senza riferimenti documentari, forniti invece da GRIECO 2019; già per le guide di ANGELI 1903, p. 439 e TANI 1922, p. 259 il soffitto era privo delle dorature.

Ludovico de Torres (1551- 1609), che presenta nella navata maggiore il santo eponimo accompagnato da altri quattro nelle minori (attualmente il soffitto ha perso ogni traccia di policromia); la cappella del coro di Santa Maria Annunziata nel convento femminile di Tor de' Specchi (1610⁴⁸¹) in cui la Madonna ha una policromia ravvivata certamente dai restauri ottocenteschi⁴⁸²; la chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami (1611-1614), sotto la direzione e in parte per mano di Giovan Battista Montano, affianca al legno a vista il solo uso dell'oro, e la scena principale (*Natività*) si fa narrativa mentre le figurazioni minori, lasciate ai collaboratori Francesco Fangarezzi e Melchiorre van Boon (*San Giuseppe e il Bambino, i Santi Pietro e Paolo*) rimangono più statiche e emblematiche⁴⁸³; negli stessi anni a S. Sebastiano fuori le mura, si prova la via inversa, nel restauro della basilica a cura del cardinale Scipione Borghese, sotto la direzione prima di Flaminio Ponzio (a partire dal 1608)⁴⁸⁴ e poi di Giovanni Vasanzio (entro il 1613), arrivando forse per l'unica volta a sfiorare un realismo da sacro monte, dato dalla commistione ambientale della pittura paesaggistica e del rilievo ligneo del martire eponimo, probabilmente intagliato dal maestro Vittorio Roncone⁴⁸⁵.

⁴⁸¹ Sul Convento dell'Annunziata a Tor de Specchi (chiesa superiore, Santa Francesca Romana), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 54-56, vol. II, pp. 39-40, per tradizione orale gli intagli dell'*Assunzione, S. Benedetto, S. Francesca Romana, Angelo coi simboli della passione, S. Paolo e S. Maria Maddalena*, realizzati da Silvestro Corallini (1603). L'interno fu rifatto in occasione del giubileo del 1750, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 55. Per il soffitto, senza riferimenti documentari, dipinto e dorato di mano di Ambrogio Bonazzini con l'assistenza di Giovanni Angiolini e Bartolomeo Cecconi (1599) e ha come unica figurazione l'effigie di Santa Francesca Romana, paragonabile a quella nella chiesa eponima. Anche gli stalli del coro sono attribuiti ad Ambrogio Bonazzini (1601).

⁴⁸² La rinascita del genere del soffitto intagliato e policromo sotto Pio IX, sinonimo di un ritorno del papa-re su modello sistino, è analizzata in CICCARELLI 2019.

⁴⁸³ Su S. Giuseppe dei Falegnami, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 250-251, vol. II, pp. 143-144: Erwee di fatto accetta tutte le indicazioni di Giovanna Zandri, ma senza citarla e dà la nuova collocazione archivistica basandosi quasi esclusivamente sui seguenti tomi: ASVR, ASGF, 179, *Mandati di pagamento* (nn. 15, 18, 24, 26, 37); e anche ASVR, ASGF, 180; 183; 186 e *passim*. Per il disegno di Montano del soffitto costruito da Francesco Fangarezzi (1611-1613) e l'autografia della *Natività*, mentre conferma l'attribuzione del *Giuseppe col Bambino* e i *Santi Pietro e Paolo* a Melchiorre Van Boon, altrimenti ignoto, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 250, note 7-9, vol. II, p. 143. Erwee ritiene, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 250, note 10-11, vol. II, p. 143: che il primo altare a destra sia intagliato da Bartolomeo De Rossi (1627-1629), basandosi su ASVR, ASGF, 180, *Mandati di pagamento*, f. 3v; Erwee ritiene che il secondo altare a destra sia stato disegnato da Montano e poi intagliato da Giovanni Laurenzi (1650), senza riferimento documentario. Per l'altare di Maratti saltato, primo a sinistra è dato a Giovanni Maria Narice senza nota nel 1624, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 251, senza riferimenti documentari.

⁴⁸⁴ Il soffitto fu ordinato da Scipione Borghese nel 1612 costruito da Vittorio Roncone e dipinto e dorato da Annibale Durante, su disegno di Flaminio Ponzio, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 628, nota 2, vol. II, pp. 331: v. Restauri d'Arte e Giubileo. Gli Interventi a Roma e nel Lazio nel Piano per il Grande Giubileo del 2000, vol. 2, a cura di Negro, Angela, Napoli, Electa Napoli, 2001, p. 107; per altre informazioni sulla chiesa di S. Sebastiano fuori le mura v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 626-629, vol. II, pp. 331-332; in part. per la settecentesca cappella Albani, dove insieme agli scultori Pietro Papaleo e Pietro Porciani collaborò l'intagliatore in legno Andrea Corneli, scambiato da Erwee per un marmorario, sotto l'architetto Filippo Barigioni, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 628 e cfr. CURZI 2001.

⁴⁸⁵ Su cui le voci più recenti restano ANTINORI 1995, pp. 31-76, e il volume seguente alla campagna generale di restauro della basilica, AFFANNI 2004.

La copertura con soffitti figurati e talvolta narrativi sembra essere molto apprezzata particolarmente negli ambiti confraternali, come ben testimoniano il soffitto ligneo di Ambrogio Bonazzini con raffigurazioni della *Vergine* e dei Santi *Pietro e Paolo* nell'Oratorio del Gonfalone (1568)⁴⁸⁶, o quello realizzato per la committenza di Alessandro e Ranuccio Farnese da Flaminio Boulanger nell'Oratorio del SS. Crocifisso presso S. Marcello (1584)⁴⁸⁷.

Due casi interessanti in questo senso, che travalicano la cronologia conchiusa dal soffitto di S. Crisogono di Guercino del 1620, sono il soffitto dell'oratorio di S. Giuseppe dei Falegnami intagliato da Giovan Pietro Giani tra 1628 e 1629, tra i rari esempi di scene narrative (*Riposo dalla Fuga in Egitto, Matrimonio della Vergine, Gesù fra i Dottori*)⁴⁸⁸, e quello di S. Girolamo della Carità, che nel 1587 si dotò di un cielo un busto di *Ecce Homo*, recante gli stemmi del cardinale Giulio Antonio Santorio e della confraternita locale, di stampo ancora piuttosto statico ed emblematico⁴⁸⁹. Successivamente però, con il lascito testamentario del segretario apostolico Fantino Renzi nel 1660 fu rifatto il presbiterio, e con esso parte del soffitto ligneo, a detta di Micheal Erwee per mano di Francesco Umiltà, altrimenti ignoto come intagliatore⁴⁹⁰: in questo

⁴⁸⁶ Sull'Oratorio del Gonfalone, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 253-255, vol. II, pp. 144-145: nell'atrio a sinistra statua in legno dalla chiesa di S. Lucia del Gonfalone, realizzata da Innocenzo Spinazzi e Ferdinando Lisandrini dipinta da Ermenegildo Costantini (1764): v. ERWEE 2014, vol. I, p. 254: tutti i documenti sull'oratorio, senza riferimenti esatti, sono in AAV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, Mandati e Giustificazioni. Per il soffitto ligneo realizzato dallo spagnolo Genese Caront (1547-1549) e poi distrutto in un incendio, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 254: AAV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, busta 445, f. 143L. Per il soffitto ligneo che lo sostituì di Ambrogio Bonazzini con stemmi del cardinal Alessandro Farnese e Otto Truchess von Waldburg e rilievi di *SS. Pietro e Paolo* e la *Madonna della Misericordia* (1568), restaurato da Domenico Pomella (1820-1823), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 254, nota 10: AAV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, busta 649, Giustificazione n. 14. Per i sedili del coro originariamente di Andrea Tozzi (1571-1572), sostituiti subito da Flaminio Boulanger e collaboratori (1576), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 254, nota 11: AAV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, busta 404, 30 novembre; gli stessi successivamente arricchiti da lanterne intagliate da Antonio Vannini nel 1746, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 254, nota 12: AAV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, busta 730, mandato n. 52).

⁴⁸⁷ VON HENNEBERG 1974, pp. 99-100 sono segnalati pagamenti a Boulanger tra 1573 e 1576; *ivi*, pp. 107-110 quelli per la doratura ad Antonio Saltarelli e Bartolomeo Giordano da Foligno, del 1583; ma ERWEE 2014, vol. I, p. 138 rileva che ulteriori lavori proseguirono fino al 1584, e che il soffitto fu poi completamente rifatto durante i restauri di Tito Armellini tra 1878 e 1879, pur se rispettando probabilmente la *facies* originale.

⁴⁸⁸ ERWEE 2014, vol. I, pp. 250-251, note 29-30, vol. II, p. 144 (e anche per gli stalli del coro dell'oratorio (1639-1643), realizzati da Tommaso Criminati e intagliati da Claudio Duplicetti, v. ASVR, ASGF, 180, *Mandati di pagamento*, ff. 102v, 106r e *passim*). Per gli armadi di sacrestia realizzati da Giacomo Minaccioni (1753-1754), v. *ivi*, nota 16: ASVR, ASGF, 186, *Mandati di pagamento*, nn. 14, 18, 140 e *passim*.

⁴⁸⁹ Sulla chiesa di S. Girolamo della Carità, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 239-243, vol. II, pp. 136-139. Il palco cinquecentesco della navata fu realizzato dal legnaiolo Andrea Tozzi (di cui è testimoniato un contratto per la cifra relativamente moderata di 200 scudi, a fronte dei 300 spesi per pittura e doratura per mano di Giovanni Paolo Gentili e Simone Lagi, pubblicati in FURIO FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma: Ed. Ricerche, 1961, pp. 94, 273).

⁴⁹⁰ Per il soffitto ligneo del presbiterio (cappella Renzi-Strozzi su disegno di Carlo Rainaldi), intagliato da Francesco Umiltà (1661), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 242, nota 43, vol. II, p. 138: ASR, *Istituti riuniti di San Girolamo alla Carità*, busta 717, f. 339 L; cfr. anche CONFORTI 2017, p. 79, nota 44, con bibliografia precedente. Altrove (ASR, Camerale I, 1661, busta 149: in un conto per lavori di Valeriano Celestini e Francesco Gualdi falegnami), «Francesco Humiltà» è registrato come «mercante di legname».

soffitto fuori tempo massimo si riflette il capolavoro di Domenichino, originalmente ospitato sull'altar maggiore, l'*Ultima Comunione di san Girolamo*, adattato alla presenza spirituale di san Filippo Neri, che aveva retto la chiesa: il rilievo centrale è infatti un brillante concerto di suggestioni da quel modello pittorico e dalla scultura di Alessandro Algardi (sia dalla sacrestia della Vallicella che dai contrapposti del Battesimo di Cristo mediati nel legno da Caffà e Ferrata⁴⁹¹), il tutto gestito con una policromia realistica e quasi atmosferica, in un paesaggio abitato di palme che invece sembrano guardare piuttosto ai rilievi di discendenza cortonesca. Nessuna guida fa alcun cenno a un complesso così estraneo al gusto romano, dove il piviale sferzato dal vento di san Filippo ricorda le vesti dei santi iberici.

Soffitti aniconici, il cui solo elemento intagliato è quello araldico, come in S. Caterina della Rota, 1587⁴⁹² o anche il soffitto ligneo dorato di S. Eligio dei Ferrari, realizzato da Francesco Nicolini tra 1602 e 1604, dove l'unico elemento figurativo è l'emblema della confraternita con il braccio e l'incudine⁴⁹³, sono stati prodotti in quantità nei secoli XVI e XVII: in particolare i due di responsabilità di san Carlo Borromeo in veste di cardinal nipote di Pio IV, di S. Martino ai Monti (il cui soffitto è avviato nel 1570 e poi restaurato in prossimità del giubileo del 1650⁴⁹⁴) e di S. Prassede⁴⁹⁵, con un successivo riemergere di soffitti lignei nel Settecento realizzati però per

⁴⁹¹ Cfr. infatti GIOMETTI 2011, cat. 40, pp. 58-59, la terracotta del *San Giovanni Battista*, databile appunto dal 1661 alla morte dell'artista nel 1667, per un Battesimo ispirato a quello del bolognese, v. SCIBERRAS 2006, p. 264, e poi replicato in legno d'acero nei modelli di bottega donati da Ferrata alla patria di Pello Intelvi.

⁴⁹² Un esempio è il soffitto intagliato e dorato con le armi di Felice Peretti del circa 1587 in S. Caterina della Rota, qui spostato al momento della demolizione della chiesa di S. Francesco a Ponte Sisto (1878), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 105, nota 3, vol. II, p. 67; BUCHOWIECKI 1970, vol. I, p. 509 e BLUNT 1982, p. 27 (nella stessa chiesa si trovano anche un crocifisso secentesco in legno nella seconda cappella a destra, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 106., e una statua della santa eponima adattata da un pezzo antico con l'aggiunta della ruota di legno, v. TITI 1763, p. 118).

⁴⁹³ ERWEE 2014, vol. I, pp. 145-147, vol. II, pp. 88-90, realizzato da Francesco Nicolini (1602-1604) e restaurato da Paolo Pellegrini (1722), v. note 3-4; ANDERSON 1999, p. 90 e ANDERSON 2008, p. 230. Per il soffitto ligneo di Giuseppe Bianchi nell'oratorio (1589), v. nota 31, ANDERSON 2008 p. 225, e nel museo lanterna intagliata e dorata da Giovanni Crispi (1770), ASSF, busta 73, *Mandati*, n. 33.

⁴⁹⁴ UGONIO 1588 p. 255v, definisce il cielo di S. Martino ai Monti «soffitto di vari lavori intagliato»; TANI 1922, p. 206, prova ad attribuirlo ma con errori marchiani di cronologia: «Il soffitto di legno intagliato, dipinto, dorato forse da Filippo Gagliardi fu eseguito nel 1650 a spese di S. Carlo Borromeo e reca lo stemma del cardinale ed il suo motto *Humilitas*». Per ERWEE 2014, vol. I, pp. 514-518, vol. II, pp. 278-280, il soffitto, aniconico, di S. Martino ai Monti fu donato da san Carlo Borromeo nel 1560 e rifatto nel 1640, poi nuovamente restaurato nel 1741 sotto Benedetto XIV e ancora a fine Ottocento. Per i coretti, eseguiti nel 1665 da Lorenzo Gambaro, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 515, nota 8; ASR, *Carmelitani Calzati ai SS. Silvestro e Martino ai Monti*, busta 88, ff. 70v.

⁴⁹⁵ UGONIO 1588 p. 299r: sul soffitto di S. Prassede: «Questo Titolo a' nostri tempi havendolo tenuto Carlo Cardinale Borromeo, lo ristaurò mirabilmente, perché cominciando infin dalla strada rifece il portico, con i scalini per i quali si ascende alla chiesa, rinnovò la facciata, vi fece la porta di nuovo, et dentro il palco di legno intagliato; rassettò, ripolì tutte tre le navi d'ogni intorno. Accommodò i gradi per salire all'altar grande, et chiuse quel luogo con cancelli di marmo ornati di bellissimi balaustri di metallo», anche NIBBY 1839, p. 670 coglieva la committenza del cardinale Borromeo, senza commentare oltre. Su questa chiesa v. anche ERWEE 2014, vol. I, pp. 595-599, vol. II, pp. 314-316: nella cappella del *Crocifisso*, con opera lignea del Trecento, è ambientata da una *Pietà* in marmo, oggi copia moderna da Wilhelm Achterman, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 597, nota 16; PANCIROLI 1625, p. 231, nel parlare

risparmio, come quelli di S. Sisto Vecchio⁴⁹⁶, S. Anastasia⁴⁹⁷, e S. Pietro in Vincoli⁴⁹⁸. Molti dei soffitti intagliati privi di figurazione sono comunque andati distrutti, come quello poco noto di S. Omobono⁴⁹⁹, o come il più celebre di S. Bibiana, intagliato a lacunari con rosette tinti di bianco, realizzato per Bernini da Bartolomeo de Rossi (1624)⁵⁰⁰; il medesimo falegname-intagliatore si occupò del palco della chiesa di S. Agata dei Goti, tra 1632 e 1633, qui con l'aggiunta di lievi girali vegetali e dorature⁵⁰¹.

di S. Prassede racconta una leggenda che riguarda il culto di S. Giovanni Gualberto a un crocifisso miracoloso che si mosse, spezzando il legno del collo (vale a dire che si trattava di un crocifisso snodabile, probabilmente). Tale leggenda è riferita all'incirca all'anno mille, ma la digressione è giustificata soltanto perché in S. Prassede erano conservate alcune reliquie del fondatore dei Vallombrosani, senza riferimenti precisi all'oggetto qui conservato.

⁴⁹⁶ Già UGONIO 1588 p. 171r, ricordava «ancora un bel soffitto intagliato, ripoli i muri, assettò gl'altari, et dinanzi all'altar maggiore accomodò i gradi». Del soffitto rimane solo la struttura portante dopo i rinnovamenti completi del Settecento e cfr. alcuni lavori nell'attuale Santuario della Madonna del Divino Amore: per il soffitto intagliato e coretti parzialmente distrutti di Gaspare Giuseppe Cocha 1758 e Enrico Schuller 1749, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 311-312, vol. II, pp. 175-176, note 4-7: ASR, *Confraternita di Santa Caterina della Rota ai Funari*, busta 387, ff. 50-51 e 62.

⁴⁹⁷ ROISECCO 1765, p. 468-70: Santa Anastasia: «nel 1636. caduto il Portico, e la Facciata, Urbano VIII con generosa magnificenza la rifece con l'assistenza del Cav. Bernini. Ultimamente poi il Card. Nuñez da Cunha Portoghese, che ne era Titolare, la fece rimodernare, ed abbellire con una gran Pittura nel mezzo del Soffitto fatta da Michelangelo Cerruti, e da diversi le altre all'intorno tra le finestre con alcuni Santi della sua Nazione. Si venera sotto dell'Altar Maggiore il Corpo della Santa, e la di lei Statua, che vi si vede, fu scolpita da Ercole Ferrata», informazioni ripetute in ROSSINI 1789, p. 305, con anche riferimento alle reliquie della Croce. S. Anastasia fu anche rimodernata da Carlo Gimac architetto portoghese che aveva disegnato le carrozze del Marchese de Fontes, v. FINOCCHIARO 2005.

⁴⁹⁸ Su S. Pietro in Vincoli, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 591-595, vol. II, pp. 313-314: Nel 1705 il Principe Giovanni Battista Pamphili commissionò il rifacimento della chiesa, il cui soffitto fu realizzato parte in muratura e parte in legno, per ragioni di economia, dai seguenti falegnami e muratori sotto la direzione dell'architetto Francesco Fontana: Giovanni Guerra, Baldassarre Mazzi, Tommaso Madoni, Francesco Biondini, Bernardo Batalena e Carlo Alessandro Cremona, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 591-592, nota 3: Zandri, Giuliana, Francesco Fontana e il soffitto di S. Pietro in Vincoli, in «Storia dell'arte», 100 (2000), pp. 123-144. Su S. Croce in Gerusalemme, come in S. Pietro in Vincoli, il soffitto non è intagliato per decorare ma per risparmiare, ed è in legno per mano di Antonio Ravasi tra 1741 e 1743, e poi dipinto da Corrado Giaquinto, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 131, note 7-9: AAV, *Chiese di Roma, S. Croce in Gerusalemme*, busta 3, ff. 43v-63v, soprattutto per i lavori di decoro di Ravasi (qui Ravasi) su disegno di Domenico Gregorini per il baldacchino realizzato riutilizzando le colonne dell'antico ciborio. Cfr. inoltre ERWEE 2014, vol. I, p. 133 per il crocifisso del XV secolo, senza riferimenti documentari.

⁴⁹⁹ Su S. Omobono, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 534-535, vol. II, p. 289: per il distrutto soffitto ligneo e coro intagliato da Sebastiano Caporale e dorato da Francesco Corallo, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 534, note 5-6, vol. II, p. 289: ASVR, *Arconfraternita dei Sarti*, busta 73, ff. 108, 116; mandati nn. 1, 11, 29, 42.

⁵⁰⁰ ERWEE 2014, vol. I, p. 84, nota 4, vol. II, p. 56; cfr. ANDERSON 2008, p. 1071.

⁵⁰¹ Su S. Agata dei Goti, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 2-3, vol. II, pp. 14-15: restaurata da Antonio Barberini, cardinale titolare sotto la direzione di Andrea Sacchi (1633-1641): in questa occasione fu realizzato il soffitto intagliato da Bartolomeo de Rossi e dorato da Simone Lagi e Francesco Incoeca (1633-1636), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 2, nota 6: Archivio Storico della Congregazione per l'evangelizzazione dei popoli (ASCEP), *Quaderno de Barberini 1633-1634*, ff. 75 L, 83 L, 88 R, 106 R. L'importante statua lignea completamente dorata nella cappella di Sant'Agata alla fine della navata destra fu posta nell'altare rinnovato nel 1681. Sotto la mensa è un sarcofago marmoreo su disegno di Sacchi stesso, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 3, nota 12: ASR, *Benedetti della Congregazione di Monte Vergine in S. Agata ai Monti*, busta 3540, f. 10, ma a quanto pare non risulta il nome dell'artefice della statua.

A questa carrellata di committenze barberiniane vanno aggiunto anche il palco ligneo di S. Angelo in Pescheria dipinto da Carlo Maratti⁵⁰², poi andato distrutto e precedentemente quello di S. Maria in Via Lata⁵⁰³.

La maggior parte delle testimonianze lasciateci dalla letteratura artistica glissa sulla presenza figurale, sottolineando invece altri aspetti dell'insieme architettonico, soprattutto la doratura, o il cardinale che commissionò il restauro, sempre certificato dall'intaglio araldico. L'Alveri, ad esempio, privilegia i soffitti intagliati aniconici, come quello celebre di S. Spirito in Sassia⁵⁰⁴, oppure decorazioni in cui è preminente la pittura, come in S. Maria in Trastevere⁵⁰⁵.

Tra le eccezioni vi è il canonico inglese Richard Lassels, che però descrive soltanto il soffitto ormai scomparso di S. Lorenzo in Damaso⁵⁰⁶, o l'acuto viaggiatore francese Grangier de

⁵⁰² Su S. Angelo in Pescheria, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 48-49, vol. II, p. 36: la chiesa ebbe nel 1610 un restauro per committenza del cardinal Andrea Peretti Montalto a cura di Giovanni Fontana, di cui dà notizia la guida di Giovanni Battista Mola (NOEHLES 1966, p. 77) e uno successivo nel 1699 per il cardinal Francesco Barberini dove era compreso un nuovo soffitto ligneo dipinto, poi perduto, note 1-2, e BAV Archivio Barberini, Computisteria, busta 415 mandato 208. Il grande altare policromo del Crocifisso è stato assemblato nel 1874 per una croce preesistente, pagato in gran parte da Pio IX con interventi di diversi scalpellini e stuccatori. Le figure in gesso che accompagnano il *Crocifisso*, in particolare *san Matteo*, la *Vergine*, *Angeli* coi segni della passione e *Profeti*, furono realizzati da Filippo Ferrari, nota 11, ASV Congreg. Vis. Ap. Busta 90, numero 450.

⁵⁰³ Su S. Maria in Via Lata, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 505-509, vol. II, pp. 272-275: per il restauro degli interni (1650-1652) con la direzione di Cosimo Fanzago per il cardinale Antonio Barberini: il soffitto è di Luigi de Rossi, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 505, nota 6, vol. II, p. 273: ASVR, *S. Maria in Via Lata, Canonici*, busta 200, nn. 3, 13 e 14. I finanziamenti di queste opere furono di responsabilità di Francesco d'Aste, poi nel 1819 e di nuovo nel 1863 il principe Giovanni Torlonia fa restaurare di nuovo gli interni, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 506: ASR (Galla Placidia), *Monte di Pietà*, Libro Mastro 290, f. 489 L; Libro Mastro 291 f. 1108 r.

⁵⁰⁴ ALVERI 1664B: pp. 255, 257: «grandissimo soffitto dipinto, e spartito con bellissimo intaglio, fatto fabricare da Alessandro Guidiccione commendatore dell'anno 1546 con altri ornamenti», già ricordato da FELINI 1610, p. 39-40: «Nel tempo di Papa Paolo III Farnese fu fatto il soffittato, stimato artificioso, e fu indorato da Giovan Battista Ruino Bolognese, già Prior di S. Martino de' Certosini di Napoli, nel tempo di Gregorio Papa XIII l'anno 1583 [...] è tenuta una delle belle di Roma, sì per la fabbrica, sì anco per avere quantità grande d'argenteria, e paramenti. L'organo di detta Chiesa fu fatto dalla buona memoria d'Alessandro Guidiccione Vescovo d'Aiace, e già Commendatore di detto luogo, l'anno 1547. Di più è in detta Chiesa parte delli santi corpi de' Santi Trifone, Respicio, e Ninfa fotto l'Altare maggiore, con la testa di S. Agapito Diacono, e Martire»; Sulla chiesa, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 643-648, vol. II, pp. 340-341: il soffitto intagliato ordinato ancora da Alessandro Guidiccioni (1580 ca), con arme di Paolo II, Pio IX e Benedetto XIV, è dunque rifatto almeno due volte, nel 1748 (dall'architetto Luca Cenni, l'intagliatore Stefano Caduri e il doratore Francesco Palombi) e poi nel 1856, v. ASR, *Ospedale di Santo Spirito*, busta 2726, ff. 118-119 e ASR, *Ospedale di Santo Spirito*, busta 2989, ff. 231r-v. Nel presbiterio è il coro intagliato (senza attribuzioni) con lo stemma di Francesco Landi, governatore dell'ospedale (1535-1545). Il pulpito è intagliato con un unico rilievo della *Pentecoste* da Alessandro Castaldo (1595), senza riferimenti documentari.

⁵⁰⁵ ALVERI 1664B: p. 339: «nel soffitto della chiesa che è tutto intagliato e messo in oro Domenico Zampieri in mezzo vi dipinse la Madonna con diversi Angeli quando ascese al Cielo»; cfr. anche *ivi*, p. 347, nella piccola chiesa trasterverina di S. Callisto è segnalato il soffitto «lavorato d'intagli, dove si vede dipinta l'istoria del Battesimo di Palmatio opera del sudetto Avanzino [Nucci]».

⁵⁰⁶ LASSELS 1670, p. 163: oltre alle storie del martirio di S. Lorenzo, segnalava anche le iscrizioni che ricordavano la committenza Farnese, tutti elementi andati perduti; già UGONIO 1588 p. 224r aveva colto l'importanza dell'opera, segnalando i lavori in S. Lorenzo in Damaso ancor prima della conclusione: il «cardinal titolare, et Vicecancelliere di Santa Chiesa Alessandro Farnese, nobilissimo et generosissimo Signore, lascerà in questa chiesa un'eterna memoria della sua somma pietà et religione, perciocché con gran spesa vi ha fatto fare un vaghissimo soffitto

Liverdis, che mette in evidenza la connessione figurativa tra l'opera 'antico-moderna' di Nicolas Cordier e il soffitto intagliato di S. Agnese fuori le Mura, a sua volta rielaborazione sia del mosaico antico nella sua doratura, sia riferimento interno e duplicazione dell'immagine sacra di Cordier stesso⁵⁰⁷. Inoltre, sappiamo che la tipologia del soffitto intagliato dorato e policromo nasce assolutamente come decorazione pubblica, ma molto presto viene anche inglobata nell'arredo privato di palazzi nobiliari⁵⁰⁸, e in questo senso vi sono alcune notizie anche nella seconda metà del Seicento, come il caso di Palazzo Chigi ai Santi Apostoli in cui lavora Antonio Chiccarelli, o la distrutta Galleria di Alessandro VII nel palazzo del Quirinale⁵⁰⁹, modulata probabilmente sull'esempio precedente dell'attuale sala dei Corazzieri, il cui soffitto architettato da Carlo Maderno trova estreme tangenze con la scansione di quello montaniano di S. Giuseppe dei Falegnami, di cui non ha però la ricchezza figurale⁵¹⁰; le committenze chigiane sono in qualche misura fuori tempo massimo, considerando che dagli anni venti fino al restauro settecentesco di S. Clemente⁵¹¹ questa tipologia di decorazione è sostanzialmente esclusa dall'ambito pubblico o ecclesiale.

intagliato tutto con fini lavori, et superbamente indorato, nel quale sono in vari scompartimenti figurati i fatti di S. Lorenzo Martire».

⁵⁰⁷ [GRANGIER DE LIVERDIS] 1667, p. 370: soffitto di sant'Agnese fuori le mura: «Dans le plafond qui est bien travaillé en bois l'on void sainte Agnes, et deux autres Saintes en bas reliefs, avec quantité d'autres petits ouvrages. L'image de cette Sainte qui est sur l'Autel, est d'albâtre tres fin, et tres bien faite».

⁵⁰⁸ Alcuni casi sono pure registrati nelle guide settecentesche, come i soffitti intagliati nel palazzo dei Conservatori, in VENUTI 1767, pp. 758 e 766; in generale su questa tipologia si confronti CONFORTI, D'AMELIO 2017; sui soffitti vaticani (a metà tra il pubblico e l'architettura di stato), v. BALZAROTTI 2017 e BALZAROTTI 2019.

⁵⁰⁹ ROISECCO 1765, vol. 2, pp. 324-325: Quirinale: «Negli appartamenti fatti da Gregorio XIII si osservano quantità di stanze con soffitti dorati, e fregi [...] si entra nella gran galleria ornata di nobili pitture, che rappresentano molte istorie sagre fatte per ordine di Alessandro VII, e di un vago soffitto intagliato [...] Benedetto XIV vi fece porre molti vasi di fina porcellana della Cina vagamente colorita sopra piedistalli dorati, e ripartiti dall'una, e l'altra banda, ed anco sopra tavolini intagliati, e messi ad oro»; cfr. VENUTI 1766, p. 97-98: la Sala Paolina al Quirinale e la Galleria di Alessandro VII sono ornate «con vago soffitto intagliato».

⁵¹⁰ ROISECCO 1765, vol. 2, p. 326 la descrive come «gran Sala Regia qui vicina riccamente ornata di un soffitto intagliato, e dorato, e di un pavimento di pietre mischiate»; cfr. ROISECCO 1775, p. 160, che la chiama invece «nobilissima sala Paolina». I tre spartimenti centrali sono occupati soltanto da stemmi, di cui il centrale è retto da angioletti che ricordano la cornice della *Salus Populi* fatta realizzare negli stessi anni a Targoni in S. Maria Maggiore, mentre i campi minori sono decorati da motivi di grottesca classica simili a quelle del milanese, da cui spuntano figure di genietti però più attive, che cercano come di divincolarsi dai girali vegetali; in tutto il soffitto non mancano poi numerosi draghi e aquile tipici dell'araldica borghesiana.

⁵¹¹ Su S. Clemente, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 119-121, vol. II, pp. 75-76: per il restauro della basilica sotto Clemente XI (1714-1719), v. Roma, Biblioteca Angelica, ms. 1643, *Danaro dato dalla sanità di Nostro Signore Papa Clemente XI per la fabbrica della chiesa di San Clemente Papa e Martire anno 1716*, c. 475r-v.; cfr. Archivio Storico del Banco di Roma, Banco di Santo Spirito (ASBR, BSS) II. 1. n. 145, ff. 2418, 2902; ASBR, BSS, II. 1. n. 147, f. 2465; ASBR, BSS, II. 1. n. 148, f. 1184; ASBR, BSS, II. 1. n. 149, f. 1906: il soffitto ligneo disegnato da Carlo Stefano Fontana, fu realizzato da Carlo Ravasi (scil. Carlo Antonio Ravasi) e Giuseppe Ercolani (scil. i falegnami carpentieri) e intagliato da Antonio Matricardi, tranne che per lo stemma di Clemente XI direttamente sopra l'altare maggiore, che fu invece intagliato da Andrea Corneli (1714-1715); cfr. CONFORTI ET AL. 2019, cat. 16 (scheda di Angela Maria D'Amelio), pp. 116-117, per il modello della navata sinistra conservato al Museo di Roma, ingiustamente titolata all'architetto e al pittore, la scheda riporta comunque i nomi degli artefici realmente responsabili del modello e poi del soffitto,

Anche il problematico restauro del Battistero Lateranense, già avviato da Paolo III intorno al 1540, poi portato avanti da Gregorio XIII tra il 1574 e il 1575, fu di responsabilità in parte della famiglia Barberini, nella persona di Urbano VIII, tra il 1624 e il 1635⁵¹²: alla necessità di conciliare l'aumentato realismo devozionale “da Sacro Monte” con la magnificenza manierista dell'intero enorme cantiere lateranense, il pontefice Barberini, nonostante l'impegno di Giovan Lorenzo Bernini e Andrea Sacchi, rispondeva non rimuovendo le figurazioni del soffitto del corridoio ottagonale che corre intorno alla piscina., già sopravvissute ai rimaneggiamenti operati sotto Paolo V Borghese nel 1617⁵¹³, finora rimaste anonime, nonostante i numerosi scavi archivistici. Le figure - che richiamano le dediche delle quattro cappelle del complesso - della *Vergine Assunta*, il *Salvatore*, *S. Giovanni Evangelista* e *S. Giovanni Battista*, non sono mai state attribuite con certezza ad un esecutore o a un progettista, nonostante la loro alta qualità michelangiolesca nelle torsioni serpentine degli ignudi che le accompagnano. Il mistero rimane insoluto non solo sul perché queste figure non siano mai entrate nella letteratura e nella guidistica, ma anche sul perché non compaiano mai neanche nei dettagliatissimi conti degli

ossia quelli relativi alle arti del legno. Il soffitto della navata centrale racchiude un dipinto con la *Gloria di san Clemente* di Giuseppe Bartolomeo Chiari (per un bozzetto, cfr. CONFORTI ET AL. 2019, cat. 18, scheda di Alessandro Agresti, pp. 120-121), dopo il 1715 e le decorazioni pittoriche sono di Pietro Rasina e Francesco Berardi, mentre le dorature di Domenico Barigioni.

⁵¹² Per un restauro recente, v. IPPOLITI 2015, in particolare per gli interventi sul soffitto, le pp. 17-19.

⁵¹³ Su S. Giovanni in Fonte, o Battistero Lateranense, per il suo restauro del Giubileo 1575, diretto da Francesco da Volterra, dunque le figure degli intagli del corridoio potrebbero a questo punto essere sue, cfr. MARCUCCI 1991, pp. 73-77. Erwee ritiene però che il nuovo soffitto ligneo sia da ascrivere al restauro di Urbano VIII per il giubileo del 1625, da affidare a Stefano Salvini e Stefano Morelli, altrimenti sconosciuti, v. *supra* per quanto detto sul *Pulpito* dell'Ara Coeli, sempre a spese dei Barberini, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 225, nota 4, vol. II, p. 129; POLLAK 1928, pp. 132, 139; cfr. ACL, FF 20, ff. 17-18, 19, 173. Per l'intervento di Bartolomeo de Rossi e Simone Lagi guidato da Giovan Lorenzo Bernini (1633-1635), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 225, nota 5: ACL, FF 20, ff. 15-19, 175-176. Il rifacimento presenta forti tangenze con lo stile di Pietro Paolo Giorgetti, con l'impianto generale dell'impianto dell'ornato ancora acerbo, basato su api e soli barberiniani e non propriamente entrato nella regia vitalistica berniniana visibile negli stessi anni nei dettagli del Baldacchino vaticano. A chi crive pare che le figure risalgano più verosimilmente alla prima campagna decorativa del 1574, mentre al Lagi forse si devono le cromie molto meno “forzate” nei contrasti rispetto al coevo soffitto della basilica, se non addirittura l'influsso del regista del cantiere Andrea Sacchi. A Erwee sfugge l'accettata attribuzione a Ambrogio Bonazzini (cfr. ANDERSON 2008) del soffitto ligneo, verosimilmente in prima istanza colorato e adesso in una uniforme tinta di noce, della cappella di S. Venanzio con l'*Immacolata*, prossimo a quello dell'oratorio del Gonfalone, e cita solo l'anno della realizzazione 1578 con l'arme di Gregorio XIII, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 227, nota 17. Per la copia bronzea di Luigi Valadier di quella di “Donatello” al momento in *Confessio* della chiesa madre, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 227, nota 18, vol. II, p. 129: ACL, *Libro mastro delle entrate attinenti alle statue e pitture nella sacrosanta chiesa di S. Giovanni Laterano*, B 1750-89, f. 149 L; ACL, *Registro de Mandati Conto de fabrica e sagrestia 1764-1787*, Mandati n. 140 (1771). Per un ulteriore restauro dei soffitti fatto per il cardinale Francesco Barberini sotto la guida di Angelo Torrone, impiegando Francesco Monfrini falegname e Giovanni Maria Giorgetti intagliatore (1677-1678), a cui andrà attribuita allora anche l'arca in legno iniziale citata da Rossini che fu poi sostituita dal fonte su disegno di Ciro Ferri e su modello di Filippo Carcani, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 226, nota 12: BAV, *Archivio Barberini, Computisteria*, busta 58, f. 234 L; BAV, *Archivio Barberini, Computisteria*, busta 76, ff. 313, 232., cfr. MONTAGU 1991, p. 86 e FERRARI, PAPALDO 1999, p. 154.

intagliatori di fiducia dei Barberini, i Giorgetti, responsabili per la parte lignea del restauro urbaniano⁵¹⁴.

Soltanto alcuni di questi soffitti intagliati furono recuperati nel *Cicerone* di Burckhardt in un'unica lunga digressione, e letti principalmente nel loro carattere architettonico. Per Burckhardt, il legno utilizzato per le decorazioni dell'alto Rinascimento era accettabile in virtù della mancanza di colore aggiunto, sia nel noce a vista del coro di S. Eusebio, sia nei «due soffitti lignei più belli del Rinascimento», in S. Marco⁵¹⁵ e S. Maria Maggiore⁵¹⁶, caratterizzati dalla bicromia oro e bianco «che troppo raramente si trova altrimenti adoperata»⁵¹⁷. Le due basiliche papali, sia quella palaziale⁵¹⁸ che quella giubilare⁵¹⁹ erano inoltre le primissime testimonianze di un'attività di legnaioli-falegnami in Roma, non a caso per mano di architetti di origine fiorentina e gravitanti nel solco dei Sangallo, e presentavano soluzioni all'antica, aniconiche, e ispirate ai cassettonati di stucco o cemento delle rovine antiche.

⁵¹⁴ Pubblicati integralmente in BIERBAUM 2014.

⁵¹⁵ UGONIO 1588 p. 158v: «Agostino Valieri Cardinale di Verona, signore et per la dottrina et per la Religione di ogni honore dignissimo, ultimamente vi ha dipinto il coro, et fattovi i seggi di noce con bel lavoro intagliati per i Canonici [...] Il soffitto indorò Paolo II»; mentre per TANI 1922, p. 145: «il soffitto in legno intagliato, dipinto e dorato è opera di Giovanni e Marco dei Dolci, fu decorato da Giuliano degli Amici e completato nel 1468, reca lo stemma col leone rampante, di Paolo II».

⁵¹⁶ TANI 1922, p. 64: «Il soffitto di legno intagliato dorato e dipinto fu ordinato da Callisto III, Borgia, ed eseguito nel 1455; [...] Per dorarlo fu impiegato il primo oro venuto dal Perù, subito dopo la scoperta di quel paese, e donato dai Sovrani di Spagna Ferdinando ed Isabella al papa Alessandro VI Borgia, loro connazionale, arciprete della basilica. Fu restaurato di nuovo nel 1825 e nel 1896; è di gradevole aspetto per le sue proporzioni molto eleganti, per la decorazione, pei colori bene intonati. Gli ornati decorativi dei riquadri sono graziosi e tratti da motivi araldici di Alessandro Borgia».

⁵¹⁷ BURCKHARDT 1855, p. 252: «Das Stahlwerk in S. Eusebio soll eine gute Arbeit vom Ende des XVI Jahrhunderts sein. Dasjenige der Capella del Coro in S. Peter erst aus der Barockzeit. Daneben besitzt Rom vielleicht die beiden edelsten Holzdecken der Renaissance. Die eine (von Giuliano da Majano?) in S. Marco, noch früh und bescheiden aus der Zeit Pauls II; die andere, von Giuliano da San Gallo, in S. Maria maggiore, Stiftung Alexanders VI, von dem schönsten und dabei weise gemässigten Reichtum goldener Zierrathen auf weissem Grund, den man sonst nur zu selten angewandt findet».

⁵¹⁸ Su S. Marco, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 321-25, vol. II, pp. 180-183: per il soffitto quattrocentesco a cassettoni (1467-1469) di Bartolomeo Caporali e Giuliano de Amedeis, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 321, nota 6. Per i documenti sul soffitto, v. BOVA 2017, e sui suoi autori cfr. VASIC VATOVEC 1989; per gli stalli del coro, senza attribuzione di intagliatore ma su disegno di Filippo Barigioni, architetto a cui si possono avvicinare altre mostre monumentali come quella dei Portoghesi, come da CHRACAS 1735 nn. 2759, 1737 e 3079, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 323, note 34-36, p. 182. Per gli armadi di sacrestia eseguiti da Jacopo de Pomis (1594), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 324, nota 43, vol. II, p. 182: ASVR, *Capitolo di San Marco*, busta 45, fasc. 2, ff. 174r, 181v, 186v, 187v e 188r-v.

⁵¹⁹ Su S. Maria Maggiore, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 385-402, vol. II, pp. 213-219: per il soffitto ligneo di Giuliano e poi Antonio da Sangallo, su diretto modello di Brunelleschi a S. Lorenzo e S. Spirito di Firenze, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 387; cfr. ROISECCO 1765, vol. 2, pp. 530-531, S. Maria Maggiore: «il gran soffitto merita il primo di esser considerato, essendo artificiosamente intagliato. Calisto III lo principiò, ed Alessandro VI lo terminò con farlo dipingere a buon azzurro, e dorare ancora col primo oro venuto dall'Indie a' Re Cattolici Ferdinando, ed Isabella, che come primizie del frutto ricevuto da que' nuovi regni, l'offerirono per divozione a questa Santissima Vergine. Essendo in molte parti deteriorato, per ordine di Benedetto XIV fu risarcito nelle dorature, e campito di chiaroscuro, per fare un'accordo migliore con gl'altri lavori fatti di nuovo»; per i documenti sul soffitto di Santa Maria Maggiore a Roma v. JACKS 1985.

Durante il Rinascimento in effetti il principale luogo di esercizio degli intagliatori erano stati gli spartimenti geometrici ispirati a spunti archeologici⁵²⁰, mentre il nuovo stile della Controriforma (per Burckhardt, tutt'uno con il barocco) aveva apportato nei soffitti due elementi che disturbavano lo studioso ottocentesco: il colore squillante e soverchiante (oro, rosso, blu) e il mancato rispetto della struttura portante, ricoperta da partimenti stravaganti come una pelle fantastica⁵²¹. Queste caratteristiche, identificate tramite un'enumerazione dei soffitti lignei primo-secenteschi (S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, S. Maria in Aracoeli, S. Giovanni Laterano, S. Cesareo, S. Martino ai Monti, S. Lorenzo fuori le mura, Palazzo Farnese), furono declinate dunque lungo i parametri della storia dell'architettura, introducendo così nella letteratura specialistica l'impressione che la presenza di queste opere policrome in legno nella città eterna fosse piuttosto un accidente accessorio che non un capitolo ben specifico della propaganda figurativa della curia durante la Controriforma. Lo storico svizzero aveva certamente preso a modello le guide di Cipriani e Nibby, che avevano pochi anni prima collazionato i numerosi esempi di soffitti intagliati, limitandosi però a citare anche i casi policromi come semplicemente intagliati e dorati⁵²². Inoltre, non poco peso dovette avere la

⁵²⁰ La prima analisi su questo tema si ebbe con PAOLUCCI 1930, che aveva già individuato la personalità artistica di Ambrogio Bonazzini. L'esempio forse più nobile era stato creato sotto il diretto controllo del papa e di Raffaello in persona, v. BALZAROTTI 2019, poi proseguito all'interno del medesimo palazzo vaticano anche nel Cinquecento più avanzato sempre limitando la figurazione, v. BALZAROTTI 2017; i precedenti, ovviamente profondamente intrecciati con la produzione toscana sorta intorno alle committenze antiquarie medicee, sono analizzati in CONFORTI ET AL. 2019, e in CONFORTI, D'AMELIO 2019.

⁵²¹ BURCKHARDT 1855, p. 257: In allen nicht gewölbten Kirchen wurden dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht, allein der Barockstyl verräth sich ausser dem Detail auch in der oft bizarren, der wirklichen (und vom Auge verlangten oder voraus-gesetzten) Balkenlage widersprechenden Eintheilung; die bunte Bemalung (ausser dem Gold mit Blau und Roth) vollendet den schweren Eindruck. Meist um das Jahr 1600: die Decken in S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. Martino a' monti etc. Weit erquicklicher erscheinen die farblosen und auf die Holzfarbe berechneten Decken, z. B. in S. Lorenzo fuori le mura (hinten), und die sehr stattliche im grossen vordem Saal des Palazzo Farnese.

⁵²² CIPRIANI 1838, p. 26, segnala senza ulteriori informazioni il soffitto della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami, senza citare i nomi degli autori o l'oratorio; *ivi*, p. 34: tralascia che il soffitto di S. Francesca Romana sia policromo e figurato, definendolo soltanto: «un bel soffitto intagliato e messo ad oro»; *ivi*, p. 154: ricorda S. Crisogono soltanto per l'opera del Guercino: «S. Grisogono nel dorato, ed intagliato soffitto»; *ivi*, p. 170: non conosce il nome di Ambrogio Bonazzini o la data del soffitto dell'Oratorio del Gonfalone, ma ricorda la «Madonna intagliata su legno rilevato detta del Gonfalone». NIBBY 1839, p. 277-278 descriveva il soffitto di S. Giuseppe dei Falegnami semplicemente come intagliato e dorato; il Nibby iniziava dimostrare una conoscenza profonda dell'argomento, ad esempio lamentando la distruzione del palco ligneo di S. Lorenzo in Damaso, distrutti dall'incuria e dai rifacimenti sotto Pio VII, v. *ivi*, p. 292, o proponendo un'attribuzione michelangiolesca per il palco lateranense di Boulanger, v. *ivi*, p. 245: «Il palco o soffitto di assai gentile intaglio fu eseguito d'ordine di Pio IV, co' disegni, come si crede, del Buonarruoti; la doratura di esso deve a s. Pio V, e la sua ristorazione a Pio VI»; del soffitto di S. Marcello si concentra sulla committenza: «I signori Vitelli di Città di Castello, nell'anno 1597, fecero a loro spese [...] il soffitto intero della chiesa, intagliato e messo ad oro», v. *ivi*, p. 317; il fondamentale soffitto di S. Marco non è approfondito, v. *ivi*, p. 323: «palco o soffitto con ornamento d'intagli messi a oro, e l'arme di Paolo II»; il Nibby dimostrava maggior ammirazione per il soffitto del presbiterio di S. Maria in Trastevere, realizzato «con un bello scomparto di cassettoni con intagli e dorature, fatto eseguire dal cardinale Giulio Santorio, ed è un lavoro non cattivo», v. *ivi*, p. 501; anche nel caso di S. Maria in Via Lata il soffitto è considerato soprattutto per la pittura di Giacinto Brandi, v.

ricostruzione in stile di S. Paolo fuori le mura, distrutta nel 1823 dal devastante incendio, che inaugurò una florida stagione di campagne di ripristino nelle chiese medievali a Roma, caratterizzata da una forte sottolineatura delle partizioni cromatiche soprattutto negli elementi decorativi come i soffitti⁵²³. L'attuale aspetto laccato e quasi fluorescente di molti soffitti si deve a questa fase di fittissimi interventi di restauro, secondo gli auspici di Pio IX. La studiosa Eleonora Billi ha ad esempio ricordato come fosse Andrea Busiri Vici, responsabile del restauro del 1856 di S. Agnese fuori le mura, a ordinare di ridipingere completamente in rosso e oro il soffitto, come le risulta dalla relazione sui lavori dell'ecclesiastico Bartolomeo Beverini, «che descrive le operazioni fatte e che racconta di come il pontefice fosse attento a scegliere per “le parti dell’abbellimento” della chiesa “valentissimi artisti”». Seguirono secondo criteri simili i lavori a S. Nicola in Carcere⁵²⁴, S. Lorenzo in Lucina⁵²⁵, S. Marco, S. Maria in Monticelli, S. Vitale, dove fu ancora l'ultimo papa-re il vero «artefice di questi interventi che si affiancarono ai tanti restauri delle basiliche paleocristiane», il cui informato «interprete principale [...] fu Virginio Vespignani» responsabile per S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori le mura e S. Maria Maggiore.

Questa errata lettura dei valori cromatici, dipendente da una ricezione per li rami dei dibattiti francesi sulla policromia medievale e la sua restituzione, unita alla già commentata fissità araldica di molte delle figure ieratiche dei soffitti romani, vietò anche all'intelligente Burckhardt il corretto

ivi, p. 521: «in mezzo a molti ornati di legno messi a oro»; di S. Martino ai Monti nuovamente gli interessa la committenza, cogliendo il significato dei cantieri della Controriforma, v. *ivi*, p. 547-549: «San Carlo cardinale Borromeo, sotto Pio IV che gli era zio, coprì la nave di mezzo con un soffitto abbellito con varii intagli; [...] e così altri cardinali titolari, qual più qual meno, procurarono di conservare ed accrescere lo splendore del santuario di cui avevano il titolo», *ibidem*, aggiunge che «il soffitto ha uno scomparto semplice di cassettoni con fregi dorati, e vi si veggono tre arme; la prima vicino all'ingresso è quella dell'ordine carmelitano, la seconda è quella del pontefice Pio IV, sotto cui l'opera fu eseguita, la terza spetta al cardinale san Carlo Borromeo, a cui spese fecesi il lavoro»; di S. Paolo fuori le mura annota che il nuovo soffitto ligneo è ancora da concludere, v. *ivi*, p. 583; ancora di un'opera aniconica e rinascimentale, il «soffitto bene intagliato» di S. Spirito in Sassia, Nibby annota la committenza del cardinale Filippo Boncompagni, ma anche l'architetto che controllava il cantiere, indicandolo in Baccio Pontelli, *ivi*, p. 721; mentre dei soffitti del pieno Seicento Nibby si ostina a non dichiarare la presenza di intagli figurativi né della policromia, come in S. Francesca Romana «il bel soffitto, fatto fare dai monaci, tutto intagliato e messo ad oro», v. *ivi*, p. 764, e quello semplicemente «ricco d'intagli e dorature» di S. Susanna, v. detto *ivi*, p. 734.

⁵²³ BILLI 2009, pp. 18-19: I risultati di questo e altri studi dell'autrice dimostrano che «a partire dai primi decenni dell'Ottocento [...] vi fu una chiara difficoltà nello scegliere le soluzioni adatte allo scopo» di ripristinare le soluzioni cromatiche medievali degli edifici ecclesiastici d'origine medievale, con cantieri «gotici, romanici, paleocristiani [...] colorati spesso indistintamente. Non mancò chi si oppose a quest'uso indiscriminato del colore [...] voci isolate che nulla poterono di fronte a quella che si può definire una frenesia cromatica che, negli anni centrali del secolo, fu imperante».

⁵²⁴ La chiesa fu dotata *ex-novo* di un soffitto ligneo durante i restauri della chiesa voluti da Pio IX, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 523, senza riferimenti documentari, cfr. TANI 1922, p. 214: «Il soffitto della navata centrale in legno intagliato e dorato fu costruito a spese del cardinale Ferrari nel 1865».

⁵²⁵ La chiesa fu dotata *ex-novo* di un «soffitto piano, in legno intagliato e dorato, [in cui] si vede nel centro la Resurrezione di Roberto Bompiani», v. TANI 1922, p. 168.

paragone con i Sacri Monti alpini o con l'arte parimenti oltremontana della vetrata gotica, traslitterata nel suo equivalente lignario (e non per una mera questione di risparmio, come si potrebbe pensare, dati i costi elevatissimi di queste produzioni) nella Controriforma romana. È significativa in questo senso la confusione con cui Burckhardt reagiva a Gaudenzio Ferrari a Varallo, definendo i Sacri Monti come un genere a sé stante e di qualche interesse per i pellegrini più che per i turisti, e ammettendo: «Non so come si rapportino allo stile di Mazzoni o di Alfonso [Lombardi]»⁵²⁶. Gli sfuggiva invece l'ammirazione espressa dal romanissimo Federico Zuccari, nel suo *Passaggio per Italia*.

Inviato niente di meno che dal cardinal Federico Borromeo insieme al collega Cesare Nebbia a visitare questi luoghi di pellegrinaggio, Zuccari nota sia l'amenità del paesaggio, sia l'intrinseca caratteristica topografica che giustifica la realizzazione dei Sacri Monti, nonché il loro particolare realismo⁵²⁷: ne rimane talmente affascinato da inoltrarsi oltre i luoghi in cui lo aveva spedito il cardinale, per esplorare non solo i circuiti già conclusi, ma anche i cantieri ancora in corso d'opera⁵²⁸.

⁵²⁶ BURCKHARDT 1855, p. 649, in nota.

⁵²⁷ ZUCCARI 1608, pp. 6-7: «Il Signor Cardinale ci mandò a vedere il Monte di Varalo due giornate di là da Milano verso settentrione, luogo notabile, et degno certo ch'io gliene dia un puoco di ragguaglio. Questo Monte è a' piedi dei monti che dividono l'Italia da' Svizzeri ed altri tramontani; esso Monte, solo fra molti che gli sono appresso e contigui, è vestito di alberi e molta verdura, per lo quale si ascende piacevolmente per scale fatte a mano artificiosamente; ma prima che saliamo il monte dirò che a' piedi di esso vi è una assai bella terra, o villaggio, che ritiene il nome del Monte, et per mezzo di essa vi passa un gran torrente o fiume, detto la Sesia, che viene da detti monti assai precipitoso, il quale poi va serpeggiando più quietamente, et rinfrescando una bellissima campagna a mezzo giorno, fertile e graziosa; a ponente e settentrione sono li già detti monti alpestri e sterili; dove che questo Monte di Varalo è una delizia per sé stesso; appresso poi, per l'artificio di molte capelle, che salendo si truovano, e per una longhissima scala di pietra di trecento e più scalini tutta diritta, la qual a prima vista mostra di condursi al Paradiso, (quasi la scala di Giacobbe) alla sommità di questa vi è la Cappella del Riposo, e puoco appresso alcune altre fino che si arriva alla sommità del monte, il qual però non è molto alto, che un miglio in circa di salita in giro, e tutto piacevole con diversi riposi; alla sommità è circondato con un muro quasi un'altro miglio di circuito, dentro la qual circoscrizione vi è principalmente una Chiesa officiata da' Frati di S. Francesco non molto grande».

⁵²⁸ ZUCCARI 1608, p. 8: «In quella state, per mio gusto, prima, che io vedessi il detto Monte di Varalo andai a vedere la Madonna di Crea, nel Monferrato vicino a Casale, lontano trentasei miglia da Pavia, la qual Madonna di Crea è sopra un Monte, anco esso bellissimo, et di bellissima vista più assai di Varalo, havendo maravigliosa vista da tutte le bande; nella sommità di detto Monte, vi è una chiesa più bella, e più grande di quella di Varalo assai, ove stanno Canonici Regolari della Pace di Roma, et questo monte è parimente fabricato ad imitazione, et concorrenza di quello di Varalo, con le dette capelle a luoghi, a luoghi, con le figure di terracotta colorite a' punto come quelle di Varalo, salvo che quivi si fanno i misteri, et vita della Madonna, e quelle di Varalo sono del Signore, sì come dissi, questo non è ancora perfetto, che non sarà men bello, che quello di Varalo, anzi molto più, e più ordinato, et le figure tutte di assai buona mano; ve ne sono molte principiate e tutte di diversi principi, e signori, che per lor divozione le fanno fare; saranno queste ancora da quaranta, e più capelle, sin hora ve ne sono di finite da sei, over otto, et altre tante principiate, una fra le altre, che è la maggior, e la più eminente, su la sommità del monte, in forma rotonda con un portico attorno, che gode tutte le viste da tutte le bande, in questa vi si fa l'Assunzione della Madonna in cielo, che certo sarà bella cosa; che vi sono duoi scultori fiamenghi [i fratelli Tabacchetti], et un milanese, valent'uomini, che vanno facendo delle dette figure di terra; nella parte di sopra è il Paradiso, con la Madonna; nella parte di sotto, è già figurato l'Inferno, che certo è talmente spaventoso, che le donne, e fanciulli

Zuccari era almeno in parte cosciente della funzione di questi circuiti devozionali, cogliendo l'importanza della policromia realistica nel ricreare un'illusione efficace per il pellegrino di star visitando la Terra Santa⁵²⁹: un artificio ideato in prima battuta dall'ordine francescano, che teneva sotto la propria tutela il *limes* che divideva i cattolici di gusto spagnolo dai protestanti Svizzeri, tanto quanto i terreni sacri di Gerusalemme⁵³⁰. A valutare Zuccari dal solo punto di vista della sua elaborazione teorica, lo si potrebbe immaginare un artista teso all'astrazione dogmatica e incapace di apprezzare un mondo così diverso come quello organizzato da Gaudenzio Ferrari, a cui invece il pittore non risparmia lodi sperticate⁵³¹.

non ardiscono approssimarsi. Questo Monte di Crea è distante da Varalo da settanta in ottanta miglia, Crea a mezzo giorno, et Varalo a Settentrione».

⁵²⁹ ZUCCARI 1608, p. 7: «d'intorno poi per tutta la sommità del Monte [di Varallo], riserrate vi sono da quaranta Capelle lontane l'una dall'altra un tiro di pietra, e più, et meno, et in ciascuna di dette Capelle è rappresentato un misterio della vita, passione, et morte del nostro Signor Gesù Christo, ad imitatione di Terra Santa, di singular devozione, per vedersi in esse rappresentate al vivo tutte le figure, et misterii di rilievo di terracotta colorite, che vive, et vere paiono».

⁵³⁰ Sul concetto di *limes* e l'importanza del circuito dei sacri monti per la difesa della fede, v. BOSSI 2021.

⁵³¹ ZUCCARI 1608, p. 9: «Vicino a Varalo verso il Lago Maggiore, distante dodici miglia in circa, se ne prepara un altro Monte, et ornarlo con la vita di S. Francesco, che tutti saranno bellissimi et di molta ammirazione, che certo è stata invenzione bella, e di gran devozione questo modo di rappresentare detti misteri in dette capelle, i quali misteri occupano tutta la capella, che non vi è altare, né altro, che esse figure di quelle istorie; appresso poi tutte le dette capelle sono dipinte a fresco le pareti delle mura, con paesi, figure, e prospettive, che si accompagnano benissimo con le figure di rilievo al soggetto dell'istoria, et tutte di buona mano, massime quella del Monte Calvario, a Varalo, di mano di Gaudenzio di Ferrari milanese, che fu discepolo già di Raffaello di Urbino, la quale è tale, che merita, ch'io ne faccia particolar relazione, questo Gaudenzio fu di spiritoso ingegno, et di maniera gagliarda, in questa capella del Calvario ha fatto gran parte delle figure di rilievo di sua mano, et le pitture tutte a fresco nel muro graziose, e belle, che accompagnano l'istoria di lontananze, e paesi; fra queste figure di rilievo di mano sua, sono quei manigoldi che giuocano a dadi su la veste del Signore, che fanno gesti, et atti degni di quei sciagurati; vi è appresso un gruppo di figure della Madonna Santissima Addolorata, che camina verso la croce, aiutata dalle Marie, et S. Giovanni appresso, che non so qual scultore de' migliori meglio l'avesse fatto, et meglio espresso; il dolore et l'afflizione della Madre, la compassione, et lamento delle Marie che sostentano la Vergine, che ne va con le braccia aperte per abbracciar la Croce alzando la testa a mirare il figliuolo in Croce, ove si scorge l'estremo dolore, ch'ebbe la Vergine in tal vista; qui sono fatte le teste, mani, piedi, et panni bellissimi, et non solo è questa Capella con dette figure di rilievo di sua mano, ma le pitture ancora delle pareti, come ho detto, e per brevità alcune altre di molta lode lascio, et altre di altri pure di molta devozione, e spirito tutte; ma quella che fa piangere comunemente le donne, oltre i misteri degli strazi fatti al nostro Signore nel menarlo da Erode a Pilato, et flagellarlo, vi è la capella de gli Innocenti bambini, espressa tanto bene la crudeltà di quei soldati, et ministri di Erode, nell'ucciderli, et le madri scapigliate aiutarsi con morsi, et calci da quei cani, altre piangere i figli morti, che smembrate le viscere de' propri figli per terra vedono, con sì pietoso modo che commove veramente tutti a dolore: sono dette cose di rilievo, colorite, come ho detto, che paiono vere, e veri gli effetti stessi».

II.1.4. Mostre d'organo: il luogo dello splendore di Dio nel legno e nell'oro.

Come per i soffitti, stupisce la ricezione generalmente tiepida delle guide verso la decorazione lignea degli organi, vanto del barocchetto romano, elemento centrale in questo studio e tra i documenti artistici più eccezionali del secolo barocco, che univano la scultura e l'arredo alla musica e all'architettura. L'intera scuola organistica italiana, quando arriva ad avere un carattere suo, lo fa proprio attraverso l'esperienza romana, da contrastare al dominante mondo germanico, e gli inni sacri che davano modelli e lessico a Bach e Mozart, provenienti in misura massiccia dall'Italia, passavano per questo sotto-celebrato prodotto artistico. È a Roma che tra 1707 e 1709 Domenico Scarlatti e Georg Frederick Händel si davano battaglia sui clavicembali intagliati della famiglia Ottoboni in Palazzo della Cancelleria e sul grande organo lateranense di Luca Blasi e Giovan Battista Montano⁵³². Addirittura Clemente XI regalava come doni diplomatici all'impero cinese piccoli organi positivi come elementi di spicco della produzione romana, come rivelato dagli studi di Patrizio Barbieri⁵³³. Dotare un edificio religioso di un organo monumentale a muro richiedeva uno sforzo collettivo di maestranze diverse, e un impegno economico importante da parte dei committenti (come si vede dal caso dell'eredità di Francesco Cimini, si spendevano cifre che si aggiravano intorno almeno ai mille scudi, per strumenti di calibro tutto sommato minore). Tutti questi elementi renderebbero quantomeno spontaneo supporre che la letteratura di viaggio, fiorita proprio nei secoli in cui l'arte più elevata e apprezzata a livello internazionale era la musica, lasciasse intravedere più che qualche spiraglio almeno sui progettisti di queste complesse opere, fosse solo per meri intenti memorialistici.

Ad oggi, una svolta in questo senso deve ancora avvenire: se la *facies* organistica di quasi ogni città occidentale è facilmente indagabile, grazie a un'erudizione dal basso che ha dotato

⁵³² La celeberrima esibizione di Händel sull'organo di Blasi e Montano è testimoniata dal *Diario Romano* di VALESIO 1777, vol. 1, p. 754: «È giunto in questa città un Sassone eccellente sonatore di cembalo e compositore di musica quale oggi ha fatto pompa della sua virtù in sonare l'organo nella chiesa di San Giovanni con stupore di tutti». Sulla famosa contesa pubblica tra i due musicisti, e altre occasioni di trattenimenti musicali con i conti dei lavoratori impiegativi, si può confrontare CHIARA PELLICCIA, 'Conversazioni con musica in casa Colonna, Ottoboni e al collegio Clementino' (D-172-060-113). *Perform.Art Database*, 2016-2022 (Michela Berti, Scientific Coordinator and Database Administrator - Anne-Madeleine Goulet, Programme Principal Investigator), disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-172-060-113/> e ALEXANDRA NIGITO, 'Conto dei facchini per la conversazione e gli oratori di Ruspoli del 1717-1718' (D-055-180-157). *Perform.Art Database*, 2016-2022 (Michela Berti, Scientific Coordinator and Database Administrator - Anne-Madeleine Goulet, Programme Principal Investigator), disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-055-180-157/>. La vivace scena musicale romana dell'ultimo Seicento e del Settecento può essere approfondita attraverso STAFFIERI 1990, ROSTIROLLA 1984 e ANTOLINI 2011: in queste fonti comunque il ruolo dell'organo resta arginato all'interno dell'accompagnamento per la musica sacra, e non si registrano i numerosi rinnovamenti o installazioni di strumenti nelle varie chiese di Roma.

⁵³³ BARBIERI 2016.

sostanzialmente ogni pagina di Wikipedia su un edificio sacro dotato di strumentazione musicale della sua brava sezione riguardo la realizzazione e la storia della struttura fonica degli organi, molto rimane da fare sul fronte delle informazioni sull'ornamentazione delle facciate (o mostre o casse che dir si voglia) che ospitavano tali strumenti. Lo studio artistico basato sulle assodate nozioni di scultura e intaglio in uno strumento musicale è complicato dalla combinazione con gli elementi strutturali della liuteria⁵³⁴. Se però l'esame di un clavicembalo⁵³⁵ può solitamente ridursi ai piedi o sostegni, in nessun modo legati alla meccanica vera e propria di produzione del suono, o tutt'al più a un leggero rilievo e più spesso alla pittura della cassa armonica o del coperchio, e in un violino può essere decorato poco più che il ricciolo, nell'arpa il fusto (come è il caso della celeberrima Arpa Barberini, realizzata dall'altrimenti ignoto Giovanni Tubi, e disputata per il disegno tra Giovan Battista Soria, Domenichino e Lanfranco che la raffigurò in pittura⁵³⁶); l'organo invece è una macchina complessa con molte parti e funzioni diverse⁵³⁷. Anch'esso possiede comunque un suo luogo puramente rivolto alla decorazione, ossia il prospetto o mostra. Scegliamo questi lemmi, più corretti del solitamente utilizzato "cassa", perché indica il termine cassa armonica indica più propriamente la struttura lignea che ospita l'enorme meccanica dello strumento e che ne amplifica il suono, e spesso può trovarsi anche interamente nascosto entro la massa muraria di una chiesa⁵³⁸. Per studiare adeguatamente anche l'aspetto decorativo di un organo, è necessario maneggiare la complessa terminologia della meccanica interna e delle varie sezioni dello strumento musicale⁵³⁹, in modo da rendersi conto

⁵³⁴ Sulle tecniche costruttive degli organi, in generale, si confronti il ricchissimo manuale di BARBIERI 2013. Per l'impostazione delle problematiche di restauro da parte di personalità Renato Lunelli, Luigi Ferdinando Tagliavini e Oscar Mischiati, v. DONATI 1981, e la revisione e aggiornamento del precedente in DONATI 2014, con la bibliografia precedente; per una voce internazionale, v. WAANDERS 1997. Per fonti specifiche sull'esecuzione della musica da chiesa nell'ambiente romano, tratte da documenti, manoscritti e pubblicazioni a stampa relative al periodo interessato dalla nostra ricerca, rimandiamo al *corpus* a cura del medesimo Pier Paolo Donati, che ha continuato per tutta la vita a occuparsi del tema sul campo e nella letteratura scientifica. Per il secolo lungo del barocco romano, v. in particolare DONATI 2016A; DONATI 2016B; DONATI 2017A; DONATI 2017B.

⁵³⁵ Per una panoramica sull'arte del cimbalaro, che da metà Seicento fa parte dell'Università dei Falegnami, v. tra gli altri BARBIERI 2017, BARBIERI 2020. Per un clavicembalo per il cardinale Pietro Ottoboni realizzato da Girolamo Zenti e il cui basamento è stato attribuito nell'intaglio a Giovan Battista Vannelli, v. CHIRICO 2009.

⁵³⁶ Per gli interessi musicali della famiglia papale il testo più noto è quello di HAMMOND 1994, in part. le pp. 77-113, per la *Lyra Barberina*, celebrata dal segretario barberiniano Giovan Battista Doni, e costruita per il cantore e strumentista Marco Marazzoli; cfr. da ultimo sull'attribuzione dei progetti dell'arpa Barberini FISCHER PACE 2022 e per dati tecnici e documenti d'archivio ritrovati successivamente al restauro che hanno permesso l'attribuzione a Tubi, v. GRANATA, WAANDERS 2015 e PONTIGGIA 2015.

⁵³⁷ Cfr. BARBIERI 1982, per gli organi portatili intagliati in forma di altra mobilia.

⁵³⁸ Per riflessioni utili per la scelta di questi termini, ma anche con una certa confusione riguardo la scansione stilistica e architettonica, cfr. TIELLA 1991 e ANTONACCIO 1988.

⁵³⁹ Dopo il classico ma datato LUNELLI 1958, per un inquadramento generale della storia organaria romana, v. LUCCICHENTI 1982 e BATTISTELLI 1994; per il regesto di tutti gli aspetti fonici degli organi romani, è d'obbligo consultare il regesto di BARBIERI, MORELLI 1981. Per quanto datato, lo studio di MISCHIATI 1988, rimane un'ottima introduzione alla bibliografia specialistica: riportiamo da questa fonte le informazioni esposte in questo paragrafo.

delle numerose parti che lo compongono. L'organo produce il proprio suono attraverso le canne, in cui l'aria è spinta da mantici⁵⁴⁰, passando prima attraverso un'unica speciale cassa solitamente in legno, detta somiere, su cui sono innestati gli attacchi delle canne, rette da un "crivello"⁵⁴¹. L'ingresso dell'aria nella singola canna o in sezioni di canne raggruppate è controllabile, anche a lunga distanza, tramite complicati meccanismi di trasmissione⁵⁴², attraverso tastiere (raramente più di una nell'organo romano), pedaliera (poco sviluppate nello stesso contesto) e registri⁵⁴³. Nell'organaria italiana il somiere⁵⁴⁴ è solitamente unico, mentre negli organi più complessi (solitamente realizzati nell'Ottocento su influssi di ambito europeo) si possono trovare somieri multipli corrispondenti a diverse sezioni dell'organo, dette corpi⁵⁴⁵. Le canne, che possono essere realizzate in materiali diversi⁵⁴⁶, si dividono in due generi distinti dalla modalità di produzione del suono ("ad anima"⁵⁴⁷, e "ad ancia"⁵⁴⁸): ogni canna corrisponde a una singola nota. Nelle canne di facciata, il metallo più diffuso è lo stagno (e più di recente il rame), spesso utilizzato anche in lega col piombo nelle canne "di ripieno"; le canne interne che costituiscono la voce principale dell'organo⁵⁴⁹ sono generalmente realizzate in piombo. Raramente le canne di facciata, presenti anche con ruoli protagonisti nelle mostre d'organo, sono pienamente funzionanti, ma assumono piuttosto un ruolo decorativo, su cui interviene più l'architetto che l'organaro che poi le realizza.

I materiali utilizzati nella realizzazione di un singolo organo italiano sono dunque numerosissimi: il legno preferito per i somieri fu solitamente il noce per la sua estrema stabilità; l'abete è spesso

⁵⁴⁰ Possono essere "a cuneo", "a lanterna", "a sacco", e sono realizzati con parti in legno e cuoio; negli organi moderni sostituiti da un sistema elettronico di ventilazione.

⁵⁴¹ Spesso in legno ma anche in cuoio o cartone a seconda della geografia.

⁵⁴² Nell'organaria antica la trasmissione è sempre meccanica, costituita da tiranti, leve, catenacci ed altro, in cui si incontrano parti in legno, in metallo e in cordame o fil di ferro.

⁵⁴³ Lunghe bacchette di legno tramite cui si selezionano le canne in cui far passare l'aria, determinando il timbro speciale da conferire al suono.

⁵⁴⁴ Nelle varianti "a vento" e "a tiro": il primo è realizzato con piccole valvole pneumatiche dette ventilabri al piede di ogni canna, mentre il secondo, che prese piede soltanto nel Settecento soprattutto in area veneta e meridionale, sostituisce questi elementi con parti meccaniche.

⁵⁴⁵ Organizzati nello spazio della chiesa anche a distanze considerevoli: alcuni esempi di corpi sono solitamente quello centrale che ospita i registri di ripieno o le torri di pedale, ma anche le casse per l'eco o il positivo tergale, sorta di piccolo organetto aggiunto tra il musicista e il terminare della cantoria.

⁵⁴⁶ Solitamente in leghe di stagno e piombo, ma anche altri metalli come lo zinco a partire dalla metà dell'Ottocento, legno (per un suono più dolce) o altro ancora per effettistica varia, con controlli e accessori tra cui la zampogna, il tremolo, l'uccelliera o il tamburo.

⁵⁴⁷ Queste possono essere aperte o tappate, piuttosto rare in Italia, e caratterizzate da un suono più scuro: come nel flauto, è l'intera colonna d'aria a vibrare.

⁵⁴⁸ Qui, come nel clarinetto o nell'oboe, all'imbocco della canna è presente un elemento mobile, spesso di ottone, che vibrando dà il suo timbro caratteristico e più nasale allo strumento: queste richiedono manutenzione continua in quanto si deteriorano determinando la necessità di rieffettuare periodicamente l'accordatura.

⁵⁴⁹ E molti dei registri speciali ad ancia, che imitano le famiglie dei legni e degli ottoni, a volte sostituite dalla latta.

impiegato in quanto legname da costruzione per eccellenza, presente nella carpenteria e nella struttura interna della cassa, ma anche nelle leve dei tasti, nelle catenacciature, e nei mantici; similmente il castagno, abitualmente utilizzato in Italia meridionale e a volte anche in Toscana come materiale per canne dal suono particolarmente dolce (sul modello degli organi dell'antichità, le cui canne si dicevano realizzate in cipresso); altri legni da costruzione che si segnalano nella carpenteria degli organi sono la quercia e il faggio), ma soprattutto il pioppo, il salice o il gattice (catenacciatura e crivello), che come vedremo anche nel capitolo più ampio sulle tecniche della scultura lignea erano alternative economiche al tiglio, e pertanto erano anche molto diffusi come materiali d'intaglio per la parte decorativa dei prospetti. I legni duri (bosso, palissandro, ebano) come anche osso e avorio (i materiali d'elezione degli ebanisti) erano utilizzati per la realizzazione dei tasti, ma a volte anche per elementi ornamentali delle tastiere stesse.

La mostra o facciata degli organi è solitamente articolata secondo rigidi codici, acustici ma soprattutto architettonici, in campate. A Roma è diffuso a date piuttosto avanzate (dalla seconda metà del Settecento) il prospetto a campata unica⁵⁵⁰, mentre sono sostanzialmente assenti le torri. Più spesso durante il Cinquecento gli organi italiani avevano facciate a cinque campate, come nell'organo lateranense di Giovanni Battista Montano, e soprattutto nel Settentrione erano accompagnati da un secondo ordine di canne mute sovrapposto alle canne dei campi minori, come si vede nel primo progetto di Bernini per l'organo chigiano di S. Maria del Popolo⁵⁵¹. Assolutamente preponderante a Roma è però la configurazione a tre campate, tipica del Seicento, che si accorda perfettamente con la tripartizione dei fornicci del modello classico dell'arco di trionfo. Per questo motivo, per tutto il Cinque e Seicento, il prospetto è sempre piatto. È solo a partire dall'esempio di Giovan Battista Vannelli, che nella Roma del XVIII secolo si introducono mostre dalle linee sempre più mosse e articolate (ispirate da variazioni tardo-barocche sul modulo della serliana) e profili mistilinei, concavo-convessi.

Un ultimo dettaglio da notare è quello della collocazione. Nei paesi protestanti, in cui l'ornamento dell'organo rappresenta spesso l'unica testimonianza figurativa all'interno

⁵⁵⁰ Con un'unica cuspide per gli organi più semplici, ma anche con tre cuspidi o con ali come negli organi settecenteschi di S. Pietro.

⁵⁵¹ Su cui per l'organo, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 453, nota 36, mentre per la letteratura sul disegno della BAV, v. *infra* il paragrafo su Chiccarini. Un esempio assai tardo di questa costruzione su più piani degli organi è dato dai numerosi progetti per mostre d'organo della bottega Fantoni di Rovetta, che arrivarono a influenzare anche le valli più isolate del valtellinese e in generale dell'arco alpino, con risultati plastici vivacissimi e del tutto sconosciuti a Roma, v. PAPETTI 2009 con la bibliografia precedente.

dell'edificio sacro, e in cui il suo suono rivolge all'intera assemblea l'invito a partecipare del testo sacro, lo strumento è posto abitualmente dietro l'altare oppure in controfacciata, in modo da espandere le proprie note a tutta l'aula.

A Roma, almeno fino al Settecento, la maggior parte degli organi si trova invece in prossimità dei cori, dunque alle pareti laterali del presbiterio o del transetto, o ancora nell'abside, e spesso raddoppiato per ragioni di simmetria, ma solo nell'ornamento e non nella meccanica dello strumento. La critica⁵⁵² ha messo in evidenza questa caratteristica del trovarsi sempre in coppia negli organi romani, dividendoli in due categorie, quelli raddoppiati sulle pareti di fondo del transetto (come in S. Maria in Vallicella, S. Maria sopra Minerva, SS: Nome di Gesù, S. Maria del Popolo, S. Maria in Traspontina) e quelli in abside (S. Lorenzo in Damaso, S. Giacomo in Augusta⁵⁵³, S. Maria Maggiore, SS. XII Apostoli⁵⁵⁴).

Solo i chierici potevano infatti cantare la messa cattolica, e anzi l'impiego di cori misti, sempre più frequenti con l'avanzare della culture musicale romana tra Sei e Settecento, creavano problemi, soprattutto nelle chiese conventuali, in cui si risolve quindi con la sostituzione delle cantorie aperte con organo con balconate completamente coperte da grate, ma che derivano la propria forma da quelle per organo. Balconate e cantorie erano solitamente poste circa a metà dell'elevazione muraria per meglio permettere la diffusione uniforme del suono: è col Settecento quindi che la tipologia più frequente diventa quella della doppia cantoria per coro o orchestra, in contemporanea alla diffusione del cosiddetto concerto ecclesiastico⁵⁵⁵, posto abitualmente in controfacciata, soprattutto nelle chiese nazionali o confraternali, che potevano in un qualche modo assolvere a quella missione di unitarietà dell'aula dei fedeli, senza per questo venire meno alla salda divisione tra clero e popolo che la curia romana manteneva comunque centrale. La prima testimonianza dell'usanza di mescolare il canto liturgico all'accompagnamento dell'organo

⁵⁵² MISCHIATI 1994, p. 19.

⁵⁵³ Su S. Giacomo in Augusta, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 186-188, vol. II, pp. 109-110, nota 22: per l'organo intagliato da Giovan Giacomo Reyff, Erwee aggiunge la porta della balustrata dell'altare maggiore (1660): ASR, *Ospedale di San Giacomo*, busta 341, Mandato n. 29.

⁵⁵⁴ Per le due mostre d'organo nel presbiterio della basilica dei SS. XII Apostoli, di cui solo una dotata di un effettivo strumento realizzato da Johan Conrad Werle e decorato secondo un disegno di Sebastiano Cipriani (1726), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 67, note 41-42, vol. II, p. 46: BATTISTELLI 1994, p. 70; AGO, *Convento, Libro de Consigli 1768-1777*, ff. 62-63; AGO, *Convento, Libro de Consigli 1777-1789*, f. 6, per il successivo impegno di Ignazio Priori. I documenti tacciono sull'intagliatore della cassa d'organo, assai ricca.

⁵⁵⁵ Per le pratiche di allestimento dei concerti sacri, v. MORELLI 2004, cfr. su alcuni casi "nobili" di allestimenti effimeri per eventi musicali, in particolare legati al patronato del cardinale Pietro Ottoboni, che in quanto vicecancelliere abitava alla Cancelleria, sviluppati in special modo per S. Lorenzo in Damaso, v. ANTOLINI 2024.

come caratteristica del concerto ecclesiastico romano risale addirittura al 1556, secondo l'autorevolissima voce di S. Ignazio di Loyola⁵⁵⁶. Dal 1583 in poi il ruolo trainante nell'elaborazione e diffusione di questa pratica, svolto dal Collegio Germanico in Sant'Apollinare, le cui cronache della cappella musicale documentano la presenza di formazioni vocali composte di due o tre solisti che si esibivano in mottetti con organo⁵⁵⁷, in particolare durante le devozioni delle Quarantore⁵⁵⁸. Il controllo di uno strumento e di una annessa cappella musicale era un elemento di fondamentale importanza per la autopromozione di diversi enti, non ultime le confraternite, sebbene raramente quelle di mestiere⁵⁵⁹.

Nonostante questo ruolo così centrale nella vita religiosa del tessuto sociale romano, e l'interesse che come vedremo numerosi mecenati di grandi famiglie accordarono alla realizzazione di questi strumenti, gli organi quasi non trovavano posto nella guidistica, almeno fino alla doviziosa guida

⁵⁵⁶ Per una storia dell'uso dell'organo nel canto liturgico, v. MORELLI 1996, mentre per una raccolta bibliografia essenziale per questa ricerca, cfr. MORELLI 1992.

⁵⁵⁷ Simili episodi sono segnalati da Noel O'Regan anche per altri luoghi di culto, significativamente legati alla tradizione germanica come S. Maria dell'Anima, ma anche per la cappella musicale di S. Pietro in Vaticano, v. O'REGAN 2000; sull'uso degli organi (e relative sostituzioni) dentro S. Pietro nei primi decenni del Seicento dal punto di vista del liturgista Andrea Amici, cfr. O'REGAN 1999. Per la stessa situazione mutata in direzione di una teatralità ben più spinta, un secolo dopo, secondo le testimonianze degli analoghi diari di Andrea Adami, v. GILLGREN 2020.

⁵⁵⁸ Il ruolo delle processioni delle Quarantore e di altre occasioni di musica liturgicamente rilevante anche per le confraternite è stato indagato da O'REGAN 2024, soprattutto per il rito dell'*Inchinata*, cessato poco prima del Concilio Tridentino, che prevedeva la mobilitazione di due delle icone più sacre dell'Urbe, la *Salus Populi Romani* e il *Salvatore* lateranense. Durante questa processione si raggiungeva il massimo del coinvolgimento degli enti civili romani alle vicende sacre, da cui invece rimanevano distanti il papa e la curia: fino al 1566 infatti tutte le corporazioni rappresentate in Campidoglio partecipavano con un carro processionale ricoperto di candele e portanti le proprie imprese realizzate in legno, fino al divieto di Pio V, giustificato dai gravi disordini che la mobilitazione di immagini così venerate causava tra i vari gruppi di mestiere e le confraternite che le accompagnavano. O'Regan nota però che l'azione papale poteva anche «essere letta come parte di una più ampia strategia [...] per riaffermare il potere papale su tali dispiegamenti di pietà popolare e deviare le energie delle corporazioni artigiane su processioni più ufficiali [e teologicamente legittimate ... come quelle delle Quarantore,] del Corpus Christi, del Giovedì Santo e dei Santi patroni»; il papa sarebbe stato aiutato dal patriziato locale, lieto di diminuire l'indipendenza delle organizzazioni dei lavoratori, v. O'REGAN 2024, pp. 181-183, per un bello spaccato trasversale delle usanze devozionali (in particolare quelle legate all'uso della musica, dei novizi e dei coristi, ma anche delle ritualità della dotazione, della carità e delle scarcerazioni) di varie confraternite romane sul finire del Cinquecento, in particolare di quelle di cui restano gli statuti a stampa. Cfr. anche O'REGAN 1994, in part. pp. 534, 539, ancora sulle Quarantore, e più in generale KNIGHTON 2024, per altre informazioni sulla pratica romana *ad indicem "Rome"*.

⁵⁵⁹ Sempre O'REGAN 2024 sottolinea che soltanto i sodalizi economicamente più potenti, come quelli del Gonfalone o del SS. Crocifisso potevano permettersi di assumere musicisti di professione, spesso dalla Cappella Papale, per eseguire i propri inni sacri. Com'è invece il caso per buona parte della vicenda storica dell'Arciconfraternita dei Falegnami, erano altrimenti i fratelli stessi a svolgere il ruolo di coristi. Le processioni «più ufficiali» (oltre alle già citate, anche le Litanie di S. Marco e le feste dello Spirito Santo) erano già state analizzate dallo stesso autore a volo d'uccello in occasione di un analogo studio delle similitudini tra le varie confraternite, basato soprattutto sul testo di MARTIN 1969, in particolare nel contributo di O'REGAN 1992, ma anche altrove, come nella monografia dedicata all'Ospedale dei Pellegrini fino alla metà del Seicento, O'REGAN 1995.

del Nibby della prima metà dell'Ottocento, che però resta comunque abbastanza superficiale nella sua disamina⁵⁶⁰.

Altrettanto avveniva con le biografie artistiche di cronologia precedente, se si guarda all'esempio -sempre normativo - di Vasari; egli utilizza gli organi come punti di riferimento topografici per la collocazione delle opere di pittura che descrive all'interno delle chiese che conosce autopicamente; in diversi casi pone particolare attenzione alla presenza di sportelli dipinti da buoni maestri nelle biografie dei pittori, in quanto si trattava di una destinazione in cui anch'egli si era esercitato più volte; seleziona infine notoriamente gli ornamenti monumentali degli organi di S. Maria del Fiore, in quanto opere marmoree e di artisti di altissima qualità⁵⁶¹. Solamente di una manciata di artisti, che entrano nelle vite per la loro opera di architettura, segnala un concreto coinvolgimento nella decorazione di organi: Baldassare Peruzzi, responsabile del solo disegno dell'organo del Carmine di Siena⁵⁶²; Baccio d'Agnolo, che proprio da un lavoro su un organo avrebbe iniziato la propria fortuna architettonica⁵⁶³; la gloria locale dell'intarsiatore Geri Aretino, nominato nella vita di Benedetto da Maiano come suo rivale di gioventù assieme ad altri artefici collegati al mondo della musica (i "pifferi" della Signoria) che osteggiavano l'impegno di Benedetto per la costruzione di un organo con canne di legno nel vescovado di Arezzo⁵⁶⁴; Girolamo Genga con il coinvolgimento del pittore veneto Battista Franco per il

⁵⁶⁰ NIBBY 1839, p. 313, non coglie l'origine straniera dell'organo di S. Luigi dei Francesi, le cui decorazioni, a stucco e non in legno, e la struttura con le torri foniche tradiscono la manifattura francese del tardo Settecento; *ivi*, p. 415: per quanto riguarda S. Maria sopra Minerva, Nibby non conosce il nome di Giovan Battista Soria, ma cita restauri di Carlo Maderno a cui connette «i due organi [...] aggiunti poi dal cardinale Scipione Borghese»; *ivi*, p. 436: Nibby segnala restauri recenti alla chiesa di S. Maria di Monteserrato, comprese due cantorie nell'abside, in cui fu posto l'organo prima in S. Giacomo degli Spagnoli, inizialmente sopra la porta d'ingresso «che impediva di soverchio la chiesa»; *ivi*, p. 499: in S. Maria in Trastevere «nella parete è un organo magnifico, ricco di dorature e di gentili intagli, ed abbellito con cinque quadretti rappresentanti dei cori angelici che suonano e cantano, buone pitture delle quali non si sa l'autore; quest'organo fu fatto a spese del cardinale Marco Sittico Altemps»: le pitture sono state in seguito riconosciute di mano di Gaspare Celio; *ivi*, p. 522, poi ripreso *verbatim* da ANGELI 1903, p. 411, Nibby segnala che in S. Maria in Via Lata «sopra la porta è collocato un organo magnifico fregiato d'intagli e ricco di dorature, fatto nel 1652 a spese di Francesco Bonaventura d'Aste [...] a cui spettano anche] i doppi stalli de' signori canonici lavorati politamente di noce e guerniti di gentili intagli»; infine NIBBY 1839, p. 634 spende qualche parola solo sul primo organo di S. Pietro, riportando il nome dell'organaro Cerricola ma non dell'intagliatore Flaminio Boulanger, tralasciando i grandi lavori avvenuti sotto Carlo Marchionne nella cappella del Coro.

⁵⁶¹ VASARI 1966-1997, [ed. 1568], vol. 3, pp. 51 e 207 per le cantorie rispettivamente di Luca della Robbia e Donatello.

⁵⁶² VASARI 1966-1997, [ed. 1568], vol. 4, pp. 324 e 420-421.

⁵⁶³ VASARI 1966-1997, [ed. 1568], vol. 4, pp. 609-610: discutendo i giovanili «lavori di rimessi», ossia la tarsia lignea dell'artista, Vasari cita «le spalliere del coro di Santa Maria Novella nella capella maggiore, nella quale sono un San Giovanni Battista et un San Lorenzo bellissimi. D'intaglio lavorò l'ornamento della medesima capella, e quello dell'altar maggiore della Nunziata, l'ornamento dell'organo di Santa Maria Novella, et altre infinite cose e pubbliche e private nella sua patria Fiorenza»; questa *expertise* gli permise di portarsi poi a Roma per studiare l'architettura antica, e al ritorno di realizzare gli effimeri archi trionfali per l'ingresso a Firenze di papa Leone X Medici.

⁵⁶⁴ VASARI 1966-1997, [ed. 1568], vol. 3, p. 531.

disegno dell'organo del Duomo di Urbino⁵⁶⁵; curiosamente Vasari non si autocelebra per il proprio più alto risultato in fatti di organi intagliati, ossia la mostra monumentale di S. Stefano dei Cavalieri a Pisa⁵⁶⁶

Il modello normativo di Vasari si fece sentire soprattutto nelle biografie di Lione Pascoli, che dà notizia dei progetti architettonici di Mattia de' Rossi, altrimenti ad oggi irrintracciati nei documenti, per la controfacciata di S. Maria della Vittoria⁵⁶⁷, e di Giovanni Antonio de' Rossi per i perduti restauri di S. Giacomo degli Spagnoli⁵⁶⁸; inoltre riutilizza l'indicazione topografica⁵⁶⁹ per dare notizia degli apprezzatissimi *Angeli* di Camillo Rusconi al Gesù⁵⁷⁰, una notizia confortata in moltissime guide successive, ma che non abbiamo registrato perché tralascia la fabbricazione e la decorazione della mostra d'organo in sé stessa⁵⁷¹. La ripresa di questa informazione nelle riedizioni del Roiseco⁵⁷², tuttavia, fornisce un indizio assai prezioso:

«Li due [*Angeli*], che sono sotto dell'organo, furono scolpiti dal cavalier Camillo Rusconi; e delli altri incontro, quello verso l'altare fu lavorato da Francesco Maratti, e l'altro da Lorenzo Ottone. Anche qui la parete è tutta lateralmente incrostata di

⁵⁶⁵ VASARI 1966-1997, [ed. 1568], vol. 5, p. 350.

⁵⁶⁶ Su cui vedi la scheda di Giulia Daniele disponibile presso: <https://piazzadeicavalieri.sns.it/edifici-e-monumenti/santo-stefano-dei-cavalieri/interno/organi/>.

⁵⁶⁷ PASCOLI 1730, p. 326: Mattia de' Rossi «diede il modello del coretto dell'organo, che si vede sopra la porta maggiore della chiesa della Madonna della Vittoria. Ammodernò la chiesa di S. Francesco a Ripa facendovi le volte e la facciata...».

⁵⁶⁸ PASCOLI 1730, p. 317: Giovanni Antonio de' Rossi «fu fatto architetto di S. Jacopo degli Spagnuoli, e fece i due coretti degli organi nella chiesa, e quasi tutte le case a essa contigue».

⁵⁶⁹ Espediente recuperato addirittura nella guida novecentesca di TANI 1922, p. 54, che nel discutere la chiesa di S. Pietro in Vincoli espone: «Sotto l'organo [nella navata di sinistra], fabbricato dal Priori di Roma, nel 1884, ornato con una cantoria di legno intagliato e dorato è il deposito del cardinale Galli di Bologna, canonico regolare, morto nel 1767».

⁵⁷⁰ Su cui cfr. PESTILLI 2022, cap. 5 “*Pride and Prejudice*”, pp. 125-146, che con riflessioni sulla scultura a Roma dopo la morte di Bernini cerca di far luce sulla sfortuna incontrata dallo scultore in Francia; gli angeli di Rusconi, definiti da padre Pozzo “tra i più belli di Roma”, sono lodati in una lettera del Della Valle (e per suo tramite fiorentino) da Francesco Saverio Baldinucci, il quale riferisce anche che a Rusconi fu tolta dai Gesuiti l'iniziale commissione per l'intera decorazione della cappella di S. Ignazio, per motivi sostanzialmente di preferenza politica verso i due artisti francesi Theodon e Le Gros. Questi angeli rappresentano dunque una sconfitta (in quella fonte taciuta) e non una vittoria dello scultore romano: non sarà un caso che l'unico luogo rimasto per la collocazione di quest'opera fosse proprio a sostegno degli organi della cappella. Il padre Buracina che si occupava del cantiere avrebbe invece dato la sua precedenza al Legros in quanto consigliato in questo senso dall'incisore Nicolas Dorigny, si dice sulla base dei modelli proposti (creduti significativamente da un punto di vista di storia della ricezione degli stili “di mano di un Genovese”). Rusconi è dunque un tramite possibile tra questo cantiere e quello degli organi di S. Maria della Vallicella per alcune maestranze utili come modellatori ed esecutori, vedi i fratelli Maglia. La lettera del Della Valle è stata prima di Pestilli interpretata come una vicenda di mero gossip, e però resta il collegamento tra le maestranze: se anche Rusconi fosse stato effettivamente sconfitto in un concorso alla pari, l'équipe poteva velocemente supplire a entrambi gli “schieramenti” nazionali, specie se si prendono in considerazioni le origini dei Maglia.

⁵⁷¹ PASCOLI 1730: p. 262 Ebbe Camillo [Rusconi] ordine di farvi due angeli, che diligentemente scolpiti da lui furono collocati sotto l'organo della medesima cappella, per i quali riportò l'applauso di tutta Roma, e la particolare protezione del cardinale Albani, che fu degno successore d'Innocenzo XII».

⁵⁷² ROISECCO 1765, vol. 1, p. 559 sull'opera di Rusconi ‘nascosta’ sotto l'organo della chiesa del SS. Nome di Gesù.

marmo, cioè di verde, antico, e di alabastro orientale, con due gran lumiere per parte lavorate in bronzo dorato a guisa di grotteschi con riporti, e putti d'argento, da Domenico Chiavenna, dal suddetto [Bernardino] Ludovisi, ed altri»;

Il Domenico Chiavenna qui citato era infatti un intagliatore in legno, attivo pochi anni prima della decorazione della Cappella di Sant'Ignazio per i Duchi Lante⁵⁷³ soprattutto per l'allestimento di commedie musicali; la notizia che gli spettino le lumiere rocaille in bronzo (1696), è confluita nelle schede di catalogo del Ministero dei Beni Culturali⁵⁷⁴, ma va certamente interpretata come testimonianza del suo ruolo di modellatore. Niente esclude, vista la prossimità nel testo e nello stile, che questo artista fosse coinvolto anche nella realizzazione del detto organo, oscurato dalla fama dei propri sostegni.

Un caso simile e ben più noto è quello che condannò ad un oblio durato lunghi secoli il nome di Antonio Chiccarì, poi recuperato dagli attenti studi chigiani e berniniani come autore del naturalistico intaglio dell'organo destro di S. Maria del Popolo⁵⁷⁵: il Titi infatti, spesso pur molto attento anche ai nomi degli esecutori, aveva tralasciato l'intagliatore in favore della personalità di Antonio Raggi, che aveva realizzato gli stucchi che sorreggevano entrambe le cantorie⁵⁷⁶; si trattava già di un passo in avanti rispetto all'Alveri⁵⁷⁷ e al Martinelli⁵⁷⁸, che si limitavano a registrare il grande scalpore che la bizzarra invenzione di Giovan Lorenzo aveva fatto in tutta Roma, senza esplicitarne la spiritosa trovata araldica della quercia chigiana realisticamente intagliata nel legno dorato⁵⁷⁹.

⁵⁷³ PerformArt project, 'Chiavenna, Domenico (intagliatore, indoratore)' (P-028-380-119). *PerformArt Database* 2016-2022 (Michela Berti, Scientific Coordinator and Database Administrator - Anne-Madeleine Goulet, Programme Principal Investigator). Retrieved 23/02/2025 from <https://performart.huma-num.fr/schede/P-028-380-119/>.

⁵⁷⁴ Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, Scheda OA-I-12-00762565 (Bottari F., 1985, rev. 2006).

⁵⁷⁵ Analizzato per la prima volta da un punto di vista di storia dell'organaria soltanto da COLAMARINO, LUCCICHENTI, MISCHIATI 1969.

⁵⁷⁶ Gli organi di S. Maria del Popolo compaiono nel TITI 1763, p. 392-393: «Nell'arcone, che corrisponde alla cupola, sono due angioi, che reggono l'arme, d'Alessandro VII, del Raggi; ed entrando nella nave traversa si vedono due organi in forma bizzarra, e per di sotto ad ogni uno è un angioiolo, ed un putto, che reggono le armi del medesimo pontefice, lavori del detto Antonio Raggi»; l'attribuzione a Raggi passò inosservata fino alla guida di ANGELI 1903, p. 376: «Gli ornati dei due organi sono dello stesso [Antonio Raggi]».

⁵⁷⁷ ALVERI 1664B: p. 4: la chiesa di S. Maria del Popolo, sotto la sovrintendenza del cavalier Giovan Lorenzo Bernini «fu arricchita di bellissimi organi, e di ingegnosi intagli lavorati». Per l'organo antico precedente i lavori di Bernini, v. VALENTI 1933 e ESPOSITO 2008.

⁵⁷⁸ MARTINELLI 1699, p. 11: S. Maria del Popolo, «sono stati fabricati doi chori con organi vaghissimi», ovviamente senza fare il nome del Chiccarì, ma neanche quelli di Raggi o Bernini; curiosamente in nessuna edizione è aggiunto qualcosa sugli organi di Montano e Blasi in Laterano.

⁵⁷⁹ Ancora il NIBBY 1839, p. 463, descriveva gli organi di S. Maria del Popolo semplicemente «di bizzarra forma».

Anche nel settore dell'arte organaria, Roma non ebbe per lungo tempo una propria scuola natia di abili costruttori, ma si dotò delle migliori maestranze estere, sintetizzando le esperienze lombarde, toscane e napoletane⁵⁸⁰. La svolta "identitaria" dell'organaria romana si può datare alla metà del Cinquecento, con il l'organo destro di S. Spirito in Sassia⁵⁸¹, il cui prospetto, su disegno di Antonio da Sangallo, rappresenta il primo esempio dell'impianto serliano a tre campate poi prototipico dell'organo romano fino al Settecento. Nel 1639 gli verrà affiancato un secondo organo⁵⁸², la cui mostra, per l'impostazione e lo stile dell'intaglio ancora molto connesso con gli stilemi manieristici immortalati da Giovanni Battista Montano, potrebbe essere attribuito a Giovan Battista Soria, ma senza evidenze documentarie a confortare questa tesi.

Prima di questo momento, gli organi romani erano stati quasi esclusivamente strumenti di dimensioni piuttosto ridotte e si trovavano liberi nello spazio ecclesiastico, ma solitamente posizionati nell'ultimo intercolumnio a destra del coro, e non addossati al muro dell'aula sacra, come è il caso del primo organo di S. Pietro, realizzato dal lucchese Domenico di Lorenzo⁵⁸³. Questo genere di organo, detto positivo, permetteva pochissima occasione d'intaglio, limitata ai fogliami che si andavano solitamente a disporre nelle legature e nei vuoti lasciati dalle ali digradanti della cuspide di facciata, come si vede nei numerosi esempi superstiti del Settecento, molti dei quali opera di Giovanni Corrado Verle (Johann Konrad Wörle)⁵⁸⁴. Organi di questo tipo furono anche regalati come doni diplomatici all'epoca di Clemente XI⁵⁸⁵.

⁵⁸⁰ Un contributo assai inesatto sia dal punto di vista dell'organologia che della storia dell'arte è quello di GAETA 2017.

⁵⁸¹ Per l'organo sopra l'ingresso laterale (1547) realizzato su committenza di Paolo III Farnese dal cremonese Niccolò Tezzani, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 644, nota 10, vol. II, pp. 341: l'organo fu poi rifatto da Blasi nel 1604 e conseguentemente modificata la cantoria nel 1646 da Francesco Mazzi, cfr. BATTISTELLI 1994, p. 130 e HOWE 2003.

⁵⁸² L'organo sulla parete sinistra è rifatto su commissione di Stefano Vaio dall'organaro Pietro Perini e decorato con putti e vasi intagliati prima assenti, senza attribuzione dell'intagliatore, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 646, nota 17, vol. II, p. 341: ASR, *Ospedale di Santo Spirito*, busta 2835, f. 34 e cfr. BATTISTELLI 1994, p. 132.

⁵⁸³ REYNOLDS 1986, e per una biografia dell'organaro v. MISCHIATI 1991.

⁵⁸⁴ LUCCICHENTI 1985, per la biografia di Giovanni Corrado Verle (1701 – 1777), e per le opere, v. LUCCICHENTI 1986. L'organaro, nato dai panettieri Josef e Barbara Wörle a Vils (nel Tirolo), è noto quasi solo per la sua opera nel Lazio (salvo un organo austriaco, 35 strumenti si contano tra Roma e le diocesi confinanti), dove si era stabilito negli anni trenta al servizio della famiglia Spada; ciononostante fu tumulato in S. Maria della Pietà al Campo Santo Teutonico, per la cui compagnia rivestì due volte i ruoli di Camerlengo e di Guardiano e vi fece ristrutturare il cimitero, dove lasciò una lapide in cui rivendicava, come anche nella firma dei propri strumenti, la sua nazione tedesca. Sulla lapide è raffigurato un prospetto d'organo a cuspide singola, tipico dei suoi positivi come quello ancora conservato nel museo degli strumenti musicali del 1733. Pochissimo tempo dopo era al lavoro per l'organo della Maddalena giudicato "perfettissimo", tra 1735 e 1736. Per un catalogo e una bibliografia più recente, cfr. HERRMANN-SCHNEIDER 2014; per altre figure di liutai tedeschi trasferiti a Roma, v. HENTRICH 2001.

⁵⁸⁵ BARBIERI 2016, in part. pp. 232-234.

Gli organi della seconda metà del Cinquecento, che pure dovettero influenzare fortemente i loro successori, ma di cui non ci rimangono che i nomi degli artefici, furono realizzati da organari provenienti dalla Toscana, dall'Emilia, dagli Abruzzi e persino dal Veneto, come nel caso di Venereo da Legge⁵⁸⁶, attivo per S. Maria sopra Minerva (1562), a S. Agostino⁵⁸⁷ (1563) e a S. Maria in Trastevere. Emerge su tutti il perugino Luca Blasi (1545-1609, poi assistito dal fratello Stefano)⁵⁸⁸, che prima di aggiudicarsi l'organo monumentale in Laterano per il Giubileo del 1600 voluto da papa Clemente VIII, ebbe a realizzare sempre insieme a Giovan Battista Montano quello di Santa Maria di Loreto nel 1595⁵⁸⁹, e a farsi un nome come specialista in organi automatici per fontane, realizzando quella per il giardino del Quirinale nel 1596⁵⁹⁰. Da questa scoperta, Patrizio Barbieri ha poi ampliato la sua analisi anche ad altri esempi⁵⁹¹, su tutti quello celebre della Fontana del Parnaso di Frascati⁵⁹². Successivamente la collaborazione dei Blasi con Montano passò al suo supposto allievo Soria, col tramite del capomastro falegname di palazzo Vittorio Roncone, per un piccolo organo positivo posto nella cappella Paolina di S. Maria Maggiore⁵⁹³.

⁵⁸⁶ Per una biografia dell'organaro, v. CORSI 1988 e CORSI 1994.

⁵⁸⁷ Anche l'organo successivo della parrocchiale di S. Agostino, realizzato da Pietro Testa nel 1657-1658 e posto in una cantoria in controfacciata, non ha lasciato tracce: il complesso andò perso in un incendio, ma la mostra era intagliata dal grande Giovanni Maria Giorgetti, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 12, note 6-7, vol. II, p. 19: ASR, *Agostiniani in Sant'Agostino*, busta 260, ff. 84v, 85v, 90r, 93r, 97v, 98r, 107v, 108r, 111r, 113v, 114v, 126r, 127r, 157r-v, 164r, 205r, 233v, 249v, 280r, 283r. Fu ricostruito nel 1683 da Giacomo Alari, con una cassa intagliata da Giuseppe Boli su disegno di Giovanni Battista Contini; lo strumento attuale fu sostituito dalla ditta Vegezzi-Bossi (1903-1904), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 12, note 8-9, vol. II, p. 19: ASR, *Agostiniani in Sant'Agostino*, busta 298; cfr. MORELLI 1985 e BATTISTELLI 1994, pp. 18, 58, che però registra Giuseppe invece di Pietro.

⁵⁸⁸ Per una biografia di Luca Blasi e del fratello, v. SIMONETTI 1968, e per un necessario aggiornamento GIORGETTI 1991.

⁵⁸⁹ Su S. Maria di Loreto, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 377-380, vol. II, pp. 209-210: per la pesantissima ristrutturazione ottocentesca (1872), in cui si concentrano anche i lavori sugli organi all'interno di un ciclo di interventi più lungo sotto Antonio Parisi e Luca Carimini (1868-1873), v. ASR, *Pio Sodalizio dei Fornai*, busta 371, Mandati, nn. 173, 618, f. 130v; ASR, *Pio Sodalizio dei Fornai*, busta 374, Mandato n. 140; ASR, *Pio Sodalizio dei Fornai*, busta 375, Mandati, nn. 44, 46, 85, 131, 148. Per Erwee entrambi gli organi sugli ingressi laterali sono disegnati da Luca Carimini, quello sulla destra costruito da Pietro Pantanella e con cassa intagliata da Luca Seri sostituisce l'originale di Luca Blasi intagliato da Montano (1599, notizia che gli sfugge al Baglione); personalmente credo però che la scelta magari di rifare da zero, avrebbe comunque rispettato l'andamento delle figure che si affacciano sui coretti.

⁵⁹⁰ VALENTI 1939; BARBIERI 1981.

⁵⁹¹ BARBIERI 1986B e BARBIERI 2004A (su Villa d'Este); BARBIERI 2004B (sulle regge emiliane); BARBIERI 2007 (per l'antico e misterioso *hydraulis* che questi automi tentavano di imitare e le sue derivazioni nella trattatistica rinascimentale).

⁵⁹² BARBIERI 2001, che oltre a Villa Aldobrandini discute anche Villa Pamphilij del Belrespiro.

⁵⁹³ Per i coretti della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, restaurati nel corso dei lavori pre-giubileo sotto Antonio Asprucci per il principe Camillo Borghese con grate intagliate da Giuseppe Corsini (1749), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 399, nota 100, vol. II, p. 218: ASV, *Archivio Borghese*, busta 232, Giustificazione n. 146; per l'organo positivo di Ennio Bonifazi con cassa intagliata da Giovan Battista Soria e dipinta da Giovan Maria Carrara in uno di questi coretti sulla parete sinistra, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 400, nota 111, vol. II, p. 218: LIONNET 1981. Il piccolo organo positivo della Cappella Paolina fu dorato da Annibale Durante, Giovanni Battista Granazelli e Agostino Marchesi

Durante il Seicento operarono Armodio Maccioni da Spoleto⁵⁹⁴, che lavorò in S. Maria ai Monti con Giovan Battista Montano e Ambrogio Buonvicino, dunque con tutta probabilità scalando semplicemente in piccolo il prezioso e fortunato disegno lateranense⁵⁹⁵, e poi suo nipote Ennio Bonifazi. Presso la bottega di quest'ultimo organaro si formarono Giuseppe e suo nipote Cesare Catarinozzi da Affile⁵⁹⁶ e il cognato di Bonifazi, Giuseppe Testa romano, capostipite di un'attivissima famiglia di organari⁵⁹⁷. Nella seconda metà del secolo operarono Girolamo e Giacomo Borghese⁵⁹⁸, Matteo Marioni⁵⁹⁹, Girolamo Zenti (più noto come cembalaro⁶⁰⁰); inizia l'attività di un'altra stirpe, quella degli Alari⁶⁰¹.

(CORBO 1995, pp. 71, 79, 82, 109, 163, 196): la sua costruzione e decorazione è pagata inizialmente ai falegnami Vittorio Roncone e Alessandro Bollina, ma dopo la morte del maestro i pagamenti finali vanno agli eredi tra cui Giovan Battista Soria intagliatore, e per loro a Giovanni Valletti (CORBO 1995, pp. 92-93, 121, 196; ASR, Camerale I, Fabbriche, reg. 1540, *Mandati de danari delle fabbriche ordinarie spediti da monsignore Thesauriere generale alla depositaria della Camera, 1609-1614*, cc. 300v-301r, 315r per ornamenti e leggio dell'organo, 14 agosto-20 dicembre 1614, e ancora CORBO 1995, pp. 71, 79, 82, 109; ASR, Camerale I, Fabbriche, reg. 1544, *Mandati delle fabbriche 1615. Roberto Primi depositario dal 1615 al 1620*: in particolare le cc. 13r-v, 30r-v, per l'ornamento di albuccio e leggio di noce per l'«organetto», banchi per i prelati, sgabelli e armadio, 25 gennaio 1616; CORBO 1995, p. 196; ASR, Camerale I, *Giustificazioni di Tesoreria*, b. 40, fasc. 2, reg. 5, f. 3: schizzo a matita dell'organo all'interno dei conti degli eredi dal novembre 1614 al dicembre 1615). Il positivo (costruito da Francesco Maria Tibaldi nell'estate 1614, Corbo 1995, p. 169, 217) non è più presente, ma il coretto è con tutta possibilità intagliato da Soria in persona, con una corona, elementi fitomorfici assai viaci e quattro testine cherubiche in accordo con il resto della decorazione della Cappella Paolina. Cfr. anche CORBO 1995, pp. 16, 34, 53, 101, 141, 147, per altri pagamenti dei Blasi.

⁵⁹⁴ Per una biografia di Armodio Maccione, v. LUCCICHENTI 1999.

⁵⁹⁵ Sulla chiesa di S. Maria dei Monti, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 432-435, vol. II, pp. 235-237; Giovanni Battista Montano vi intagliò un tabernacolo nel 1603 (v. Marcucci 2011) e nel 1612 disegnò la cantoria e la mostra dell'organo da realizzarsi nel transetto sinistro, insieme ad altri artisti tra cui il suo esecutore di fiducia già ai Falegnami Francesco Fangarezzi e Francesco Matelani: lo strumento era di Armodio Macchione (1615), e fu sostituito e spostato sulla controfacciata soltanto da Giacomo Pianacci nel 1790, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 432, note 6-7, p. 236; ASVR, *Archivio della Pia Casa e i Catecumeni e i Neofiti*, busta 307, f. 68 L; cfr. BILANCIA 2008, p. 53; CHRACAS 1790 n. 1584. L'organo è stato in seguito rimosso, ma ne rimane traccia nel rilievo della chiesa eseguito da LETAROUILLY 1840, vol. 4, tav. 27.

⁵⁹⁶ Per la famiglia Catarinozzi, v. LUCCICHENTI 1997.

⁵⁹⁷ Sono figli di Giuseppe (1629-1677): Filippo (1665-1726), Giacomo (1667-1697), Pietro (n. 1673) e Giovanni Battista (1675-1753), Lorenzo (1670-1717); a sua volta figli di Filippo: Damaso (1692-1728), Celestino (1699-1772); per un loro regesto biografico v. MORELLI 1983 e il suo necessario aggiornamento MORELLI 2019.

⁵⁹⁸ MORELLI 1983, per Girolamo Borghese e gli organi di Reyff.

⁵⁹⁹ Quest'organaro fu noto soprattutto per l'attività di restauro: rifecce parte delle canne interne dello strumento per la cappella del Voto nel Duomo di Siena, che proveniva dalla chiesa di S. Agnese, la cui cassa fu intagliata da Antonio Chiccarì per commissione di Alessandro VII (su cui cfr. GOLZIO 1939, p. 106 per un pagamento di 225 scudi a Francesco Corallo per la doratura di questa cassa, 23 aprile 1685 li restanti 200 avuti nel 27 luglio 1685, doc. 1048); nel 1665 smontò e rimontò nella collegiata berniniana dell'Assunta di Ariccia il precedente strumento primocinquecentesco di S. Maria della Pace, v. VALENTI 1927 e BARBIERI, MORELLI 1981, n. 146, p. 79-80 e DONATI 1991.

⁶⁰⁰ BARBIERI 2020. Anche i clavicembali formavano una risorsa importante per gli intagliatori, e i loro costruttori era immatricolati all'Università dei Falegnami fin dall'unione con la compagnia di S. Giuseppe o poco dopo. A Giovan Battista Vannelli è stato avvicinato un piede di un celebre clavicembalo per il cardinale Pietro Ottoboni, per la cui collezione di strumenti analizzata dai documenti, v. CHIRICO 2009.

⁶⁰¹ Giacomo (originario di Lodi, 1646-1727), ebbe figli: Giovanni Antonio (1685-1762), Lorenzo (1692-1781), Angelo Mattia (1702-1737) e Giovanni Giuseppe (1704-1763); a sua volta figli di Lorenzo: Antonio (1723-1798), Giovanni (1734-1767) e Adriano (1739-1767); e ulteriori discendenti: Domenico (1759-1827), Lorenzo Benedetto (1783-1841), Domenico (1812-1833); per un loro regesto biografico v. LUCCICHENTI 1984.

Ovviamente, se abbiamo tratteggiato qui una regola, dobbiamo anche esporne le eccezioni. La più macroscopica e significativa è quella relativa in particolare alle opere fondamentali dell'inizio del secolo, legate alle iniziative giubilari di Clemente VIII e al patronato artistico generosissimo di Paolo V. Tali strumenti, ricordati – in modo pressoché unanime ancorché non approfondito – da parte della guidistica, sono affidati quasi interamente alla consolidata coppia formata dall'organaro perugino Luca Blasi (di cui è noto anche un fratello Stefano)⁶⁰², e dall'intagliatore-architetto milanese Giovan Battista Montano (attiva anche in campo confraternale a S. Maria di Loreto⁶⁰³ e in spazi profani come il giardino del Quirinale), a partire dal magnifico strumento lateranense, realizzato per il Giubileo del 1600⁶⁰⁴ e che entrò immediatamente nelle guide per pellegrini degli anni seguenti⁶⁰⁵.

Per le attribuzioni più specifiche e una consapevolezza artistica maggiore bisogna attendere una cronologia ben più avanzata, con il pieno Settecento, che tese però a concentrarsi con frequenza sulla fattura dello strumento, piuttosto che sugli intagli⁶⁰⁶; oltre all'occasione religiosa, ragione della reiterazione continua delle informazioni su quest'opera nella guidistica fu senz'altro l'apprezzamento di Giovanni Baglione, declinato nelle sue *Vite* in modo affatto personale e altrimenti inedito, che indica negli organi un campo di esercizio della scultura a pieno titolo:

«Fece [Giovanni Battista Montano] per papa Clemente VIII in S. Giovanni Laterano quel bellissimo organo, che sta sopra la porta, e tiene tutta la facciata, e suo fu il disegno, l'intaglio, e l'architettura, ed è il più bell'organo, che sia stato fabricato a' tempi nostri, con ogni esquisita maestria condotto, et estremamente da tutti lodato. Dentro la Madonna di Loreto di Roma, al foro Traiano, su la porta laterale v'è di suo quell'organo da lui graziosamente lavorato con suo intaglio, et architettura con quelle figurine benissimo scolpite; e d'incontro sopra l'altra porta v'è quel vago coretto con figure, e puttini con ogni

⁶⁰² Per una biografia di Luca Blasi, v. GIORGETTI 1991.

⁶⁰³ NIBBY 1839, p. 379: in S. Maria di Loreto il «bell'organo» sulla porta laterale destra non è detto di Montano.

⁶⁰⁴ COLAMARINO, LUCCICHENTI 1970, per l'analisi organologica prima dei restauri.

⁶⁰⁵ Come FELINI 1610, p. 9, che elenca tra i lavori voluti da papa Clemente VIII «un organo bellissimo».

⁶⁰⁶ VENUTI 1766, p. 10: «Vi fece parimente fare da Luca Blasi Perugino un Organo bellissimo dorato, le cui canne, e colonne di legno a fogliami furono intagliate da Giovanni Batista Montani Milanese, con pitture del Ciampelli»; poche informazioni sono aggiunte da MELCHIORRI 1834, p. 173; NIBBY 1839, p. 259: organo «celebre organo fatto per ordine di Clemente VIII, ed è il maggiore di quanti ne siano in Roma. In esso si legge il nome dell'autore nel modo seguente: Lucas Blasii Perusinus fecit anno D. 1599; il disegno però ed i lavori d'intaglio messi ad oro in campo azzurro sono di Gio. Battista Montano milanese, unico, come asserisce il Mellini, in que' tempi nel suo mestiere»; PELLEGRINI 1869, p. 153: «celebre organo fatto da Clemente VIII ed è il maggiore di quanti ne siano in Roma, e l'autore ne fu Luca di Biagio perugino che lo eseguì nel 1599; gl' intagli sono di Gio. Battista Montano»; ANGELI 1903, p. 180: «sopra le porte laterali della basilica è il grande organo ordinato da Clemente VIII (Aldobrandini). Questo organo è il più grande di quanti ne esistono in Roma, e fu eseguito nel 1599 da Luca Blasi, perugino. Gli intagli e le decorazioni di esso, sono di Giovanni Battista Montano»; TANI 1922, p. 40: riporta solo che nella crociera è presente un «organo del tempo di Clemente VIII fabbricato da Luca Blasi di Perugia, i cui intagli sono di G.B. Montano».

sottigliezza, e pulitezza egregiamente fatti, opera del suo ingegno [eseguiti da Giovanni Anguilla]»⁶⁰⁷.

Il dato stupisce se si confrontano le due guide più influenti a cavallo tra Sei e Settecento, vero momento di gloria dell'intaglio di organi in città, ovvero il Titi e il Roisecco⁶⁰⁸, che proseguono sulla strada già tracciata dalla letteratura⁶⁰⁹, che ignorava completamente la presenza figurale dei gruppi scultorei dell'*Annunciazione* e del *Padre Eterno con Cherubini*, favorendo piuttosto l'ornamentazione vegetale e l'architettura di ispirazione classica ma ancora mossa da virtuosismi coloristici e materici. La figurazione davvero apprezzata a livello stilistico sulla stessa parete rimaneva invariabilmente quella di Valsoldo e Ambrogio Bonvicino, alla sua prima prova, che finiva per "fagocitare" l'impegno di Montano, accompagnato in questa impresa dal figlio Leone, che firma con lui un dettagliato conto alla Camera Apostolica, con pagamenti dal 1597 al 1599⁶¹⁰.

L'organo monumentale, tra i più grandi esistenti al tempo, era parte di un più ampio complesso di restauri lateranensi, che - sotto la guida a tratti stilisticamente incerta di Clemente VIII Aldobrandini⁶¹¹ - cercava di tenere insieme, anche nei materiali utilizzati, l'aspetto più effimero

⁶⁰⁷ BAGLIONE 1642, pp. 111-112; cfr. *ibid.* p. 60: «Sopra la porta dell'istessa Basilica in questa Traversa [Clemente VIII] pose un nobilissimo organo mirabilmente intagliato, tutto messo a oro, opera di Giovanni Battista Montano Milanese, scultore di legname, et architetto [...] Ragione è anche di soggiungere, che egli ristaurò l'organo di S. Maria Maggiore».

⁶⁰⁸ TITI 1763, p. 211: «Entrando in chiesa, sopra la porta di mezzo è l'arme di Clemente VIII con due angeli, che la sostengono, lavorata riccamente da Antonio Valsolino. I diversi trofei d'istrumenti musici di marmo, come anche le due mezze figure, che rappresentano il Re David con l'arpa, ed il Re Ezechia con l'organo, sono sculture d'Ambrogio Malvicino. L'organo, che qui sopra da colonne di bellissimo giallo antico, e cornicione è sostenuto opera di Luca Blasi perugino, ha le sue canne tra colonne di legno a fogliami intagliate da Giovanni Battista Montano milanese, eccellente intagliator di legname, ed architetto». TITI 1674, p. 235 (di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze); ROISECCO 1765, vol. 2, p. 413: nel Laterano manca la definizione dell'opera di Montano: « Pio IV l'abbellì di un vago soffitto intagliato, e messo ad oro; e Clemente VIII l'anno 1600, con disegno di Giacomo della Porta, rinovò tutta la nave della crociata, con marmi fini coprì il pavimento, adornò le mura con nobili bassirilievi, e pitture, che rappresentano la vita di Costantino, vi fece il grand'organo, che è opera di Luca Blasi perugino, e vi eresse nella parte opposta il sontuoso altare del Santissimo Sacramento. Sopra la porta, sottoposta all'organo suddetto, vi è l'arma del detto Clemente VIII con due Angeli, che la reggono, lavorata dal Valsoldino; e le mezze figure di David con l'Arpa, e di Ezechia coll'Organo, insieme con l'ornamento d'istrumenti musicali, sono di Ambrogio Buonvicino».

⁶⁰⁹ BAGLIONE 1642, p. 171: «[Ambrogio Buonvicino] Scolpì anche in marmo diverse cose, et al tempo di Papa Clemente VIII fabricò nella stessa Basilica sotto l'organo le meze figure de due Profeti, cioè Davide con l'arpa, et Ezechia con l'organo, e queste furono le prime sculture, che egli facesse».

⁶¹⁰ Il documento è trascritto in versione corretta e completa da Bertolotti e conferma l'autografia dell'artista anche per le parti più eminentemente figurative.

⁶¹¹ Nel recente convegno dedicato al ruolo dei sensi nelle politiche visive della Controriforma, lo studioso Opher Mansour ha offerto un'interpretazione profondamente stimolante dei primi anni del XVII secolo (per ammissione dell'autore, si tratta di una rielaborazione di un'idea proveniente da *Likeness e Presence* di Hans Belting), ossia che: «la creativa diversità dell'arte romana attorno al 1600 è data in parte dalle contraddizioni delle politiche culturali della curia», espresse in correnti diverse e basate non solo sul patronato, «ma anche sulla censura e su pastoie interne e esterne che impedivano al papato di abbracciare interamente o rigettare l'eredità della grande arte sacra del Rinascimento», v. MANSOUR 2013, p. 137.

e decorativo collegato alle celebrazioni giubilari (visibile anche in altri lavori vaticani⁶¹²) con la promozione e il supporto ai rifacimenti sistematici delle basiliche paleocristiane, già auspicati dall'attività di archeologo cristiano di Cesare Baronio: questi avvengono quasi tutti fornendo gli edifici sacri di un soffitto in legno policromo⁶¹³. Inoltre, Clemente VIII fu uno degli ultimi papi a effettuare di persona la propria visita pastorale romana⁶¹⁴, portando con sé le *Instructiones* di Borromeo come manuale di verifica, e forse proprio per questo è stato letto dalla critica moderna come un grande censore⁶¹⁵. Ovviamente le chiese visitate non furono tutte quelle presenti nel circuito urbano, ma curiosamente molte mostravano elementi lignei e policromi di rilievo, ad esempio nei soffitti. Gran parte degli esempi riportati da Mansour sono naturalmente pittorici e relativi al tema della disonestà delle immagini, con riferimento all'attacco finale di Paleotti nel suo *pamphlet* latino *De Tollendibus*, in cui si capisce che secondo il vescovo bolognese in realtà l'azione censoria del papa non era bastevole: e questo lo diceva un uomo emiliano, che veniva dalla cultura dei compianti. Tuttavia, tra le varie indicazioni, troviamo anche due angeli lignei sul baldacchino della *Salus Populi Romani* avrebbero dovuto essere rimossi, se non rivestiti più acconciamente⁶¹⁶; il crocifisso di area tedesca conservato in S. Maria della Consolazione avrebbe dovuto essere riposto in sacrestia e non alla vista del popolo, coprendolo con un telo, proprio perché troppo patetico.

Come per i soffitti dei circuiti legati ai martiri, anche per gli organi l'indicazione più diffusa nella guidistica è quella della committenza cardinalizia, con rare incursioni nell'attribuzione del disegno d'architettura (in questo senso il caso più celebre è quello dell'introduzione della doppia cantoria per il coro e per gli strumenti da parte di Mattia de Rossi in S. Maria della Vittoria⁶¹⁷).

⁶¹² MANSOUR 2013, p. 136.

⁶¹³ MANSOUR 2013, in part. nota 2.

⁶¹⁴ Pubblicata in parte da MANSOUR 2013, l'originale della sua relazione si trova in AAV Misc. Arm. VII vol. 3, ff. 1-98.

⁶¹⁵ Abbastanza di recente, un *close-reading* del testo delle *Instructiones* simile a quello svolto qui *infra* è stato effettuato da Richard Schofield con la prospettiva forzata del tema della separazione tra i sessi nello spazio della chiesa: in questo senso, l'autore dà molto peso ai divisorii lignei che dovevano rivoluzionare lo spazio ecclesiastico dividendo le navate non più in orizzontale tra clero e popolo, ma in verticale, tra donne e uomini, e indaga le differenze tra le panche pensate per le donne, più comode, e quelle per gli uomini, assolutamente a risparmio. Anche la struttura dei confessionali, la grande invenzione delle *Instructiones* se si vuole, è letta come figlia di questa ansia di separazione dal corpo femminile, possibilmente reo di indurre in tentazione i sacerdoti, e lo studioso spera di poter applicare questa divisione anche per spiegare la tripartizione dei confessionali di S. Fedele a Milano dei fratelli Taurino, che è altrimenti risolvibile più facilmente facendo riferimento alle esigenze di simmetria e di decoro a cui poteva rispondere perfettamente la struttura tripartita antica dell'arco trionfale, già adattate nella serliana e in altre soluzioni architettoniche di grido alla data della stesura del testo, v. in part. SCHOFIELD 2013, nota 37.

⁶¹⁶ MANSOUR 2013, p. 141-142.

⁶¹⁷ NIBBY 1839, p. 527 descrive così l'organo di S. Maria della Vittoria, senza citare Mattia de Rossi, né il legno: «Superiormente alla porta si vede un organo magnifico con balaustrato di marmo, e ricco di dorature, sostenuto da

Tra i nomi di cardinali attivi nella committenza organaria spiccano quelli di Francesco Barberini per i lavori alle mostre d'organo nell'abside della basilica di S. Lorenzo in Damaso⁶¹⁸, distrutte nei restauri ottocenteschi e di mano di Giovan Battista Soria, e di Scipione Borghese per gli organi gemelli della Minerva, la cui facciata fu disegnata e intagliata dallo stesso artista⁶¹⁹. L'impegno del discepolo di Montano nel campo dei prospetti d'organo è tra i più cospicui nella storia dell'intaglio romano: sempre a lui fu affidata la decorazione di quello in S. Stefano del Cacco, finora attribuita per il solo disegno all'architetto Paolo Maruscelli⁶²⁰. Tutti questi strumenti furono infatti di responsabilità del medesimo organaro, Ennio Bonifazi detto il Cerricola, morto nel 1654⁶²¹, con cui Soria dovette instaurare un sincero rapporto di stima, in maniera simile a quanto accaduto a Blasi e Montano. Il Cerricola aveva iniziato la propria carriera restaurando il primo organo della vecchia S. Pietro (tra settembre 1624 e metà marzo 1626), spostato nella cappella del Coro dallo zio Armodio Maccione⁶²² (1609)⁶²³: quest'organo e la sua decorazione sono andati completamente distrutti con i rinnovamenti di Carlo Marchionne del 1762 (a cui andrà affidata anche la nuova veste degli strumenti, però sostituiti nell'Ottocento); precedentemente, la cassa lodatissima dell'organo era stata disegnata e intagliata sempre da Soria⁶²⁴. Un organo più recente, del 1582, con mostra intagliata da Flaminio Boulanger, è invece sopravvissuto nella Cappella del Sacramento della stessa S. Pietro⁶²⁵. Viene da pensare, e chi

due angoli di stucco e da due mensoloni di pietra fregiati con trofei militari messi ad oro: sopra all'organo è una cantoria tutta dorata, retta da due fante di stucco». Per la cantoria dell'organo di Mattia de Rossi (1677), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 510, nota 4 e cfr. BATTISTELLI 1994, p. 122, l'informazione sulla paternità del progetto deriva da PASCOLI 1992, p. 445.

⁶¹⁸ ROISECCO 1765, vol. 2, p. 38. Per la coppia di strumenti di S. Lorenzo in Damaso BARBIERI 1984 e BARBIERI 1985A.

⁶¹⁹ ROISECCO 1765, vol. 1, p. 516: S. Maria sopra Minerva: «di due organi furono aggiunti dal cardinale Scipione Borghese»; Per i due organi di S. Maria Sopra Minerva realizzati dall'organaro Ennio Bonifazi e con le casse intagliate da Giovan Battista Soria, di cui il secondo a sinistra con la collaborazione dello scalpello Andrea Appiani e dello stuccatore di Domenico Prestinaro (1629-1630), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 414, nota 94, vol. II, p. 225: cfr. BATTISTELLI 1994, p. 106; HILL 1976, p. 226 e RINGBECK 1989, p. 111. Hill attribuisce però l'intaglio a Paolo Maruscelli, non registrato nella confraternita: sono questi gli anni dell'accordo con Bernini ed evidentemente del tentativo di aprire la lavorazione del legno, come strumento per l'architettura soltanto, al di fuori della compagnia.

⁶²⁰ Per l'organo di S. Stefano del Cacco costruito da Ennio Bonifazi nel 1642, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 650-652, vol. II, pp. 342-343; cfr. *ROMA SACRA* 9, 1997.

⁶²¹ [s.a., ma LUNELLI] 1971. In DBI.

⁶²² Su questo artefice e alcuni suoi congiunti, attivi nel Seicento per S. Agostino., v. MORELLI 1985, e MORELLI 1987.

⁶²³ Le confuse informazioni sulla geografia interna di S. Pietro sono da imputare al datato studio di LUNELLI 1958, pp. 12, 82, 86-89, 97, e REYNOLDS 1986, recentemente corretto in FRONZUTO 2008.

⁶²⁴ ERWEE 2014, vol. I, p. 584, nota 177, vol. II, p. 311: l'organo di Bonifazi era già noto a ANGELI 1903, p. 488, fu poi sostituito da Filippo Testa (1722-1728) e poi da Giacomo Priori (1852), per l'organo attuale, decorato con festoni finto-settecenteschi nelle legature di canne a vista della ditta Morettini di Nicola e Francesco suo figlio (1891-1892), v. BATTISTELLI 1994, p. 52 e FRONZUTO 2008, pp. 57-80.

⁶²⁵ Per l'organo originale della Cappella del Sacramento di S. Pietro, realizzato da Martino e Vincenzo da Sulmona, con mostra ancora intatta intagliata da Flaminio Boulanger su disegno di Giacomo della Porta (1582), e poi

scrive spera di poter effettuare ulteriori ricerche in merito, che anche l'ultimo lavoro di Bonifazi, l'organo della collegiata di S. Lorenzo nel borgo di Sant'Oreste sul monte Soratte, possa essere affidato alle fasi finali del lavoro di Soria intagliatore (tra 1638 e 1642)⁶²⁶: l'organo è sfuggito alla storia dell'intaglio romano per la sua collocazione estremamente periferica, ma è un importante testimonianza dell'impegno barberiniano per l'arte musicale. Sulle legature campeggiano le tre api, lo stemma centrale è retto da due angeli in volo che non sono ancora berniniani, ma hanno perso gran parte delle rigidità tardomanieriste della scuola di Montano, e il fastigio si apre in una nuvoletta di non eccelsa qualità ma che prefigura le glorie a raggi successive: al suo interno si erge l'effigie del santo locale, S. Lorenzo in veste di protodiacono, nella stessa configurazione dell'organo di S. Stefano del Cacco.

Si contano però anche interventi di committenze cardinalizie molto più tardi per personalità meno note alla storia dell'arte, come Juan Álvaro Cienfuegos Villazón per l'organo di S. Bartolomeo in Isola⁶²⁷ o il cardinale-bambino Luis Antonio Jaime de Borbòn y Farnesio per il complesso di controfacciata in S. Maria della Scala⁶²⁸, arricchito nel 1756 da un complesso a doppia cantoria. Il committente, neanche trentenne, all'epoca della conclusione dei lavori aveva già rinunciato da due anni alla porpora per tornare al suo ruolo di Infante del trono spagnolo, curioso fatto di *gossip* che garantì una certa fama all'organo⁶²⁹: tra i molti restauri importanti effettuati nella seconda metà del Settecento restano infatti rari gli esempi di notizie a stampa coeve ricche di informazioni, in questo caso riportate dal *Diario Ordinario* del Chracas:

«Per la suddetta festa di S. Teresa solennizzata con divota pompa da' padri Carmelitani Scalzi di S. Maria della Scala, si sono veduti in quella chiesa terminati, e

sostituito con l'attuale da Francesco Morettini (1914), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 572, nota 103, vol. II, p. 307: BATTISTELLI 1994, p. 50 e FRONZUTO 2008 2008, pp. 57-80.

⁶²⁶ Il contratto per la realizzazione dello strumento è pubblicato da DE CAROLIS 1931; la spesa di 350 scudi riguardava certamente solo la meccanica dello strumento e non la sua decorazione completamente ricoperta d'oro, e fu divisa tra il comune di Sant'Oreste, il cardinal Francesco Barberini e il cavalier G. F. M. Caccia, i cui stemmi figurano sulla facciata dell'organo.

⁶²⁷ ROISECCO 1765, p. 229: «Nel 1624 fu ornata col soffitto maggiore per mezzo di un legato fatto da Curzio Zannelli; e finalmente il cardinale Alvaro Cienfuegos essendone titolare, vi rifece tutto il pavimento, ornò di buoni stucchi le pareti laterali, e l'arcone, e sopra la porta di mezzo fece un buon organo». Sulla chiesa di S. Bartolomeo all'Isola, cfr. ERWEE 2014, vol. I, pp. 72-75, vol. II, pp. 50-51: soggetta a frequenti inondazioni, fu quasi negletta dai francescani che la abitavano per quasi tutto il Cinquecento. Nel 1574-83 il cardinale Giulio Antonio Santorio iniziò su disegno di Martino Longhi il Vecchio un restauro completato dal cardinale Gabriel Trejo y Paniagua con disegno di Orazio Torriani (1624-1625); per quanto riguarda la facciata e il soffitto ligneo, modificato negli ultimi restauri da Bonaventura Loffredo (1865), Erwee non registra notizie sull'organo, pure evidentemente interessato dai medesimi interventi.

⁶²⁸ Sull'architettura della chiesa, iniziata dall'intagliatore Francesco Capriani da Volterra nel 1593, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 467-470, vol. II, pp. 254-256.

⁶²⁹ Notato pure dal DONOVAN 1844, p. 29, S. Maria della Scala: «above the door, inside, are two orchestras of gilt wood, beautifully carved by order of the Card. di Borbone, Infante of Spain».

scoperti li due nuovi cori da musica situati sopra la porta interiore, innalzati con bell'architettura a due ordini, di finissimo intaglio, e doratura. Nel prospetto del superiore di essi due cori vedesi collocata l'arma del Serenissimo Infante di Spagna Don Luigi, che aveva in diaconia quella chiesa allorché era cardinale, ed alla quale lasciò in dono le due superbe portiere ricchissime, che soglionsi fare apporre da' signori cardinali in occasione delle pubbliche feste, e altre solennità nelle chiese di loro titolo; e nell'altro più sotto, in contrassegno di gratitudine per un tal dono, vi hanno fatta collocare l'iscrizione seguente: Ludovici Hispaniarum Infanti, Regia munificentia Ecclesiam hanc cuius olim Cardinalis Titularis extitit splendido hocce ornato insignivit Anno Salutis MDCCLVI»⁶³⁰.

Manca qui l'indicazione dell'autore del progetto architettonico, riconosciuto in Giovanni Paolo Panini dalla guida di Melchiorri⁶³¹; l'effettiva realizzazione si deve, come trovato in archivio da Micheal Erwee, su disegno di Giuseppe Pannini, al falegname Giuseppe Varese e all'intagliatore Andrea Pacetti, che vide però decorare le quattordici teste cherubiche interamente in stucco da Raimondo Raggi e Francesco Cappelletti; contestualmente all'organo fu costruita anche la bussola sottostante⁶³².

A volte il ruolo del committente non era svolto direttamente da un ecclesiastico, ma piuttosto da nobili entusiasti dell'arte musicale: è il caso dell'organo di S. Nicola da Tolentino, entrato nella guidistica ottocentesca ancora con funzione di indicatore topografico per alcuni stucchi di Francesco Baratta⁶³³, ma in realtà la facciata della chiesa e la cantoria sostenuta da mensoloni in forma di cherubini di ispirazione borrominiana furono di disegno dei dilettanti principi Pamphili, Don Camillo e il figlio Giovan Battista⁶³⁴, che portarono avanti i lavori all'incirca per due decenni a partire dal 1651. Anche i residenti di Villa Peretti Montalto dovevano essere amanti dello strumento, in quanto il viaggiatore Lassels registrava già nel 1670, all'interno del casino che ospitava anche il meraviglioso Davide e Golia di Sebastiano del Piombo (caposaldo del dibattito sul *Paragone*), un positivo dal suono assai piacevole⁶³⁵.

⁶³⁰ *Diario ordinario*, fascicolo del 23 ottobre 1756, CHACAS n. 6129, pp. 3-4.

⁶³¹ MELCHIORRI 1834, p. 309: «Sopra la porta d'ingresso veggonsi molti ornati in legno, con dorature, disegnati dal Pannini, e fatti a spese del card. Luigi di Borbone infante di Spagna, che ne fu titolare».

⁶³² ERWEE 2014, vol. I, p. 468, nota 6, vol. II, p. 255: ASR, *Carmelitani Scalzi in S. Maria della Scala*, busta 116, «*Spese fatte per la bussola della chiesa e le due cantorie per la musica*»; per un esame più approfondito della documentazione, che prova il successo del modello di cantoria doppia, v. PANFILI 2012.

⁶³³ PELLEGRINI 1869, p. 293: «gli angeli sopra il frontispizio, e gli altri sopra l'organo da Francesco Baratta».

⁶³⁴ BARBIERI 1983, pp. 25-34: gli intagli della cassa furono aggiustati e aumentati dal falegname Antonio Rozzi e dorati da Girolamo Baldesi.

⁶³⁵ LASSELS 1670, p. 168: «Then mounting into the little Pallace near the door, I saw diverse good pictures and statues, of the house of Montalto, and others. There also I saw a wooden organ, pipes and all, and yet of no ungrateful sound. There also I saw the picture of David killing Goliath: it turns frame, and shews you both the foreside of those combatants, and their backsides too, which other pictures do not».

Come nei casi precedenti, sebbene le guide tacciano, sappiamo dal *Diario ordinario* della committenza della splendente mostra d'organo con doppia cantoria di S. Antonio dei Portoghesi⁶³⁶, realizzata da un intagliatore anonimo per ordine di un laico facente parte della Schola dei Portoghesi, Emanuel Pereira de Sampayo, tra 1748 e 1749⁶³⁷. Non se ne conoscono i nomi degli artefici originari per via documentaria, tuttavia il coronamento dell'opera risente delle linee dell'organo di Vannelli, e soprattutto dall'andamento dei profili delle finestre, in particolare della maggiore sopra l'ingresso, progettate da Gabriele Valvassori per il Palazzo Doria Pamphilij al Corso circa dieci anni prima (1731-1734)⁶³⁸. La mostra, pur apprezzata, non è attribuita dalla fonte, a dimostrazione del disinteresse continuativo verso il mestiere d'intagliatore: la situazione si ripresenta identica, pochi anni dopo, per lo scomparso organo Alari della basilica di S. Marco⁶³⁹, commissionato dal cardinal Angelo Maria Quirini, in cui l'intaglio ligneo era però ridotto alle sole balaustre dei due coretti laterali⁶⁴⁰. Lo stesso giornale del Chracas aggiunge notizie sull'avvio dei lavori all'organo in controfacciata della chiesa di S.

⁶³⁶ Sulla chiesa, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 58-61, vol. II, pp. 40-42. Martino Longhi il Giovane inizia i lavori concludendo la navata (1624-1636), poi Carlo Rainaldi prosegue la costruzione (1674-1676), completata con cupola e presbiterio da Cristoforo Schor soltanto nel 1685. Fu poi sottoposta a pesanti restauri sotto l'architetto Francesco Vespignani, a cui si riferiscono le uniche date note delle decorazioni al di sotto della cantoria dell'organo in controfacciata, dove lavora Augusto Spada (1869-1870), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 59, nota 18, vol. II, p. 41.

⁶³⁷ *Diario ordinario*, fascicolo del 22 giugno 1748, CHRACAS n. 4824, p. 2: «Nella regia chiesa della Nazione Portoghese dedicata a S. Antonio da Padova [...] visita in fiocchi, e corteggio del [...] Cardinal Corsini protettore della Corona, e Regni di Portogallo. In quella occasione, oltre del nuovo coro per la musica, fatto costruire poco tempo fa in essa chiesa assai nobilmente dal signor commendatore Sampajo, ministro della suddetta Corona di Portogallo, vi si vide affatto terminato ancora il nuovo Organo fatto fare dalla chiesa, riuscito molto vago nell'ornato, e armonioso nel suono».

⁶³⁸ Lo strumento attuale fu installato soltanto nel 1956 dalla Ditta Ruffatti, v. BARBIERI, MORELLI 1981, p. 66; cfr. BATTISTELLI 1994, p. 62.

⁶³⁹ *Diario ordinario*, fascicolo del 27 marzo 1751, CHRACAS n. 5256, pp. 3-4: «In congiuntura di essere stata la scorsa settimana la Stazione nella chiesa collegiata parrocchiale di S. Marco, vi si osservò già collocato nella nobilissima facciata interiore dirimpetto all'altar maggiore, il magnifico nuovo organo fatto fare a proprie spese dalla munificentissima pietà dell'Eminentissimo Querini commendatario di essa chiesa, quale ha quasi tutta rinnovata ed abbellita, come si vede, con singolar vaghezza. Il detto organo, che è opera del signor Giovanni Antonio Alari Romano, è a 15 registri, tutto dorato, e diviso in tre prospetti, facendogli nobile ornamento la doratura ancora ultimamente fatta delli due coretti, che sono ad esso lateralmente contigui».

⁶⁴⁰ Lo strumento fu costruito da Giovanni Antonio Alari nel 1751 e sostituito in almeno due occasioni successive, con prospetto e cantoria a spese del Cardinale Quirini, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 321, nota 8: CHRACAS 1751 n. 5271; BATTISTELLI 1994, p. 98; ASVR, *Capitolo di San Marco*, busta 38, fasc. 19, f. 2771r.

Eustachio, per la committenza del cardinale Neri Maria Corsini⁶⁴¹, ma continua a tacere le identità degli intagliatori, su cui spicca Carlo Pacilli⁶⁴².

Titi e Roisecco rimangono nonostante quanto abbiamo già detto le due guide più ricche di informazioni. Il dato segnala che nonostante l'enorme importanza data al canto e alla musica, gli estensori delle guide per i pellegrini non si curavano di dare informazioni sui complessi decorativi di organi e cantorie, quanto al massimo su dove si poteva sentir cantare con maggiore solennità, privilegiando quindi la grandezza degli spazi, e degli *ensembles* vocali, piuttosto che la ricchezza dell'ornato o dell'invenzione delle mostre. Titi subordina la magnifica invenzione di Camillo Rusconi e la sofferta esecuzione degli organi gemelli della Chiesa Nuova⁶⁴³ alla mera notizia del rifacimento delle cappelle che essi sovrastavano (lo faceva per ragioni di cronologia, ma i numerosi revisori ed estensori del suo testo non si diedero mai pena di correggere tale lacuna)⁶⁴⁴.

Al contrario, nel caso dell'organo del Laterano Titi era anche perfettamente informato su cosa avvenne del piccolo strumento che serviva precedentemente la basilica, finito a servire il più

⁶⁴¹ *Diario ordinario*, fascicolo del 2 aprile 1746, CHACAS n. 4476, p. 16. Ulteriori notizie su lavori lignei, che comprendevano un «gran baldacchino stabile, che è sopra l'altar maggiore, fatto fare di nuovo dal signor cardinale egregiamente dorato, e lavorato con tutto buon gusto, e vaghezza secondo la nobile idea di Sua Eminenza» sono in *Diario ordinario*, fascicolo del 24 settembre 1746, CHACAS n. 4551, p. 19; cfr. ERWEE 2014, vol. I, pp. 150-151: una bussola all'ingresso è fabbricata dal falegname Giuseppe Ruggieri nel 1758, nota 13, vol. II, p. 92: ASVR, *Capitolo di S. Eustachio*, busta 204, ff. 18-19. Le gelosie dei coretti nel transetto e nel presbiterio sono intagliate da Nicola Giorgetti nel 1725, come anche il baldacchino sospeso sopra l'altare, insieme con Giuseppe Moscati (1726), il quale realizza su disegno di Antonio Canevari gli stalli del coro (1726-1728), nota 26, vol. II, p. 93: ASVR, *Capitolo di S. Eustachio*, busta 192, Giustificazioni nn. 156, 159.

⁶⁴² ERWEE 2014, vol. I, pp. 149-153, note 11-12, vol. II, pp. 92-93: l'organo fu costruito da Celestino Testa con il suo allievo Giuseppe Noghel, poi restaurato e rifatto da Johann Konrad Werle nel 1767; la cassa fu intagliata da Francesco Michetti, Bernardino Mammuccari e Carlo Pacilli tra 1746 e 1749, e le gelosie dei coretti da Antonio Matricardi nel 1746: ASVR, *Capitolo di S. Eustachio*, busta 188, nn. 246, 248; ASVR *Capitolo di S. Eustachio*, busta 189, n. 36, e cfr. MORELLI 1981, MORELLI 1994, pp. 21-23, 72, e infine PANFILI 2010, p. 541.

⁶⁴³ Per gli organi gemelli di S. Maria in Vallicella, di cui si parlerà meglio nel capitolo dedicato alle tecniche dell'intaglio ligneo, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 495, note 33-36, vol. II, p. 267: cfr. *infra*, ma è vicenda ricostruita in LAURO 2016, pp. 187-259. Vi si aggiungono i lavori per i vecchi organi, con pagamenti a scalpellini: Bartolomeo Basso (1598) e Luca Berrettini (1659). Per gli angeli in marmo accanto al *Crocifisso* di Francois Berthelot (1615) aggiunti da Francesco Maratta (1698), insieme agli organi, forse il modello poteva passare tra le botteghe, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 495, senza riferimenti documentari. Per i coretti dell'abside sono intagliati da Biagio Petori (Petto), mentre per gli stalli del coro realizzati da Francesco Bozzi (1769) su disegno di Giovanni Francesco Fiori, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 496, senza riferimenti documentari, nota 43, vol. II, p. 268: ASR, *Congregazione dell'Oratorio in S. Maria in Vallicella*, busta 218, n. 87. Per gli armadi di sacrestia, disegnati e realizzati da Taddeo Landi con il coinvolgimento di Paolo Maruscelli (1634-1638), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 497, senza riferimenti documentari. MORELLI 1986, per i due organi gemelli della Chiesa Nuova.

⁶⁴⁴ Dal testo dell'edizione originale di TITI 1674, pp. 132-133, si capisce che i successivi organi gemelli di S. Maria in Vallicella (1698) furono così ricchi perché parte della stessa idea di rinnovamento delle cappelle sottostanti, decorate dalle autorità dello stile più alto e moderno visibile a Roma, Guido Reni e Carlo Maratti; di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze.

angusto e soffuso spazio ricoperto di legno del Battistero Lateranense⁶⁴⁵. Da ricordare infine il ricchissimo organo dei SS. Martino e Rocco all'Augusteo⁶⁴⁶, anche questo registrato per la sua committenza ecclesiastica, ma intagliato dal sapientissimo Girolamo Corpi⁶⁴⁷, che al pari dell'ignoto intagliatore dell'organo (successivo, 1750) di S. Pantaleo⁶⁴⁸, è profondamente ispirato nel tripudio decorativo e quasi floreale di puttini accordati su una tripartizione concavo-convessa all'esempio dell'organo di Giovan Battista Vannelli in S. Giuseppe dei Falegnami (cfr. *infra*, Vannelli).

A Corpi spettava anche la distrutta *facies* settecentesca dell'organo del Collegio Germanico, tra gli strumenti più fondamentali per il rinnovamento della tecnica organaria italiana, poi purtroppo perduto con i disastrosi interventi di fine Ottocento afferenti alla cosiddetta Riforma Ceciliana. Il primo organo di S. Apollinare, sede della cappella musicale più nota di Roma dopo quella pontificia, era citato già nel 1588 dalla guida per pellegrini dell'Ugonio, all'interno di più ampi interventi che comprendevano anche un soffitto dorato⁶⁴⁹. Nel 1581 Sebastiano Hay vi aveva infatti costruito il primo organo alla fiamminga in Italia: questa innovazione tentava di introdurre a Roma il principio del doppio corpo d'organo (principale e positivo) comandato da due tastiere.

⁶⁴⁵ TITI 1674, pp. 229-232: S. Giovanni Battista in Fonte: «Questo è il luogo dove S. Silvestro papa battezzò l'imperatore Constantino, e vi eresse, questo bell'edifitio in memoria di tanta gratia: si farebbe per l'antichità perduto, se molti pontefici non l'havessero ristorato, et oltre a gl'altri Gregorio XIII vi fece il soffitto, Clemente VIII vi trasportò l'organo, che era in S. Giovanni Laterano, et ultimamente Urbano VIII l'ha abbellito in tutto».

⁶⁴⁶ TITI 1763, p. 395: S. Rocco degli Schiavoni: «Il bellissimo organo sopra della porta della chiesa, eretto per legato del Palma curiale, è molto stimato per il disegno, e per l'intaglio»; VENUTI 1766, p. 168: SS. Martino e Rocco all'Augusteo: «Finalmente vi s'osserva un Organo molto stimato pel suo disegno, e per l'intaglio»; Cfr. Scheda ICCD OA-C-12-00212513-A, (1980, Mangia P., rev. 2005).

⁶⁴⁷ Su S. Rocco degli Schiavoni a Ripetta, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 612-616, vol. II, pp. 323-325: per l'organo costruito da Giacomo e Giovanni Antonio Alari e decorato con intagli di Girolamo Corpi (1721), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 613, nota 11, vol. II, p. 324: BATTISTELLI 1994, p. 128; cfr. ASR, *Ospedale di S. Rocco*, busta 803, ff. 472r-v, ff. 454 r-v. L'altar maggiore, poi sostituito nei rifacimenti ottocenteschi, fu eseguito tra gli altri da Giuseppe Giorgetti come scultore in marmo (1672-1673), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 614, nota 27, vol. II, p. 324: MONTAGU 1970, pp. 278-298.

⁶⁴⁸ Su S. Pantaleo, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 540-542, vol. II, pp. 292-293: per l'organo datato al 1750, e per la Cappella del Crocifisso di cui si registra soltanto l'esistenza, che dai cataloghi ICCD è data parimenti alla seconda metà del Settecento, senza riferimenti documentari: l'archivio di riferimento per questa chiesa è l'Archivio Generale delle Scuole Pie, ordine fondato da san Giuseppe Calasanzio e che teneva la chiesa dal 1614; cfr. il *Diario ordinario*, fascicolo del 3 settembre 1757, CHRACAS 6264, p. 5: «si videro in chiesa quattro bellissimi Confessionali nuovi fatti lavorare con buon disegno dall'architetto signor Melchiorre Passalacqua, come pure la porta maggiore, e frontespizio della medesima nella parte esteriore».

⁶⁴⁹ UGONIO 1588 p. 285v-286r: nel pontificato di Gregorio XIII «con la molta pietà dei detti Padri del Gesù, è stata la chiesa di S. Apollinare benissimo restaurata; et ridotta in quella bellezza et splendore che si vede oggidì. Imperocché et il soffitto dipinto et dorato vi è stato fatto, et la Tribuna con la nave di mezzo vagamente dipinta con l'istoria di S. Apollinare, et il coro di sopra et d'abbasso, et l'organo, et gl'altari, così il maggiore, come gl'altri, il tutto è stato con mirabile pulitezza et ornamento rinovato. Sì che dove questa chiesa per prima non era quasi conosciuta, al presente è con gran concorso visitata, et onorata. Et massime che vi fono le messe frequenti, et vi si celebrano i divini offizi con somma divozione, accompagnata ne' più solenni giorni da dolcissime musiche, così di voci, come di organi, et di altri instruminti».

Lo strumento del Collegio Germanico rivoluzionò l'arte organaria del Seicento romano: fu presto imitato dagli organari toscani Domenico Benvenuti e Francesco Palmieri per un altro organo perduto, quello di S. Maria in Aracoeli (1585-1586)⁶⁵⁰, che lasciava perplessi anche gli eruditi settecenteschi consultati da Padre Casimiro⁶⁵¹. La cassa e la cantoria di quest'organo furono disegnate da Giovan Battista Montano, e messe in opera tra 1585 e 1586 insieme al falegname Jacopo Tobai nel transetto sinistro sopra l'ultima cappella, ma non ne rimangono tracce in seguito alle devastazioni napoleoniche⁶⁵². Nel 1660 circa lo strumento di S. Apollinare era stato perfezionato dal gesuita fiammingo Willem Hermans sezionando ulteriormente i corpi sonori⁶⁵³, ma con i lavori di completo rifacimento della chiesa sotto la direzione di Ferdinando Fuga, nel 1746, l'organo fu smembrato in due parti e rifatto *ex novo* dagli organari Giovanni Antonio e Giuseppe Alari disponendo il positivo nella cantoria della cappella della Madonna, e il principale in controfacciata con una nuova mostra e cantoria intagliate da Girolamo Corpi romano entro il 1749⁶⁵⁴.

La storia dello strumento seicentesco di S. Apollinare si colloca tra i passaggi più fondamentali per il rinnovamento delle tecniche organarie italiane del Sei-Settecento, poi mutilate in larga

⁶⁵⁰ Per il progetto di restauro dell'Ara Coeli, v. BARBIERI 1986; secondo ERWEE 2014, vol. I, p. 351, nota 68: DE ANGELIS 1969, pp. 59-60, il nuovo organo nel retro-altare ne sostituisce uno celebre di Luca Blasi e Giovanni Battista Montano (1686-1689), ma l'informazione è sbagliata.

Nella cappella dei terziari o Oratorio dell'Immacolata Concezione, costruita per il Giubileo del 1750 da Pio e Girolamo Rossi, c'è un positivo di Johann Konrad Werle, firmato e datato 1752, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 350, note 52-58: PANFILI 2010.

⁶⁵¹ CASIMIRO DA ROMA 1736, pp. 33-35: «Nel pontificato di Sisto V l'istesso Senato e Popolo Romano arricchì la nostra chiesa dell'organo, posto dirimpetto alla porta che conduce alla piazza del Campidoglio. Fu fabbricato questo strumento da Domenico Benvenuti, cui fu, tra le altre cose, ordinato che dovesse riuscire di tuono coristo, come quello della Chiesa di Santa Maria sopra Minerva; che fosse di nove registri, di cinquanta tasti con *ut*, *re*, *mi*; e che il trentesimo quarto fosse spezzato. Io, che veramente non ho molto lume di tale strumento, non ho potuto indovinare qual sia, o debba essere questo trentesimo quarto tasto; perché questo solo esser dovesse spezzato e qual effetto nel sonare producesse. Né punto sopra tal particolare hanno saputo rispondermi alcuni maestri di cappella, e due organari da me a bella posta su tal soggetto richiesti. Comunque però la cosa possa andare, è certo che simil tasto oggi non vi apparisce. Nella facciata della cantoria, fu nello stesso tempo fatto da Francesco Palmerio da Fivizzano un altr'organo con canne di legno, commutate pochi anni sono in canne di piombo; allorché l'uno e l'altro dal Popolo Romano fu allo stato primiero ridotto».

⁶⁵² BILANCIA 2008, pp. 54-55, note 12-22 e documento 2, pp. 76-77; precedentemente i contratti riguardo lo strumento erano stati in parte pubblicati in CAMETTI 1919, in part. p. 452. Per il progetto di restauro dell'Ara Coeli, v. BARBIERI 1986; cfr. per il nuovo organo nel retro-altare, che sostituisce quello celebre di Luca Blasi e Giovanni Battista Montano (1686-1689), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 351, nota 68: DE ANGELIS 1969, pp. 59-60. Nella cappella dei terziari o Oratorio dell'Immacolata Concezione costruito per il Giubileo del 1750 da Pio e Girolamo Rossi c'è un positivo di Johann Konrad Werle, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 350, note 52-58: firmato e datato 1752, v. PANFILI 2010.

⁶⁵³ Non si hanno testimonianze visive dirette, ma è possibile che la facciata fosse organizzata in torri dal confronto con altri strumenti superstiti dell'organaro.

⁶⁵⁴ Sull'organo di S. Apollinare, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 20-21, vol. II, p. 62; BATTISTELLI 1994, p. 19-20, p. 23 e nota 118, p. 152; cfr. CULLEY 1964-1967; BARBIERI 2010.

parte con i disastrosi interventi di fine Ottocento afferenti alla cosiddetta Riforma Ceciliana. È infatti in questa sede che si ritrova la prima testimonianza dell'usanza di mescolare il canto figurato liturgico all'accompagnamento dell'organo come caratteristica del concerto ecclesiastico romano, come accadeva al Collegio Germanico almeno dal 1556 secondo S. Ignazio di Loyola. Dal 1583 in poi la cappella musicale del collegio ebbe un ruolo trainante nell'elaborazione e diffusione di questa pratica, per cui è regolarmente documentata la presenza di formazioni vocali composte di due o tre solisti che si esibivano in mottetti con organo, in particolare durante le devozioni delle Quarantore⁶⁵⁵. Il ruolo delle processioni delle Quarantore e di altre occasioni di musica liturgicamente rilevante anche per le confraternite è stato indagato da O'Regan⁶⁵⁶, soprattutto per quanto riguarda il rito dell'*Inchinata*, cessato poco prima del Concilio Tridentino, che prevedeva la mobilitazione di due delle icone più sacre dell'Urbe, la *Salus Populi Romani* e il *Salvatore* lateranense. Durante questa processione si raggiungeva il massimo del coinvolgimento degli enti civili romani alle vicende sacre, da cui invece rimanevano distanti il papa e la curia: fino al 1566 infatti tutte le corporazioni rappresentate in Campidoglio partecipavano con un carro processionale ricoperto di candele e portante le varie imprese realizzate in legno, fino al divieto di Pio V, giustificato dai gravi disordini che la mobilitazione di immagini così venerate causava tra i vari gruppi di mestiere e le confraternite che le accompagnavano. O'Regan nota però che l'azione papale poteva anche «essere letta come parte di una più ampia strategia [...] per riaffermare il potere papale su tali dispiegamenti di pietà popolare e deviare le energie delle corporazioni artigiane su processioni più ufficiali [e teologicamente legittimate ... come quelle delle Quarantore,] del Corpus Christi, del Giovedì Santo e dei Santi patroni»; il papa sarebbe stato aiutato dal patriziato locale, lieto di diminuire l'indipendenza delle organizzazioni dei lavoratori⁶⁵⁷. Inoltre, lo stesso studioso sottolinea che soltanto le confraternite economicamente più potenti, come il Gonfalone e il Crocifisso di S. Marcello, potevano permettersi di assumere musicisti di professione, spesso dalla Cappella Papale, per eseguire i propri inni sacri. Com'è

⁶⁵⁵ Simili episodi sono segnalati da Noel O'Regan anche per altri luoghi di culto, significativamente legati alla tradizione germanica come S. Maria dell'Anima, ma anche per la cappella musicale di S. Pietro in Vaticano, v. O'REGAN 2000; sull'uso degli organi (e relative sostituzioni) dentro S. Pietro nei primi decenni del Seicento dal punto di vista del liturgista Andrea Amici, cfr. O'REGAN 1999. Per la stessa situazione mutata in direzione di una teatralità ben più spinta, un secolo dopo, secondo le testimonianze degli analoghi diari di Andrea Adami, v. GILLGREN 2020.

⁶⁵⁶ O'REGAN 1994, pp. 534, 539 e O'REGAN 2024, con bibliografia; cfr. KNIGHTON 2024, per altre informazioni sulla pratica romana *ad indicem*, pp. 6, 10, 11, 12, 218, 225, 227, 229, 231, 232, 235, 236, 237, 239, 263, 510.

⁶⁵⁷ O'REGAN 2024, pp. 181-183, per un bello spaccato trasversale delle usanze devozionali (in particolare quelle legate all'uso della musica, dei novizi e dei coristi, ma anche delle ritualità della dotazione, della carità e delle scarcerazioni) di varie confraternite romane sul finire del Cinquecento, in particolare di quelle di cui restano gli statuti a stampa.

invece il caso per buona parte della vicenda storica dell'Arciconfraternita dei Falegnami, erano altrimenti i fratelli stessi a svolgere il ruolo di coristi⁶⁵⁸.

Un caso particolare, ma mai registrato dalla guidistica per ovvi motivi di riservatezza, è quello dei conventi femminili. Le chiese afferenti a realtà di stretta clausura, come le clarisse di S. Lorenzo in Panisperna, le domenicane di S. Caterina da Siena o le agostiniane di S. Maria alle Vergini (poi S. Rita da Cascia), avevano comunque necessità di una guida canora professionale, ovviamente gestita da cantori uomini. In quanto tali, essi andavano collocati in spazi distanti dalla vista delle congreghe, e pertanto le chiese conventuali spesso si dotarono non solo di piccoli coretti, diffusi un po' in tutte le tipologie di edificio religioso, ma di vere e proprie cantorie monumentali in controfacciata, in tutto e per tutto simili ai progetti atti a ospitare organi soprattutto dall'ottavo decennio del XVII secolo. In tempi successivi, con i rivolgimenti dei singoli conventi e una generale maggiore accessibilità degli spazi sacri, durante il primo novecento questi spazi andarono a essere occupati finalmente dal loro più naturale abitante, il principe degli strumenti. Queste particolari cantorie completamente coperte da fitte grate sono ovviamente in contrasto con l'obiettivo dell'organaro di far diffondere al meglio il suono dello strumento, e finiscono inoltre per essere spesso decorate con una tecnica mista di intaglio ligneo e stucchi liberamente applicati, che mal si sposano con l'installazione degli organi. Le vibrazioni causate dalle canne infatti sono elasticamente gestite dal legno, ma molto meno dal gesso e dagli altri componenti friabili dello stucco.

Nella chiesa di S. Rita, la cui storia costruttiva assai complessa e difficile da seguire per via documentaria complica la lettura, è stato aggiunto nel 1912 un positivo⁶⁵⁹ su una cantoria sorretta da quattro modiglioni deliziosamente intagliati in forma di testina di monaca, in cui ogni volto ha elementi di individualità freschissima nelle diverse espressioni degli affetti: per proporla un'attribuzione, un appiglio è fornito dalla prima edizione del Titi che indica che questa chiesa operarono sia Mattia de Rossi come architetto sia Filippo Carcani come stuccatore, entrambi implicati in restauri o progetti per organi precedenti; possiamo dunque proporre questa attribuzione per la cantoria, sicuramente da datare dopo la conclusione dei lavori al convento

⁶⁵⁸ Le processioni "più ufficiali" (oltre alle già citate, anche le Litanie di S. Marco e le feste dello Spirito Santo) erano già state analizzate dallo stesso autore a volo d'uccello in occasione di un analogo studio delle similitudini tra le varie confraternite, basato soprattutto sul testo di MARTIN 1969, in particolare nel contributo di O'REGAN 1992, ma anche altrove, come nella monografia dedicata all'Ospedale dei Pellegrini fino alla metà del Seicento, O'REGAN 1995.

⁶⁵⁹ CAMPEGGIANI 2015, p. 30.

nel 1660 sotto Domenico Castelli e prima del 1673⁶⁶⁰. Più certa è l'attribuzione almeno del disegno attuale della cantoria di S. Lorenzo in Panisperna⁶⁶¹, priva di organo: costruita sotto la badessa Anna Maria Vannuzzi nel 1671 e restaurata nel 1757 sotto Mauro Fontana architetto, che vi aggiunse nuovi coretti per le monache, è infatti citata in un numero del Chracas con ornamenti a stucco⁶⁶²; la ricognizione autoptica però ha confermato che anche qui le mensole sono scolpite in legno per via di evidenti spaccature longitudinali sui volti dei cherubini, che qui più tradizionalmente decorano i sostegni. Anche la piccola chiesa di S. Maria dell'Umiltà possiede un coretto in cui la grata è intagliata con virtuosismo altrove inedito⁶⁶³ attorno al 1715, purtroppo senza attribuzioni documentarie dell'esecutore in legno. La complessa opera, dal profilo tripartito concavo-convesso, probabilmente da riportare al disegno architettonico della scuola di Carlo Fontana, presenta un intreccio di nastri, fogliami e cartocci praticamente inestricabile, dove affiorano come unico elemento figurale sette testine fogliate al centro delle tre campate e nei termini di ciascun pilastro, e tre angioletti reggifestone appollaiati sul fastigio mistilineo centrale.

L'esempio però più vistoso è quello dell'architettura della cantoria di S. Caterina a Monte Magnanapoli, le cui linee quasi francesi e la decorazione scherzosa con puttini smorfiosi ha causato anche confusione sulla cronologia degli interventi in letteratura. Anche la documentazione non è sufficientemente chiara, ma qui accettiamo l'interpretazione di Micheal Erwee per cui la cantoria nascosta da grate «potrebbe essere costruita da Claudio Sciardò e intagliato da Filippo Passavini [sic] e decorato da Pietro Papaleo nel 1690-1691, e ad affiancarlo ci sono due coretti più piccoli intagliati e dorati»⁶⁶⁴. Si tratta in realtà ovviamente del grande ornatista Passarini, di cui un'invenzione per mostra d'organo è perfettamente sovrapponibile nei profili e della decorazione con la parte bassa di questa cantoria. Personalmente, per paragone

⁶⁶⁰ TITI 1673, p. 327.

⁶⁶¹ Sulla chiesa, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 293-4, vol. II, p. 165-166. Sulla porta intagliata d'ingresso alla chiesa compaiono *San Lorenzo* martire, sul cui luogo di esecuzione si ergerebbe la chiesa, e *San Francesco*, fondatore dell'ordine (le Clarisse occupano la chiesa fin dal Trecento sotto la protezione della famiglia Colonna). Secondo DE CRESCENZO, SCARAMELLA 1998, la decorazione tardo barocca della porta potrebbe essere attribuibile allo storicismo ottocentesco, ma questa reca un'iscrizione che sembra autentica con la data 1659.

⁶⁶² *Diario ordinario*, fascicolo del 20 agosto 1757, CHRACAS n. 6258, pp. 2-4.

⁶⁶³ Su S. Maria dell'Umiltà, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 488-489, vol. II, pp. 264-265: per il coretto delle monache sopra la porta, intagliato su commissione di Suor Maria Colomba Bologni, probabilmente su disegno di Alessandro Dori che succedette a Carlo Fontana nel 1714 (che lavorava alla facciata dal 1703), gli stucchi dati a Antonio Raggi e Michele Maglia) sono del 1652.

⁶⁶⁴ ERWEE 2014, vol. I, pp. 108-110, vol. II, pp. 68-69, nota 5: ASR (Galla Placidia), *Monte di Pietà*, Libro mastro 132, f. 816 L; ASR (Galla Placidia), *Monte di Pietà*, Libro mastro 133, f. 264; per altri stucchi del 1702, v. ASR (Galla Placidia), *Monte di Pietà*, Libro mastro 143, f. 399 L.

con altri cantieri del genere, sembra più probabile che Claudio Sciardò fosse l'intagliatore più "meccanico" dedicato ai coretti, e Passarini avesse disegnato l'intera struttura, sostanzialmente col ruolo di architetto⁶⁶⁵ e Papaleo l'esecutore, in stucco poiché non si dava la presenza di un organo, dei supporti e dei *putti*. In mancanza di un esame autoptico ravvicinato non si esclude comunque che l'intervento di Papaleo potesse riguardare anche la parte lignea, in quanto egli era stato già avviato a questo genere di scultura dal contatto con l'arte maltese di Melchiorre Caffà per cui intagliò il *San Luca* della grotta di San Paolo a Rabat come pendant del San Paolo dell'allievo di Ferrata⁶⁶⁶.

Anche la più incredibile realizzazione dell'arte dell'intaglio romano nel settore delle mostre d'organo, ossia lo stupendo complesso di doppia cantoria e prospetto di cassa di S. Maria Maddalena, è relativamente poco osannato dalla guidistica del tempo, anche se Roisecco e Venuti la celebrano come l'opera forse più "nobile" e "pulita" della piccola chiesa⁶⁶⁷, anche perché giunge a compimento dei lunghissimi lavori che la trasformarono in un vero e proprio scrigno *rocaille*. Il nuovo strumento, in sostituzione del precedente di Filippo Testa⁶⁶⁸, fu realizzato da Johann Konrad Wörle, poco più che esordiente a Roma, nel 1736⁶⁶⁹, quando Francesco Valesio nel *Diario Romano* definiva per la sua bizzarra grandiosità l'organo come «ricchissimo di intagli dorati, ma troppo minuti e di poco buon gusto»⁶⁷⁰; un fatto certo è che lo strumento del tirolese fu apprezzatissimo, se ancora il Nibby lo riportava con la giusta attribuzione e lo considerava tra i migliori che si potessero udire a Roma⁶⁷¹. Il complesso di organo e cantorie doppie con statue in finto stucco sembra a chi scrive del tutto coerente e frutto di un progetto unitario, ma la letteratura, in mancanza di documenti esaustivi, ha preferito

⁶⁶⁵ Come si deduce dal confronto con PASSARINI 1698, tav. 14.

⁶⁶⁶ Azzopardi, John, Melchiorre Cafà's Statue of St. Paul at St. Paul's Grotto, Rabat, Malta, pp. 113-130, in Sciberras, Keith, Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque, Valletta: Midsea Books, 2006.

⁶⁶⁷ ROISECCO 1765, vol. 2, p. 191: «Hanno poi questi padri [Camilliani] abbellita di dentro questa chiesa con pitture, e stucchi dorati, con un nobilissimo coro per l'organo tutto fornito d'intagli parimente dorati»; VENUTI 1766, p. 140: «L'hanno al presente i Padri suddetti rimodernata ed abbellita con pitture, e stucchi dorati, con un Coro per l'Organo, tutto fornito d'intagli dorati e con pulita facciata».

⁶⁶⁸ MORTARI 1987, p. 127.

⁶⁶⁹ Lo strumento fu poi restaurato da Giacomo Pianacci organaro (1790) e nuovamente nell'ooto e novecento, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 382, nota 9, vol. II, p. 212; BATTISTELLI 1994 p. 23, CHRACAS 1790 III n. 1584, pp. 14-15; [Trambusti, Giuseppe] *Narrazione del grande restauro compiuto nel rinomato organo della ven. Chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena*, Roma: [s.e], 1864. Per la firma e la data di Werle, e l'ultimo restauro del 1977, v. FRONZUTO 2008B, appendice pdf su Cd-Rom di FRONZUTO 2008A, pp. 313-314.

⁶⁷⁰ Alla data 8 luglio, citato in MORTARI 1987, p. 126.

⁶⁷¹ NIBBY 1839, p. 534: «Sopra la porta è un nobilissimo coro per l'organo tutto fornito di bizzarri intagli dorati: l'organo ch'ivi fu posto è uno de'migliori di Roma, e venne eseguito da un tal Corrado [Werle] tedesco di nazione, riputatissimo in tal genere di lavori [... dopo l'altare col corpo santo di Camillo de Lellis] si venera un miracoloso Crocefisso, ed ivi presso è anche una prodigiosa figura in legno della Maddalena».

vedervi una sorta di palinsesto⁶⁷² e attribuire il solo intaglio decorativo al profilo alquanto misterioso artista di Giovan Domenico Barbiani⁶⁷³. Il nome di Barbiani si tramanda per tradizione almeno secolare collegandolo alla sacrestia della medesima chiesa (realizzata tra 1739 e 1741)⁶⁷⁴, dove è testimoniato per via documentaria soltanto come coinvolto e non come esecutore *tout-court* dei magnifici credenzoni che presentano una stretta consonanza stilistica con gli intagli della mostra d'organo, pur se più ingentiliti, ad esempio nella bicromia verde-oro⁶⁷⁵; il *Diario Ordinario* riportava il suo intervento soltanto in «quattro coretti», che potremmo identificare nella seconda balconata per i cantori, già finita nel 1732⁶⁷⁶, mentre la balconata della cantoria sottostante sarebbe già stata iniziata nel 1705 da un Arcangelo Vignoli, forse un falegname-architetto, e dall'intagliatore Angelo Migliorelli⁶⁷⁷.

Gli studi approfonditi sulla chiesa di Luisa Mortari⁶⁷⁸ rivelano che non c'è certezza sulla paternità dell'opera e chi scrive concorda con l'autrice, almeno all'esame autoptico, nel pensare che le figure rappresentino un tutt'uno con gli intagli, e che la materia sia legno laccato di bianco, tinto a imitazione del marmo per cercare l'emulazione della scultura "alta", e non stucco che non

⁶⁷² Secondo Graziano Fronzuto, ricercatore autonomo e organista, l'intero complesso sarebbe realizzato nel 1706 da Giovan Domenico Barbiani mentre le quattro statue rappresentanti le virtù teologali (*Carità* e *Speranza* sulla cantoria; *Fede* e *Religione* applicate direttamente sulla cassa) sarebbero state aggiunte addirittura nel 1758 da un altrimenti ignoto stuccatore Alessandro Richenbach: a chi scrive sembra quantomeno curioso, se non sospetto che le guide settecentesche di Roiseco e di Venuti, pubblicate a pochi anni di distanza, possano ignorare un'aggiunta così eclatante e recente.

⁶⁷³ Di Domenico Barbiani non si sa praticamente niente di certo, eccetto che morì entro il 1750, quando PAMPALONE 2013A, p. 219 e nota 939 ritrova la vedova di Domenico Barbiani intagliatore abitante in Strada Borgognona dal primo trasversale al Corso Francesca Montani col figlio Giovanni, che ha abbandonato il mestiere di famiglia per fare il servitore presso i Borghese, i Corsini e i Rospigliosi, cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 15v. Un altro dato certo è che egli discendeva da una famiglia di intagliatori di lungo corso, in quanto ne troviamo un omonimo antenato immatricolato all'Università al principio del Seicento, v. ASVR, ASGF, 164, *Rubrica delle carte patenti*, c. [D1r], che testimonia la spedizione del permesso per tenere in attività la «bottega vecchia» a un Domenico Barbiani intagliatore da parte del console dell'Università Ludovico Scampi nel 1610: l'artista pagò i canonici 75 baiocchi di tassa d'iscrizione, ma non è registrata la data precisa di invio della patente.

⁶⁷⁴ Per il passaggio e la sacrestia, probabilmente su disegno di Carlo Marchionni che ne vista i conti per le imbiancature, per gli armadi da sacrestia con intagli rococò di Domenico Barbiani, (1738-1741), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 384, nota 36-37; BLUNT 1982, p. 89.

⁶⁷⁵ MORTARI 1987, pp. 129-134, in part. 133.

⁶⁷⁶ *Diario ordinario*, fascicolo del 12 luglio 1732, CHRACAS n. 2332, p. 3: «Domenica li reverendi padri Ministri degli Infermi nella loro chiesa di S. Maria Maddalena, scoprirono la nuova bellissima volta nella quale vedesi rappresentata la vita della prefata santa penitente, opera del celebre pennello del signor Michelangelo Cerruti: la medesima tutta messa a oro, ed all'intorno ne' propri siti adornata da quattro coretti, parimente dorati, ed opera del virtuoso signor Domenico Barbiani Intagliatore in questa Città», più avanti, cfr. *Diario ordinario*, fascicolo del 12 luglio 1749, CHRACAS n. 4989, pp. 10-11, un architetto coinvolto nella decorazione della stessa chiesa è Francesco Nicoletti.

⁶⁷⁷ MORTARI 1987, p. 126 e in generale sulla chiesa ERWEE 2014, vol. I, pp. 381-385, vol. II, pp. 211-213, che oltre a questi artisti cita Domenico Barbiani per gli intagli dell'organo tra 1729 e 1732.

⁶⁷⁸ Prima in MORTARI, LUISA, *S. Maria Maddalena*, Roma: Marietti, 1969 (Le chiese di Roma illustrate, 104), poi ampliati in MORTARI 1987, pp. 123-128.

avrebbe retto alle sollecitazioni sonore. Inoltre rimane un significativo iato l'inizio della decorazione del primo Settecento e la conclusione dei lavori, tale da suggerire forse che il disegno complessivo dell'insieme fosse già in cantiere con un progetto architettonico chiaro nel 1705, per cui è stato proposto il disegno di Giulio Carlo Quadri, architetto civile e militare di cui le notizie sono quasi nulle⁶⁷⁹, ma trovasse adeguati esecutori soltanto dopo quarant'anni. Tuttavia la linea nervosa, asimmetrica e animata da una vitalità rara nelle muscolose erme di angeli tubicini e nelle testine grottesche di arpie e dannati che sorreggono gli intagli decorativi della balaustra, non è in alcun modo coerente con la datazione precoce: trovano piuttosto dei giusti confronti con le opere prossime all'area stilistica di Francesco Tibaldi e Tommaso Corsini, databili tra il 1715 e il 1725⁶⁸⁰. Le quattro figure allegoriche femminili di *Virtù* (di ispirazione più algardiana che berniniana) difficilmente potettero essere affidate a un giovane senza alcuna esperienza di rappresentazione anatomica: alcune soluzioni si rifanno a quegli esempi per la postura e la vacuità dello sguardo, pur non raggiungendo le vette esecutive delle carrozze per il Marchese de Fontes, a cui pure il capolavoro del Barbiana è stato accostato⁶⁸¹. Viene da pensare, come nel celebre caso portoghese⁶⁸², di essere di fronte almeno a due mani diverse: come evidenziato da Gonzalez-Palacios⁶⁸³, Tibaldi e Corsini collaborarono a questa impresa definendosi rispettivamente intagliatore e scultore, dando quindi una sintesi nei conti presentati alla committenza dei diversi gradi di autonomia, invenzione e qualità che essi singolarmente potevano raggiungere.

Se si accetta l'ipotesi che le *Virtù* non siano solo coperte ma completamente realizzate in stucco, un altro nome che potrebbe dunque essere aggiunto alla rosa attributiva possibile per le figure è quello di Giovanni Battista Monaldi, fratello del più noto scultore in marmo Carlo, autore dello stucco dell'*Umiltà* nella stessa chiesa. Definito negli Stati delle Anime della Parrocchia di

⁶⁷⁹ SIGNORELLI, BRUNO, *Quadri, Giulio Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 85, 2015, ad vocem.

⁶⁸⁰ Sul genere delle celebri *consolles*, come, ad esempio la coppia di palazzo Colonna (con ulteriori esemplari dispersi in Europa), pubblicata da Alvar Gonzalez Palacios, *Fasto romano: dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, catalogo della mostra a cura di González-Palacios, Alvar (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio 1991-30 giugno 1991), Roma: De Luca, 1991, catt. 88-89, pp. 160-162.

⁶⁸¹ Sul treno di tre carrozze documentate per la visita al papa dell'8 luglio 1716 di Rodrigo Anes de Sá Almeida e Menezes (1676-1733), primo marchese di Abrantes, terzo marchese di Fontes e settimo conte di Penaguião, ambasciatore di Giovanni V del Portogallo presso il papa, v. APOLLONI 1995.

⁶⁸² Daniela di Castro cita Domenico Barbiana come coinvolto nel progetto portoghese (Di Castro, Daniela, Pedrocchi, Anna Maria, Waddy, Patricia Ann, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Torino: Allemandi, 2000, p. 291), e lo ricorda come intagliatore di fiducia di Niccolò Pallavicini tra il 1724 e il 1743, *ivi*, cat. 22, p. 325, per cui avrebbe intagliato due tavoli da parete nel Casino dell'Aurora.

⁶⁸³ GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 162-168.

Sant'Apollinare intagliatore in legno di quarantun anni nell'anno giubilare del 1750, intorno al 1739, momento in cui Werle rimette mano all'organo, sarebbe stato trentenne e perfettamente in grado di gestire l'aggiunta delle allegorie armonizzandola con la decorazione precedente, considerato che negli stessi anni gli sarebbe stata attribuita la vittoria del primo premio di disegno per scultura ai Concorsi Clementini⁶⁸⁴.

Le guide di Titi e Roiseco inaugurano una stagione in cui pian piano gli organi dell'Urbe iniziano a filtrare fuori dalle maglie del disinteresse, per poi fiorire in indicazioni costanti e tutto sommato corrette soltanto con la celebre descrizione delle chiese di Antonio Nibby del 1839. In questa pubblicazione Nibby seguì la prassi di indicare le dediche facilmente leggibili su soffitti e strumenti, dando quindi più importanza alla committenza che non alla manifattura di queste opere. Così avviene ad esempio per la chiesa di Santa Maria in Via Lata⁶⁸⁵, il cui organo⁶⁸⁶, pur rispettando l'esempio tripartito del prospetto lateranense di Montano, risale alla metà del secolo XVII, dove un cambiamento stilistico si fa evidente⁶⁸⁷: entro il giubileo del 1650 Cosimo Fanzago fu infatti incaricato dell'ammodernamento dell'interno della chiesa e il progetto della mostra è coerente con questa fase. Ciononostante è senza dubbio merito del Nibby quello di aver rimesso in circolazione anche al pubblico più ampio e laico alcune indicazioni sull'arte organaria che ritrovava nelle annotazioni degli eruditi ecclesiastici⁶⁸⁸. Qua e là spuntano affondi

⁶⁸⁴ MARCHIONNE GUNTER 2004, p. 163, ma forse da spostare al fratello Carlo, al quale era stato imposto di lasciare la corporazione dei falegnami e il ruolo di bombardiere a Castel Sant'Angelo, per ottenere a pieno titolo il ruolo di professore dell'Accademia di San Luca (dimostrando una difficile osmosi a queste tarde date tra le due realtà), v. per Carlo Monaldi, POSSANZINI 2011, con la bibliografia precedente.

⁶⁸⁵ NIBBY 1839, p. 522: «Sopra la porta è collocato un organo magnifico fregiato d'intagli e ricco di dorature, fatto nel 1652 a spese di Francesco Bonaventura d'Aste [... come] i doppi stalli de' signori canonici lavorati politamente di noce e guerniti di gentili intagli», la notizia è ripresa dallo studio della chiesa di Fioravante Martinelli del 1655: oltre al cavaliere d'Aste, poi sepolto nel coro, il cantiere fu pagato dal cardinale Antonio Barberini, e dal capitolo locale; cfr. anche ANGELI 1903, p. 411, che però riporta il nome Giovan Battista d'Aste.

⁶⁸⁶ Realizzato da Girolamo Borghese organaro (1651-1653), anche se CAVAZZI 1908, pp. 129-130 cita come organaro Andrea Caterinozzi da Subiaco, e decorato da un altrimenti ignoto Paolo Cesti negli stessi anni, e per i confessionali con armi di Benedetto XIV, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 506, note 20-21, vol. II, p. 274: ASR (Galla Placidia), *Monte di Pietà*, Libro Mastro 291, f. 845r; Libro Mastro 292, f. 513 L; Libro Mastro 293, f. 1260 L; Libro Mastro 295, f. 791 L, f. 1238 L.

⁶⁸⁷ La mostra presenta due mezzi frontoni spezzati per ciascuna campata minore e un coronamento mistilineo concluso da uno scudo araldico, che sorregge a sua volta una raffigurazione della *Veronica*, il tutto completato da genietti esili come quelli di Montano, che ancora non risentono del rivolgimento stilistico apportato da Bernini e Duquesnoy nella raffigurazione più pastosa e paffuta dei putini. La presenza di una grande testa di cherubino centrale accompagnata da un cartoccio non più pienamente manierista, ma fiorato, con un frontoncino spezzato e ricurvo (forse rifacimento del Settecento) e di una balconata conclusa nella fascia centrale da una balaustrata di cui non appare coerente il motivo geometrico all'interno della grata, testimonia la lente fuoriuscita dai rigidi schemi di un'arte organaria tradizionalista.

⁶⁸⁸ NIBBY 1839, p. 634: identifica correttamente ad esempio l'organo vaticano di Ennio Bonifazi detto il Cerricola (ma non gli autori degli intagli decorativi).

interessanti, come quello sulla pittura del cosiddetto organo Altemps⁶⁸⁹, in *cornu epistolae* in S. Maria in Trastevere⁶⁹⁰. Questo strumento (1582), per quanto rimaneggiato da Domenico Alari (1780) e poi dalla ditta Priori (1880), mantiene la sua cassa originale intagliata da Flaminio Boulanger con pitture di Gaspare Celio: entrambi gli artisti erano ignoti al Nibby, che però coglieva l'alta qualità delle pitture. Lo strumento fu poi raddoppiato nei restauri voluti da Pio IX, copiando il nobile esemplare già presente; sempre il Nibby annotava, tra i precedenti interventi di rifacimento pressoché totale della chiesa di S. Maria di Monteserrato, i lavori a due cantorie nell'abside, in una delle quali fu posto l'organo prima in S. Giacomo degli Spagnoli, che inizialmente posto sopra la porta d'ingresso, ne «impediva di soverchio la chiesa»⁶⁹¹. L'autore si dimostra poco informato ma intelligente anche nei confronti degli organi di S. Maria sopra Minerva, per cui non cita Soria, ma soltanto la committenza di Scipione Borghese, notando che le due mostre gemelle erano però successive alla campagna di lavori a lui noti di Carlo Maderno⁶⁹². Il gusto del suo secolo è comunque un peso sul giudizio dell'estensore della guida, che loda molto più degli organi di foggia italiana l'unico esempio di architettura dell'organo a torri presente a Roma, quello di S. Luigi dei Francesi, che seguiva ovviamente la tradizione costruttiva (e decorativa) d'origine gallica, descrivendolo insieme a un piccolo pulpito dipinto⁶⁹³. In questo caso, i restauri di fine ottocento dovettero modificare non poco l'assetto decorativo iniziale, impostato con opere a stucco dal francese Pierre Lestache nel 1758⁶⁹⁴, ancora apprezzabili nelle figure angeliche, ma mancante degli intagli dorati rammentati dal Nibby.

⁶⁸⁹ NIBBY 1839, p. 499: «nella parete è un organo magnifico, ricco di dorature e di gentili intagli, ed abbellito con cinque quadretti rappresentanti dei cori angelici che suonano e cantano, buone pitture delle quali non si sa l'autore; quest'organo fu fatto a spese del card. Marco Sittico Altemps».

⁶⁹⁰ Per l'unico organo originale della chiesa di S. Maria in Trastevere, quello di destra di Fra Lelio da Venereo la cui cassa era stata intagliata da Mastro Flaminio [Boulanger] con pitture di Gaspare Celio (1582), poi sostituito da Filippo Testa (1702), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 482, note 37-38, vol. II, p. 261, senza riferimenti documentari. Per l'organo di sinistra, copiato dal primo nella decorazione (1873), e lo strumento aggiuntovi da Charles Mutin (1909), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 482, nota 39, vol. II, p. 262: BATTISTELLI 1994, p. 118; ASVR, *Capitolo di S. Maria in Trastevere*, busta 378, mandati nn. 41, 214, f. 55v.

⁶⁹¹ NIBBY 1839, p. 436.

⁶⁹² NIBBY 1839, p. 415.

⁶⁹³ NIBBY 1839, p. 313, San Luigi dei Francesi: «Entro questa nave, sopra la porta d'ingresso, havvi un organo magnifico, ricco di squisiti ornamenti dorati; ed innanzi al penultimo pilastro a sinistra, osservasi un grazioso pergamo tutto di legno, lavoro antico a sei faccie, in cinque delle quali sono dipinte altrettante figurine a olio assai gentili».

⁶⁹⁴ Per l'organo di S. Luigi dei Francesi in controfacciata, parte della seconda fase di lavori di restauro della chiesa (cfr. per la sostituzione nel 1881 dello strumento di Girolamo Testa con uno di J. Merklin; BATTISTELLI 1994, pp. 25 e 96), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 304: il coro e i coretti del presbiterio sono decorati a stucco da Giovanni Linsenne (1752), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 304, note 11-12 e 52, vol. II, p. 172: APEFRL, *Registre* 228, n. 228, f. 462 L).

Gran parte degli organi di Roma fu installata nelle controfacciate delle chiese soltanto a partire dall'inizio del Settecento⁶⁹⁵, con chiare impennate relative agli anni giubilari: un esempio precoce è la campagna decorativa del 1668-1675 di Antonio Gherardi in collaborazione con Giacomo Amato in S. Maria in Trivio, che presenta una cassa d'organo che imita la vite sul modello di quello chigiano di Bernini e Chiccari⁶⁹⁶. Due decenni particolarmente prolifici per la produzione degli organi a Roma, probabilmente proprio per l'avvicinarsi dell'annata contemporaneamente giubilare e secolare, furono gli anni Ottanta e Novanta del Seicento.

Come è noto, questo periodo fu ricco di cantieri polifonici e corali, volti a un discreto decorativismo, anche per la scomparsa di Bernini, che aveva lasciato un vero e proprio posto vacante nell'equilibrio delle committenze artistiche. Questo fu un buon motivo, al contempo, per la scomparsa pressoché totale dalla guidistica di gran parte dei nomi degli effettivi responsabili di questi complessi, ivi compresi gli architetti⁶⁹⁷, ma anche per il proliferare di commissioni importanti per gli intagliatori di punta dell'arciconfraternita dei Falegnami, come Filippo Passerini, il cui padre aveva già completato una coppia di organi in S. Maria in Traspontina⁶⁹⁸, Cesare Bartolomeo Bracci, padre del futuro scultore Pietro, attivo sull'organo di S. Trinità dei Pellegrini⁶⁹⁹, ma soprattutto Giovan Battista Vannelli, che prima di essere

⁶⁹⁵ Per l'organo di S. Agata dei Goti, non contemporaneo ai restauri commissionati dal cardinale titolare di questa chiesa, Antonio Barberini, sotto la direzione di Andrea Sacchi (1633-1641): fu realizzato per ordine del Cardinale Carlo Girolamo Bichi (1703), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 2, nota 8; BATTISTELLI 1994, p. 54, senza indicazioni sull'intaglio; per l'organo di Filippo Testa del 1708 ma completamente sostituito in S. Susanna, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 660-663, vol. II, pp. 346-347, senza riferimenti documentari.

⁶⁹⁶ Erwee non discute l'organo, ma tutta l'area presbiteriale è di responsabilità di Antonio Gherardi, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 488, senza riferimenti documentari. I Camilliani, in vista dei giubilei successivi, fornirono anche l'altare maggiore di un coronamento ligneo su disegno di Nicola Forti nel 1775, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 487, nota 5, vol. II, p. 264: Archivio di S. Maria Maddalena, busta 2207/1.

⁶⁹⁷ Per la cantoria dell'organo in controfacciata di S. Eligio dei Ferrari, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 145-147, vol. II, pp. 88-90, costruita su disegno di Angelo Torrone (1690), e la cassa il cui ornato è progettato da Gaetano Fabrizi per un nuovo strumento di Giovanni Antonio Alari (1731), v. note 7-8: ASSF, busta 72, *Mandati* nn. 38, 51, 969, 1045: al disotto due putti di Carlo Pacilli del 1727, mentre i coretti nella navata sono sempre di Fabrizi del 1738.

⁶⁹⁸ Su S. Maria in Traspontina, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 475-480, vol. II, pp. 258-260: nonostante l'importanza, Erwee non cita gli angeli della bottega di Ferrata, nella prima cappella sinistra; né la macchina processionale ottocentesca nella terza cappella destra. Tuttavia, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 477, nota 31, vol. II, p. 260: ASR, *Carmelitani Calzati in S. Maria in Traspontina*, busta 9, ff. 372-381; ASR, *Carmelitani Calzati in S. Maria in Traspontina*, busta 118, ff. 32r-38v; cfr. BATTISTELLI 1994, p. 114: i due organi dei transetti furono realizzati da Giuseppe Testa e intagliati nel 1667-1668 da Giovanni Battista Passarini, padre di Filippo, con balaustre dello scalpellino Andrea Scatolino. I telamoni-putti nella cimasa sono molto simili a quelli di Reiff in San Giacomo degli incurabili, mentre le smorfie dele teste cherubiche ricordano molto quelle dell'organo di San Girolamo della Carità.

⁶⁹⁹ Per l'organo di S. Trinità dei Pellegrini costruito da Pompeo Dedi (su cui MORELLI 1987) e intagliato da Giovan Battista delle Neve (1627-1628), poi sostituito nel 1697 dall'organaro Alari-Galli con mostra intagliata da Cesare Bracci, e infine nuovamente rifatto nell'Ottocento, v. in part. ERWEE 2014, vol. I, p. 679, note 12-17, vol. II, pp. 356-357: ASR, *Ospizio della Trinità dei Pellegrini*, busta 635 (8 aprile-1 giugno 1627) e ASR, *Ospizio della Trinità dei Pellegrini*, busta 662, mandati nn. 84 e 175.

responsabile probabilmente in autonomia per la mostra d'organo di S. Giuseppe del 1716, era già attivo come intagliatore dei coretti insieme a Giovanni de' Sebastiani allievo ed erede di Giovanni Maria Giorgetti, nel grande cantiere decorativo tardo-secentesco passò da Carlo Rainaldi (1680), a Mattia de Rossi (1688) e poi a Domenico de Rossi (1695) a cui si affianca Ludovico Gimignani⁷⁰⁰.

Un grande modello per gli elementi scultorei dell'arte organaria dovette essere l'organo di S. Pietro in Vincoli, con mostra intagliata da Baldassarre Mazzi e Lorenzo Barbieri: se il prospetto architettonico non è innovativa (ancora piatto, a campate tripartite ad arco e pausate da cascami e festoni di lauro), la cantoria presenta infatti due angeli molto vicini a quelli successivi di Vannelli e Maglia, ma anche un cartiglio con bassorilievo della *Liberazione di San Pietro con l'Angelo*, e nella cimasa retto da due angeli una effigie del *Salvatore*, simbolo dei canonici lateranensi che reggevano la basilica⁷⁰¹. Anni giubilarî significativi furono il 1725⁷⁰² e il 1750⁷⁰³ e i decenni immediatamente successivi⁷⁰⁴, forse per la presenza trainante di Johann Konrad Werle⁷⁰⁵.

⁷⁰⁰ In generale, sulla chiesa v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 630-634, vol. II, pp. 333-335, si confronti anche la tesi di dottorato di Marco Coppolaro sul tema per un riordino dei documenti; per la porta d'ingresso in legno (senza intagli, 1617), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 631, mentre per la bussola dell'ingresso, con sopra l'organo di Girolamo Galli e Giacomo Alari, con balconata e cassa d'organo su disegno di Rainaldi fatta da Alfonso Baretti falegname e decorata dall'intagliatore Angelo Miglionelli (1685-1686), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 632, note 16-18, vol. II, p. 334: per la bussola e la cantoria, ASR, *Clarisse in S. Silvestro in Capite*, busta 5091/6, mandato n. 111 (1685), mandati nn. 20, 94, 122, 128 e 134 (1686), mandato n. 46 (1687); per la cassa intagliata, ASR, *Clarisse in S. Silvestro in Capite*, buste 5112 e 5091/6, mandati nn. 103, 113 (1685), mandati nn. 6, 14, 30, 41, 63, 63, 72, 99, 106, 112, 120 (1686), mandato n. 53 (1687). Negli stucchi lavorarono nel presbiterio Michele Maglia e Camillo Rusconi; mentre i coretti della navata sono di Biagio Pettò, Giovanni de' Sebastiani e Giovan Battista Vannelli del 1684, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 632, nota 20, vol. II, p. 334: ASR, *Clarisse in S. Silvestro in Capite*, buste 5111/119 e 5091/6, mandati nn. 85, 86, 87 (1684).

⁷⁰¹ Tuttavia, la decorazione è in realtà meno fastosa di quel che sembra, tutti gli intagli sono riportati con puntelli a vista, i festoni di fiori sono intagliati solo sul fronte ma con retro a vista. Lo strumento fu costruito da Giuseppe Alari (1686) e poi rifatto da Attilio Priori (1884), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 592, nota 18, vol. II, p. 314: BATTISTELLI 1994, p. 126 (che però non riporta i documenti da cui trae i nomi di questi autori). cfr. TANI 1922, p. 54: San Pietro in Vincoli: «Sotto l'organo [nella navata di sinistra], fabbricato dal Priori di Roma, nel 1884, ornato con una cantoria di legno intagliato e dorato è il deposito del cardinale Galli di Bologna, canonico regolare, morto nel 1767».

⁷⁰² Nel caso dell'organo di S. Girolamo degli Schiavoni, restaurato da Filippo Testa (1725) e sostituito da Francesco Pasquetti (1845), la cantoria è disegnata da Pietro Gagliardo e fatta da Pio Pasini e Alessandro Ciporelli, mentre la mostra della cassa è intagliata da Pietro Paolo Maffi e Giovanni Antonio Gai per lo stesso Giubileo 1725, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 244, nota 4, vol. II, p. 140: Archivio di San Girolamo dei Croati, *Libro Mastro*, busta 15, f. 300 L; BATTISTELLI 1994, p. 90.

⁷⁰³ Su SS. Gesù e Maria: per l'organo, aggiunto da Giovanni Battista Testa con cassa di Pietro Tavanelli (1750-1752), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 183, nota 11: BATTISTELLI 1994, p. 82.

⁷⁰⁴ Per l'organo di S. Stanislao dei Polacchi, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 77-80: fu probabilmente rifatto durante la decorazione completamente rinnovata nel 1777, v. Archivio di S. Stanislao dei Polacchi, ma senza attribuzioni specifiche.

⁷⁰⁵ Per l'organo di SS. Vincenzo e Anastasio, con cassa intagliata da Giovanni Muttach (1770), v. in part. ERWEE 2014, vol. I, p. 687, note 14-15: ASR, *Chierici regolari Ministri degli Infermi ai SS. Vincenzo e Anastasio*, busta 1980, ff. 61r e ASR, *Chierici regolari Ministri degli Infermi ai SS. Vincenzo e Anastasio*, busta 1969, mandati nn. 12, 43 (1772); cfr. BATTISTELLI 1994, p. 136.

Molte chiese fondamentali rimasero prive di organi fino al tardo Ottocento, quando poi la Riforma Ceciliana crea un nuovo rifiorire⁷⁰⁶, e molti sono i casi in cui questi rifacimenti hanno distrutto testimonianze fondamentali dell'intaglio ligneo romano, in particolare degli anni settanta, come è il caso di quelli di Francesco Bergamo in S. Agnese in Agone⁷⁰⁷ e in S. Maria Maggiore (in collaborazione con Giovan Giacomo Reyff)⁷⁰⁸, di Giovanni Maria Giorgetti in S. Lorenzo in Lucina⁷⁰⁹. Rari casi, più rasserenanti e curiosamente incentrati sul Foro Romano, raccontano di una continuità nella consuetudine di raddoppiare gli organi già esistenti addirittura negli anni Sessanta, alle volte con ricostruzioni in stile, come per gli organi “alla spagnola” nel transetto di S. Francesca Romana⁷¹⁰, oppure per quelli dei SS. Cosma e Damiano⁷¹¹, dove il delizioso genietto che sembra spuntare dalle canne di facciata, già presente nelle legature del Laterano e replicato da Giovan Battista Soria e Paolo Maruscelli anche in S. Stefano del Cacco, probabilmente coinvolti anche in questo organo, assimilava ancora il modello normativo di Giovan Battista Montano, a cui va riportata probabilmente anche la *facies* originaria dell'altar

⁷⁰⁶ Gli organi nel presbiterio di S. Carlo al Corso sono realizzati nell'ottocento su disegno di Giacomo Palazzi, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 94, nota 33, vol. II, p. 60: ASCAC, buste 114 e 115; su S. Maria dell'Anima, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 331-338, vol. II, pp. 186-189: per i due coretti degli organi alla fine delle navate realizzati da Giuseppe de Fabris ma rifatti dall'architetto Luca Carimini, attivo con la stessa funzione in S. Maria di Loreto (1844 e poi 1874); precedentemente vi era un solo organo la cui cassa era disegnata da Felice della Greca e intagliata da Lazzaro Scaramella (1665), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 337, nota 62, vol. II, p. 189: Archivio di Santa Maria dell'Anima, *E II, Expense et confessions de recepto*, busta 22, ff. 171r-v-172r; su S. Andrea della Valle, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 39-47, vol. II, pp. 31-35: la navata e controfacciata della chiesa furono pesantemente ammodernate tra la fine del XIX secolo e il 1905, comprendendo l'organo (1907-1909) della Ditta Vegezzi Bossi con cassa intagliata da Enrico Caraffa.

⁷⁰⁷ Su S. Agnese in Agone, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 6, per l'organo sopra la tomba di Innocenzo X: la cantoria fu costruita e decorata da putti di Domenico Poli e Isidoro Baratta (1659-1662), lo strumento originale che ospitava era di Willem Hermans (1666-1671), la cui cassa era decorata dall'intagliatore Francesco Bergamo su disegno dello scultore Giovanni Battista Baratta (1671). Lo strumento fu sostituito da Filippo e Girolamo Priori (1837) e poi di nuovo da E. Walcker (1913): tra le due soluzioni, l'intero complesso decorativo della cantoria fu rifatto su disegno di Luigi Maria Valadier (1842), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 6, nota 8, vol. II, p. 16: *Archivio Doria Pamphilij*, scaf. 94, n. 4, inter. 5, subint. 34; cfr. BATTISTELLI 1994, p. 56, BARBIERI, MORELLI 1981, p. 63 e BARBIERI 2005.

⁷⁰⁸ Per il distrutto organo dell'abside di S. Maria Maggiore costruito da Lorenzo e Adriano Alari (1758), inserito nella cassa realizzata e intagliata da Giacomo Reyff e Francesco Bergamo sotto la direzione di Carlo Rainaldi, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 396, nota 75, vol. II, p. 217: ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 30, busta 548, cfr. cfr. CORBO 1995 ad *indicem*.

⁷⁰⁹ Per il distrutto organo di S. Lorenzo in Lucina, realizzato da Eduardo Troncar, intagliato da Giovanni Maria Giorgetti con due ulteriori coretti (entro il 1653), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 284, nota 4, vol. II, p. 160: i documenti del restauri sono perduti, ma la notizia su Giorgetti si trova in ASR, *Chierici regolari minori in San Lorenzo in Lucina*, busta 1607.

⁷¹⁰ Originariamente esisteva soltanto quello di destra, costruito da Paolo Ghirlanzi nel 1616 e poi sostituito e raddoppiato in età odierna (1969), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 154-157, vol. II, pp. 94-95, in part. p. 156, senza riferimenti documentari. Viceversa, la cantoria in controfacciata, come il soffitto, è di Alessandro Castaldo su disegno di Carlo Lambardi (1618), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 155, ma non ci sono invece notizie precise sulla cassa d'organo ivi posta, cfr. FRONZUTO 2008, pp. 111-114).

⁷¹¹ L'organo sinistro è quello originale, donato e datato sulla cassa da Padre Fulgenzio Sansonetti (1637), mentre quello destro è copia esatta della cassa fatta nel 1964, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 124 e note in vol. II, pp. 77-78: BATTISTELLI 1994, p. 68.

maggior e dell'organo di S. Maria della Consolazione, originariamente intagliati nel legno nel 1587⁷¹².

Un caso del tutto a sé, nella fortuna letteraria degli organi, è rappresentato da un nutrito gruppo di opere, quasi tutte del tardo Cinquecento, ma con riprese settecentesche, di strumenti dotati di automi figurati e meccanismi giocosi, collocati regolarmente nei teatri d'acque dei giardini delle ville nobiliari. Lo strumento idraulico faceva parte di una nutrita 'mitologia' organaria, come ricostruito da Patrizio Barbieri, che artisti e committenti facevano a gara per inseguire e superare⁷¹³: come accennato anche Luca Blasi, socio di Montano, ne realizzò uno nei giardini del Quirinale⁷¹⁴. L'interesse per questo tema così specifico risiede nel fatto che uno degli esemplari più significativi di questo tipo di produzione, collocato nella Stanza del Parnaso, accanto al cosiddetto Teatro delle Acque del giardino di Villa Aldobrandini in Frascati, ospita numerose statue, forse in origine almeno parzialmente semoventi, tutte realizzate in legno tra il 1618 e il 1620, di responsabilità dell'intagliatore Giovanni Anguilla in collaborazione con Jacques Sarazin, i cui documenti sono stati trascritti integralmente dal medesimo Barbieri⁷¹⁵.

Il gruppo, che presenta le nove Muse, originariamente identificate ciascuna da uno strumento diverso, Apollo con la cetra appoggiato a un lauro, e il cavallo alato Pegaso che fa sgorgare la

⁷¹² Sulla chiesa in generale, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 368-371, vol. II, pp. 203-205: l'autore non cita l'*Ecce Homo* ligneo miracoloso ma fornisce i documenti riguardanti l'intaglio di una cornice con due angeli da parte di un maestro di cui si dà solo il nome di battesimo Giovan Battista, v. *ivi*, note 17, 20 e 21: ASR, *Ospedale di Santa Maria della Consolazione*, busta 200, Mandati nn. 74, 75, 214; ASR, *Ospedale di Santa Maria della Consolazione*, busta 1243, f. 203. Lo strumento fu poi sostituito nel 1647 dall'organaro Eduardo Troncar con intagli di un ignoto Giovanni Laurenti.

⁷¹³ Per la mitologia dell'antico *Hydraulis* v. BARBIERI 2007; il primo esemplare di questi strumenti idraulici e automatici, che porterà all'imitazione manierista nelle regge di tutta Europa (v. BARBIERI 2004C, per alcuni casi nello Stato Pontificio e nel Ducato Parmense), fu quello di Villa d'Este a Tivoli (su cui v. BARBIERI 1986A, BARBIERI 2004A; BARBIERI 2004B); per il *revival* settecentesco della tipologia, nel Fauno di Villa Pamphilj, v. BARBIERI 2001, pp. 71-91.

⁷¹⁴ BARBIERI 1981.

⁷¹⁵ BARBIERI 2001, doc. 1. *ADP, Fondo Aldobrandini, Registro dei Mandati del Cardinale Pietro Aldobrandini, b. 19/59a*: dal 1618 al 1620, i signori Errera e Costa, i cui nomi vengono citati solo all'inizio di ciascuna pagina, e pagano in questo cantiere anche mastro Giovanni Guglielmi organaro; Pietro Contini indoratore e Domenichino pittore per la decorazione della stanza con stime di Giovan Antonio de Pomis architetto, pagano a «Giovanni Anguilla intagliatore» 100 scudi, in tre versamenti del 7 agosto, 20 settembre e 20 dicembre 1618, «per le statue per le muse fatte per la Stanza d'Appollo per la nostra Villa di Belvedere e messe sopra il Monte Parnaso» [cc. 6v, 28v, 32r, 41r]; a «Jacomio Saracino intagliatore» 62 scudi, in due versamenti del 15 gennaio e 23 febbraio 1619, «per le 2 altre muse che ha fatto per mettere al Monte Parnaso nella Stanza d'Appollo per la nostra Villa di Belvedere» [cc. 43r, 48v]; Le statue di Anguilla sono dipinte e dorate entro il 7 ottobre 1618 da «Scipione Quintilio indoratore» per 37 scudi poi ridotti a 33, utilizzando pigmenti (tra cui il raro oltremarino) comprati dai colorari Sebastiano Costantini e Antonio Bertucci per un totale di 27.97 scudi [cc. 39r-v], mentre le due aggiunte da Sarazin sono solo dorate per 20 scudi entro il 3 agosto 1619 [c. 69v]; l'albero d'alloro e altra verzura finta (probabilmente realizzata in carta) sono pagate 15 scudi a Caterina Ragni entro il 26 febbraio 1619 [c. 49r]. Unanimemente la critica v. LAURO 2016, cat. 21, pp. 79-93, in part. pp. 85-86, assegna all'Anguilla anche l'Apollo e al Sarazin altre due statue lignee nelle nicchie che sono quasi completamente distrutte.

fonte Ippocrene, aveva raggiunto una notevole fama nel Settecento, in particolare in seguito ad alcuni restauri del 1759 che ne ravvivarono i colori in modo intelligente e aggiornato, smorzandone le cromie abbaglianti risalenti al secolo precedente⁷¹⁶. Si tratta, in breve, di un caso più unico che raro di sculture lignee non devozionali, ma rientranti a pieno nell'alveo del classicismo bolognese (ricordiamo che la committenza illustre della famiglia papale uscente aveva garantito l'eccelsa presenza come 'regista' di Domenichino sostenuto come ideatore del programma da Giovan Battista Agucchi), e in numero piuttosto significativo, giunte fino a noi senza quasi interruzioni. A quest'ambito rimandano anche le pose articolate ma mai scomposte né meccaniche delle Muse (pur se un po' ingessate dalla disposizione rigidamente simmetrica e frontale), in cui si innestavano influssi arcadici e l'influenza decisiva del Raffaello delle Stanze e delle Logge Vaticane.

Come messo in luce dallo studioso, questa particolare forma di intrattenimento, a cavallo tra il figurativo, il performativo e il musicale, nonostante la datazione abbastanza precoce e l'intervento di artisti notissimi (sappiamo ad esempio anche di manutenzioni affidate a Filippo Carcani⁷¹⁷), non godette di chiara fama nella letteratura fino al tardo Settecento⁷¹⁸, quando giunse

⁷¹⁶ Cfr. per restauri, BARBIERI 2001, doc. 8. *ADP, Mandati di pagamento, 1693-II, conto 394*: il 22 settembre 1693 lo stuccatore Antonio Nuvolone stuccatore è pagato 4 scudi per aver «ritaccato con gesso diversi fiori nel monte dove sono le nove muse et altro, risarcite in diversi modi e rimesso dove bisognavano li pezzetti piccoli»; l'8 febbraio 1693 fu presente come consulente anche lo scultore Leonardo Reti; cfr. BARBIERI 2001, p. 11 e doc.2 che testimonia il coinvolgimento tra 1688 e 1691 di Filippo Carcani, poi morto e sostituito dal fratello Pietro Paolo nel teatro delle Acque e «rifatto un piede a una delle muse». Altri lavori di mantenimento si ritrovano in BARBIERI 2001, doc. 16. *ADP, Mandati di pagamento, 12/05/1729, conto 178*, tarato da Gabriele Valvassori: «Giuseppe Calamari indoratore e pittore» presenta un conto per un totale di 17.61 scudi per aver dorato e inargentato a mordente le nove muse. Il vero restauro che rilancia il complesso è tuttavia del 1759, sotto la guida dell'organaro Celestino Testa che paga i vari artigiani, v. BARBIERI 2001, doc. 26. *ADP, Mandati di pagamento, 1759-II, conto 177/7*: per un totale di 264.61 scudi datato 9 ottobre 1759, in cui si registra che è stato rifatto da zero l'albero per scudi 2.20, e sono state ridipinte tutte le foglie per scudi 4.30, il monte e i suoi fiori per scudi 13.70, e sono state dorati tutti gli strumenti (sia quelli vecchi delle muse – trombe e fistola – sia quelli rifatti ex-novo - lira di Apollo, sistro, e libri, e un globo) per scudi 4.10. Coerentemente con queste informazioni, risulta che «Innocenzo Ruggeri coloraro» presenta un conto per un totale di 12.58 scudi che testimonia il completo rifacimento della policromia, utilizzando «Terra verde di Verona, Verde rame, Biacca di Olanda, Terra rossa e gialla, Terra d'ombra, Oglio crudo, Ginabro, Minio, Azzurro di quello del Prete, Azzurro, Oglio cotto tosto, Mordente, Colla tedesca, Terra nera, Pennelli», v. BARBIERI 2001, doc. 24. *ADP, Mandati di pagamento, 1759-II, conto 140/19, 14 agosto 1759*; e «Pietro Antonio Montefiore» falegname, impegnato dal «12 luglio 1759 a tutto dicembre» in varie integrazioni soprattutto allo strumento, di cui dà i dettagli costruttivi, ma anche alle statue per quanto riguarda i loro attributi (una cetra fatta in noce per Apollo, per scudi 1.20; un sistro di noce e ferro per scudi 0.50, un globo celeste e un compasso realizzati in noce al tornio per scudi 1.80, due libri di noce per scudi 0.80 per le Muse; altri lavori per svuotare il corpo del Pegaso, così da installare un meccanismo che lo facesse nitrire, per scudi 1.50), v. BARBIERI 2001, doc. 32. *ADP, Mandati di pagamento, 1759-III, conto 253/8*.

⁷¹⁷ BARBIERI 2001, in part. per la fontana del Parnaso pp. 7-10, 13-16, 23-25, 29-35 (anche per un intervento di restauro scultoreo di Filippo Carcani a una delle Muse lignee); *ivi*, 49-53 e sgg., per il restauro del 1759, e infine *ivi*, pp. 65-67 per il decadimento della conservazione nell'Ottocento.

⁷¹⁸ In particolare, la fontana dell'organo o del Parnaso di Villa Aldobrandini a Frascati compare nel terzo quarto del Settecento come un *must-see*, ma significativamente senza soffermarsi mai sulla sua realizzazione in materia

una svolta nella popolarità del complesso giunse soltanto con la curiosità dei viaggiatori stranieri che ne notarono lo stato decadente. La cittadina di Frascati, all'interno degli ampi itinerari dedicati dai *grand-touristes* alle campagne laziali, godeva di buon fama in particolare per la salubrità dell'aria e l'amenità presenza di zone piccolo-boschive, da cui avrebbe addirittura ereditato il nome, secondo il parere delle guide del tempo⁷¹⁹. È dunque indicativo che il pittore francese Charles-Nicolas Cochin, la cui relazione di viaggio rappresenta la fonte che più ci dà il polso della reazione del gusto internazionale alle ormai antiche decorazioni delle residenze suburbane dei castelli romani sul finire degli anni cinquanta del Settecento, non si esponesse sulla fontana lignea di Villa Aldobrandini, quando non risparmiava critiche alla fontana dell'organo di Villa d'Este a Tivoli, attribuendole un pessimo gusto e una somma eccessiva di ornamenti⁷²⁰.

Su Frascati infatti simili accuse, e con più vigore, le aveva già espresse nel 1739 il suo connazionale De Brosse⁷²¹, poi ripreso da De Lalande⁷²² dove tuttavia il giudizio veramente sferzante è dato da una intersezione di questioni. Parte del disappunto provato dai viaggiatori

legnosa; le testimonianze successive al restauro si rifiutarono di correggere l'errore del De Brosse, descrivendone i piacevoli effetti, ma senza sottolineare la realizzazione in legno, come in VENUTI 1767, p. 1238 e in ROISECCO 1765, vol. 2, p. 635, poi ripreso dagli estensori della guida pubblicata ROISECCO 1775, p. 217: «Sono vaghe le camere dell'organo, e delle Muse, che per forza di acque occulte rendono soavissima melodia»; cfr. ROISECCO 1775, p. 220 similmente sulla fontana dell'organo di Villa d'Este.

⁷¹⁹ VASI 1763, p. 263: «Mutò nome e sito quell'insigne città circa l'anno 1191, quando nuovamente distrutta da' Romani per le violenze usate colla Sede Apostolica da' suoi cittadini, i quali poi non sapendo dove ricoverar scesero nel basso incontro a Roma costruendo diverse casette e capanne di legno coperte di rami, di frondi, e frasche dalle quali la nuova città prese il nome rurale di Frascati. Dipoi riconosciuta la salubrità dell'aria, e l'amenità del sito, principiò la nobiltà Romana a farci le sue villeggiature; perciò vi furono erette de' magnifici casini, e maravigliose ville con deliziosissime fontane, e viali amenissimi, fra le quali tiene il primo luogo quella di Belvedere posta dinanzi alla porta di quella città, e quella di Mondragone eretta da Paolo V Borghese e dipoi la Taverna, la Conci, la Rufina, la Boncompagni, la Odescalchi ed altre, che con più facilità riuscirà il vederle, che con brevità qui descriverle: ma non potrò contenermi di accennare almeno i sagri pregi del vicino celebre monastero».

⁷²⁰ COCHIN 1758, vol. 1, pp. 104-114: non fa parola invece dei meccanismi musicali in legno e carta dipinta della fontana degli uccelli.

⁷²¹ Le lettere di viaggio risalenti al biennio 1739-1740 furono pubblicate integralmente a stampa solo nell'Ottocento, v. DE BROSSES 1869: vol. 1, p. 274: «La façade du bâtiment a deux ailes en retour et en forme de grottes. Dans l'une est un centaure sonnant du cornet à bouquin; dans l'autre un faune jouant de la flûte, par le moyen de certains conduits qui fournissent l'air à ces instruments; mais c'est une déplorable musique. Ces deux messieurs auroient besoin de retourner quelque temps à l'école, ainsi que les neuf Muses qu'on voit avec leur maître Apollon, dans une salle voisine, exécutant sur le mont Parnasse un chétif concert par le même artifice. Cette invention me parut puérile et sans agrément. Rien n'est plus froid que de voir neuf créatures de pierre barbouillée en couleur faire une triste musique sans piper ni remuer. J'aime mieux voir leur cheval Pégase, qui près de là fait saillir d'un coup de pied la fontaine Hippocrène; mais, pourvu que ces princesses et les oiseaux qui les accompagnent ne se donnent pas la peine de rompre la tête aux assistants, ce salon doit être fort agréable pendant l'été; des conduits, pratiqués sous le pavé, y apportent de l'air qui entre avec assez de force pour soutenir en l'air une boule d'un bois léger. Pour cette fois-ci, nous n'avions pas besoin de rafraîchissement, ayant déjà pris suffisamment la douche de la tête aux pieds».

⁷²² [DE LALANDE] 1769, p. 407 che definiva più nettamente il Parnaso come «exécuté en mauvaises figures coloriées».

dovette essere relativo all'assoluta inattualità o vetustà della traccia musicale (la cosiddetta *Aria di Frascati*) prodotta dall'organo in concerto questi strani ibridi tra statue e reali suonatori; la fontana versava inoltre in una condizione assai precaria di conservazione, tale da ispirare i nuovi proprietari della Villa, i Pamphilij, non solo ad effettuare il radicale restauro, ma anche a imitare alcuni dei fantasiosi meccanismi in una analoga fontana (detta del Fauno) nella loro villa romana, nel 1759 con gli interventi del celebre organaro Celestino Testa. Soprattutto però dobbiamo registrare l'esistenza di una discussione assai accesa già al tempo in Francia sull'impossibilità del colore nella scultura, che porta a cogliere perfettamente nelle parole di De Brosses anche un'ostilità di fondo nei confronti della tecnica del legno policromo, ritenuta poco nobile sia da un punto di vista estetico che di preziosità materiale. De Brosses non risulta aver osservato con attenzione le opere che tanto si permise di criticare, in quanto le scambia per statue realizzate in pietra⁷²³, limitandosi a utilizzare un termine "barbouillée", che vale "imbrattato, impiasticciato", che significativamente veniva ripreso pochi anni dopo dal conte di Caylus per rifiutare l'artificio – identificato come direttamente connesso alla devozione cattolica – della policromia in scultura come agente di un completo stravolgimento dei valori volumetrici e dinamici del modellato plastico, oltre che come abbassamento effettistico della nobile arte della pittura⁷²⁴. Non è un caso che Cochin lodasse moltissimo le scelte ornamentali di Giovan Lorenzo Bernini nelle due chiese di cui fu responsabile a Castel Gandolfo e ad Ariccia, senza citare gli arredi lignei di nessuna delle due, ma ammirando profondamente la scelta del bianco totale, ormai assunto

⁷²³ L'errore – nobilitante – era già in PASSERI 1772, p. 12, che le crede in stucco: «Nella villa de' signori Aldobrandini detta Belvedere ne' colli Tuscolani oggi Frascati nel piano del teatro maggiore, ove sono infiniti giochi d'acqua, v'è la stanza delle Muse nella quale in faccia alla porta, ch'è l'ingresso di quella, v'è il Monte Parnaso: in cima al quale v'è Apollo assiso, e circondato dalle nove sorelle, figure di tutto rilievo fatte di stucco, e ciascuna di loro suona un istromento da fiato: tutto a forza d'acqua; ma con tant'armonia, che difficilmente è creduto esser fatto con tal artificio. Sotto a quel monte vi è un organo, il quale col vento pure cagionato dalla caduta dell'acqua, fa da sé medesimo un concerto musicale con ogni aggiustatezza. Intorno a detta stanza vi sono alcune favole d'Apollo dipinte tutte sotto la direzione del Zampieri».

⁷²⁴ CAYLUS 1759, pp. 190-193: «On croit assez généralement que les couleurs vraies placées sur un ouvrage de sculpture doivent produire la plus parfaite imitation: cet usage pratiqué dans les tems barbares de l'antiquité, s'est conservé dans toute l'Europe jusqu'au renouvellement des Arts; on voit même encore dans nos villages plusieurs statues de saintes exactement barbouillées de différentes couleurs: les sens grossiers de nos paysans sont frappés de cet alliage, et c'est le seul parti qu'on puisse en retirer, car je puis assurer que quand Apelles et Lysippe auroient réuni leurs talens sur la même Statuë, ils n'auroient rien produit d'agréable, ni de satisfaisant [...]. La couleur placée sur une statuë ne produit, ni ne présente aucun passage: les détails de la figure deviennent fixes, et immobiles [...] L'examen d'une draperie me servira de comparaison, et peut donner une idée de la maniere dont cette opération de la couleur détruit l'expression fine et délicate des passions. Je suppose cette draperie volante [...] sera représentée par la Sculpture beaucoup moins étendue, mais il suffit qu'elle puisse paroître en l'air, dès l'instant qu'elle aura été couverte de couleur, elle deviendra lourde, ses plis très-beaux pour la Sculpture deviendront chargés, le contour privé d'une opposition [... la conclusione a cui arriva è che pittura e scultura] se prêtent donc mutuellement des secours, et en ce cas elles sont sœurs; mais différentes dans leurs moyens pour arriver au même but, elles ne peuvent se réunir».

evidentemente a mito fondatore della storicizzata architettura barocca⁷²⁵: chi scrive è convinto che il silenzio del pittore su Frascati non sarebbe cambiato se la pubblicazione del suo libro di viaggio fosse stata successiva di qualche anno, in quanto con queste premesse teoriche, anche la più moderata e gradevole soluzione cromatica scelta per la fontana non lo avrebbe soddisfatto.

⁷²⁵ COCHIN 1758, vol. 1, pp. 115-124.

II.1.5. “Roma Antica e Roma Moderna”: la guidistica e la materia lignea oltre i tracciati di pellegrinaggio.

Come è noto, un passaggio mediano tra i due poli della guidistica è rappresentato dai confronti tra Roma antica e Roma moderna, che si vanno definendo sempre più come strumenti di celebrazione del potere papale contemporaneo. Questo particolare tipo di confronto portava in primissimo piano l’esperienza del primo ponte monumentale della città di Roma, il Sublicio, notoriamente realizzato in legno secondo le fonti antiche⁷²⁶. La strana passione degli eruditi secenteschi per l’ingegneria di questo ponte in legno è duplice, perché alla storiografia pagana delle origini faceva da contraltare cristiano la memoria di S. Pietro⁷²⁷; inoltre, era stato oggetto di un recente restauro affidato all’ingegnere Pompeo Targone, che si occupò anche dell’allestimento della nota icona *Salus Populi Romani*⁷²⁸.

Tale insistenza serviva la propaganda del potere pontificio: è infatti l’azione dei papi secenteschi che avrebbe reso l’Urbe ancora più grande del suo passato imperiale: in questo senso, i numerosi teatri in legno dei circhi antichi sono registrati ugualmente nei testi italiani e stranieri⁷²⁹, mentre

⁷²⁶ Ponte Sublicio (ed altri), grandi opere ingegneristiche in legno poi successivamente sostituite in pietra: UGONIO 1588 p. 5v; FELINI 1610, pp. 28, 77 (si specifica che si tratta di legno di elce), Parte Seconda, p. 11; PANCIOLO 1625, p. 42; SEVERANO 1630, pp. 316, 354-359; ALVERI 1664a: pp. 58-59; 441; ALVERI 1664b: pp. 380-381; [NARDINI] 1666, pp. 28, 496-501; LASSELS 1670, p.80; TOTTI 1638, p. 85; VASI 1763, pp. 214-215; ROISECCO 1765, pp. 223, 248-249; [DE LALANDE] 1769, p. 304-305; [BUTLER] 1803, pp. 241, 284; MELCHIORRI 1834, pp. 20, 541, 673-674; CIPRIANI 1838, p. 3; DONOVAN 1843, p. 770-771; PELLEGRINI 1869, p. 551; GUIDE DU VOYAGEUR [s.a.] 1791: p. 157; [MARTYN] 1787, p. 137; ROISECCO 1775, pp. 54-55; ROISECCO 1765, vol. 1, p. 223, 248-249.

⁷²⁷ TORRIGIO 1644, pp. 107-108: «Quando S. Pietro fu condotto al martirio passò per esso: onde Pompeo Ugonio discorrendo della basilica di S. Paolo, lasciò scritto nell’*Historia delle Stationi di Roma*, che il glorioso Pietro per il ponte Sublicio (altrimenti Emilio) che era incontro all’Aventino per la regione di Trastevere per tutta la via oltraggiato non senza gran segno di pazienza se ne passò, et il medesimo testimoniano il Panciroli, et il Severano con altri autori»; cfr. *DESCRIZIONE* 1697, p. 122, il Sublicio stava vicino al porto di Ripa grande, e dopo il restauro di Pompeo Targoni «alcuni pilastri rovinati dell’antico ponte Sublicio, sopra de’ quali, nel fine del secolo passato, fu eretto un altro ponte similmente di legno, dal Targoni architetto, che pochi anni dopo, restò demolito dalla forza dell’acque».

⁷²⁸ MARTINELLI 1653, p. 19, 21: il Ponte Sublicio esulerebbe dal tema della sua trattazione, ma Martinelli non può non citarlo in quanto antichità di primo livello e aggiunge l’informazione: «Nostra aetate aliquot mensibus pervius Pompei Targoni industria, qui illum magno sumptu ligneum refecit postea a Tiberis auctu deiectum»; per Targoni restauratore del ponte Sublicio, cfr. anche [CECCONI] 1725, p. 415.

⁷²⁹ Circhi, teatri e anfiteatri antichi erano realizzati in legno; con poche varianti questa informazione si ritrova in FELINI 1610, Parte Seconda, p. 40; PANCIOLO 1625, pp. 115, 707, 777; TOTTI 1638, p. 218; [NARDINI] 1666, pp. 335, 340, 343, 347, 350 355, 371, 411, 413, 416, 417; KEYSSLER 1760, vol. 3, p. 217; VASI 1763: pp. 111 e 178 nota che anche alcuni teatri moderni sono costruiti in legno; ROISECCO 1765, vol. 1, pp. 465-467, dove poi specifica anche che mete e colonne erano dorate: «da capo, e da piedi sorgevano le mete colla sommità acuta a somiglianza de’ cipressi, collocate in tal guisa, che agli urti delle carrette rovinavano, ed opprimevano bene spesso i condottieri, ed i loro cavalli. Sopra delle medesime, che erano di puro legno, fatte poi indorare da Claudio, al riferir di Svetonio, erano alcune ova d’Avorio, chiamate Ova Castrorum; ed in un edificio quadrato, posto nel mezzo, ve n’erano delle altre chiamate Ova Curriculorum»; anche ROISECCO 1765, vol. 2, p. 34 sul Teatro di Pompeo, primo in pietra (su cui cfr. ROISECCO 1775, p. 74, identico); PETIT-RADEL 1815, p. 366, che connette il detto *panem et circenses* all’abitudine anche moderna all’arte effimera per feste e celebrazioni; MELCHIORRI 1834, pp. 676, 692, 712; CIPRIANI 1838, pp. 119, 122 (anche gli spettacoli in Piazza Navona); PELLEGRINI 1869, p. 117.

sono solo i visitatori dall'estero a sottolineare che molti dei moderni teatri per musica siano realizzati in legno ancora in pieno Ottocento⁷³⁰, dandoci anzi un'immagine piuttosto decadente del clima culturale della Città Eterna, confermata in giudizi lapidari come quello sulla basilica di S. Paolo subito prima del disastroso incendio del 1823⁷³¹. Ultimo elemento citato da molti autori che rimandava a un certo uso del legno anche come materiale figurativo nell'antichità romana, così chiaramente identificata come il modello del passato mitico a cui attingere per creare edifici sempre più impressionanti nel loro uso di materiali preziosi e rari, era infine la favolosa statua lignea, interamente dorata, di Servio Tullio⁷³². Altri lacerti di questa antichità multi-materica si colgono in guide assai più tarde, ma restano spesso fili pendenti senza sicuri agganci se non ad infinite discussioni erudite sull'autenticità o meno di alcune notizie⁷³³.

Una caratteristica della Roma Moderna che aveva colpito profondamente la curiosità degli scrittori di guide, in riferimento a una chiesa secentesca, era quella dell'etimologia latina della chiesa di S. Carlo ai Catinari, collegata a uno dei rami minori dell'Università dei Falegnami, i

⁷³⁰ DONOVAN 1842, pp. 29, 296, 527; DONOVAN 1843, p. 1068 per i teatri moderni.

⁷³¹ [MARTYN] 1787, p. 171-172: S. Paolo fuori le mura: «or nella via Ostiense, is a full mile from the gate, and if not built by Constantine, is certainly as old as Theodosius. There are two ailes on each side of the nave. The roof is of wood, the beams of an immense length, and joined by iron cramps: this church is very ugly, and like a huge uncomfortable barn; it deserves, however, the attention of the curious, on account of the ancient columns and mosaics», ripreso in GUIDE DU VOYAGEUR [s.a.] 1791: p. 197: soffitto di S. Paolo fuori le Mura, che essendo enorme e realizzato in legno ricorda «un miserabile granaio».

⁷³² [NARDINI] 1666, p. 428: S. Nicola in Carcere: «Che la statua di legno di Servio Tullio fosse in questo Tempio della Fortuna Virile come si scrive dal Panvinio, è un equivoco manifesto; perché esser stata nel Tempio della Fortuna, ch'era nel Foro Boario s'ha pur troppo chiaro da Dionigi nel 4.o e da Ovidio nel 6.o de' Fasti»; cfr. *ibid.*, pp. 271-72: per «l'immagine di legno dorata di Servio Tullio che nell'incendio del tempio esser restata sola intatta»; ancora *ibid.*, pp. 306-307, discutendo il Tempio di Giove, ne cita apertamente le statue e le attività idolatriche svolte dagli antichi per la triade capitolina, oltre ai soffitti a lacunari indorati (da Plinio cap. 3 lib. 33): «E le porte [di bronzo, erano...] adorne di lamine d'oro [...] D'alcune Aquile di legno fa Tacito nel terzo (libro) dell'*Historiae* menzione, raccontando il fuoco gettato da' Vitelliani nel Campidoglio: *Sustinentes fastigium aquilae vertere ligno traxere flammam*. Queste intendendosi per fastigio non il solo frontispizio della faccia del Tempio, ma anche tutto il tetto triangolarmente alto in mezzo e basso ne' lati, non saprei altrove figurarlemi, che col Donati affisse all'intorno sotto al cornicione, il quale coronando i muri sosteneva il tetto, et il frontispizio; ma in tanta abbondanza di marmi e di bronzi hannosi a creder quelle fatte di legno, benché dorate? ed a tante ingiurie di tempo duravano, ed a tant'altezza poterono i Vitelliani avventar il fuoco? Et il fuoco ivi appreso lungi da ogn'altra materia di legname potè destar incendio sì grande? Se meglio s'osserva Tacito parla del fuoco appreso nei portici; e perciò del fastigio de' portici direi meglio che s'intenda [...] l'aquile sotto i portici a guisa di mensole sostenevano forse le travi, o in altra guisa l'incanalature, o se elle v'erano le soffitte; perché, se non v'erano; può sicuramente supporre l'armatura del fastigio [...] intagliata tutta, e forse ancor dipinta, e dorata»; sempre sulla Statua di Servio Tullio in legno dorato, ROSSINI 1789, p. 249.

⁷³³ ALVERI 1664A: p. 62 parla delle navi di Caligola come «composte di cedro con le poppe d'avorio lavorate con finissimi intagli d'oro, sparsi di preziosissime gemme, con vele, e funi di purpuree sete conteste»; ROISECCO 1765, vol. 1, p. 505 esplora i restauri di Benedetto XIV alla porta lignea del Pantheon, poi meglio in ROISECCO 1775, p. 124: Pantheon: «nella tribuna collocato avea una statua colossale di Giove, come parimente quella di Cibebe madre de' dei della gentilità, la di cui testa ci dice il Fanucci di aver veduta gittata per terra verso l'altar maggiore, e sarebbe desiderabile, che si sapesse, ove adesso possa ritrovarsi. Le otto cappellette, che stanno sotto il cornicione, erano dedicate alli dei celesti, de' quali v'erano le statue: tra le quali era molto considerabile quella di Minerva, che Lucio Fauno asserisce intagliata in avorio dal celebre Fidia».

fabbricanti di catini, messi in luce in gran parte delle letterature di viaggio antiche e moderne, probabilmente per evitare la confusione con i coronari, che realizzavano catenelle devozionali⁷³⁴.

Un altro aspetto della Roma moderna che veniva invece messo sempre più in evidenza dalla letteratura di viaggio del Settecento era quello dell'organizzazione pratica degli spostamenti, e con questi anche dei rifornimenti di derrate e mezzi di trasporto, nonché dei luoghi di conservazione delle merci (ivi compreso il Monte di Pietà⁷³⁵). Con la seconda metà del Settecento dunque, nella letteratura odeporica, si intensificavano sempre di più le notazioni sull'approvvigionamento delle materie prime, e tra queste il legno, soprattutto come combustibile, trovava un'attenzione sempre maggiore. Da questi interventi, compilati quasi esclusivamente dai viaggiatori stranieri, troviamo conferma di alcuni dati che anche lo scavo archivistico sulle botteghe degli intagliatori affiliati all'Università del Campo Vaccino aveva già rivelato.

La zona di Ripetta, prima sede della confraternita dei Falegnami quando ancora essa era connessa all'attività dei muratori, era sede dei magazzini di legname al servizio dei mercanti, e dunque diversi esercizi commerciali anche di falegnami e intagliatori continuavano a insistere su quest'area ancora alla fine del XVIII secolo, complice il rinnovamento del porto di scarico della legna da costruzione ordinato da papa Clemente XII nel 1734⁷³⁶. Ad esempio il chirurgo Philippe Petit-Radel notava che in una città come Roma, caratterizzata da inverni corti, si lamentavano spesso problemi di approvvigionamento di combustibile, dati dalla scarsa navigabilità del Tevere, e aggiungendo in questo senso notazioni interessanti sul comportamento dei mercanti

⁷³⁴ PANCIOLO 1625, p. 744, è il primo a sottolineare questo particolare toponomastico, ed è poi ripreso praticamente *verbatim* dai seguenti: TOTTI 1638, p. 181; *DESCRIZIONE* 1697, p. 226; [CECCONI] 1725, pp. 500-501; ROISECCO 1765, p. 600 e identico in ROISECCO 1775; VASI 1763, p. 291; VENUTI 1766, p. 219; [DE LALANDE] 1769, p. 125; NIBBY 1839, p. 142; PELLEGRINI 1869, p. 454; ARMELLINI 1891, p. 445.

⁷³⁵ Dove la *DESCRIZIONE* 1697, p. 269, segnala che esistono «un gran numero di stanze per custodirvi li mobili, che vi capitano giornalmente di qualsivoglia sorte, eccettuatone i libri, lavori di legname, e quadri, benché in questi venga limitata la regola dal suo valore; di maniera che qui si riceve ogni sorte di mercanzia, oltre le gioie, argenti, et altre cose preziose, essendovi per evitare la confusione, un ordine meraviglioso, mediante la distinzione delle camere, in alcune delle quali s'impegnano i mobili, in altre gl'argenti, et in altre finalmente separate, le gioie, e cose di prezzo»;

⁷³⁶ ROISECCO 1765, vol. 2, p. 113-144, in part. *ibid.*, p. 126: in via Flaminia, dopo Villa Giulia: «Proseguendo ora il viaggio verso la porta della città a mano destra verso il Tevere vedesi il nuovo recinto per conservare la legna da lavoro fattovi erigere da Clemente XII nel 1734 come apparisce dalla iscrizione posta sopra del portone principale», l'informazione è ripresa in [DE LALANDE] 1769, vol. IV, p. 58; cfr. *DESCRIZIONE* 1697, p. 475: Arciconfraternita e Ospedale dei Santi Rocco e Martino «Passato il vicino quartiere de' soldati del papa, e li pubblici magazzini delle legna di brugiare, trovasi alla mano sinistra la presente chiesa, edificata l'anno 1500, in tempo d'Alessandro VI dall'Università degl'Osti, Barcaioli, et altri che comprarono il sito dalla Nazione Schiavona...» e ROSSINI 1789, p. 103: a Ripetta, dopo il Mausoleo di Ottaviano all'Augusteo, dove risiedeva la compagnia dei muratori, c'era il magazzino per il combustibile: «Continuandosi a camminare verso la Porta del Popolo, a mano manca si trova qui da vicino il magazzino, che chiamasi la Legnara, dove si vendono legna da bruciare».

di legnami e sulle essenze che giungevano in città dalle foreste vicine, dove erano disponibili quasi esclusivamente querce, olivi e altri piccoli arbusti⁷³⁷. Questa situazione di difficoltà andò aumentando col proseguire del XIX secolo, come testimonia la guida del Donovan, che registra la stessa produzioni di piante di piccolo fusto⁷³⁸, e pur riferendo di esportazioni verso l'Inghilterra di legname da costruzione⁷³⁹, registra che le spedizioni dall'interno dei territori dello Stato Pontificio sono difficoltose, per via della presenza degli Appennini, costringendo così la cittadinanza romana a sostentarsi principalmente su importazioni da paesi stranieri e lontani, tra cui per il legname il Tirolo e la Dalmazia attraverso Venezia⁷⁴⁰.

Già le guide secentesche, a partire dal nostro fedele Martinelli, registravano per la comodità dei viaggiatori i nomi e le occupazioni che si potevano riscontrare nelle principali piazze della città⁷⁴¹.

⁷³⁷ PETIT-RADEL 1815, vol. 2, pp. 529-530: «Le bois vient par bateau et non à flot, vu la difficulté du passage qu'offrirait le mauvais lit de la rivière. On brute non-seulement le bois des forêts, dont le chêne et l'yeuse sont la plus grande partie, mais encore celui d'orme, d'olivier et de laurier. Le meilleur bois pour la consommation revient à quinze francs la corde, et il n'est point nouveau. Les fours sont chauffés avec de longs fagots, des roseaux secs, des épinettes et autres menus bois, qui croissent parmi les champs. Ce qui est plus en usage pour le chauffage de la cuisine est le charbon; on s'emploie également pour la forge. Il en est de toute espèce, depuis le plus gros jusqu'au plus menu; les marchands débitants ont tellement fait d'arranger les premiers sur le devant de leurs boutiques, qu'ils font voir, par la variété de leurs dessins, qu'ils ne sont point indignes d'habiter une ville où les beaux-arts ont de nombreux moyens d'éloquence».

⁷³⁸ DONOVAN 1843, p. 1015-1016: Rome's «produce of secondary importance is [fruit, vegetables, oleaginous seeds], dye-woods and bark such as madders, saffron, galls, juniper and myrtle berries, barks of the cork and other trees, oak, pine and nut-wood potash, soda, hay, mulberry trees, aniseed, etc. [...] the produce of corn, firewood, charcoal, wood, pinekernels, horses, and salted sardinias is diminishing».

⁷³⁹ DONOVAN 1843, p. 1028: «The exports to England are few, [mainly of grain, hemp and rags, sulphur, organzine silk, tartar], wood for buildings, lamb and kid skins, cork, etc. English vessels load goods at Civita Vecchia, but the greater part of the above articles are shipped for England from Leghorn, Genoa, and Marseilles».

⁷⁴⁰ DONOVAN 1843, p. 1018-1019: «not only the quality of the soil but also the chain of mountains separating the north-west from the south cause the same article exported from one part of the State to be imported into another, owing to the difficulty, delay and cost of carriage. Thus in the Legations and the Marche there [are imported ...] many cargoes of wood for building, above 400.000 *catasse* of wood for fuel, and 3millions lbs. of charcoal are imported annually from the Tyrol, Illyria, Dalmatia and Venice. [...] Various dye-woods, ebony, gums, resins, colours, medicines, and drugs are imported from distant countries».

⁷⁴¹ MARTINELLI 1644, pp. 183-188, *Strade principali della città*: dove si citano tutte le vie dei mestieri, compresa quella «delli Catinari e funari, doue stanno magazzini di vari lavori di legno, e i tornitori, e dove si vendono le funi: comincia da S. Carlo fino a Piazza Matte»; cfr. *ivi*, pp. 179-182, *Piazze, e contrade, dove risiedono diverse arti, e si fanno fiere, e mercati*: all'ultima pagina la contrada di «Ripetta, dove stanno li mercanti canti di legna da fuoco, de' cerchi per le botti, di tavole, travicelli; di vini, e frutti, che si navigano per il Tevere. [Poco lontano, a piazza] Nicosia, dove si vendono travi, travicelli, tavole, ed ancora legna per ardere, e canne per le vigne [...] e per finire, il porto di] Ripetta di Borgo, nella quale si scaricano li travertini per la fabrica di S. Pietro, si vende la legna da ardere, e canne per le vigne. Qui il Tribunale di Borgo fa la giustizia de' condannati a morte»: gli stessi testi invariati, ma con numerazione di pagina lievemente diversi, si riscontrano nelle due edizioni del 1650 (MARTINELLI 1650A; 1650B); da confrontare invece l'edizione ampliata e rivista da Francesco Valesio, noto diarista romano del Settecento e che vide la luce soltanto nel 1699, che segnalava una singola evoluzione: MARTINELLI 1699, p. 152, a Ripetta adesso, passati cinquant'anni «stanno li mercanti di legna da fuoco, de' cerchi per le botti, [ma anche] di tavole, e travicelli, di vini, e frutti, che si navigano per il Tevere»; cfr. ALVERI 1664B: p. 64: cortili per i magazzini di legna da ardere in S. Rocco e *ivi*, p. 79: Alveri è conscio che la Compagnia di S. Rocco inizialmente univa anche i falegnami oltre ai muratori.

In particolare il posizionamento strategico di falegnami e intagliatori intorno a Ripetta è registrato già dalla prima edizione del 1644, costituendo a date così alte, una testimonianza importantissima della continuità delle attività commerciali del Seicento romano. Delinea infatti una specializzazione finora non messa in luce dei vari punti di approvvigionamento e smistamento delle materie prime, che chiaramente influenzava il mercato del legno anche per fini artistici. Va ricordato che il porto ufficiale di Ripetta fu costruito soltanto nel 1704 da papa Clemente XI, ma è evidente che sessant'anni prima in questo luogo già avveniva lo sbarco di merci dalle chiatte che risalivano il Tevere: qui si poteva dunque acquistare principalmente la legna grossa, da ardere, e non direttamente quella stoccata e lavorata; lo stesso avveniva sull'altra sponda per le esigenze del cantiere della basilica vaticana, la cui materia principale era però il travertino che arrivava da nord dalla cave di Tivoli. Questo vale sia per il settore delle costruzioni, come conferma la collocazione delle chiese e università dei muratori presso S. Rocco (a cui ricordiamo era inizialmente affiliata l'università dei falegnami), che per un uso più propriamente artistico, collegato alla vicinanza delle botteghe di falegnameria e intaglio, asserragliate nella zona di Campo Marzio direttamente adiacente a piazza Nicosia, dove risiedeva invece il centro dei magazzini di legna fina, già tagliata e pronta a vari usi, nonché la maggioranza dei mercanti specializzati.

Ciò risulta anche dall'indagine degli stati delle anime e delle patenti dell'Università dei Carpentieri, che dimostrano come l'assoluta maggioranza delle botteghe degli intagliatori insistesse in un'area delimitata a nord da Piazza Nicosia e fino alla Fontanella di Borghese, che si estendeva ad est nella rigogliosa parrocchia di S. Lorenzo in Lucina, mentre a sud toccava S. Maria in Campo Marzio e più notabilmente S. Agostino, dove poi la specializzazione dei lavoratori del legname andava mutando. Queste ultime due aree sono infatti tuttora divise dalla via e piazza dei Coppellari, con relativa chiesa di S. Salvatore; mentre a est la zona dei Coronari, che non facevano parte dell'Università, ma che con la loro attività di rigatteria entravano in competizione sia con i falegnami che con i professori dell'Accademia di San Luca, estesa in tutto il Rione Ponte fino a Piazza Navona.

Curiosamente, la strada dei falegnami aveva però sede nel rione Regola, molto più a sud dei succitati punti di approdo merci⁷⁴², e nonostante quasi tutte le guide di Roma si ricordino almeno

⁷⁴² ROISECCO 1765, vol. 1, p. 602: «Nell'ingresso del vicolo, che è alla metà della strada detta de' Falegnami, s'incontra» la chiesa di S. Maria in Publicolis.

di citare l'esistenza della potente organizzazione alle pendici del Campidoglio, solitamente della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami ci si limitava a dichiarare la dipendenza dall'Arciconfraternita ma senza dettagliare l'alto contenuto artistico degli arredi o sottolineare la centralità economica del sodalizio artigiano che vi si era installato⁷⁴³, questo con la notevole eccezione del Titi, che fin dalle prime edizioni annotava alcune risistemazioni recenti, compresa l'importantissima spesa di Francesco Cimini (ma senza ad esempio citare l'organo)⁷⁴⁴.

Il vero divertimento per gli stranieri a Roma nel Settecento rimaneva quello di stupirsi per il complicato cerimoniale papale, e alcune volte nel far questo ci aprono finestre sulla tipologia di mobilia che doveva servire alle grandi case principesche e delle curia romana: se De Lalande si stupiva della ristrettezza a cui il Papa obbligava i suoi ospiti in fatto di mobilia⁷⁴⁵, il Keyssler notava nell'appartamento estivo di papa Benedetto XIII al Quirinale numerose sedie laccate in vari colori e assolutamente fuori moda⁷⁴⁶, ma che rimanevano inalterate, in quanto solo il trono papale veniva lievemente modificato negli stemmi ad ogni nuova elezione al soglio, e altrettanto

⁷⁴³ FELINI 1610, p. 79 (unico giustificato estensore che ignora il soffitto intagliato da Montano, a queste date ancora da concludere); MARTINELLI 1653, p. 130, cita solo di sfuggita la chiesa di «S. Josephi, in Regione Campitelli, ad radices Capitolij forum Romanum respicientes, et supra Carcerem S. Petri: non inelegans sub cura Societatis Fabrorum Lignariorum»; cfr. *DESCRIZIONE* 1697, p. 561-562; [CECCONI] 1725, pp. 27-28: che dà informazioni sulla dotazione delle zitelle ed altro, ma senza riferimenti all'intaglio del soffitto come nell'edizione originale del Panciroli; ROISECCO 1765, vol. 1, p. 407-408; ROISECCO 1775, pp. 103-104 e le seguenti citano la chiesa come sede di «tutte le arti del legname»; VENUTI 1767, p. 832-833; ROSSINI 1789, p. 190; [DE LALANDE] 1769, p. 294, traduce il *topos* delle guide precedenti definendo S. Giuseppe chiesa dei «Menuisiers et autres ouvriers en bois».

⁷⁴⁴ TITI 1763, pp. 197-199 e uguale in TITI 1721, p. 211-213, racconta così S. Giuseppe in Campo Vaccino: «Questa chiesa fu fabbricata col disegno di Giacomo della Porta dalla Compagnia de' Falegnami, sopra a quella di S. Pietro in Carcere, detta così, perché quivi era il carcere Tulliano, dove si crede essere stato rinchiuso questo apostolo. Ultimamente avendo la compagnia suddetta fatto loro priora Donna Anna Maria Ludovisi, monaca in Torre di Specchi, ha fatto ristorare, indorare, e fare altri ornamenti [...] Nel suddetto oratorio è un altare fatto nuovamente coll'invenzione, e disegno di Domenico Calcagni, ed ha quattro colonne di diaspro con capitelli, basi, ed altri ornamenti di rame dorato, mancandovi alcune statuette, che si stanno lavorando; il tutto fatto per un lascito di Francesco Cimini, insigne benefattore. Il quadro dell'altare, che rappresenta la Concezione di Maria Vergine Immacolata con S. Giuseppe, e S. Gioacchino è opera del Cavalier Ghezzi».

⁷⁴⁵ [DE LALANDE] 1769, vol. 5, pp. 10-11: per i cardinali e pochi altri favoriti, c'è la possibilità di non rimanere inginocchiati e privi di ornamenti (cappello, spada, bastone), ma di utilizzare, «en présence du Saint Père, le tabouret de bois, de même que les ambassadeurs des couronnes; les princesses d'une maison royale ont un coussin de plus. Les chevaliers de Malte ont le droit d'y garder leur épée; le Grand-Maitre a rang de cardinal, on le traite d'eminence, et dans les chapelles papales il ferme le banc des cardinaux»; *ibid.*, pp. 37, 39, 121 torna sulla mobilia scarna («deux escabots de bois») del tribunale del Concistoro.

⁷⁴⁶ Anche le statue del Cortile del Belvedere stavano chiuse da cancellate di legno tinte di rosso, come notava LASSELS 1670, p. 66.

ripete della residenza-romitorio situata vicino alla scala del Bramante nel Belvedere⁷⁴⁷; e in effetti tali risultavano settant'anni prima anche al De Lalande⁷⁴⁸.

⁷⁴⁷ KEYSSLER 1760, vol. 1, p. 283: «in most of the rooms are to be seen several wooden chairs and benches painted and varnished with green, which, under all the revolutions of the state, remain unaltered; only on the accession of a new pontiff to the papal chair, the name and arms of the deceased pope painted on them are erased to make room for those of his successor. The cardinals and Ceremonial ambassadors at an audience, sit on chairs; and princes, on the like occasion, sit upon three cushions laid upon one another; whilst persons of an ordinary class kneel. In the audience-chamber on each side of the papal throne is a red stool for kings, as we were told; but for these two last centuries crowned heads do not seem to court that honour; even the Pretender to the British crown never had any other than private audiences of the popes, and then he sits in an armed chair. His son, who is tiled at Rome the prince of Wales, sits likewise on a common chair, but takes place of all the cardinals»; cfr. KEYSSLER 1760, vol. 3, p. 90: «It consists of one small Room, which served him for a dining-room, study, and audience-chamber, and a closet, where, by way of amusement, he had several watches lying upon a plain wooden Stand, near his bed, which consisted only of a matrass laid upon boards, without any curtains or feather-bed. In a small chamber, contiguous to this, lay his chaplain, who was no better accommodated than himself; and, instead of splendid hangings, some prints of scriptural Histories, and of the Life of St. Dominic, were all the ornaments of this chamber. The Summer Apartments of the other Popes are generally hung with crimson silk-damask, and those for the Winter with velvet. With regard to the other furniture, I shall only observe, that in most of the rooms are several benches and wooden chairs, painted green, which have continued the same during all the Revolutions of the State. The only alteration they undergo is, that when a new Pontiff ascends the throne, the name and arms of the deceased Pope are erased, and those of his successor painted in their place».

⁷⁴⁸ [DE LALANDE] 1769, p. 556: «Les appartemens de ce Palais [di Monte Cavallo] sont meublés de simples tentures de velours cramoisy, avec des chaises de bois, qui ressemblent à de véritables coffres garnis de dossiers, le tout peint aux armes du Pape».

II.1.6. “Ornamenti degni d’essere visti”: intersezioni con l’arredo e il collezionismo privato.

Sempre il De Lalande, poi seguito da altra letteratura di viaggio con minore specificità⁷⁴⁹, introduce anche il tema dei nascenti musei (in cui pochissimo spazio avevano le opere lignee), ricordando nel Belvedere la collezione dei modelli architettonici in legno relativi alla basilica di S. Pietro, e in particolare del modello di Antonio da Sangallo⁷⁵⁰ criticato da Michelangelo. I modelli d’architettura sono uno dei punti dolenti della storia dell’accettazione delle tecniche del legname nel novero delle arti liberali: già al tempo di Benvenuto Cellini e Vincenzo Borghini era sorta una polemica sull’attribuzione della paternità dell’architettura, in cui l’erudito sosteneva che

«non è necessario ch’una fabrica, perché la sia chiamata sua, sia murata e lavorata di sua mano, bastando a questo l’invenzione o modello suo, intendendo per il modello l’ordine et il disegno, perché bene spesso sarà quel modello di man d’uno legnaiuolo che non sa d’architettura, ma basta solo sappia tagliar l’asse alle misure dategli»⁷⁵¹.

Questa visione di Borghini era stata assimilata pienamente da Vasari⁷⁵², per cui il modello come luogo dell’invenzione è proprio solo della scultura, mentre quello architettonico è sostanzialmente una mera ‘trascrizione’ artigianale di legnaioli e scalpellini dal disegno progettuale dell’architetto. Secondo il Vocabolario di Baldinucci, che in questo senso raddrizzava il tiro dell’amato Vasari, il modello architettonico, realizzato «di varie materie, a gusto de’ professori, e secondo il bisogno; cioè di legname, di cera, di terra, di stucco, o d’altro», era invece «prima, e principal fatica di tutta l’opera, essendo che in essa guastando, e raccomandando, arriva l’artefice al più bello ed al più perfetto»⁷⁵³.

⁷⁴⁹ VENUTI 1767, p. 1195, per il modello della Basilica di S. Pietro in legno di Sangallo nel museo di Belvedere; [DE LALANDE] 1769, p. 230: «C’est dans cette salle que l’on conserve le modele de l’Eglise de S. Pierre, fait par Sangallo, dans lequel il y auroit eu plus d’effet, mais moins de grand que dans celui qui est exécuté maintenant d’après Bramante. On y conserve encore le modele de la coupole, qui fut arrêté par Michel-Ange, avec les additions de Jacques della Porta, et de Dominique Fontana; le modele d’une Sacristie, par Philippe Juvára; ceux de la colonnade de la place S. Pierre, du Palais du Vatican et de celui de Monte-Cavallo, et un modele en bois de la Chaire de S. Pierre, telle qu’elle est exécutée dans le rond-point de l’Eglise, et la Chaire en bois de Pie V, que l’on montre par vénération pour ce S. Pape, et qui d’ailleurs est imitée de celle qui est renfermée dans le beau monument que nous avons décrit»; cfr. PETT-RADEL 1815, p. 64 per gli stessi modelli, ma senza i nomi degli artefici.

⁷⁵⁰ Realizzato materialmente dal collaboratore Antonio Labacco, e nel racconto vasariano profondamente sprezzato da Michelangelo come opera che dava troppo nel tritume e nel tedesco. Caso più unico che raro, sul modello è disponibile una monografia (non consultata) a cura dell’architetto Sandro Benedetti, v. BENEDETTI 2010.

⁷⁵¹ MUSSOLIN 2006, p. 106, nota 126.

⁷⁵² MUSSOLIN 2006, p. 108, cfr. *infra* II.2.2.

⁷⁵³ BALDINUCCI 1981, pp. 99-100: «Modello. Quella cosa, che fa lo scultore, o architetto, per esemplare o mostra di ciò che dee porsi in opera, di varia proporzione all’opera da farsi; poichè il modello alcuna volta è minore, alcuna altra è della stessa grandezza. [...] Il modello] Serve agli architetti per istabilire le lunghezze, larghezze, altezze, e grossezze: il numero, l’ampiezza, la specie, e la qualità di tutte le cose, come debbano essere, acciò la fabbrica sia perfetta: ed ancora per deliberare sopra le maestranze diverse, delle quali si dee valere, nel condurre l’edificio,

In altre parole, la materialità del modello tridimensionale era il principale strumento per l'architetto per operare le necessarie trasformazioni di un'idea iniziale che non poteva essere stabilizzata soltanto con il progetto su carta⁷⁵⁴: una visione questa tipicamente secentesca e derivata dalla riflessione sulle ineluttabili esperienze di Michelangelo architetto⁷⁵⁵, in particolare in seguito alla nota propaganda berniniana incentrata sull'*Imitatio Buonarrotii*⁷⁵⁶. Non è un caso che insieme ai modelli della cupola de Lalande ricordasse anche quelli della *Cattedra* e del *Colonnato*; per questi ultimi Bernini aveva in effetti consultato e utilizzato l'*expertise* tecnica di tre importanti falegnami e intagliatori della metà del Seicento⁷⁵⁷: Cosimo Carcani, Antonio Chiccari e Giovanni Maria Giorgetti⁷⁵⁸, anche se ovviamente nessuno dei loro nomi era ricordato nel Museo Clementino.

siccome per ritrovare la spesa, che debba farsi in esso. Modello dicesi anche propriamente a uomo, o donna, o nudo o vestito sta fermo per esser da' giovani studenti, o da' maestri dell'arte per loro studio ritratto al naturale».

⁷⁵⁴ DEL PESCO 2015, pp. 189-90 e sgg.

⁷⁵⁵ Sull'importanza del modello ligneo come luogo creativo dell'invenzione architettonica, più del disegno, a partire dalla tradizione michelangiolesca, a Firenze v. MUSSOLIN 2006 (e per le relazioni col mestiere d'intagliatore v. in part. *ivi*, pp. 99-100: Michelangelo sostituisce con un modello 'scultoreo', modellato in terra, le *maquettes* lignee per la facciata di S. Lorenzo approntate dal rivale legnaiolo Baccio d'Agnolo; *ivi*, p. 96: per un'illustrazione dei disegni in scala uno a uno da spedire ai tornitori e falegnami per l'esecuzione dei modelli successivi; *ivi*, p. 101: per i modelli in taglio a scala naturale e statue in terra e cimatura della Sagrestia Nuova e della prima versione della balconata delle reliquie, dipinti a marmo; *ivi*, p. 103 per illustrazioni di disegni realizzati direttamente nel muro, pratica condivisa anche dagli intagliatori romani). Ancor di più a Roma (MUSSOLIN 2006, p. 99, Tomba di Giulio II, con figure in cera; *ivi*, p. 104, cupola di S. Pietro; *ivi*, p. 106, Cornicione di Palazzo Farnese), dove Michelangelo lasciò una traccia tecnica di esecuzione poi scientemente replicata da Bernini (cfr. *ivi*, nota 2).

⁷⁵⁶ Sui modelli architettonici di Bernini, cfr. BAUER 1982 e BAUER 1983; per l'imitazione berniniana di Michelangelo, si rimanda al seminale lavoro di SOUSSLOFF 1989.

⁷⁵⁷ Cfr. *infra*, parte seconda: Biografie: si noti che due artisti su tre erano originari del Granducato di Toscana.

⁷⁵⁸ VILLANI 2016, pp. 19-20, 25(modelli in grande, prima di quelli in piccolo), 26-38, con note a pp. 57-60 (ma anche 81, 128, nota 79, 162); in part. per il modello al vero (come Michelangelo aveva fatto in Palazzo Farnese, nota il manoscritto BAV Chig. H. II. 22, ff. 107r-109v app. doc. s.d., 6) in legno e tela (su cui intervenne con figure di chiaroscuro anche Giovanni Paolo Schor), architettato con archi, soluzione poi scartata perché "meschina" nelle parole di Virgilio Spada, e con tutti gli ornamenti definiti con precisione, affidato a Cosimo Carcani falegname di Palazzo (entro 14 aprile 1657, saldo per 800 scudi ridotti a 516), v. pp. 28-30, note 41-43 (ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 62r: App. doc., 1657, 8; ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 168r-169r: App. doc., 1657, 9; ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 98r: App. doc., 1657, 10). Per i tre modelli al vero realizzati contemporaneamente tra settembre e ottobre 1657 da Carcani, Giovanni Maria Giorgetti e Antonio Chiccari, pp. 34-38, note 56-58 (ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 238r: App. doc., 1657, 28; ARFSP, Arm. 26, E, 313, ff. 344r-346v: App. doc., 1657, 44; ARFSP, Arm. 26, E, 313, ff. 3336r-338v: App. doc., 1657, 46; ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 238r: App. doc., 1657, 28; ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 260r: App. doc., 1657, 43; entro 6 novembre, saldo ai due nuovi intagliatori rispettivamente di 776:69 e 807:50 scudi e 10 novembre a Cosimo 691:94, poi tarati a 373, 420 e 356, v. app. doc. 60, BAV Chig. H. II. 22, f. 142r): le varianti stanno nelle proporzioni delle colonne (non più binate) e alla trabeazione. Anche da questi modelli fu ingrandito notevolmente l'ordine finale del cantiere, rendendo più alte le colonne e l'architrave; infine p. 38, nota 63, i tre modelli sono smantellati nel gennaio 1658 e si fa un ultimo perduto modello in piccolo di noce (gli altri erano in materiale da costruzione, castagno e albuccio), dove sono inseriti modelletti in cera degli stemmi e di 50 statue di coronamento affidati a Lazzaro Morelli, poi esposto nella nuova Galleria di Alessandro VII in Quirinale (56 scudi, nota 64: ARFSP, Arm. 42, E, 1, ff. 10r-12r 75:33 scudi a Bernini per saldo di 255:33 del totale, con maestranze Giuseppe Sommazzi, Nicola Lucchese, Cosimo Carcani falegnami, Petro Antonio Ebanista (e tornitore?), Antonio Vivari intagliatore (Chiccari?), tra i materiali anche l'abete e l'albuccio: dal testo risulta che gli

La letteratura più tarda seleziona alcuni pezzi delle nuove collezioni antiquarie del papa realizzati in legno⁷⁵⁹, ma soprattutto si impegna nella lode della nuova moda per l'impiallacciatura e l'intarsio, eminentemente settecentesca e ritornata in auge, dopo i fasti della tarsia pre-vasariana, con numerosi esempi di pregio nella mobilia romana. Su tutti, i tardi arredi della Sacrestia Vaticana di Carlo Marchionni in legno del Brasile, che venivano già anticipati in alcune guide⁷⁶⁰ prima della conclusione del fabbricato (entro il 1784) e poi notati dalla letteratura ottocentesca⁷⁶¹; ma anche dei successivi espositori impiallacciati nella stessa essenza⁷⁶² ed altri in radica di noce⁷⁶³ per il museo Pio-Clementino⁷⁶⁴ realizzati da un discendente del già incontrato Marco Antonio Ravasi con la collaborazione di altri artefici e la supervisione di Luigi Valadier, come si ricava dal *Diario Ordinario*, che narra un resoconto della visita papale alla bottega del Valadier il 20

stemmi sono intagliati da Chiccarelli, mentre Morelli ha assistito all'opera, e non è specificato chi abbia modellato la cera; e ivi, 111r-112r: App. doc., 1660, 1 per Morelli).

⁷⁵⁹ DONOVAN 1844, p. 422, 429, vasi funerari in legno egizi nelle collezioni papali; *ivi*, pp. 424, 426, 429, casse per papiri e cornici lignee per steli, pp. 436, 442 antichità romane lignee nello stesso ambiente.

⁷⁶⁰ ROISECCO 1765, p. 573: «La nuova Sagrestia [di S. Agostino] è magnifica per la sua costruzione: non sono da disprezzarsi i piccioli Credenzoni, ed altri comodi da riporre i Sagri Arredi lavorati di rimesso con legni d'India e noce mischiata»; cfr. *ivi*, p. 537, per la nuova Sagrestia di S. Pietro di Carlo Marchionni: «non sono da disprezzarsi i piccioli credenzoni, ed altri comodi da riporre i sagri arredi lavorati di rimesso con legni d'India, e noce meschiata», cfr. per gli armadi di sacrestia su disegno di Carlo Marchionni, realizzati non in legno del Brasile ma in noce da Giovan Battista Radice e Giovanni Berti, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 580, senza riferimenti documentari.

⁷⁶¹ ROSSINI 1789, p. 27: parla invece di preziosi armadi in legno del Brasile; cfr. MELCHIORRI 1834, p. 197: armadi e stalli «in legno del Brasile detto *acajon*»; uguale in NIBBY 1839, p. 641-642 e in PELLEGRINI 1869, p. 52.

⁷⁶² LEGA 2010: pp. 161-162, nota 140, fig. 17b: Pio VI ampliò i contenuti della raccolta con materiale profano scavato a Roma e fece realizzare nuovi «splendidi armadi in legno del Brasile, le cui ante erano preziosamente decorate da una composizione di oggetti archeologici, principalmente avori, cristalli di rocca e vetri, racchiusi entro cornici finemente ornate da motivi in stucco. Gli armadi, ultimati nel 1785, furono eseguiti dall'ebanista Andrea Mimmi, su disegni di Luigi Valadier»: per questi pezzi, v. PIETRANGELI 1976, p. 211, 219 e nota 37; GONZÁLEZ-PALACIOS 1997, pp. 35, 37; GONZÁLEZ-PALACIOS 2000, p. 45; GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 315-426, in part. pp. 323, 327, 329 e note 51, 55, 64; LEGA 2003, in part. p. 87 e nota 40; COLLE 2005, pp. 120-121 e nota 19, per Andrea Mimmi *ivi*, p. 473; per il rendiconto finale dei lavori, v. ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 391, nn. 2.

⁷⁶³ LEGA 2010: pp. 114-115, nota 56, fig. 13: i venti armadi in radica di noce, con applicazioni in bronzo dorato, del Museo Pio Cristiano in Vaticano furono realizzati dai falegnami Giovanni Battista Pericoli e Antonio Ravasi (ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 283, nr. 99), le decorazioni bronzee dall'argentiere Bartolomeo Buroni (ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 281, nr. 129; ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 282, nr. 14), v. MORELLO 1981, p. 74 e PIETRANGELI 1985, pp. 33-36, p. 36, nota 46) e poi decorati da Luigi Valadier con i busti dei primi ventiquattro Cardinali Bibliotecari.

⁷⁶⁴ LEGA 2010: p. 117, 120, note 69-70, fig. 14: la collezione del museo di antichità cristiane (con materiali in avorio, smalto, pietre dure, ambra, metallo, legno datati dal I al XVI secolo d.C., v. pp. 156-157 per una «croce reliquiario in legno intagliato, decorata su un lato dalla crocefissione» con note, per altri materiali lignei) era organizzata (entro i suddetti armadi) in «teche», ossia cornici alla salvadora dorate e con cristallo davanti fatte realizzare su ordine del prefetto e curatore Francesco Vettori da artigiani di cui si conservano i conti (ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 278, nr. 156 e ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 283, nr. 2, Filippo Clementi, indoratore; ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 279, nr. 193 e ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 283, nr. 1, Francesco Bozzi, falegname; ASV, *Palazzo Ap., Computisteria* 279, nr. 207, Giovanni Giorgini, cristallaro). Una sola è sopravvissuta, e conserva, come facevano le altre, i reperti senza distinzioni di «provenienza archeologica o collezionistica».

Ottobre 1781, durante la quale Pio VI poté ammirare gli armadi in preparazione e quelli già approntati⁷⁶⁵.

In effetti, il vero trionfo dell'arte degli intagliatori di Roma fu certamente l'arredo privato, oggetto di tanti scavi specialistici di Alvar Gonzalez Palacios e della cerchia di studiosi occupati anche nel mercato antiquario. La fortuna letteraria di queste opere, pur talvolta con punte di qualità da non sfigurare al confronto con i grandi protagonisti delle arti ufficiali, rimase minima per tutta l'età moderna. A partire dalla celebre *Nota delli Musei*, nelle collezioni romane, sempre più 'aperte' - almeno concettualmente - allo sguardo del pubblico⁷⁶⁶, compaiono piccoli nuclei di intagli definiti «peregrini»⁷⁶⁷, che forse a volte nascondevano anche collezioni di *naturalia* in legno ancora in attesa di essere meglio indagati. È spesso difficile capire se gli «intagli» citati dalla guida all'interno di queste raccolte miscellanee si riferiscano a opere in cavo come i cammei⁷⁶⁸, a passatempi pratici per i collezionisti stessi (pratica saltuariamente testimoniata per diporto della nobiltà romana era quella del tornio), o ancora a antichità pagane pruriginose: si pensi al caso esemplare del museo di Niccolò Simonelli, in cui era conservato un *Priapo* ligneo antico dalla grande fortuna letteraria⁷⁶⁹.

La *Nota delli Musei*⁷⁷⁰, è ormai assodato, è frutto di una collaborazione tra due spiriti, quelli di Giovan Pietro Bellori e Fioravante Martinelli, che appaiono a prima vista spiriti inconciliabili, se ricordiamo il proemio delle *Vite*, in cui Bellori lamenta - *contra* Baglione – che

⁷⁶⁵ HYDE MINOR 1982, p. 260. Per le informazioni storico artistiche ricavabili dal *Diario Ordinario* stampato dalla famiglia Chracas, si rimanda alla serie di articoli di MALLORY 1974; MALLORY 1976; MALLORY 1982a; MALLORY 1982b; MALLORY 1982c: tuttavia questa serie di pubblicazioni, come il precedente HYDE MINOR 1982, si concentrava sulle tre arti accademiche maggiori, ossia pittura, scultura e architettura. Per la natura del giornale, la messe più importante di notizie gravitava sulle numerosissime e ben visibili ricostruzioni decorative e architettoniche, da cui è stato possibile ricavare una serie di informazioni importanti riguardo alla cronologia dei numerosi organi settecenteschi, fatti *ex novo* o restaurati in gran numero all'avvio di una nuova era musicale romana con il nuovo secolo. Praticamente nessun'altra informazione sulla scultura lignea è stata verificata in questo spoglio, se non le sporadiche 'recensioni' di alcune processioni tradizionali (soprattutto gravitanti intorno a S. Marcello, che testimoniano la presenza di figurazioni processionali altrimenti molto scarse nell'Urbe).

⁷⁶⁶ Per una recente disamina del fenomeno dei musei di curiosità a Roma, rimandiamo a GUERRIERI BORSOI 2014 (non consultato).

⁷⁶⁷ Il lemma, già dalla seconda edizione della Crusca, indica nella lingua più corrente "forestiero, straniero": ad esempio nella *Nota delli Musei* lo ritroviamo tre volte per indicare specie floreali e arboricole importate in orti e giardini famosi, v. [BELLORI] 1664, pp. 24, 27, 53. Si tratterà dunque – se di opere lignee gli autori stanno parlando – di piccola statuaria in bosso di origine oltremontana, o altre simili curiosità.

⁷⁶⁸ A cui si devono riferire la maggioranza delle citazioni: intagli da intendersi come cammei antichi sono in [BELLORI] 1664, p. 6 (Leonardo Agostini), p. 14 (Francesco Buoncompagni); p. 25 (Giuseppe Felici); pp. 30-31 (Carlo Antonio Magnini), p. 36 (Flavio Orsini), p. 48 (Felice Rondinini), p. 54 (Michele Tassi). Meno facile l'interpretazione per [BELLORI] 1664, p. 6 (Torquato de Alexandris detto Braccioforte), p. 16 (Giovanni Angelo Canini).

⁷⁶⁹ Su cui v. OY-MARRA 2017.

⁷⁷⁰ Per l'identificazione dei due autori del volume, v. PIERGUIDI 2011.

«non solo gli scrittori delle vite, ma quelli ancora che scrivono le cose memorabili di Roma, e dell'altre città d'Italia, non lasciano sasso o tela senza nome, ed affaticano la curiosità de' forastieri con lunghe ed inutili ricerche, confondendo le cose umili con le più degne»⁷⁷¹.

Una stoccata che non doveva far piacere al compito ed esaustivo Martinelli, che pure, da penna finissima quale egli era, colse ed accettò l'impossibilità di rendere conto per iscritto della qualità di molte opere d'arredo privato, anche in virtù del fatto che non si poteva svolgere per esse un'*ekphrasis* basata sull'iconografia. Ad esempio, Martinelli dichiara, riguardo a Villa Borghese, pur descritta nelle statue, reperti e quadri più famosi:

«Tralascio per brevità l'esquisitezza di gran numero de' quadri; la nobiltà, e ricchezza di molti letti, tavole, buffetti, cimbali, spinette, organi, et orologij con altri ornamenti degni d'esser più tosto con meraviglia visti, che breve, e rozzamente descritti»⁷⁷².

Per rivolgersi al sempre più vasto pubblico degli amatori dunque, questi elementi risultavano accessori rispetto alla distinzione sociale e di gusto data dalle raccolte principalmente di pitture moderne e sculture antiche. Gran parte delle opere decorative, in effetti, anche nei conti di lavoro, è identificata soprattutto attraverso terminologie specifiche dell'ornamentazione architettonica classica, ma anche con annotazioni tecniche che erano note agli artigiani del legno, ai capimastri e forse, soltanto in parte, risultano ancor oggi intellegibili agli studiosi di architettura.

Con parole molto prossime, più di un secolo dopo facevano eco a Martinelli sulla villa Borghese anche Gregorio Roisecco⁷⁷³ e numerosi viaggiatori stranieri, i quali coglievano perfettamente l'anacronismo di alcuni pezzi da gabinetto ancora di gusto pienamente cinquecentesco⁷⁷⁴, come automi realizzati in legno e raccolte di curiosità antiche o naturali spesso non ordinate secondo criteri scientifici intellegibili⁷⁷⁵. La diffusione di pezzi di questo tipo era vasta, ma piuttosto

⁷⁷¹ BELLORI 2009, p. 6.

⁷⁷² MARTINELLI 1644, p. 112.

⁷⁷³ ROISECCO 1775, p. 212: Villa Pinciana: «Vedrete ancora letti, cembali, spinette, organi, orologi, e altre cose degne d'essere con meraviglia considerate».

⁷⁷⁴ DESCRIZIONE 1697, p. 401: nella stessa stanza dell'*Apollo e Dafne* e dell'*Enea e Anchise* è conservata «anco una testa spaventosa di legno, collocata con tal industria nella cima d'un scabellone, che nell'aprire uno sportello di esso, viene con strepito improvvisamente in fuori, destando timore, e meraviglia insieme negl'animi de' spettatori»; KEYSSLER 1760, p. 412, in Villa Borghese: «In the next apartment the princess Borghese and her soldiers are painted by Ferdinand Franz, a Fleming; the destruction of Troy, with Aeneas carrying off his father by Barocci, and the council of Trent by an unknown hand. The *testa spaventosa*, or terrible head, to be seen here, of which the Italians give such frightful accounts, is fitter for a shew in a fair, than a cabinet of curiosities, it being only a large wooden head, moving and imitating the braying of an ass».

⁷⁷⁵ Un fascino particolare sembra esercitato ad esempio su [DESEINE] 1699, vol. 1, pp. 39-40, dalla descrizione del gabinetto di Manfredo Settala a Milano, con «legno odorosi, intagli al tornio in legno e avorio fatti da Settala stesso

concentrata nelle ville suburbane che non nei palazzi cittadini: ad esempio Johann Georg Keyssler ricorda un crocifisso ligneo intagliato da un cieco nato in villa Mondragone a Frascati⁷⁷⁶ e avori e legni di soggetto profano in Villa Chigi sulla Salaria⁷⁷⁷.

Un caso significativo in questo senso, registrato nella *Nota delli Musei*, era la collezione del cardinale Filippo Antonio Gualtieri⁷⁷⁸, rapidamente dispersa dopo la sua morte nel 1728 ma che rimaneva identica nella memoria della guidistica in costante ristampa ancora alla soglia della metà del Settecento⁷⁷⁹. Il primo appartamento della *suite* era l'unico abitato, con «ricche, e preziose suppellettili ornato»; il secondo e il terzo ospitavano rispettivamente una quadreria e una biblioteca «con trentacinquemila volumi»; il quarto appartamento è formato da «Museo, e galleria, piene di tutte le rarità, e curiosità, che l'umana mente può immaginare; che però lo rendono il più singolare di quanti musei sono dentro, e fuori d'Italia»: la prima sala conteneva iscrizioni e medaglie antiche, monete e amuleti (oltre a unità di misura, vasi e statuette); la seconda camera era dedicata ai bronzetti antichi, distinti in figure, idoli, teste e animali; la terza conteneva una raccolta di antichità, divisa tra suppellettili sacre antiche, armi e strumenti da guerra, oltre al medagliere moderno dedicato ai principi in tutti i tipi di metallo e a quattro mummie egizie⁷⁸⁰; la quarta sala era dedicata alla ceramica antica, sia sacra che profana, e ai vetri dipinti⁷⁸¹; la quinta conteneva «metalli moderni de' secoli gotici» distinti in armi e armature, figure di uomini illustri, vasi e «bassirilievi di metallo, di terracotta, e di avorio»; la sesta sala ospitava le maioliche raffaellesche e di stile successivo, con alcuni cristalli⁷⁸²; la settima era dedicata alla pittura in piccolo, nello specifico a ritratti, miniature e smalti: qui in «sette famosissimi

delicatamente» ma anche quadri dipinti su supporti diversi, e altre curiosità naturali (pietre e legni di strane forme, pietre paesine, e così via.

⁷⁷⁶ KEYSSLER 1760, p. 445: «In the apartments are to be seen a brass busto of Paul V and a white marble one of cardinal Scipio Borghese; a small wooden crucifix cut by a man who was born blind, the Lord's Supper by Caraccioli, the victory of the archangel Michael by Perugino (the dragon being represented with a woman's head, copied from the portrait of a certain lady) the scourging of Christ, and a Madonna, both by Titian, with other valuable pieces».

⁷⁷⁷ KEYSSLER 1760, p. 422: a Villa Chigi era un museo di curiosità, tra cui spiccavano: «exquisite *basso-relievo* of a battle, in ivory; and a piece of sculpture, in wood, representing a shepherd, his flock, and Cupid over him».

⁷⁷⁸ Sulla biografia del personaggio, v. FILERI 2001 e FILERI 2002; di recente è stato anche pubblicato il testamento integrale del cardinale da PAVIOLO 2023.

⁷⁷⁹ Per le vicende della dispersione, con la vendita proposta ad Augusto il forte di Sassonia per quasi dodicimila scudi dal Barone Raymond Le Plat, v. CASSIDY-GEIGER 2024; nella stamperia dei ROISECCO ancora in [s.a.] 1739, pp. 146-150, la descrizione topografica degli appartamenti che compongono la collezione Gualtieri derivava, ampliata, dalla *Nota delli Musei* belloriana, cfr. «Proseguendo per la strada del Corso, troverete a sinistra il palazzo de' Manfroni, dove abita il Signor Cardinale Filippo Antonio Gualterio, principe amatissimo delle scienze, e d'ogni sorte di erudizione».

⁷⁸⁰ Per una rilettura critica recente, vedi soprattutto FILERI 2022.

⁷⁸¹ Sulle terrecotte antiche FILERI 2001b.

⁷⁸² Per la collezione di maioliche e porcellane, cfr. FILIPPONI 2020.

scarabattoli» sono conservati un presepe in cera, smalti, avori, ambre e coralli, vasi in pietre dure e cristalli intagliati e infine «lavori pellegrini in oro, argento, acciaio, e legno», mentre il settimo scaffale presentava una miscellanea delle precedenti tra cui si loda una *Flagellazione* in avorio⁷⁸³; le tre sale successive sono dedicate alle cineserie: l'ottava sala era dedicata a lacche e vernici; la nona ospitava «figure, idoli, e lavori diversi di antichi Cinesi»; la decima conserva le porcellane asiatiche ed europee; le sale ancora successive conservano strumenti meccanici, geo-cartografici, ottici, anatomici, modelli di navi e fortificazioni, animali impagliati ed altro, tra cui «un tavolino, o buscé, dove sono gli strumenti per lavorare d'ogni arte in piccolo», automi che ballano, calamite, disegni di «mostri umani, e animali d'ogni sorte», altri *naturalia* sia biologici che minerali; infine nella ventesima e ultima sala si conservavano «vasetti di legno lavorati d'ogni paese [...] legni pietrificati, ed altre moltissime curiosità».

Un altro tipico elemento d'interesse per gli eruditi che si occupavano di tracciare le migliori collezioni romane era quello per le biblioteche⁷⁸⁴, che secondo l'indicazione della letteratura antica andavano realizzate in legno e potevano essere decorate con sculture di uomini illustri: rientrano in questa categoria la biblioteca Barberini⁷⁸⁵, che ospitava il celebre Fauno e altre sculture⁷⁸⁶, ed era stata realizzata da Giovanni Battista Soria su disegno di Francesco Borromini⁷⁸⁷; all'interno delle collezioni barberiniane manteneva un posto d'onore la Fornarina di Raffaello, di cui però solo nel Settecento si registra il meccanismo di conservazione applicato alla cornice ebanizzata, nelle righe dell'abate Richard⁷⁸⁸. Lo stesso Richard, presso il Casino

⁷⁸³ Per una ricognizione più precisa dei pezzi contenuti in queste scarabattole, cfr. CASSIDY-GEIGER 2024, che pubblica l'intero inventario della vendita in appendice documentaria: anche qui significativamente i reperti in legno sono elencati con rapidità, in favore degli oggetti più preziosi.

⁷⁸⁴ Sull'Oratorio di S. Maria in Vallicella: per la costruzione dell'oratorio Francesco Borromini fu associato nel 1637 a Paolo Maruscelli, da cui deve aver avuto contezza dell'opera di Montano. La biblioteca fu costruita dai falegnami Girolamo Maggi prima (1643-1644) per soffitti e scaffali, e da Giuseppe de Rossi poi (1666-1668), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 500: ASR Congregazione dell'Oratorio in S. Maria in Vallicella, Mandati, busta 169.

⁷⁸⁵ [BELLORI] 1664, pp. 10-11.

⁷⁸⁶ ROISECCO 1775, p. 101 e già in ROISECCO 1765, vol. 2, p. 287, sulla Biblioteca Barberini: «Nella sommità del palazzo v'è una copiosa libreria [...] unito alla quale] è un gabinetto pieno di camei, intagli, metalli, pietre preziose, medaglie di bronzo, argento, ed oro, oltre a molte statuette, ed altre sculture, fra le quali è rarissimo un Bacco in marmo, e un vaso di smalto figurato con maravigliosi bassirilievi».

⁷⁸⁷ Come si ricava da TEZI 2005, pp. 21-23 (edizione critica di TETIUS 1642), e dalla descrizione di Carlo Cartari pubblicata da CONNORS 1980, pp. 155-156; cfr. anche CONNORS 1992, in part. p. 491; e CORBO, POMPONI 1995, pp. 206 e 210.

⁷⁸⁸ RICHARD 1766, vol. 6, p. 69, nelle collezioni di Palazzo Barberini nota «Le portrait de la maîtresse de Raphaël, peint par lui-même. Elle a le teint brun et obscur, les yeux noirs et tristes, les cheveux fort noirs et lissés, qui lui accompagnent le visage dans toute sa longueur, le nez bien fait, et quelques grâces dans la bouche, la figure est peu agréable ; ce tableau peint sur bois est d'autant mieux conservé, qu'il paroît que Raphaël lui-même avoit fait ajuster les deux petites portes de bois noir qui l'enferment dans le cadre. Il y en a une copie faite par Jules Romain, d'un coloris beaucoup plus dur, et qui n'a aucun agrément».

Ludovisi, segnala una sorta di mummia donata a Gregorio XV, che con atteggiamento scettico e scienziato suppone essere in realtà una antica polena lignea di nave, a dimostrazione del sospetto che la cattiva conservazione del materiale ligneo esercitava ancora nel secolo dei Lumi⁷⁸⁹.

Un altro esempio di larga fortuna all'interno delle collezioni semi-pubbliche nobiliari è quello della ricchissima galleria Colonna, dove almeno due viaggiatori selezionano il ricchissimo stipo intagliato dai fratelli Steinhardt datato circa al 1670, su commissione del principe Lorenzo Onofrio, sposato a Maria Mancini⁷⁹⁰. Al riguardo di quest'ultima, Keyssler nel 1760 fece ancora in tempo a vedere e lodare anche gli arredi per la nascita del figlio della coppia, tra cui spiccava il famosissimo letto disegnato da Giovanni Paolo Schor, e ammirato da Nicodemus Tessin il Giovane⁷⁹¹, e l'altro stipo monumentale, col basamento intagliato in forma di tre schiavi mori, secondo il viaggiatore tedesco realizzati in "sandro cedrino": non sono stato in grado di comprendere quale essenza storpiasse il gran numero di traduzioni a cui il testo fu fin da subito sottoposto.

⁷⁸⁹ RICHARD 1766, vol. 6, p. 162: «Dans le petit pavillon, ou Casino, le célèbre tableau de plafond qui représente l'Aurore qui chasse la nuit, par le Guerchin ; la lumière qui fort des ténèbres, y est peinte avec une intelligence admirable. On voit dans une caisse un corps d'homme pétrifié, curiosité naturelle que l'on prétend unique au monde, et qui fut donnée au pape Grégoire XV, de la maison Ludovisi, par un étranger, qui avoit trouvé cette pétrification dans le sable de la mer sur les côtes de Syrie; il est certain que le corps est pétrifié, mais il m'a paru fort douteux que ce fût un corps humain: on n'y reconnoît aucune articulation, le visage est recouvert d'une croûte de vase et de sable qui permettent à peine d'en distinguer la forme, de sorte que ce pourroit être aussi-bien une statue de bois qui auroit servi à la décoration de la poupe ou de la proue d'un vaisseau que le corps d'un homme; pour s'assurer de la vérité du fait, il faudroit en briser quelque partie considérable, et en vérifier la configuration intérieure».

⁷⁹⁰ DONOVAN 1843, p. 633: nel primo vestibolo della galleria di Palazzo Colonna: «To the left as we entered is what is called the *scrigno delle gioie*, the wood of which is ebony, and the ornaments are pietre dure of Florence on a ground of lapislazzuli, decorated with twelve small Ionic columns of plasma of amethyst, and with jewels, topaz's and other precious stones, all sustained by three statues of ebony and surmounted by eight small statues of gilt bronze [...] On the opposite side is an *armario*, with twenty-eight reliefs in ivory, the small ones taken from the Old and New Testaments, the large central one from Michelangelo's Last Judgment, and the work of two German brothers, Francis and Dominic Stainart, who lived about two centuries ago, and worked thirty years in this palace for the family. The armario is sustained by two slaves, carved in hazle-wood».

⁷⁹¹ KEYSSLER 1760, p. 379: «In the large gallery is a studiolo, or cabinet of ebony, embellished with masterly basso-relievo's of ivory, representing scriptural histories; that of the last judgment is from a design of Michael Angelo, and the whole piece is valued at eighteen thousand scudi. In another apartment is a cabinet adorned with twelve little pillars of oriental amethyst a foot high, and cut out of one piece; it is also set with variety of gems and cameo's; among which, the principal are Commodus and the above-mentioned Martia queen of the Amazons. This cabinet is supported by three moors, made of a very curious wood called *Sandro Cedrino*, with silver decorations. Among other costly furniture is [...] a bed finely gilt, and made in the form of a shell, drawn by four sea-horses, like Neptune's triumphal car. This was the bed in which Maria Mancini, cardinal Mazarine's niece, lay in of her first child».

II.1.7. Centri e periferie: confronti dallo Stato pontificio.

Per quanto la fortuna dell'intaglio ligneo all'interno della guidistica romana sia piuttosto scarna, come si è visto, bisogna notare che durante il Settecento la letteratura di viaggio tracciava alcune linee per un suo apprezzamento nelle aree più periferiche dello Stato Pontificio, prima orfano di una guidistica locale. Uno dei primi viaggiatori che dimostrò questo interesse fu François Jacques Deseine⁷⁹², soffermandosi in particolare sui cori intagliati e intarsiati del centro-nord⁷⁹³, con informazioni in parte poi confluite nelle riedizioni settecentesche di Malvasia, come ad esempio la lode della statua lignea di *Cristo alla Colonna* in S. Giovanni in Monte a Bologna di Giovan Angelo del Maino, ma creduta di Alfonso Lombardi⁷⁹⁴. A Venezia commentava, come altri in S. Pietro, il mirabile artificio con cui Jacopo Sansovino avrebbe costruito il Palazzo della Zecca di senza uso alcuno di legno⁷⁹⁵, e notava che il *Battista* dei Frari di Donatello fosse al tempo «molto stimato»⁷⁹⁶ dagli intendenti d'arte, notizia un poco incongrua con la fortuna critica del maestro fiorentino, ma che trova un'eco precisa in quanto detto a Roma dell'effigie lateranense dal *Mercurio Errante* di Pietro Rossini. È solo col pieno Ottocento però che registriamo il seppur timido ingresso nel mirino dei viaggiatori stranieri dell'arte lignaria⁷⁹⁷, in un qualche modo costretti al passaggio nei territori più impervi per la presenza di centri di pellegrinaggio importanti, ad esempio della vivacissima scena dell'intaglio umbro e marchigiano⁷⁹⁸. Parlando del duomo di Foligno il medico e viaggiatore francese Philippe Petit-

⁷⁹² Di questo scrittore francese abbiamo pochissime notizie. Il suo testo è stato recuperato per questa ricerca dalla pubblicazione di BERTRAND 2006.

⁷⁹³ [DESEINE] 1699, vol. 1, p. 79 discute le tarsie di Lorenzo Lotto a Bergamo; *Ivi*, p. 105, scambia però Riccardo Taurino, intagliatore del coro di S. Giustina di Padova, per un pittore: «Le chœur est entouré de chaires de bois de noyer fur lesquelles un François nommé Richard a peint à merveille l'histoire du vieux, et du nouveau testament»: interessante che a Milano non registri le innovazioni della stessa scuola volute da san Carlo Borromeo, e fraintenda decisamente le indicazioni del probabile cicerone locale, a segno che la materia lignea non lo interessa se non come risorsa primaria (ad esempio parla di alcune foreste del bassanese come fonte di legno per Venezia); [DESEINE] 1699, vol. 1, p. 323, le tarsie del Coro di S. Domenico di Bologna per opera di fra Damiano da Bergamo; cfr. MALVASIA 1755 (quarta ed. de *Le pitture di Bologna*): MALVASIA 1755, p. 256, S. Domenico: «Le storie del vecchio e nuovo Testamento ne' postergali di quel coro fatte di legni tinti chiamati intersiatura, che ricavano la maraviglia da chi ben li considera, è industria stupenda d'un converso di questa religione, Frate Damiano da Bergamo».

⁷⁹⁴ [DESEINE] 1699, vol. 1, p. 338, l'attribuzione è ripresa in MALVASIA 1755, p. 324: «Nel mezzo della Chiesa, l'isolato Cristo di rilievo, cavato da un intero pezzo di legno di fico, è del Lombardi»; l'opera è oggi perduta in seguito a un furto, ma fu riconosciuta prima del furto come opera di del Maino, v. P. Venturoli, *Giovanni Angelo Del Maino a Piacenza e a Bologna (e alcune ipotesi sul fratello Tiburzio)*, in *La Madonna per San Sisto di Raffaello e la cultura piacentina della prima metà del Cinquecento*, 1985, pp. 144-145, e R. Casciaro e E. Riccomini, *Giovanni Angelo Del Maino. San Giovanni Evangelista*, 1997, pp. 5-7, 18, 22).

⁷⁹⁵ [DESEINE] 1699, vol. 1, pp. 208-209.

⁷⁹⁶ [DESEINE] 1699, vol. 1, p. 229.

⁷⁹⁷ REICHARD 1819, pp. 224-225 nota che a Bassano del Grappa c'è una speciale produzione di sculture lignee che si spargono per tutte le valli alpine, e che nel Duomo sono da ammirare i bassorilievi in legno dello scultore veneziano Torretti (tace di un fatto simile su Genova, dove nota piuttosto il bel sesso: questo doveva rendere la specializzazione di Bassano davvero notevole).

⁷⁹⁸ Su cui si rimanda agli studi di FIDANZA 2006.

Radel si dilunga sul baldacchino modellato sull'esempio berniniano di S. Pietro, nonché sulla statua in argento del patrono vescovo, *San Feliciano*⁷⁹⁹. Quest'opera, studiata da Montagu, è in realtà realizzata su disegno di Giovan Battista Maini, mentre la copia lignea esposta nei momenti in cui non si festeggia il santo, è di mano ignota e certamente non attribuibile a Pierre Legros, come vorrebbe Petit-Radel. Nel convento agostiniano di S. Nicola a Tolentino l'unica attrattiva registrata dal viaggiatore francese è un soffitto ligneo intagliato e figurato con santi, apprezzato per la sua mancanza di policromia⁸⁰⁰. Infine, parlando del Tesoro del santuario della S. Casa di Loreto, Petit-Radel riporta le affermazioni del cicerone locale che lo ha accompagnato, per cui sia la *Madonna nera* sia il *Crocifisso* sarebbero stati realizzati in legno di cedro (analogo al cipresso come caratteristiche formali di base): queste informazioni sono le stesse a partire dalla fine del Seicento⁸⁰¹, ed è solo in virtù dell'estrema venerazione della statua che si ebbe un'attenzione così precoce e continuata.

Anche le pubblicazioni di carattere erudito sull'archeologia cristiana, con la loro acribia nel riportare le fonti ecclesiastiche e nel giudicare gli eventi miracolosi causati dalla immagini spesso lignee, fornirono un modello che potesse irradiarsi dal centro romano alle periferie: un esempio su tutti è quello di Francesco Beltrami, che nella sua opera guidistica sulla città di Ravenna scritta sul finire del Settecento riprese il modello della discussione antiquaria sulla *Cattedra di San Pietro* per accertare l'antichità e la precisa *materiality* della cosiddetta *Cattedra di San Massimiano*, «sagro

⁷⁹⁹ PETIT-RADEL 1815: p. 323-324: «L'église est d'une assez belle architecture; le maître-autel est majestueux il s'en élève quatre belles colonnes torses quin qui est d'un bel effet; la coupole, qu'on dit être du Bramante, est bien élancée, mais sans aucune peinture. A la droite du sanctuaire est une petite chapelle en bois, soutenue par un support en marbre. Ce lieu est un objet spécial de culte, à raison de ce qu'il s'y trouve la statue de saint Félicien, un des premiers évêques et patron du diocèse. C'est un travail de Le Gros, statuaire français qui demeurait à Rome».

⁸⁰⁰ PETIT-RADEL 1815, p. 315: «Cette église ne m'a rien offert qui ait fixé mon attention, sinon son plafond, qui est tout en bois sculpté et joliment décoré; il offre différentes figures de saints dans divers compartimens en bois, ayant sa propre couleur. Cette église abonde en confessionnaux; ils sont sans portes, comme dans toute la Marche. L'étoile était accrochée à un clou, et attendait celui qui devait s'en décorer»; il crocifisso sarebbe inoltre stato spostato dal suo luogo d'origine almeno tre volte da diversi pontefici, salvo poi ritornarvi sempre, v. PETIT-RADEL 1815, p. 307-308.

⁸⁰¹ ACTON 1691, pp. 56-57: unico riferimento alla scultura lignea in tutto il resoconto di viaggio è alla *Madonna* di Loreto: «It was first miraculously brought from Nazareth into Dalmatia, and from thence by the Angels carried over the Gulf of Venice, and set down in Italy, where it now remains to the great astonishment of all that see it, if they believe the report: [...] In the Holy House there is a Wooden Dish, which, they told us, the Virgin did use to eat or drink in, and the Image of a Woman carved in Wood, with a Child in her Arms, which they take to be the Effigies of the Virgin Mary, with our Saviour. They shewed us likewise an old Red Petticoat, supposed likewise to be what the Virgin, in her life-time, did wear, because it was found upon the Image: There are several rich Lamps, whereof ten are of pure Gold; and a very rich Cloath of Gold and Silver, beset with Diamonds and other Precious Stones, for a Covering to the Image»; similmente [MARTYN] 1787, p. 120: «here stands the holy image of the virgin, in a nich of silver; made, as they pretend, of cedar of Lebanon, and carved by S. Luke: her dark complexion, as well as the glitter of her robe entirely covered with diamonds, bespeaks her an Indian Queen: she has a triple crown on her head, and holds the image of Christ, covered also with diamonds; in her left hand she carries a golden globe, and two fingers of her right are held up, as in the act of blessing».

Trono Pastorale [...] formato di grandi tavole di avorio intagliate a bassirilievi»: il monogramma del santo vescovo permetteva di datare l'artefatto al VI secolo d.C., e l'erudito notava come in una singola scena il bianco dell'avorio fosse ancora 'contaminato' da inserzioni coloristiche, poi sbiadite, e che per questo motivo alcuni esperti in materia avessero anche avanzato l'ipotesi che il trono fosse in legno d'albuccio⁸⁰². Questa testimonianza conferma la consapevole attenzione del secolo dei Lumi alla materialità degli oggetti d'arte, anche quelli oggetto di culto, accompagnata dalla conoscenza delle caratteristiche di invecchiamento di due materie diverse anche se trattate con tecniche affini, come il chiarissimo legno di pioppo e il materiale d'origine animale come l'avorio o l'osso. Subito dopo queste osservazioni Beltrami raduna una vasta collazione di bibliografia erudita, in parte collegata alla venerazione della croce e ad altri studi di antichità cristiane: si tratta dello stesso modello che recupera anche nella trattazione del crocifisso miracoloso della chiesa di S. Domenico⁸⁰³ (e diversi altri ne segnala con minore acribia documentaria⁸⁰⁴), conservato in una nicchia su un altare del 1755 di architettura di Domenico Barbiani, che non è però l'intagliatore romano a cui si attribuisce l'organo di S. Maria Maddalena, ma il capostipite di una nota bottega intergenerazionale ravennate di decoratori specializzati in tecniche diverse.

Le tempistiche delle rivendicazioni di autonomia figurativa nelle periferie dello Stato Pontificio sono molto variegate: alcuni prodromi hanno già luogo nel pieno Seicento, probabilmente sulla scorta delle polemiche di Carlo Cesare Malvasia. Già nel 1650 ad esempio veniva rilanciata come gloria locale bolognese l'esperienza del Teatro Anatomico dell'Archiginnasio, dove pure ancora non era intervenuto il lucchese Silvestro Giannotti⁸⁰⁵; si continuavano ovviamente a segnalare le

⁸⁰² BELTRAMI 1783, pp. 24-26: «vi fu qualcuno, che si lasciò sfuggire dalla penna essere questa Cattedra di legno albiccio, o di altra consimile materia. Più verisimilmente però l'hanno giudicata d'avorio celebri antiquari, e tale la riconoscerà chiunque altro esaminar voglia la qualità, e durezza delle tavole e direi ancora il colorito, se da qualche lustro, non so con qual genio di novità, non fosse stata spogliata con certo artificioso liquore di quella tinta, o color giallo assai oscuro, che forma un chiaro distintivo dell'avorio vecchio, e che ricopriva questo raro monumento di un venerando velo di antichità».

⁸⁰³ BELTRAMI 1783, pp. 187-188: «un'immagine miracolosa di un *Crocifisso* formato di legno, e ricoperto di un pannolino così bene incollato in tutte le parti, che sembra una specie di pelle. La Croce al di sopra è in due parti divisa a guisa di un Y. Questa Immagine conta molti Secoli e indubitabilmente è singolare, ed unica, da collocarsi perciò fra i più pregevoli monumenti di questa Città, come giudica il Padre Paolo Maria Pacciaudi nell'altre volte ricordata dotta sua *Diatriba De Veteri Christi Crucifixi Signo etc.* stampata nel Tom. 3. delle *Simb. Letter.* del Gori»; a seguito di queste notizie, Beltrami si preoccupa di tracciare anche la storia miracolosa del crocifisso, che risale almeno al 1512.

⁸⁰⁴ BELTRAMI 1783, p. 183 ciborio «di legni coloriti» nella chiesa dei cappuccini; BELTRAMI 1783, p. 58 intagli lignei nell'ordine dei camaldolensi; BELTRAMI 1783, p. 243 per un «crocifisso di legno di sambuco».

⁸⁰⁵ MASINI 1650, pp. 209-210: «Nelle pubbliche scuole da' dottori artisti si fa l'anatomia nel Teatro Anatomico di mirabile struttura ed architettura d'Antonio Levanti, fatto nel 1638, ed ornato d'intaglio di legno attorno le muraglie, ed il soffitto, dove vedonsi molte statue d'anatomia intere, e non intere d'huomini, e donne, le quali con un loquace

numerose reliquie della Santa Croce⁸⁰⁶, come anche, seppur di sfuggita, i crocifissi più antichi⁸⁰⁷, ma qua e là affioravano anche alcuni timidi accenni a maestri di tarsia⁸⁰⁸ e legnaioli diventati architetti con internazionale riconoscimento nella gestione delle acque⁸⁰⁹, che potevano essere utili a competere con l'odiato modello vasariano anche oltre il tema della pittura, oggetto delle polemiche del conte bolognese. L'*exemplum* di Ottaviano Jannella, già celebrato sul finire del Seicento, veniva riesumato nell'ultimo decennio del Settecento nella guida locale del capoluogo piceno⁸¹⁰, ma ormai con dignità pari a quella di rimanenze vasariane⁸¹¹, o anche di opere di maestranze locali in contatto con Roma, ma di qualità più incerta, recuperate solo in tempi recenti dalla storiografia locale come Giosaffatti⁸¹² e Paris⁸¹³.

In particolare le informazioni relative al legno giunsero ad arricchire la celebre guida del Conte Malvasia, vale a dire le *Le pitture di Bologna*, soltanto dopo la metà del XVIII secolo, specialmente nella quarta e sesta edizione. Qui si fece sempre più forte la rivendicazione di un carattere identitario della plastica emiliana, identificato nella valentia dei nuovi scultori in più materiali diversi, tra cui il legno trovava ampio spazio nei casi di Giuseppe Mazza e Giannotti⁸¹⁴, ma anche

silenzio erudiscano gli spettatori. Vi sono dodici statue grandi al naturale nei suoi nicchi di medici anatomici, sei antichi e sei moderni, cittadini di Bologna, e più vi sono venti mezze statue, cioè fino al petto di venti medici, eminenti forestieri, che hanno letto in questo studio, ed hanno, o mediata, od immediatamente esercitato l'anatomia».

⁸⁰⁶ MASINI 1650, pp. 319, 491, 529, 571 e per un riferimento all'*Arca Foederis* nelle feste di S. Moisé, v. *ivi*, p. 477.

⁸⁰⁷ MASINI 1650, p. 441: crocifisso ligneo in S. Lorenzo Martire.

⁸⁰⁸ MASINI 1650, p. 741: «1540. Antonio Asinelli, tarsiatore in legno: lavorò nel coro di S. Domenico, e si crede anco in quello de' monaci di S. Michele in Bosco, il quale fu finito nel 1520, mentre il padre Barnaba Cevenini era priore e visitatore».

⁸⁰⁹ MASINI 1650, p. 749 «1610. Vittorio Bontadini, intagliatore in legno, architetto ed ingegnere, e per ciò si affaticò a Malta introducendovi acque dolci con farle industriosamente venire circa otto miglia lontano, venendo poi con quelle fatte alcune lodevoli fontane, che rendono onorificenza e grandissimo comodo alla città, dove morì mentre era stipendiato».

⁸¹⁰ ORSINI 1790, pp. 234-235.

⁸¹¹ ORSINI 1790, p. 173, per un crocifisso che «dà troppo nel legno» e poco nella carne, secondo il canone rinascimentale; *ivi*, p. 22, per un tabernacolo ligneo completamente dorato su disegno di Giorgio Vasari e ancora *ivi*, p. 133 per un altro simile dovuto a Cola dell'Amatrice.

⁸¹² ORSINI 1790, pp. 42-43, e *ivi*, p. 230 per un modello per una statua in legno di *san Nicola da Tolentino* eseguita da Giuseppe Giosaffatti (e pubblicata in SCOCCIANI 1982), cfr. ORSINI 1790, pp. 189-190 per una sua collaborazione nell'altare dell'Angelo Custode con Carlo Rainaldi; per armadi di sacrestia di S. Antonio Abate con disegno di Lazzaro Giosaffatti, v. *ivi*, p. 131; come anche in S. Filippo Neri, v. *ivi*, p. 55.

⁸¹³ ORSINI 1790, p. 68, per un soffitto intagliato nel Palazzo Apostolico; sul Duomo, *ivi*, p. 7 per intagli del coro «alla gotica», *ivi*, p. 12, per «l'organo abbellito d'intagli da Antonio Moys di Anversa. E di contro è il pulpito di noce con diversi intagli, tra quali spicca la predica di San Giovanni Battista alle turbe, lavorata in bassorilievo da Scipione Paris di Matelica» citato anche da Bertolotti, e *ivi*, p. 19, per altri arredi nella sagrestia di Paris di Matelica.

⁸¹⁴ MALVASIA 1755, p. 53: santuario oratorio della Madonna di Galliera, cappella maggiore: «i bellissimi *Angeli* di tutto rilievo che adorano la santa miracolosa immagine sono del celebre Giuseppe Mazza. Le statue sopra, ed i puttini di legno sono di Silvestro Gianotti detto il Lucchese»; *Ibid.*, pp. 127-128: S. Gregorio, cappella Marchesini: «Il Crocifisso di legno ch'era prima all'altar maggiore di S. Colombano, è del Mirandola», cfr. MAMPIERI 1999; MALVASIA 1755, p. 170: Oratorio del SS. Crocifisso delle Navi: «contiene di riguardevole il bellissimo Crocifisso di legno dell'eccellentissimo Giuseppe Mazza»; *Ibid.*, p. 275: «Superbo teatro Anatomico opera di Antonio Levante,

di crocifissi antichi e miracolosi, di cui si annotano interventi conservativi⁸¹⁵, e di intagli decorativi fatti risalire generalmente al Formigine, celebrato come gloria locale del primo Rinascimento, e la loro continuazione in epoca contemporanea⁸¹⁶.

Anche Girolamo Baruffaldi, nelle *Vite de' pittori e scultori ferraresi* (redatte fra il 1697 e il 1722), recuperava notizie sui legnaioli locali, come un frate Cristoforo attivo nelle carpenterie di polittici vivariniani, dandogli il riconoscimento di «più antico scultore ferrarese in legno che si conosca»⁸¹⁷, ma soprattutto inaugurò una stagione di lodi campanilistiche di autori lignei prima inedita, sempre con lo stesso innalzamento al rango di scultore⁸¹⁸. Fu imitato in questo dalla guida di Ferrara di Cesare Barotti, che si concentrò soprattutto sulla produzione di alcuni scultori poli-materici, ricostruendone dei piccoli *corpora*, tali da rendere le loro personalità forse modeste

tutte le Statue in legno intagliate e poste in vari nicchi sono del valente intagliatore Silvestro Giannotti Lucchese: ma le due così bene atteggiate, e che egregiamente mostrano quanto insegna la notomia che si veggia in un corpo della sua prima pelle spogliato, e che sostengono il di sopra della cattedra anatomica sono dell'eccellente, ed ingegnoso sempre in ogni cosa che faccia, Ercole Lelli, Principe in oggi dell'Accademia Clementina»; MALVASIA 1782, p. 238: «È anche da osservarsi il bel leggìo colla graziosa statuetta di legno del Davide in cima, intaglio tutto di Silvestro Giannotti».

⁸¹⁵ MALVASIA 1755, p. 99: S. Giacomo Maggiore, cappella Malvezzi «il miracoloso Crocefisso di Legno è antichissimo, e viene memorato in certi pubblici rogiti del 980»; *Ibid.*, p. 204, chiesa di S. Caterina di Saragozza, cappella Landini: «antichissimo Crocefisso di legno, ristorato poi, e colorito, come si vede»; *Ibid.*, p. 218, chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista de' Celestini, cappella Giacomini: «il Crocefisso dipinto in legno è antichissimo, ma tutto rinnovato».

⁸¹⁶ MALVASIA 1755, p. 132: S. Francesca, cappella Felicini: «L'ornamento intagliato, e dorato [della pala d'altare del Francia] con le sei statuette, è del Formigine»; *Ibid.*, pp. 237-238, Madonna delle Grazie, cappella Zagnoni con tavola piccola del Francia «che meritò giustamente a' que' tempi venisse recinta da una intagliata cornice del Formigine, dorata ecc.»; MALVASIA 1782 p. 38: «Salendo poi al piano superiore [dell'Accademia Clementina], le statue di legno sulle scale sono de' fratelli Toselli»; *Ibid.*, p. 68, S. Martino Maggiore, cappella Boncompagni: «gl'intagli in macigno delle pilastrate, capitelli, ecc. sono creduti del Formigine [...] e gl'intagli moderni di legno sono di Antonio Casalgrandi»; *Ibid.*, p. 64, S. Martino Maggiore, cappella maggiore Malvezzi con pala di Girolamo Siciolante da Sermoneta: «il bellissimo ornato di legno è di Andrea da Formigine e Jacopo suo figlio»; *Ibid.*, p. 84 «Il bell'ornato di legno [del S. Camillo de Lellis di Felice Torelli] è disegnato da Giovanni Calegari, ed intagliato da Petronio Nannini su li modelli di Antonio Gambarini, e quanto vi è di figura di stucco è di Giovanni Lipparini»; *Ibid.*, p. 97, S. Francesco, cappella Montecuccoli: «l'ornato di legno [della pala del Brizio] è disegno e fattura di Giovanni Battista Lambertini»; *Ibid.*, p. 168: S. Agnese, cappella Morandi: «il Crocefisso di rilievo [...] l'ornato di legno dorato è disegno ed intaglio di Giovanni Battista Lambertini»; *Ibid.*, p. 230: S. Petronio «Nella prima cappella il moderno ornato di legno è di Francesco Casalgrandi», *Ibid.*, p. 244: S. Petronio, Cappella Bolognini: «tavola fatta a caselle dorate, ove sono la Beata Vergine Incoronata, e tanti santi attorno di rilievo di legno».

⁸¹⁷ BARUFFALDI 1846, p. 553.

⁸¹⁸ BARUFFALDI 1846, p. 391: «Fu assai lodevolmente esercitata la scoltura in fare statue di legno da Filippo Porri, dal quale furono lavorate varie opere di molta stima, che si veggono sparse per le chiese, e per le case di Ferrara. Questi lasciò di vivere in età assai avanzata l'anno 1681, e fu sotterrato nella chiesa di s. Andrea».

delle vere e proprie glorie locali moderne: Filippo Porri⁸¹⁹, Andrea Ferreri⁸²⁰, e Cassiano Olera⁸²¹. Si trattava di artisti ‘nuovi’⁸²², capaci di operare con uguale profitto:

⁸¹⁹ BAROTTI 1770, pp. 41-42: Duomo: «Il lampadario in legno dorato è intaglio di Filippo Porri»; *Ibid.*, p. 138: S. Francesca Romana: «quattro statue gigantesche di legno in altrettante nicchie sono di Filippo Porri»; *Ibid.*, p. 143-44: S. Maria del Vado, quarto altare: «Immagine della Madonna detta di S. Luca contornata da un basso rilievo intagliato in legno da Filippo Porri con piccole figure, che rappresentano la Natività del Signore [...] altar maggiore: due profeti in legno intagliati sono di Pietro Turchi»; *Ibid.*, p. 170: S. Spirito (Cappuccini, primo altare a destra): «quattro statue sono di Filippo Porri [...] altare di S. Antonio: statua di legno del santo, che fuori di solennità è coperta da tela coll'immagine del medesimo dipinta da Giacomo Parolini a chiaroscuro con alcuni Angioletti al di sopra»; *Ibid.*, p. 202: S. Bartolomeo, Cappella del SS. Sacramento: «Maria Vergine di rilievo con li santi Bernardo ed Antonio da Padova intagliati in legno da Filippo Porri».

⁸²⁰ BAROTTI 1770, p. 68, S. Maria della Rosa: secondo altare due angeli di legno d'Andrea Ferreri; *Ibid.*, p. 107: S. Guglielmo: primo altare a destra: «due statue lavorate in legno da Giuseppe Ferreri»; altar maggiore: «due statue, che figurano li santi Francesco d'Assisi e Chiara, intagliate in legno da Pietro Turchi»; *Ibid.*, p. 109: Oratorio delle Sacre Stimate, altare maggiore (Guercino): «due statue di legno al naturale di S. Antonio e di S. Chiara, con altre teste di puttini, che adornano quest'altare, furono formate l'anno 1734 da Andrea Ferreri»; *Ibid.*, p. 111 S. Maria Maddalena, altare dell'Immacolata: «due statuette di legno sono di Andrea Ferreri»; *Ibid.*, pp. 118-119: S. Francesco: prima cappella a destra: crocifisso di legno d'ignoto artefice, quarta cappella (Garofalo): due Statue in legno intagliate da Andrea Ferreri, rappresentanti i Profeti Osea e Geremia; *Ibid.*, p. 122: due Profeti intagliati in legno sono di Autore incerto; *Ibid.*, p. 126, convento di S. Francesco: «di Andrea Ferreri [...] è la statua in legno di S. Francesco, che viene portata in processione»; *Ibid.*, p. 157: S. Chiara delle Cappuccine: nel presbiterio una «nicchia con crocifisso di legno intagliato nella città di Padova [...] altar di san Carlo: statua di legno di Maria Vergine lavorata da Andrea Ferreri e colorita da Giuseppe Ghedini, che vi fece aggiungere da Giuseppe Ferreri il serpente»; *Ibid.*, p. 180: «Madonna di Ca'Bianca, altar maggiore: le tre statue e gli otto angioletti che stanno a questo ed agli altri due altari sono lavori in legno di Andrea Ferreri»; *Ibid.*, p. 201: Oratorio della Schiappa: «Andrea Ferreri lavorò in legno la Beata Vergine col Bambino a sedere sulle nubi ed appoggiata ad un albero, che viene portata da' fratelli in processione».

⁸²¹ BAROTTI 1770, p. 74: altar maggiore S. Lucia: due statue in legno intagliate sono di Cassiano Olera, anche in *Ibid.*, p. 95: S. Maria del Suffragio: un crocifisso; *Ibid.*, p. 139: S. Antonio Abate, confraternita, altar maggiore (Garofalo): «due Statue dorate di S. Antonio Abate e di S. Benedetto alle parti dell'Altare furono intagliate in legno da Filippo Becci detto il Bologna, e i Puttini e gli Angeli in legno da Cassiano Olera»; *Ibid.*, p. 178: S. Nicola confraternita: «il secondo altare ha una statua di S. Nicola lavoro di Cassiano Olera [...] l'ultimo altare tiene un crocifisso di rilievo intagliato in legno»; *Ibid.*, p. 179: S. Libera: «a sinistra dell'entrare vi è una nicchia con immagine di rilievo in legno di Maria Vergine a sedere col Bambino sulle ginocchia; la Madonna è d'antico e incognito scultore, il Bambino dell'Olera»; cfr. BARUFFALDI 1846, p. 394 (ma cfr. MEZZETTI, MATTALIANO 1980): «Cassiano Olera svizzero della guardia del cardinale legato, intagliatore di buon gusto, dal quale furono lavorate molte statue per diverse chiese, ed in varie case, ma non arrischiava lo scarpello che solo col legno. Morì in Ferrara il primo giorno d'ottobre l'anno 1733, e fu sotterrato in S. Paolo».

⁸²² BAROTTI 1770, pp. 34-36: Andrea Ferreri figlio di Antonio e d'Isabella Gnoli nacque in Milano li 23 Febbraio del 1673. Fu battezzato li 25 nella Parrocchia di S. Pietro in Vincula, detta Camminatella. Apprese l'arte statuaria da Giuseppe Mazza scultor Bolognese. Venne a Ferrara per formare le statue, che sono nella facciata di S. Domenico dopo il qual lavoro altri ne intraprese per diverse persone, e credendo, che mai non gli fosse per mancare l'esercizio della sua professione, qui si fermò [...] Gli angeli e i puttini dell'altare del Sacramento nella cattedrale sono capi d'opera dell'arte. Se non passò il suo maestro gli andò eguale, come dimostrano li due angeli in fondo al coro della chiesa di S. Maria della Consolazione, uno del Mazza, l'altro suo, e non si discerne qual d'essi sia del maestro, e quale dello scolaro. Si ritrovavano in casa del fu signor conte Francesco Crispi un *Ercole che strozza i serpenti*, la *Modestia* che scaccia con forza un amoretto, che tenta di levarle il velo dal petto; ed una *Virtù*, che si scopre gli occhi; come pure in casa Bentivoglio un *Amoretto giacente* di grandezza d'un cubito, cose tutte tanto graziose, che innamorano al vederle. Formò in terra cotta diversi *Baccanali*, e molte altre statuette pel sacerdote Alessio Bassi, quali potrebbero servir di modello in qualunque più celebre accademia: onde se con lode di lui ne parla Giampietro Zanotti nella sua *Storia dell'Accademia Clementina*, n'ha avuta tutta la ragione. Si dilettava ancora di dipingere a fresco sul muro rappresentandovi quadrature e fogliami, come si vede eseguito nella chiesa di S. Maria della Rosa. Lasciò di vivere li 13 di Giugno dell'anno 1744, e fu sepolto nella chiesa de' padri di Santo Spirito in Ferrara appresso l'altare del Crocifisso. Lasciò un figlio nominato Giuseppe, il quale, benché avesse molta

«in tutte le maniere, in terra e stucco, in legno, e marmo, e sempre a perfezione, a carne, con leggiadria, e con attitudini e panneggiamenti veri, è al naturale ridotti: l'aria de' volti esprimente, e adattata secondo il soggetto: puttini a meraviglia pastosi, graziosi e vivi»,

superando quindi i rigidi codici delle regolamentazioni corporative, ma allo stesso tempo dimostrando di essersi imbevuti dei preziosi insegnamenti del secolo precedente, in particolar modo per quanto riguarda la pastosità di un Duquesnoy e la vivezza tipica dell'arte devozionale. Nelle loro biografie, nonché nella descrizione di alcune statue devote di artefice ignoto sparse nelle chiese della città⁸²³, si coglie, forse per la prima volta in un testo a stampa, la possibilità di esercitare una qualche dose di *connoisseurship* sul legno⁸²⁴.

Filippo Porri, in particolare, fu invece oggetto di un durissimo giudizio critico da parte di Guglielmo della Valle⁸²⁵ (che invece accettava il corpus poco più che enumerativo per quanto riguarda le statue in legno scolpite da Andrea Ferreri⁸²⁶). L'erudito d'origine piemontese, ma

disposizione non volle attendere a questo studio: lavorò per altro in Duomo alcune statue grandi di stucco, e varie caricature in terracotta. Ebbe scolaro Pietro Turchi vivente che insegnò ad Alessandro suo fratello». Per Turchi, BAROTTI 1770, p. 81: Oratorio delle Orfane della Rosa, due altari affrontati a destra un crocifisso in legno, a sinistra l'immagine in legno di Maria Vergine, lavoro di Pietro Turchi; *Ibid.*, p. 141: S. Apollonia (Cappuccini), cappella di S. Antonio: «statua in legno del santo dello stesso Turchi e sono di lui gli angeli e l'architettura dell'altare»; *Ibid.*, p. 147: «Stanno due busti di legno dorati sopra l'organo, lavori di Pietro Turchi e sotto la cantoria».

⁸²³ BAROTTI 1770, p. 51: crocifisso in S. Benedetto; *ivi*, pp. 55 e 57 una statua di S. Nicola di Bari nella chiesa omonima e un crocifisso nella sacrestia, «intagliato in legno da Tommaso Gandolfi genovese»; *Ibid.*, p. 133, nel coro di S. Antonio Abate, una «statua di legno dorato della Madonna di Loreto contornata da un gran numero di serafini a mezzo rilievo, e dorati d'ignoto artefice [...] altare a destra del principale vi è bel crocifisso di rilievo [...] di fronte] statua antica di S. Antonio Abate, in legno, colorita al naturale, di non saputo autore». *Ibid.*, p. 64: S. Domenico: «frate Antonio Cozzetti converso dell'ordine suddetto architettò e lavoro con le mani proprie gli armari di noce di questa sagristia, disponendovi diversi medaglioni intarsiati di legno colorito al naturale, figurandovi diversi santi, e diverse sacre azioni»; *Ibid.*, p. 79: S. Aurelio dei cappuccini, cappella Bentivoglio: crocifisso di legno lavorato da Marco Beccari d'Armentier; *Ibid.*, p. 153, S. Antonio: «Nel prospecto del coro, sotto d'un arco aperto, stava collocata una statua gigantesca di legno finta bronzo di S. Girolamo intagliata da Antonio Alberti da Reggio l'anno 1713. Ora v'è una tela grande, quant'è l'ampiezza dell'arco, sulla quale Francesco Pellegrini dipinse il medesimo santo con diversi angioletti»; *Ibid.*, p. 163: S. Silvestro: altare a sinistra del maggiore: «Antonio Alberti lavorò in legno le due statue laterali, figurandovi due santi dell'ordine Benedettino [...] di fronte] due sante dell'ordine Benedettino effigiate in due statue di legno sono del mentovato Alberti».

⁸²⁴ BAROTTI 1770, pp. 48-49: chiesa dei SS. Maria Nuova e Biagio, primo altare a destra: «grande, e devoto crocifisso scolpito in legno da Giovanni Cremasco detto l'Anticristo [...] di fronte] bella statua di legno, che figura la Beata Vergine, al suo altare, è lavoro di Filippo Porri»; *Ibid.*, p. 117-118: S. Giuseppe: «Crocifisso intagliato in legno da Giovanni Cremasco [...] quattro Statue in legno, due dell'Alberti, e due altre sembrano del Cremasco [...] Le quattro Statuette di legno si dicono essere lavori del Cremasco; cfr. *Ibid.*, p. 87: S. Paolo: «crocifisso di rilievo d'ignoto maestro. Le due statue laterali poste in due nicchie sono di Filippo Porri».

⁸²⁵ Su cui v. FAGIOLI VERCELLONE 1989.

⁸²⁶ DELLA VALLE 1782, pp. 367-370: «Vita del Ferreri entro la terza copia dell'opera del Baruffaldi, scritta dallo Zanotti con qualche variante dalla edizione della storia della accademia Clementina di Bologna [...] nella chiesa delle Stimate v'ha all' altar maggiore *sant'Antonio*, e *santa Chiara* scolpiti in legno dal Ferreri con molta maestria [...] per la chiesa nuova de' Cappuccini a Crispino ha fatta una statua di legno al naturale rappresentante *san Francesco di Paola* [...] Nella chiesa di S. Chiara delle Monache Cappuccine, l'*Immacolata Concezione* scolpita in legno, cui Giuseppe Ferreri figlio di Andrea aggiunse a piedi il serpente. [...] In S. Francesco, nella cappella della Strage degli Innocenti, le due statue in legno rappresentanti li profeti *Osea*, e *Geremia*».

dalle salde frequentazioni romane e di stanza a Siena al servizio dell'ordine francescano, fedele a dettami stilistici legati all'Arcadia, non riesce ad apprezzare la fortissima carica sensistica della scultura devozionale e policroma del *Cristo spirante* in cirmolo lasciato da questo artista nella chiesa dei SS. Fermo e Rustico, la cui insistenza sui dettagli patetici della dentatura e delle lacrime ricorda gli usi ispanici:

«Scultura in legno, che rappresenta Cristo spirante, e che si crede del Porri: non si può fissare senza inorridire. Tutta vi esprime al vivo l'umiliante caducità di un mortale. Ma questo stesso, che altri reputano un pregio sommo d'espressione, non è affatto senza quel difetto di sapere, che fa stare di gran lunga sotto alle antiche le moderne produzioni [...] Se il Porri invece di far boccheggiante, e cogli occhi lacrimosi il Cristo, l'avesse espresso con que' tratti maestosi, con cui lo rappresenta il Vangelo, e nell'orto traspirante il vivo sangue, in vece del pianto, e sulla Croce con una presenza di spirito, con una maestà propria piuttosto di chi comanda alla morte, che di chi da essa è sopraffatto e vinto, avrebbe fatto meglio assai»⁸²⁷.

Nell'ambito toscano infatti, il solido rifiuto del legno come espressione magica o devozionale verrà meno (e solo in parte) con il proto-illuminismo dello studio dei 'primitivi', proprio nelle *Lettere Senesi* dello stesso Della Valle⁸²⁸. L'erudito cita ad esempio le caratteristiche tecniche dei legni su cui è dipinta la *Maestà* di Duccio, in vista di un proposto restauro⁸²⁹; ma anche un'effigie pontificia in marmo, che attribuisce a maestro Neroccio, parente di Simone Martini e forse discendente di un legnaiolo, che giudica «non cattivaccia» per la sua cronologia, e che confronta sulla scorta di Giulio Mancini con un busto ligneo romano degli stessi anni⁸³⁰, che sarebbe stato conservato nella soffitta di S. Pietro.

Il maggiore interesse dell'erudito in fatto di legname è comunque quello campanilista di dare maggior gloria alla patria adottiva, che durante il primo Rinascimento aveva espresso i suoi risultati artistici più alti proprio grazie ad artisti del legno: l'ovvio riferimento è a Jacopo della Quercia, le cui notizie sono recuperate dalle *Vite* di Vasari⁸³¹, ma ampliate con riferimenti alla letteratura locale e aggiornate con esame autoptico sulla policromia che somiglia molto a quello dei viaggiatori a lui contemporanei. Nel giudizio di Della Valle, molte delle statue attribuite a

⁸²⁷ DELLA VALLE 1782, pp. 53-54.

⁸²⁸ Anche se il primo volume non contiene alcuna notizia di rilievo per la nostra ricerca, v. DELLA VALLE 1782.

⁸²⁹ DELLA VALLE 1785, p. 71.

⁸³⁰ DELLA VALLE 1785, p. 278: «Il volto del Pontefice è pingue, ed è senza barba; ha il piviale indosso, con i guanti nelle mani; nella sinistra tiene le chiavi, e con la destra, il di cui dito anulare si vede ornato di ricco anello, dà la benedizione; in capo ha la tiara con due sole corone. Questa statua non è cattivaccia per que' tempi, sebbene non mi sembra abbastanza chiaro, che essa appartenga a Maestro Paolo; e il Mancini, se male non mi ricordo, attribuisce a questo artefice un busto di legno di Benedetto XII, confitto nella nuova soffitta di S. Pietro, e non parla della statua di marmo».

⁸³¹ Come l'indicazione che lavorava di preferenza nel legno di tiglio, v. DELLA VALLE 1785, pp. 146-148.

Jacopo sono coperte da numerose ridipinture che rappresentano un ostacolo alla lettura degli effettivi valori materiali della scultura⁸³². Questa critica è rivolta non solo alla statuaria in legno, ma anche, coerentemente con gli interessi per la nascente scienza del restauro, ai maldestri tentativi di conservazione di quella bronzea⁸³³. Della Valle cita anche esperienze di intaglio di Andrea Vanni⁸³⁴, di Bartolomeo Neroni, detto il Riccio⁸³⁵ e del Vecchietta⁸³⁶, nonché i pareri ingegneristici di Francesco di Giorgio Martini⁸³⁷. Tutti questi artisti furono accumulati da una vivace poli-matericità nelle loro opere, e questa caratteristica Della Valle la ritrova anche nei contemporanei, come Tommaso Redi da Siena, che «è buono scultore, e lavora francamente di getto», ma che si è anche distinto nella lavorazione di cornici intagliate in legno⁸³⁸. In questo senso, la disponibilità a lavorare in materiali diversi diviene una specificità della scuola senese che Della Valle andava pian piano identificando, per cui persino all'interno trattazione più «meccanica» di alcuni segreti espedienti per l'intarsio del marmo, derivanti dall'esperienza del pavimento del Duomo, l'erudito si rivolgeva direttamente agli artisti, carpandone indicazioni tecniche che andavano a definire meglio la strumentazione utile all'arte lignaria⁸³⁹.

⁸³² DELLA VALLE 1785, p. 168, traendo le sue notizie ancora dal padre domenicano Ugurgieri Azzolini, erudito locale che pubblicava ancora nella prima metà del Seicento le sue *Pompe Sanesi*, (UGURGIERI AZZOLINI 1649, titolo XXXIII), segnala «un altare nella chiesa di S. Martino, ove è un Cristo di rilievo, e due statue, cioè la Madonna, e san Giovanni a piè della croce, ed in S. Agostino ve n'è un altro con la Madonna ed altri santi dorati, e nella cappella de' Bichi un san Cristofano. Ma in S. Martino non si conosce più esservi alcuna opera di Jacopo; perché l'altare, dove è il Cristo di rilievo è coperto da un velo, e le statue sono pessimamente colorite così che non si sa se esse siano di legno, o di creta, o di marmo, o d'altra cosa».

⁸³³ DELLA VALLE 1786, p. 227: il riferimento è agli otto angeli reggi-cero in bronzo su disegno di Domenico Beccafumi e allora posti sui pilastri della cupola del Duomo, ormai «barbaramente imbrattati poco tempo fa con una vernice nera, e ferrea, per cui non si distingue più coll'occhio, se siano di legno, di coccio, oppure di metallo. Chi per giustificare questo sproposito allega il timore di una patina, che coll'andar de' secoli, potesse rodere il bronzo, chiuso in un tempio così sano, non meriterebbe egli, che di simil vernice gli si imbrattasse il viso, e le mani assai più fragili del bronzo, e più esposte all'ingiurie di tempi, e all'inclemenza delle stagioni?».

⁸³⁴ DELLA VALLE 1785, p. 143: «Si vede in questa pittura lo sforzo dell'artista per uscire dal gretto; sono da rimarcarsi due statuette di legno dorato, incassate nella cornice della tavola, le quali sono disegnate bastantemente bene».

⁸³⁵ DELLA VALLE 1786, p. 302-307, per una lunga discussione degli intagli lignei in noce del coro di Siena.

⁸³⁶ DELLA VALLE 1786, pp. 61 e 186, per il modello ligneo del tabernacolo bronzeo del Duomo, mentre sembra trascurata la sua attività più espressamente volta alla scultura in legno.

⁸³⁷ DELLA VALLE 1786, p. 111: «De' legni osserva che il taglio fattone in ottobre, in cui la natura si riconcentra e minore è il sugo che scorre per essi, è migliore di tutti, seppure le piogge non facciano ritardare, o anticipare. E secondo Plinio vuole che si taglino le piante sin al midollo, e così restino in piedi per disseccarsi. Vitruvio ne loda il taglio in principio dell'autunno, e l'autore nomina quelli che sono atti per gli edifizii nell'acqua, come la quercia, l'ulivo ecc., il castagno che resiste sopra terra al coperto, e l'olmo e il frassino atti per le catene de' muri ecc.».

⁸³⁸ DELLA VALLE 1786, p. 389: «per il Serenissimo Leopoldo di Toscana ha lavorato una quantità d'adornamenti di legname di diverse bizzarrie».

⁸³⁹ DELLA VALLE 1786, pp. 399-400: Nicolò Tornio, detto il Francesino, era noto per la scoperta di un metodo per «intenerire i marmi», e l'erudito ne aveva chiesto lumi a un testimone informato, «Messer Bernardino Cortonese scarpellino in Pantaneto», che gli rispose: «ciò faceva per non aver a servirsi dell'opera degli scarpelli d'altri artefici, potendo per sé stesso agevolmente con stiletto di ferro fare i contorni, i lineamenti, e l'ombre delle figure. Non però tingeva il marmo per formare l'ombra e le mezze tinte; ma vi commetteva una pietra di color bigio, o piuttosto

Tuttavia il capitolo più importante di questa rivalutazione dell'arte del legno senese è appoggiato sul pieno Rinascimento, ed è certamente rappresentato dalla lettera che Della Valle dedica a Antonio Barili, definito scultore a pieno titolo⁸⁴⁰. La gran parte delle informazioni sono copiate dalle *Memorie intorno alle pitture, statue e altre opere che si trovano nel Tempio della Cattedrale di Siena*, scritte nel 1655 da Alfonso Landi, in omaggio all'appena eletto Alessandro VII Chigi⁸⁴¹. Il Duomo di Siena conservava ancora al tempo del Della Valle la massima testimonianza dell'opera dell'intagliatore e intarsiatore Barili, rivendicato come gloria locale: ossia la «residenza di legname, lavorata in prospettiva a tarsia, e a intaglio» che componeva il coro della Cattedrale, poi smembrato e in parte distrutto, e oggi in parte conservato a San Quirico d'Orcia.

In una nota, il senese compara gli intagli di questo complesso⁸⁴², con le porte di S. Vitale a Roma⁸⁴³: «con ragione si scoprono una, o due volte l'anno solamente gl'intagli delle porte di S. Vitale in Roma; però quelli del Barili sono senza paragone più belli»⁸⁴⁴. Il Della Valle arriva a copiare dal Landi anche le dettagliatissime descrizioni delle cornici da quadro che nel frattempo sono finite in collezioni private⁸⁴⁵. La lunghezza delle citazioni⁸⁴⁶ impedisce di copiare qui l'intero testo. È però fondamentale notare come il professore senese, scrivendo al pontefice che cambierà la faccia di Roma poco dopo la metà del XVII secolo, non si vergognasse di utilizzare un lessico specifico non solo dell'architettura, ma anche della scultura: nel tratteggiare gli intagli del Barili, utilizza termini come «scolpito», non come semplice variante di «intagliato» ma riferito alla presenza figurale, ma anche «tutto rilievo, intaglio in piano, bassorilievo». Nella conclusione,

simigliante al color della liscia, come già fece Domenico Beccafumi nel pavimento del Duomo di questa città. Questa pietra è quella stessa, che si adopera per arrotare ad olio i coltelli, i rasoi, e gli scarpelli da legname [di cui...] erano già fatti i gradi appiè la colonna dello Imperadore lungo 'l prato a Camollia, davanti 'l portone della Madonna; che conosciuti buoni per arrotare ad olio, furono in breve tempo levati, e portati via, siccome anche le pietre d'alcuni murelli di banchi».

⁸⁴⁰ DELLA VALLE 1786, *Notizie di Antonio Barili Scultore*, rivolte a *Sua Eminenza Don Ferdinando Spinelli*, pp. 323-332.

⁸⁴¹ Pubblicato soltanto con LANDI 1992.

⁸⁴² Descritti minutissimamente copiando le parole del Landi, fino a DELLA VALLE 1786, p. 326.

⁸⁴³ Su S. Vitale, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 688-690, vol. II, pp. 361-362, in part. Erwee attribuisce il disegno degli intagli della porta allo stesso pittore attivo negli affreschi della navata tra 1607 e 1609, Giovanni Battista Fiammeri, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 689, vol. II, p. 362, nota 8: la posizione non è giustificata e va riconnessa con la revisione degli studi svolta da FIDANZA 2009, non nota allo studioso.

⁸⁴⁴ DELLA VALLE 1786, p. 324.

⁸⁴⁵ DELLA VALLE 1786, p. 338: le medesime opere, secondo l'Ugurgieri, sono da attribuire a «Lorenzone da Siena [...] grand'intagliatore in legno; come dimostrano le sue opere. Intagliò in legno la gloria di piazza del palazzo, fece le cornici d'un quadro del già Cavaliere Agostino Chigi, che è di mano di Baldassarre Peruzzi; le quali sono più stimate della pittura, e molt'altre belle opere; come gli ornamenti di due pitture, una delle quali, è del Sodoma, e l'altra è di Mecarino, che sono appresso Pandolfo Savini generoso gentil'uomo Sanese. Alcuni di questi intagli, come si disse, sono dal Landi attribuiti a Antonio Barili; né so con qual ragione l'Ugurgieri, di cui sono queste notizie, le dia a Lorenzone».

⁸⁴⁶ Che occupano il testo fino a DELLA VALLE 1786, p. 330.

Della Valle suppone che Barili fosse «amico stretto, e compagno di studio» del Sodoma, soprattutto in base alla «ricchezza della [...] invenzione, e squisitezza del disegno» delle cornici realizzate da Barili. Poi aggiunge, giustamente sviluppando il proprio paragone su intagli di genere analogo che ha personalmente visitato a Bologna, Roma, Firenze e altrove, che il coro di Barili non ha pari né in quello ai Frari di Venezia, né in quello di S. Giustina di Padova, del Taurino. Quest'ultima opera fu oggetto di un discreto interesse presso i viaggiatori settecenteschi: quegli intagli che per gli autori cinquecenteschi (Tommaso Garzoni in testa⁸⁴⁷) erano stati un capolavoro della modernità, per il panorama mentale di un pittore francese di metà Settecento, Charles-Nicolas Cochin, «non valgono nulla». Questo giudizio nasce soprattutto in virtù del loro formato piccolo, una critica ancora vasariana nelle intenzioni nonostante la geografia d'origine e la data assai avanzata: per Cochin «ogni scultura più piccola del naturale è ridicola in un luogo grande», anche se nel rilievo 'pittorico' potrebbe essere più facilmente accettata, «perché il bassorilievo non ha la pretesa di creare illusioni» come il resto della scultura, che «non ha i colori della natura; ma inganna [...] in quanto imita esattamente la natura nelle sue forme» attraverso la pietra⁸⁴⁸.

Della Valle aggiunge infine che le opere del nipote Giovanni Barili⁸⁴⁹ non reggono il confronto con quelle di Antonio, ammettendo contestualmente anche una superiorità nel lavoro di tarsia di Fra' Giovanni da Verona, ma reputando che «nel rilievo [...] nell'esattezza del disegno, e nell'eleganza delle foglie, volute, dentelli, ovoli, e altri simili ornati, o presi dal vero, o immaginati,

⁸⁴⁷ BELTRAMI 1783, p. 72: «Il coro meritò le lodi di Tommaso Garzoni nella sua *Piazza Universale*, Discorso 93, per i sedili di noce fregiati di bassirilievi, e statuette intagliate da Mariano Francese, lo stesso che lavorò il Coro di S. Giustina in Padova». Sul coro di S. Giustina a Padova realizzato da Richard Taurigny, PATTANARO, PIETROBELLI 2020, e per altre opere di questo intagliatore, che divenne l'esecutore dei progetti di arredo ecclesiastico di san Carlo Borromeo sotto la direzione di Pellegrino Tibaldi, cfr. PESCARMONA 2008 e BOFFADOSSI 2019.

⁸⁴⁸ COCHIN 1758, vol. III, pp. 166-167: «Les bas-reliefs en bois, qui décorent le chœur, ne valent rien, et c'est en général une mauvaise idée que de décorer le bas d'une église colossale avec de si petites choses [...] Quelque bien exécutés que puissent être ces bas-reliefs, quelle relation ont-ils avec le tout? On devrait poser pour principe, que toute sculpture plus petite que nature, est ridicule dans un grand lieu, et établir, comme une règle inviolable, qu'une figure une fois posée relativement à la grandeur de l'architecture, elle servît de mesure pour toutes les autres, et qu'il n'y fût point admis de sculpture, ni plus grande, ni plus petite. On pourroit cependant s'écarter de cette loi dans les bas reliefs, parce que le bas relief n'a aucune prétention à faire illusion. La sculpture, à la rigueur, ne le peut pas, puisqu'elle n'a pas les couleurs de la nature; mais elle trompe autant qu'il est en elle, lorsqu'elle est de ronde bosse, en ce qu'elle imite la nature exactement dans ses formes, et la représente parfaitement dans la supposition des fables anciennes de personnes changées en pierres. Le bas-relief au contraire ne l'imite pas de même; il en rappelle seulement l'idée, et n'est proprement qu'un dessein rehaussé: c'est pourquoi la figure de ronde-bosse doit être d'une grandeur toujours la même dans le même édifice, tandis que le bas-relief peut être de toutes sortes de grandeurs. Cependant il doit conserver une proportion relative à la grandeur du lieu».

⁸⁴⁹ DELLA VALLE 1786, p. 324: «Se non erro Monsignor Bottari confonde Gian Barili Fiorentino, con Antonio Barili Sanese, che fiorì cinquanta anni prima. Il Riccio intagliatore Sanese fu suo discepolo, ma è un po' manierato».

[Antonio] Barili può servire di modello, e non ebbe pari»⁸⁵⁰. Giovanni Barili era stato lodato da Vasari, ma come mero esecutore dei piani artistici del divino Raffaello all'interno delle *Stanze Vaticane*, nonché per gli ornamenti della *Trasfigurazione* di S. Pietro in Montorio (uno scampolo vasariano che il Bottari aveva aggiunto alla sua edizione del Titi⁸⁵¹) e della *Santa Cecilia* bolognese (pur taciuto nel nome⁸⁵²): questo modo di definire il rapporto tra Giovanni Barili e Raffaello gioca in favore della struttura portante della narrazione delle *Vite*, la cui prospettiva storica teleologica vede in Raffaello e Michelangelo il culmine della terza età⁸⁵³.

Conclude infine con una riflessione che ci dà il termometro della penetrazione delle idee neoclassiche nell'Italia del tardo Settecento, prendendo avvio dalla mancata traduzione in stampa di queste opere che egli ritiene così evidentemente esemplari: per Della Valle sarebbe molto utile agli «artefici viventi» avere dei modelli tratti dal «secol d'oro» del Rinascimento, poiché non trova un paragone possibile tra questi e i contemporanei «intagli in legni assai graziosi, e delicati, massimamente nelle cornici de' quadri, negli ornati de' tavolini, e degli specchi», nonché negli analoghi sforzi degli argentieri. Il motivo è che «coloro che aspirano all'eccellenza dell'arte» manifestano una eccessiva «distanza dal sapere degli antichi, specialmente

⁸⁵⁰ DELLA VALLE 1786, pp. 330-331: «Ho veduto in Padova, in Venezia, in Bologna, in Firenze, e in Roma, e altrove intagli di legno, ma per verità non di così belli. Il celebre Veronese lodato dal Vasari, lo supera nel fare sfuggire col mezzo di prospettiva le opere, e le figure di tarsia poste in piano, ma nel rilievo di queste cose, nell'esattezza del disegno, e nell'eleganza delle foglie, volute, dentelli, ovoli, e altri simili ornati, o presi dal vero, o immaginati, il Barili può servire di modello, e non ebbe pari nel secol d'oro. Vasari nella vita di Raffaello scrive, che questo eccellentissimo pittore volle, che nelle stanze da esso, e da suoi scolari dipinte, [il nipote] Giovanni Barili, in tutte le porte, e palchi di legname, assai cose facesse d'intaglio lavorate e finite e con bella grazia. Per verità, se sue sono le opere che ancora si vedono, benché guaste in parte, esse mostrano il valore dell'artefice, ma non vagliono per metà di quelle, che ancora esistono in Siena in diverse case».

⁸⁵¹ TITI 1763, p. 454: «La tavola di Raffaello fu ultimamente copiata dal signor Stefano Pozzi in maggior proporzione per ridurla in mosaico, e porla in un altare in S. Pietro in Vaticano, e in questa occasione fu rifatto l'ornamento a detto altare di legname con buona architettura colle porticelle, che mettono in coro, lasciando per altro intatto l'ornamento, che circondava il quadro, che era di Giovanni Barile fiorentino, e molto bello, tinto il tutto con colore di bronzo, e aperta una finestra per dar lume a detta, tavola, che ne era priva. Il signor Mariette mette in dubbio, se possa riuscir questo mosaico per più ragioni».

⁸⁵² Per la cornice della S. Cecilia attribuita alla mano di Barilli, v. FERRETTI 1985. Questa attribuzione aveva già avuto un precedente nell'attenzione posta all'ornamento dall'edizione francese dei trattati di Jonathan Richardson, v. RICHARDSON 1728, vol. III, p. 44, mediata dal famoso passo vasariano sulla morte di crepacuore di Francesco Francia durante la messa in opera della pala «con l'ornamento come l'aveva esso [Raffaello] acconciato», v. VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 590 [ed. 1568 ma già simile in ed. 1550].

⁸⁵³ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 198 [ed. 1568 ma già simile in ed. 1550]: «[Raffaello] fece fare a Gian Barile, in tutte le porte e palchi di legname, assai cose d'intaglio lavorate e finite con bella grazia»; VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 91 [ed. 1568 ma già simile in ed. 1550]: «facendo Raffaello [...] quella tavola che dopo la morte sua fu posta all'altare principale di San Piero a Montorio, dentrovi la Trasfigurazione di Cristo [...] fu posta nella Cancelleria, dove stette infino a che fu portata a San Piero a Montorio con l'ornamento che vi lavorò Giovan Barile».

nel gusto purgato, e nel casto disegno», citando esplicitamente Winckelmann seppur su una questione, quella dell'arredo, che avrebbe certamente fatto rabbrivire l'esteta tedesco⁸⁵⁴.

Winckelmann, effettivamente, aveva già esplicitamente affermato nel 1764 la centralità della monocromia per la scultura antica⁸⁵⁵, contro quanto già noto agli esperti antiquari del suo tempo⁸⁵⁶: questa nota preferenza per l'assoluto candore nella statuaria è di recente stata accusata di razzismo (a tratti con ragione), ma è stato richiamato da Lasse Hodne⁸⁵⁷ come in realtà il rifiuto della policromia antica del tedesco non debba essere risolto solo attraverso questa lente. Posizionando le convinzioni dell'autore all'interno del più lungo dibattito di cultura francese sulla precedenza di forma e colore, in cui già a metà Settecento si nota la tendenza della nascente estetica idealista e romantica di definire il polo rubenista come "barbarico". Herder, nella sua celeberrima *Plastica* (1778), elaborò sulle convinzioni di Winckelmann fino ad affermare che le statue più arcaiche, realizzate in legno, fossero non casualmente anche eccessivamente ornate, vestite, e completate con occhi reali⁸⁵⁸. Affermato questo, nello scagliarsi contro la

⁸⁵⁴ DELLA VALLE 1786, vol. 3, pp. 331-332: «Si vuole che il Cardinale Silvio Valenti cominciasse a far intagliare in rame le opere di questo eccellentissimo Scultore, ma che lasciasse l'impresa, non so se avanzata, o cominciata solamente. Sono per verità ammirabili i di lui intagli; e chi imprendesse ad inciderli, si renderebbe assai benemerito dell'arte; poichè è vero, che nell'età nostra si vedono degli intagli in legni assai graziosi, e delicati, massimamente nelle cornici de' quadri, negli ornati de' tavolini, e degli specchi; e notai in casa del gentilissimo mio Signor Conte Crivelli delle saliere, e zuppiere di buon gusto, e altri simili lavori in argento appresso altri; ma con buona licenza degli artefici viventi non so persuadermi, che essi siano la portata di fare una residenza, o una sola di quelle ragionatissime cornici, che fece il Barili, le quali sono capaci di atterrire ogni più franco ingegno. Né con ciò intendo scoraggiare coloro, che aspirano all'eccellenza dell'arte; potessero pure le mie parole aggiungerli stimolo nel loro cammino; mentre addito ad essi il bello, e il buono, e mentre con ugual candore paleso la loro distanza dal sapere degli antichi, specialmente nel gusto purgato, e nel casto disegno, non altro vorrei, se non che non presumessero, e non si arrestassero a mezza via. Dopo che l'illustre Winckelmann cominciò a riaprire gli occhi ai nostri conoscitori, e questi rettificando le loro idee con definire nel modo più semplice, i precetti dell'arte, fondati sopra le più esatte considerazioni dei monumenti antichi, molti italiani, e stranieri hanno preso amore all'arte, e i loro lumi comunicando agli artefici, e questi il meccanismo dell'arte spiegando ai conoscitori, l'Europa, e Roma in primo luogo, siccome centro de' più bei monumenti *movet lacertos*, e un buon numero di pittori, e di scultori, incoraggiati dalla munificenza de' loro sovrani, e dall'emulazione de' compagni tentano con successo non infelice le buone vie: deh perchè la più utile loro germana giace ancora negletta nelle mani di ignoranti muratori? Esci una volta dal tuo deserto Radicofani, o Leonardo De Vegni, e vieni a preparare degli architetti, e delle buone fabbriche ai figli di Roma, nelle quali comodamente, e sicuramente riposino i loro nipoti: diceva al vento».

⁸⁵⁵ WINCKELMANN 1993, p. 117: «Il colore contribuisce alla bellezza ma non è la bellezza, bensì esso mette soprattutto in risalto questa e le sue forme. Ma poichè il colore bianco è quello che respinge la maggior parte dei raggi luminosi e che quindi si rende più percepibile, un bel corpo sarà allora tanto più bello quanto più è bianco».

⁸⁵⁶ La nozione della policromia delle statue antiche era stata ad esempio in parte precocemente recuperata e diffusa dall'edizione francese dei trattati dei Richardson, v. RICHARDSON 1728, vol. III, p. 97.

⁸⁵⁷ HODNE 2020, in part. pp. 193-195.

⁸⁵⁸ HERDER 1994, p. 59: «Alcune statue hanno i bulbi oculari. Dove sono tollerabili, devono essere solo accennati; buona parte di esse, e le migliori, non li hanno affatto. Essi erano un frutto del cattivo gusto degli ultimi secoli, quando la ricchezza era preferita alla bellezza e si impiegavano il vetro e l'argento. Fu solo agli albori dell'arte, quando i monumenti erano ancora in legno, che le statue venivano colorate. Nelle epoche più belle i greci non usarono né abiti né colori, né bulbi oculari né argento, l'arte si ergeva nuda come Venere e questo era il suo ornamento e la sua ricchezza».

rappresentazione tridimensionale delle vesti, in particolare di quelle contemporanee, nella statuaria (che deve invece tendere a forme pure e solide⁸⁵⁹) lodava invece estesamente il nudo scultoreo, che contrariamente a quello pittorico non avrebbe potuto provocare pensieri lascivi, proprio in virtù dell'assenza del colore⁸⁶⁰: è l'unico luogo del suo testo dove sia citato il legno, ed è parte di una decisa censura. Non è dunque da stupirsi che, al di là delle ovvie ragioni geografiche e religiose, non entrino nel mirino del pensatore i numerosi esperimenti di scultura sacra policroma⁸⁶¹, in legno ma più spesso in stucco, dell'area germanofona più meridionale e cattolica.

Sarà utile notare, nell'introdurre le sezioni successive, che la letteratura artistica dei primi tre quarti del Seicento mantiene costante la vocazione alla trattazione sistematica dei materiali, *topos* fin dalla prima organizzazione manierista del discorso accademico⁸⁶², conservando dunque almeno un certo livello di discorso sul legno, spesso volto a limitarne l'*agency* magica e ancestrale, i richiami all'antica idolatria e così via⁸⁶³. Con l'intervento della nuova *forma mentis* illuminista, nell'Europa culturalmente a trazione prima francese e poi tedesca, nuove pubblicazioni rivolte esclusivamente alla scultura vengono pubblicate nel Settecento, come le *Reflexions* di Falconet o l'*Essai* sulla scultura di Dandré-Bardon e fino alla *Plastica* di Herder, ma notabilmente in nessuno di questi testi esiste una sezione esplicitamente dedicata ai materiali, men che meno al legno. Lo stesso polemicissimo Piranesi, che pure aveva respirato, prima dell'aria della campagna romana, quella assai più bendisposta verso la scultura lignea della laguna veneta, nel suo tentativo di

⁸⁵⁹ HERDER 1994, pp. 51-52: «Nella scultura i corpi non possono portare vestiti, poiché la veste nasconde, e ciò che essa copre non è più un corpo umano, ma un blocco in abito lungo. Una veste non è un solido, qualcosa di pieno, rotondo, che si può scolpire. L'abito è l'involucro del nostro corpo solo per necessità, è quasi una nuvola che ci avvolge, un'ombra, un velo. [...] Ora, nell'arte un abito di pietra, metallo, legno è opprimente al massimo grado! Non è più ombra, velo, abito, è una roccia piena di rilievi e cavità, un ammasso penzolante. Chiudi gli occhi e tocca, sentirai la mostruosità [...]. I greci [...] si liberarono da guaine metalliche e mantelli di pietra, e scolpirono ciò che poteva esserlo, i bei corpi».

⁸⁶⁰ HERDER 1994, p. 56.

⁸⁶¹ HERDER 1994, p. 57: «Poiché il colore non è forma, e quindi non è riconoscibile ad occhi chiusi e al senso del tatto, o, se lo è, crea ostacolo alla forma bella. Esso è granello di sabbia, vernice, ricrescita estranea che ci resiste e distrae dal puro sentire di ciò che la natura dovrebbe essere».

⁸⁶² Un altro *topos* della letteratura del *Paragone* rimasto quasi inalterato dai tempi di Raffaello Borghini (su cui LINGO 2013), quello dell'impossibilità del «pentimento» in scultura, ebbe diversi sostenitori fin nell'inoltrato XVIII secolo, v. a titolo d'esempio DANDRÉ-BARDON 1765, p. 73: «Les opérations du ciseau sont pour l'ordinaire dépendantes de mille points de justesse auxquels, quand on les a outre-passés, on ne sçauroit revenir sans des compensations embarrassantes et quelquefois impossibles»; come già messo in luce in precedenza, questo pregiudizio impediva l'inserimento a pieno titolo della scultura lignea nel canone delle arti plastiche, perché per sua natura risultava più additiva che risultante da un approccio per 'via di levare'.

⁸⁶³ Per *ex-voto* e effigi funebri scalate tra l'età tardo-antica e quella pienamente medievale, realizzate in legno e oggetto di superstizioni magiche, v. CANETTI 2017, RICCI 2017 e LEGROTTAGLIE 2011, pp. 204-209 per le statuette romane votive diffuse in area gallica che mischiano le tradizioni pagane con la crescente pressione cristiana proveniente da Roma; e *ivi*, pp. 210-211 in particolare per esempi di effigi funebri familiari insolitamente realizzate in legno.

rilanciare le antichità etrusche come fondamento identitario dell'arte ornamentale romana antica che tanto amava, tentò di risollevarla a un certo grado di nobiltà la terracotta, in virtù della leggerezza che le permetteva di essere applicata anche in alte strutture per così dire aeree, ma non fece altrettanto per la materia lignea⁸⁶⁴.

In Dandré-Bardon una brevissima digressione sui materiali (ad indice) fa comunque capolino, ma la discussione della poli-matericità delle statue antiche (sia criso-elefantine, collegate già correttamente all'uso esclusivamente sacro, che di pietre dure e metalli preziosi) è utilizzata piuttosto come introduzione alle novità del barocco romano prima mai discusse, in cui l'impiego di marmi diversi è letto soprattutto alla luce delle nuove possibilità cromatiche che aprivano all'arte plastica⁸⁶⁵. Tuttavia un unico esempio antico di scultura lignea, riferito a due statue di Bacco (di cui l'autore non indica la provenienza) ricoperte d'oro ma dalla faccia scoperta e tinta di rosso, testimoniano che il francese continuava a non approvare l'arte del legno, definendo la scultura colorata una «mostruosa bizzarria» in quanto procura un ornamento troppo trito e puerile⁸⁶⁶: un riferimento – forse inconsapevole – alla teoria della «scultura pupazza»?

Già Falconet, nella *Reflexions sur la Sculpture* recitate nel 1760 all'Accademia di Francia, era tornato più volte sull'assenza di colore nella scultura⁸⁶⁷, ritenendola in continuità col pensiero berniniano

⁸⁶⁴ PIRANESI 1761, pp. xvi-xvii.

⁸⁶⁵ Comunque limitati alla variazione dei toni dei bronzi dalle patine più scure alle dorature o argentature, mentre nel marmo l'autore apprezza la bicromia bianco-nero dello Stanislao Kostka come soluzione devota, concendendo anche la presenza di fondali ambientanti in altri colori come il grigio o ancora per imitazione berniniana il giallo di Siena, v. M. Dandré-Bardon, *Essai sur la sculpture...*, p. 94: «La vérité et les grâces de son attitude concourent, avec la décoration pittoresque du lieu où la figure est placée, à l'illufion la plus pathétique». Nello stesso passo faceva riferimento, tra le statue preziose, oltre al *S. Ignazio* in argento del Gesù, al perduto ex-voto fuso in oro massiccio su modello di Sarazin, precedentemente intagliatore in legno, che ambientava la *Vergine* nera del Santuario di Loreto, su cui v. DEL PESCO 2019.

⁸⁶⁶ DANDRÉ-BARDON 1765, p. 92: «Nous ne parlerons pas des deux statues de Bacchus en bois toutes dorées excepte le visage qui étoit peint en vermillon: le motif de cette bizarrerie monstrueuse renfermoit peut-etre quelques sens moral. A ne réfléchir que sur le physique et sur le pittoresque de la plupart des associations de cette espèce, pratiquées par les Anciens dans leurs sculptures, on doit convenir qu'ils avoient perdu, dans ces tems, le stile simple, noble et majestueux qui caractérise leurs beaux ouvrages, pour se livrer à des details et à des enrichissemens puériles et minucieux».

⁸⁶⁷ FALCONET 1760, pp. 14, 17, 47, 49-50, in cui la pretesa di imitare il colore deve essere piuttosto raggiunta non in competizione diretta con la pittura, soprattutto per il genere del bassorilievo, ma attraverso stratagemmi tecnici e lavorazioni differenziate degli effetti di superficie, che suggeriscano soltanto la presenza del colore, come nella visione di Bernini. Non per nulla lo scultore, costretto al parallelo tra antichi e moderni, deve dare la palma nella produzione di basso rilievi, ossia del rilievo pittorico giocato sul chiaroscuro e sul punto di vista obbligato ai suoi immediati predecessori, v. FALCONET 1760, p. 53: «Bernin, le Gros, Alegarde, Melchior Caffa, Angelo-Rossi, nous ont montré qu'il appartient au génie d'étendre le cercle trop étroit que les anciens ont tracé dans leurs bas-reliefs». Per il tema della percezione della scultura berniniana presso i contemporanei, cfr. VAN GASTEL 2013; mentre l'accoglimento delle teorie basate sulla centralità del chiaroscuro nella resa della carne molle nel sasso sodo, presso i teorici francesi del Settecento, cfr. COUSINIE 2002.

un vantaggio per quest'arte⁸⁶⁸: tale impressione è confermata dal suo giudizio sull'animazione del Milone di Pierre Puget⁸⁶⁹. Tuttavia l'assenza dello «*charme séduisant de la couleur*»⁸⁷⁰ in scultura non lo conduce ad auspicare davvero un impiego della pittura sulle statue, ma piuttosto alla parziale concessione nei confronti di un colore sostanzialmente ridotto – anche qui – all'uso di marmi mischi e metalli, e comunque accusato di rendere l'effetto finale delle opere «sgradevole», «equivoco» o addirittura «scioccante», per via dello sfruttamento del principio di «assemblaggio», contrario alle leggi interne della scultura⁸⁷¹, ancora negativo e popolano per vasariana memoria⁸⁷².

⁸⁶⁸ Le convinzioni del cavaliere sul *Paragone* sono in BERNINI 1713, p. 30: la pittura «rende in istato di maggior libertà i professori, ma perché può essa con la varietà, e vivacità de' colori più facilmente accostarsi alla effigie del rappresentato, e far bianco ciò ch'è bianco, rosso ciò ch'è rosso. Ma la scultura priva del comodo de' colori, necessitata ad operar nel sasso, ha di mestiere per rendere somiglianti le figure di una impressione vivissima, ma schietta, senza l'appoggio di mendicati colori, e colla forza solo del disegno ritrarre in bianco marmo un volto per altro vermiglio, e renderlo simile; ciò che non riuscirebbe, conforme mostra l'esperienza, in un uomo che imbiancandosi il viso, benché abbia le medesime fattezze, rimanesse simile a sé, e pur bisogna, che lo scultore ne procuri la somiglianza sul bianco marmo. E soggiungeva, che il pittore poteva rimediare nelle sue pitture agli errori, altrimenti lo scultore, per la ragione che adduceva, che la pittura consiste nell'aggiungere, e la scultura, nel togliere. Voleva poi, che i suoi scolari s'innamorassero del più bello della natura, consistendo tutto il punto dell'arte in saperlo conoscere, e trovare, e che nel ritrarre alcuno, bisognava prendere una qualche qualità propria di colui, quale la natura non ha dato ad altri, ma questa dover essere qualità bella, e non brutta. Oltre a ciò diceva, che i pittori, che sono eccellenti nella imitazione, erano ancora eccellenti nell'arte, perché ritrovandosi nella imitazione tutto il bello dell'arte, essa sola rendeva gli oggetti dilettevoli, e cari ai riguardanti, e per esempio ne dava una vecchia schifosa, che viva rende nausea, ben dipinta diletto».

⁸⁶⁹ FALCONET 1760, pp. 32-33: gli antichi «*étoient si peu affectés des détails, que souvent ils négligeoient les plis et les mouvements de la peau dans les endroits où elle s'étend et se replie selon le mouvement des membres. Cette partie de la sculpture a peut-être été portée de nos jours à un plus haut degré de perfection. Un exemple décidera si cette observation est hasardée: il sera pris dans les ouvrages de Puget. Dans quelle sculpture grecque trouve-t-on le sentiment des plis de la peau, de la mollesse des chairs et de la fluidité du sang, aussi supérieurement rendu que dans les productions de ce célèbre moderne? Qui est-ce qui ne voit pas circuler le sang dans le veines du Milon de Versailles? [...] Ce seroit donc une sorte d'ingratitude, si, reconnoissant à tant d'autres titres la sublimité des sculptures grecques, nous refusions nos hommages à un mérite qui se trouve constamment supérieur dans les ouvrages d'un artiste françois*».

⁸⁷⁰ FALCONET 1760, p. 14.

⁸⁷¹ FALCONET 1760, pp. 15-16: «*Ainsi, en demeurant dans les bornes qui lui sont prescrites, la sculpture ne perdra aucun de ses avantages; ce qui lui arriveroit certainement, si elle vouloit employer tous ceux de la peinture. Chacun de ces arts a ses moyens d'imitation; la couleur n'en est point un pour la sculpture [...] Ce n'est pas que de très habiles sculpteurs n'aient emprunté le secours dont la peinture tire avantage par le coloris; Rome et Paris en fournissent des exemples. Sans doute que des matériaux de diverses couleurs, employés avec intelligence, produiroient quelques effets pittoresques: mais distribués sans harmonie, cet assemblage rend la sculpture désagréable et même choquante. Le brillant de la dorature, le rencontre brusque des couleurs discordantes de différents marbres, éblouira l'œil d'une populace toujours subjuguée par le clinquant, et l'homme de goût sera révolté. Le plus certain seroit de n'employer l'or, le bronze, et les différents marbres, qu'à titre de décoration, et de ne pas ôter à la sculpture proprement dite son vrai caractere, pour ne lui en donner qu'un faux, ou pour le moins toujours équivoque*».

⁸⁷² Oltre ad ACANFORA 2013, per il disagio «ideologico» di Vasari verso le statue «composite» di più materiali, v. GENOVESE 2011, pp. 103-129 e *passim*; mentre per la ricognizione dei passi esplicitamente dedicati ai legnaioli architetti e intarsiatori, letti con lode, v. GIANNOTTI 2005: il caso più noto è quello del cosiddetto «miracolo di legno», ossia il *San Rocco* di Veit Stoss, non a caso privo di policromia e intagliato anche in un unico blocco di tiglio, v. KROHM 2016, e BADINO, Grazia in BELLANDI 2016, *cat* 48, p. 258.

Negli stessi anni Sessanta del Settecento, Diderot, nei *Pensées Détachées sur la Peinture, la Sculpture et l'Architecture*, coglieva con sprezzo tipicamente illuminista l'origine religiosa dell'utilizzo di inserti illusionistici come bulbi oculari in vetro o capelli dorati già nella scultura dei tempi antichi, di cui Herder dava invece la colpa – seguendo le indicazioni pliniane – all'introduzione nella tarda antichità di un gusto barbaro per l'eccessiva preziosità dei materiali, che non a caso Diderot definiva come caratteristica «gotica»⁸⁷³, e sfruttava come strale critico già nel *Salon de 1765*, tra altri numerosi luoghi comuni sulla scultura abbigliata e devozionale⁸⁷⁴. Addentriamoci ora nelle origini di questa letteratura, direttamente dipendente dai dettami del Concilio di Trento.

⁸⁷³ DIDEROT 1876 (1781), pp. 112-113: «Ces yeux d'émail, ces cheveux dorés et tous ces riches ornements des statues anciennes me paraissent une invention de prêtres sans goût; invention qui est sortie des temples pour infecter la société [...] Néron fit dorer et gâter la statue d'Alexandre. Cela ne me déplait pas; j'aime qu'un monstre soit sans goût. La richesse est toujours gothique».

⁸⁷⁴ DIDEROT 1876 (1765), p. 422: «Quel serait l'effet du coloris le plus beau et le plus vrai de la peinture sur une statue? Mauvais, je pense. Il n'y aurait autour de la statue qu'un seul point où ce coloris serait vrai; il n'y a rien de si déplaisant que le contraste du vrai mis à côté du faux; et jamais la vérité de la couleur ne répondra à la vérité de la chose. La chose, c'est la statue, seule, isolée, solide, prête à se mouvoir: c'est comme le beau point d'Hongrie de Roslin, sur des mains de bois; son beau satin si vrai, sur des figures de mannequin. Creusez l'orbite des yeux à une statue, et remplissez-la d'un œil d'émail ou d'une pierre colorée, et vous verrez si vous en supporterez l'effet. On voit même, par la plupart de leurs bustes, qu'ils ont mieux aimé laisser le globe de l'œil uni et solide que d'y tracer l'iris, et que d'y marquer la prunelle; laisser imaginer un aveugle, que de montrer un œil crevé: et, n'en déplaise à nos modernes, les Anciens me paraissent en ce point d'un goût plus sévère qu'ils ne l'ont». *Ivi*, p. 209 aveva criticato il pittore Roslin per il realismo eccessivo, da statua vestita, con queste parole: «Mais s'il ne faut pas habiller un homme comme un mannequin, il ne faut pas habiller un mannequin comme un homme. Plus la draperie est vraie, plus l'ensemble déplaît, si la figure est fausse. J'en dis autant de la perfection de ces broderies. Plus elles sont parfaites, plus elles font sortir la fausseté des objets faux sur lesquels elles sont appliquées. Puisque toutes les figures sont mannequinées, il fallait aussi mannequiner les draperies. Voulez-vous sentir la vérité de mon observation, attachez un beau point d'Hongrie sur un bras de bois, vous verrez comme le travail et la richesse du point, et la vérité des plis, dessécheront encore et raidiront ce bras de bois».

II.2. Il colore e le immagini attive e inquietanti: dai riti funebri medioevali alla letteratura successiva al Concilio di Trento.

Le prime forme di immagini tridimensionali e policrome nell'occidente cristiano risalgono all'alto medioevo⁸⁷⁵: si tratta di statue-reliquiario, una commistione che rendeva accettabile il loro utilizzo devozionale. Formalmente, la materia lignea era assai diffusa in queste realizzazioni, frutto del mescolamento delle civiltà barbariche e di quella tardo imperiale ormai cristiana. Prima del X secolo, gli esempi di statuaria cristiana sono pressoché assenti, in virtù dell'eccessiva vicinanza concettuale che oggetti del genere avrebbero presentato con gli idoli dell'antichità pagana⁸⁷⁶. È a partire dalle innovazioni di cui troviamo ancora traccia a Puy, nell'attuale regione francese dell'Alvernia, come la cosiddetta *Vergine Nera* studiata dall'antiquario Barthélemy Faujas de Saint-Fond prima che fosse distrutta dai moti della Rivoluzione Francese, che l'occidente cattolico iniziò ad accettare immagini tridimensionali dei santi, permettendo la diffusione di statue sacre in gran parte lignee comuni fino alla piena età moderna. Forse l'esempio migliore che ci rimane è la *Santa Fede* di Conques, realizzata a partire dall'assemblaggio di parti diverse di oreficeria (gemme, smalti, e i grandi occhi 'vivi' della maestà occitana), modellate sul cranio rubato dell'eponima santa bambina e su un'anima interna di legno. Questi artefatti si diffusero in tutta Europa nei secoli del basso medioevo grazie agli spostamenti dei pellegrini, per esempio sulla via di Santiago de Compostela, fondando una pratica su cui costruire nei secoli aspettative sempre diverse di cosa potesse essere un'immagine venerabile, diversa da quelle bidimensionali proveniente da Oriente.

Per riflettere sulla questione del ruolo del colore nella devozione, le prime fonti significative si trovano negli studi sull'arte basso-medievale⁸⁷⁷, in particolare riguardo la nascita di sculture principalmente rivolte al culto di privati, note come *Andachtsbilder* nella tradizione bibliografica tedesca. Quasi tutte le opere esemplari di questa tipologia, comprese le stampe (che venivano spesso dipinte a mano), sono spiccatamente policrome. Quando però l'iconografia principale di

⁸⁷⁵ La bibliografia è particolarmente ampia, si vedano in particolar modo COLLARETA 2008 e COLLARETA 2016; cfr. inoltre i numerosi convegni svoltisi a Lucca, *COLORE NEL MEDIOEVO* 1996, *COLORE NEL MEDIOEVO* 1998, DELL'ACQUA 2001, ANDREUCCETTI, LAZZARESCHI CERVELLI 2009, ANDREUCCETTI, BINDANI 2016, in cui purtroppo manca un affondo specifico sulla materia lignaria, pur essendo più volte affrontato il problema sia dall'ottica dell'oreficeria che da quella della scultura in pietra (specialmente il ricettivo alabastro).

⁸⁷⁶ BACCI 1995, in part. p. 31: lo studioso distingue tra un iniziale processo concluso tra X e XI secolo di assimilazione dei riti "feticistici" dell'antichità, e uno avviato ex novo in epoca carolingia (VIII-IX secolo) in cui le istituzioni religiose implementarono l'uso di reliquiari figurati, facendo comparire le prime sculture policrome a tutto tondo di area cristiana.

⁸⁷⁷ SKUBISZEWSKI 1995.

questo fenomeno, la Pietà, è importata con successo immediato a Roma da Michelangelo, il tema si trasforma in un oggetto puramente artistico, delineato come tale dall'uso del marmo candido e dal riferimento formale alle composizioni chiuse e morbide dei gruppi statuari antichi che venivano via via riscoperti nell'Urbe (il mito dell'*ex uno lapide*), più che alle tipologie fondate su linee spezzate incrociate o parallele che potevano incontrarsi negli esempi di area tedesca⁸⁷⁸.

Il colore serve infatti a rendere realistico l'oggetto rappresentato, ma non in un senso naturalistico o 'ritrattistico'⁸⁷⁹, bensì con l'intenzione di sostituire davanti agli occhi del fedele l'assente, il passato, l'intangibile, con qualcosa che lo significhi e al tempo stesso lo incarni nella sua dimensione anche più cruda, atta a smuovere in lui un sentimento di pietà profonda⁸⁸⁰. Per indagare questo ruolo del realismo, e in particolare del colore come leva di azionamento dell'*agency* delle statue, occorre ripartire dai pioneristici contributi di David Freedberg e Hans Belting. Se Freedberg⁸⁸¹ abbraccia un'epopea assai ampia del ruolo attivo delle immagini in sé, gli studi più specifici sulle icone sacre di Belting, così come l'affondo specifico su San Luca di Michele Bacci, si esauriscono con il primo Seicento, spesso sostenendosi sulle fonti 'normative' post conciliari di Jan Molanus e Gabriele Paleotti.

La cesura dell'iconoclastia protestante⁸⁸² è assolutamente determinante infatti per entrambi gli studiosi, i quali, concentrati sui meccanismi medievali dell'immagine di culto, considerano conclusa la vicenda di loro interesse con l'emergere di un *habitus* sempre più codificato in senso estetico del credente cattolico, rispetto all'iniziale afflato mistico e metafisico più proprio delle origini orientali della devozione alle immagini. La reazione all'eresia protestante nei confronti delle immagini si sviluppò infatti lungo due binari: da un lato, quello della censura dell'inedita libertà formale dell'artista liberale, ad esempio con le critiche di Giovanni Andrea Gilio al

⁸⁷⁸ Sul tema della trasformazione della *Vesperbild* fino alla Pietà di Michelangelo, si rimanda alla bella mostra monografica "Vesperbild", v. ALLEGRI, MAZZOTTA 2018, in part. le pp. 56-68 per una serie di *Pietà* in alabastro di area riminese, oggi bianche e in origine probabilmente colorate, ma difficilmente note a Michelangelo, che invece poteva aver incontrato il tema a Firenze, con la terracotta di Dello Delli, o a Bologna nell'ambito di Niccolò dell'Arca, e quindi comunque in un modello policromo.

⁸⁷⁹ Una modalità, volta a testimoniare la realtà del dogma dell'incarnazione, che fu nota anche ad altre religioni, come quella buddhista, che per altro privilegiò la statuaria in legno a questo fine, di contro alla tradizione cristiana che fin dai primordi ebbe come referente principale le icone pittoriche, o comunque reliquie di tipo bidimensionale come i vari esempi di volti santi o la sindone, v. BACCI 1998, pp. 21-24; cfr. BACCI 1998, pp. 366-368, per alcune sculture lignee attribuite anch'esse a San Luca, tra cui quella di Loreto.

⁸⁸⁰ DIDI-HUBERMAN 1990, pp. 225-226, in particolare per l'analisi di quelle forme di immagini culturali realizzate per contatto all'interno della tradizione cristiano cattolica.

⁸⁸¹ Prima nel classico FREEDBERG 1993, e poi rilanciandolo nel breve ma fondamentale articolo, FREEDBERG 2008.

⁸⁸² Le cui fonti sono analizzate da BACCI 1998, pp. 329-334.

Giudizio di Michelangelo⁸⁸³; dall'altro, quello del rilancio dell'immagine sacra svolto proprio attraverso il successo ottenuto dai nuovi artisti e dalla loro fedeltà alla natura piuttosto che alla forma convenzionale, come nei casi di Tiziano e addirittura di Pietro da Cortona⁸⁸⁴.

Andrea Gilio, occorre sottolinearlo, è tra i primi a recuperare l'enorme problema causato dalle statue in generale (e in particolare quelle in legno o materiali preziosi, dotate di colori che le rendevano vicine alla naturalità del rappresentato) nell'ambito di una discussione erudita non del tutto coincidente con la pura controversia teologica. Il suo *Trattato de la emulatione che il Demonio ha fatta a Dio ne l'adorazione, ne' sacrificii e ne le altre cose appartenenti alla divinità* fu infatti pubblicato nel 1550, ben prima della chiusura del concilio di Trento, e non in lingua latina; venne poi seguito dal più noto testo del 1564, sostanzialmente contemporaneo alla chiusura dei lavori tridentini, ovvero i *Due dialogi*, dedicati al cardinal Alessandro Farnese, in cui si discute prima del contegno del letterato sul modello del *Cortigiano* e poi contro gli «abusii» degli artisti, in ossequio all'idea di *decorum* data dalla tradizione di aderenza stretta e formulare al dettato della Scrittura, come era visibile ad esempio a Roma nelle icone lucane.

Le fonti bibliche e agiografiche, molto compulsate dal Gilio, non avevano mai risparmiato forti critiche alla statuaria. L'Antico Testamento, in ragione dell'aniconismo della religione ebraica, rendeva quasi automatica l'associazione tra scultura e idolatria, che infatti si ritrova spesso anche nelle discussioni sul *Paragone*. Basandosi soprattutto sulle affermazioni del libro di Isaia⁸⁸⁵, il trattatista introduce il tema giustificando, sulla scia di Lattanzio, la scultura memorialistica e l'arte ispirata da Dio come quella che permise di realizzare il tabernacolo per l'Arca dell'Alleanza, ma condannando tutte le altre forme di simulacri, con una particolare insistenza sulla materia corruttibile del legno e su quelle preziose che ispirano avidità⁸⁸⁶.

⁸⁸³ GILIO 1564, p. 3. L'autore inaugurò in effetti la letteratura controriformata.

⁸⁸⁴ BACCI 1998, pp. 336-338.

⁸⁸⁵ GILIO 1550, pp. 76-77: «Et acciocché nessuno peccasse ne l'immagine de la Divina essenza, diceva per la bocca d'Isaia: A cui havete assomigliato Iddio? Quale immagine gli porrete voi? Gitterallo forse lo scultore in istatua di bronzo, ovvero l'orefice lo ritrarrà in lamine d'oro, o d'argento? Overo l'artefice legnaiuolo ne farà un simulacro di legno corruttibile? Volendo inferire, che non si può ritrarre in forma alcuna la essenza Divina. Per questo prohibi al popolo nel deserto, che non dovesse ritrarlo in forma alcuna. Però possiamo dire, che sì come non è lecito, dare a Dio alcuna similitudine materiale, così non è lecito dargliene alcuna mentale: con ciò sia che egli non vuole scultile alcuno, né vero, né imaginario».

⁸⁸⁶ GILIO 1550, pp. 11-13: «Chi fu il primo, ch'edificasse tempio, o fesse statua a gli Idoli: e come il demonio fa commettere l'Idolatria a' Christiani al tempo nostro. Cap. III. ... io credo, che di questo non se ne possa dar certezza alcuna [prima dei Romani e dei Greci, i Palestinesi, i Fenici, i Moabiti e gli Ammoniti, e in età moderna i popoli del Messico e del Perù, delle Indie orientali e della Cina] adoravano gli Dii in grandissimi tempi ... Il primo, che al vero, e grande Iddio fabricasse tempio, fu il gran savio Salomone, nel quale fu riposta l'Arca del patto, ove era stato Iddio tanti anni, per difensione del popolo Hebreo. L'uso de le statue, secondo Lattanzio, non fu per

Le stesse motivazioni si ritrovano nella cosiddetta *Lettera di Geremia*, un testo che assomma in sé tutti i moduli tipici della critica all'iconodulia antica, tra gli strali più potenti lanciati contro l'adorazione degli idoli in Babilonia⁸⁸⁷. Significativamente, questa invettiva è contenuta tuttavia soltanto nelle bibbie cattoliche e ortodosse, e rifiutata sia dalla fede ebraica che dalla nuova ondata scismatica della Riforma, ai cui interessi anti-iconici pure avrebbe fatto molto comodo. Il testo, contenuto nel libro di Baruch, fu attribuito a Geremia perché faceva riferimento a un passo famoso del libro del profeta, unico a esplicitare, pur nella condanna dell'idolatria, la rispettabilità della professione dell'intagliatore e dell'orefice (qualora ispirati da Dio)⁸⁸⁸. Ciò che rende interessante la 'lettera' è la condanna formulare degli «dèi di legno, d'oro e d'argento»: questo *tricolon* si distacca potentemente dalle critiche all'idolatria nei confronti delle statue colorate di epoca successiva, tenendo insieme tre materiali altrimenti incomparabili⁸⁸⁹. L'elemento comune a questi tre materiali resta comunque un difetto critico, ossia la facilità con

altro, che per mantenere perpetuamente la memoria di coloro, che per l'opere illustri erano stati cari a gli huomini in vita. ... Gli Indiani del Messico facevano a i loro Idoli, Statue grandi, di tutti i semi di herbe, e gli impastavano col sangue humano. Di questa vanità parlava Isaia profeta, quando disse in persona d'Iddio: Trovasi altro Iddio, che me? o altro formatore, che io non conosca? Ecco che 'l fabro con la lima e col martello, e con la forza del suo braccio l'ha formato: ovvero il legnaiuolo rotandolo nel torno ha fatta la sua Imagine, come d'un bell'huomo, che habita in casa. Tagliò il cedro, o prese l'elce, o la quercia, che erano tra gli alberi de le selve: ovvero piantò un pino, il quale nutrito da la pioggia crebbe: dopo fu tagliato da gli huomini, di una parte ne fecero legna, et il fuoco. Scaldaro il forno, e cossero il pane: de l'altra parte ne fecero il suo Dio, e l'adoraro. David ridendosi di queste pazzie disse: i simulacri de gli huomini gentili, opere de le loro mani, hanno occhi, orecchie, bocca, naso, mani, e piedi: ma non veggono, non sentono, non odorano, non parlano, non toccano, e non camminano. Non solo quelli, che hanno conosciuto il vero Dio, si sono risi di tali sciocchezze, ma i loro proprii: Horatio poeta ridendosi de la statua di Priapo, in persona di lui diceva, Fui già di fico un tronco inutil legno, / Quando il Mastro era in dubbio se doveva / Fare un banco di me, o un Priapo, / Al fin gli piacque di farne uno Dio. Fecero i Gentili, non solo le statue di legno, ma di marmo, di bronzo, d'argento, d'oro: [seguono esempi antichi] Diremo noi che 'l Demonio sia stato spogliato del culto de l'idolatria dal popolo Christiano? Certamente io direi di no; conciosiaché sono tanti, che hoggi fanno statue, e tempj al Demonio: e fannolo adorare agli scempi, e curiosi di sapere le cose future, le novelle; occasione da fare infiniti mali. Diremo noi, che non sieno idolatri quelli, che hanno posta la speranza ne la roba, ne' danari, ne gli amici, ne' precipi, ne' favori del mondo? Certo no, dicendo l'Apostolo, l'avaritia esser servitù de gli Idoli; essendo che gli avari fanno le statue d'oro, e d'argento al Diavolo: e quello solo adorano con tutto il cuore, in quello pongono tutta la loro speranza. De gli altri diceva il signor nostro. Chi ama padre, madre, fratello, sorella, moglie, e campi più di me, non è degno di me. Chi dunque non è degno di lui, è degno del Demonio. Chi è degno del Demonio è idolatra. Essendo che lui cerca solo chi l'adori, e le cose mondane fono allettamento, esca, amo de le cose diaboliche, da far traboccare l'huomo impiccato ne la carne tosto nel reprobo senso».

⁸⁸⁷ Baruch, 6.29; 6.38; 6.45; 6.50; 6.69.

⁸⁸⁸ Geremia, 10.3.: «Perché ciò che provoca la paura dei popoli è un nulla, non è che un legno tagliato nel bosco, opera delle mani di un intagliatore. 4. Li abbelliscono di argento e di oro, li fissano con chiodi e con martelli, perché non traballino. 5. Gli idoli sono come uno spauracchio in un campo di cetrioli: non sanno parlare; bisogna portarli, perché non possono camminare [...] 8. Tutti sono stolti e sciocchi, vana la loro dottrina, come un pezzo di legno. 9. Sono fatti d'argento battuto e laminato, portato da Tarsis, e oro di Ufaz, opera di artisti e di orafi; sono rivestiti di porpora e di scarlatta, lavoro di sapienti artigiani.

⁸⁸⁹ Nella visione di Pacichelli ad esempio, oro e argento in quanto metalli sono assolutamente adatti per onorare i principi, mentre il legno può aspirare al massimo alla configurazione di *parergon*, cfr. infra II.2.6.

cui i simulacri posso perire per incendio⁸⁹⁰ o ladrocinio⁸⁹¹, tanto da rendere preferibile l'utilizzo della materia meno nobile, il legno, per realizzare una porta o una colonna che fungano da deterrente contro tali pericoli⁸⁹². L'invettiva presenta i suoi toni più sarcastici nel descrivere la permanenza degli idoli nei templi: le statue sono colpite da ruggine e tarli, coperti da polvere, fuliggine guano e altre deiezioni animali⁸⁹³. Il tema della conservazione del legno è evidentemente già importante per altri autori biblici, se si considera come Isaia⁸⁹⁴ già indicasse i legni più resinosi come il cedro e il cipresso, ma anche la quercia, come la materia prima per la fabbricazione di statue, pur contestualizzando queste ultime come un fenomeno di riuso da altre attività più essenziali alla sopravvivenza dell'uomo lavoratore⁸⁹⁵. Inoltre, i simulacri babilonesi vengono portati in processione perché da soli non si possono muovere⁸⁹⁶, posseggono una lingua realizzata da orefici⁸⁹⁷ e vengono ritualmente vestiti con stoffe preziosissime, come la porpora e il bisso, e con corone⁸⁹⁸. Il testo biblico sfoggia tutte queste armi retoriche per dimostrare che le statue sono pura opera degli artigiani che li plasmano a loro piacimento, e non posso essere abitate da entità superiori: ecco che i riferimenti di Pacichelli alla dentatura delle statue napoletane e al loro andare in giro per le strade del regno e della Spagna risuonano delle stesse accuse.

Nel susseguente secolo XVII l'arte si configura come sempre più decorativa: è il gusto per l'artificioso che distingue la potenza dell'immagine in sé stessa, secondo l'analisi più recente di Hans Belting, concentrata su una «antropologia delle arti visive occidentali». Lo studioso definisce l'alloggiamento delle antiche icone in allestimenti barocchi, rifacendosi in particolare al caso emblematico di Rubens alla Vallicella, come elemento al contempo di disturbo e di sensuosa concentrazione dell'attenzione rispetto all'immagine sacra da conservare⁸⁹⁹, tanto da

⁸⁹⁰ Baruch 6.54.

⁸⁹¹ Baruch 6.57.

⁸⁹² Baruch 6.58.

⁸⁹³ Baruch, 6.10; 6.11; 6.20; 6.21, 6.70.

⁸⁹⁴ Isaia, 40. 20: «Chi ha poco da offrire sceglie un legno che non marcisce; si cerca un artista abile, perché gli faccia una statua che non si muova».

⁸⁹⁵ Isaia, 44.13-15: «Il falegname stende la corda, disegna l'immagine con lo stilo; la lavora con scalpelli, misura con il compasso, riproducendo una forma umana, una bella figura d'uomo da mettere in un tempio. Egli si taglia cedri, prende un cipresso o una quercia che aveva fatto crescere robusta nella selva; pianta un alloro che la pioggia farà crescere. L'uomo ha tutto ciò per bruciare; ne prende una parte e si riscalda o anche accende il forno per cuocervi il pane o ne fa persino un dio e lo adora, ne forma una statua e la venera».

⁸⁹⁶ Baruch, 6.3; 6.25.

⁸⁹⁷ Baruch, 6.7.

⁸⁹⁸ Baruch, 6.8; 6.10; 6.11; 6.71.

⁸⁹⁹ BELTING 2013, p. 62: «nell'epoca della Controriforma e del Barocco ... le antiche icone vennero nuovamente e polemicamente riproposte. Si utilizzarono "immagini profane" come ebbe a definirle il cardinale Gabriele Paleotti

descrivere i «grandi apparati d'altare di Roma [come [...]] l'equivalente delle odierne installazioni». Notando come gli involucri per reliquie, sia corporee che figurative, imitano sempre semioticamente il proprio contenuto, Belting legava in questo modo le «novità mediali» del Rinascimento, incentrate sul virtuosismo della luce e sull'autogiustificazione dell'arte come fatto culturale elevato, alle precedenti immagini sacre ontologicamente differenziate dal proprio mezzo espressivo⁹⁰⁰. Così le incoronazioni e le vestizioni delle immagini si ridefiniscono come atti non più soltanto rituali, ma «artistici»⁹⁰¹, mentre la creazione iniziale delle immagini in questione, soprattutto quelle acheiropitte, ne era in qualche modo esclusa, restando ancora in una dimensione «magica».

L'arte sacra del barocco si presenta come ornamento⁹⁰², come *parergon* del fatto sacro in sé, come custodia di immagini, reliquie, e *performances* culturali. L'intuizione di Belting, per cui si penetra nel barocco con la macchina espositiva delle immagini sacre, deve rimanere alla base delle nostre riflessioni. Questa lettura della 'strana parola' riesce infatti a mettere chiarezza sulla mancanza o

nel 1582, come apparato scenografico per mettere nostalgicamente in scena le vecchie icone», un tema su cui si era già soffermato nel libro precedente, BELTING 1990, p. 617.

⁹⁰⁰ BELTING 2013, p. 63.

⁹⁰¹ Proprio in quanto tali diventano criticabili nel pieno del Settecento razionalista. A questo proposito è emblematico l'atteggiamento di Giovanni Gaetano Bottari nella sua *Prefazione a Il riposo di Raffaello Borghini, Firenze, M. Nestenius e F. Moücke, 1730*, p. X: partendo dalla riflessione che molte delle opere pubbliche e private citate dal Borghini sono ai suoi tempi ormai irrimediabilmente perdute, già al suo tempo, lo storico coglieva l'occasione per un'invettiva rivolta verso le demolizioni, il disinteresse per la conservazione o di contro la passione per cattivi restauratori, collegando questi difetti di artisti e mecenati all'uso eccessivo di ornamenti: «nell'antiche opere una semplicità, e una verità, e un'espressiva così grande, che con questo vengono a superare lo sfarzo, e la gala, e i tanti ornamenti, e le artificiosità, con cui hanno preteso d'arricchire i loro lavori alcuni moderni, i quali tanto da meno son da reputare, quanto da meno è l'arte della natura». A conclusione della sua prefazione, pp. XIV-XV, rivolge un pensiero alle pratiche devozionali che mettono in pericolo la buona sopravvivenza delle opere d'arte, in particolare pittoriche, collegando ancora una volta l'intaglio ligneo innanzitutto con una funzione parergonale, e poi col detrimento dell'arte in sé stessa: «Un altro nocumento vien alle buone pitture da coloro che pretendendo adornare le figure particolari ivi rappresentate con corone o diademi regii o imperiali, o con somiglianti improprie fanfaluche, cominciano in prima dal guastare l'universale. Io non voglio stare a portarne esempi, acciocché non sembri, che io biasimi cosa, che deriva da buona e devota intenzione, che io non cesserò mai d'encomiare; ma dico, che si vorrebbe usare in guisa, che ella invece di far bene, non facesse del male. ... essendo queste pitture in una cappella [la Brancacci di Masolino e Masaccio], dove risiede una immagine di nostra Donna, alla quale la devozione de' Fedeli vi celebra molte feste, e vi appende de' voti, e accende tuttora delle lampane, perciò vi è stato sopra dette pitture affisso ornamenti di legno intagliato, e cotali altre frivole bazzicature; sicché e per questo, e per lo spesso tramenare in detta cappella ad accender lumi e per simili bisogne, sono alquanto scalfitte, e si temé che non si scalficchino sempre più».

⁹⁰² BELTING 2013, p. 46: «Soltanto in campo artistico l'ambivalenza tra immagine e mezzo esercita uno stimolo forte sulla nostra percezione. È lo stimolo che noi includiamo nell'ambito dell'estetica. Esso inizia lì dove la nostra sensorialità viene sottilmente stimolata dalla superficie dipinta e dall'illusione dello spazio. Assaporiamo l'ambivalenza tra finzione e fattualità, tra spazio rappresentato e tela dipinta, come un alto stimolo estetico. È ciò che hanno fatto i pittori veneziani del Rinascimento utilizzando una tela particolarmente grezza per porre in evidenza che la responsabilità del colore spetta al materiale trasmissivo come auto-espressione del mezzo pittorico. Forse il tema mediale oggi viene rifiutato dagli esperti d'arte perché appare troppo pericoloso per il concetto di immagine. Non si vuole esporre l'arte a nessun argomento che metta in gioco dei semplici mezzi [...] La questione è relativa piuttosto al come si sono trasformate le immagini entrando nel contesto dell'arte».

meglio sulla rarità di sculture lignee policrome a Roma. L'artificiosità diviene preponderante sulla componente attiva delle immagini sacre, tranne che in determinati casi specifici, come le figure di passione, i santi la cui memoria è legata alla tradizione di un ordine, e pochi altri esempi. Non siamo nello stesso alveo di esperienze dei Sacri Monti, un tentativo di rendere la storia biblica presenza continua nella vita dei fedeli anche dopo i divieti sul teatro sacro dettati dagli atti finali del concilio tridentino. Nell'Urbe la storia ecclesiastica ha selezionato alcuni immagini fondamentali, a cui lascia il privilegio di mantenersi lo *status* di 'vera icona', di immagine viva, e le decora con quelli che sono, sostanzialmente, arredi. Tutto ciò che circonda infatti un'immagine, ossia una presenza, è arredo, e lo stesso deve valere ad esempio per la carrozza che segnala la presenza in moto del nobile signore, così come il baldacchino lo fa durante la stasi. Le macchine espositive sono al centro della nuova arte barocca, e così nasce una nuova importanza affidata anche agli organi, che sono la più imponente delle macchine, il cui suono evoca letteralmente la voce dei cieli, ma tutta la sua struttura non è che un apparato per esprimerne più a fondo la gloria.

Per questa fondata ragione, mentre in breve tempo tramonta l'uso della policromia, la condanna biblica verso l'utilizzo dell'oro è rivalutata (ad esempio la *Vergine Immacolata* del soffitto di S. Marcello era inizialmente colorata, e solo in seguito è stata dorata). La Cattedra lignea di San Pietro può essere custodita all'interno di un apparato rutilante di splendori metallici: come al tempo del gotico, tutto è reliquiario, e come lì era di vetro colorato per significare la luce di Dio, così lo è adesso nella gloria dell'oro. Dove si apriva uno squarcio nel tempo, è stato sostituito il decoro, ovvero il *parergon*, l'aggiunta, l'arredo. Esso è comunque un arredo scultoreo, ma socialmente segue regole diverse, e stilisticamente semplifica le regole stesse della 'scienza' scultorea codificata dai professori del disegno. Se la statua lignea è avulsa da un contesto decorativo, e per ragioni economiche viene preferita al marmo o al bronzo, non la si lascerà comunque né a vista, né policroma, ma verrà tinta per imitare le due materie 'superiori' (come nel caso di Sarrazin a Lione, o della bottega ferratesca in S. Maria in Traspontina), le uniche in cui ormai sia concepibile produrre arte, e non immagini.

II.2.1. L'attitudine pragmatica all'arredo ecclesiastico: le indicazioni di San Carlo Borromeo.

Collocandosi cronologicamente a cavallo tra le indicazioni del Concilio di Trento e le successive sistemazioni teoriche di Paleotti e Molanus, san Carlo Borromeo rivolse nei suoi *Instructionum Fabricae et Suppellectilis ecclesiasticae Libri II* (1577) numerose e precise indicazioni riguardanti la materia lignea ai costruttori, agli artisti e ai prelati che devono soprintendere all'arredo sacro. Da alcune di esse si possono cogliere delle sfumature interessanti, anche se i temi precedentemente presi in considerazione sulla liceità del colore e sul rischio che alcune tecniche potessero causare atti di idolatria non trova spazio nella pubblicazione precettistica di Borromeo. La quasi totalità delle numerose citazioni di materie legnose è motivata da ragioni di stampo del tutto utilitaristico: ad esempio, la raccomandazione di controllare che la materia prima del falegname sia «ferma», ossia né troppo giovane, né troppo umida e così via, ancor prima di scegliere la forma del tetto, ha ragioni puramente precauzionali, facendo emergere come l'edificio sacro abbia le stesse esigenze ingegneristiche di qualunque altro tipo di architettura: i tronchi da cui si ricavano nel sistema a capriate puntoni, monaco, saette e catene, o il *templum*, la trave centrale in un sistema di copertura più semplice, nonché le parti di rivestimento, devono essere sani⁹⁰³. Quando l'autore impone per ogni tipo di chiesa, e soprattutto per quelle parrocchiali, l'esposizione dell'immagine del *Crocifisso* appeso al sesto dell'arco della cappella maggiore, è ancora una conseguenza per così dire ingegneristica la scelta del legno come materia *standard* in cui realizzare l'immagine che deve essere sospesa, anche se vi si riversano anche le precedenti esperienze delle tipologie del dolore sperimentate dall'arte rinascimentale⁹⁰⁴.

Un esempio significativo e che apre dei veri e propri squarci sull'attività regolare degli intagliatori in legno della Controriforma è rappresentato dal capitolo dedicato ai tabernacoli per il Santissimo Sacramento. Innanzitutto si nota come le indicazioni di san Carlo sulla forma di questi tempietti siano basate sulla descrizione biblica del tabernacolo dell'Alleanza nel tempio di Salomone. Per realizzare il tabernacolo, che deve essere collocato sull'altar maggiore e abbellito il più possibile secondo il rango della chiesa, non si indica un materiale obbligatorio, ma si citano anzi bronzo o argento o marmi preziosi, con immagini scolpite della *Passione*. All'interno però, per ragioni di conservazione della specie sacra, deve essere sempre presente un repositorio in legno, che deve essere di pioppo e non di noce, poiché quest'ultima specie legnosa attirerebbe

⁹⁰³ BORROMEO 1577, p. 10v.

⁹⁰⁴ BORROMEO 1577, pp. 19r-20v: «Crucis, et Christi Domini, in ea affixi imago, ligno, aliove genere, pie, decoreque expressa, proponatur».

più facilmente l'umidità e dunque potrebbe far filtrare all'interno possibili residui ossidati della copertura in metallo, che deve essere scolpita e sempre dorata⁹⁰⁵. Il tabernacolo deve avere una base decorata con angeli, e un gradino che permetta l'accesso al sacerdote, pure ligneo. Al riguardo, va citato l'imponente tabernacolo in cipresso intagliato a Roma da un artigiano straniero e non specializzato nei mestieri del legno, presente tuttora nella chiesa di Santo Stefano Rotondo e citato da numerose guide dell'Urbe⁹⁰⁶. Il pezzo è significativo, in quanto fu donato al Collegio Germanico come *ex-voto* da un fornaio ungherese o svedese nel 1613, nella fase di transizione tra l'autonomia dell'Università dei Carpentieri da quella dei Muratori e la successiva unione con l'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami, e rappresenta dunque un rarissimo caso di arte lignaria romana la cui esecuzione sfuggiva al rigido controllo degli organismi corporativi. Infine, per san Carlo, la forma generale del tabernacolo può essere ottagonale, quadrata o rotonda e in cima deve avere la figura del *Risorto* o del *Cristo passo*, ma in chiese di piccole dimensioni è accettata una croce lignea rimovibile, che può essere sfruttata per le processioni.

Il testo rimarca che la croce deve mantenere un profilo quanto più possibile semplice, rispondendo alle istanze di pauperismo che riecheggiavano già dai primi avvertimenti preconciliari che consigliavano restrizioni sull'iconografia della Santa Croce. In particolare Andrea Gilio si dimostrava violentemente contrario ai troppi ornamenti, per quanto giustificati essi fosse

⁹⁰⁵ BORROMEO 1577, pp. 21r-v: De Tabernaculo Sanctissimae Eucharistiae. Cap. XIII: «Tabulis populeis circumamictum esse debet, vel aliis eiusmodi, ut ab humiditate, que ex metalli marmorisve genere existit, sanctissima Eucharistia illo amictu omnino defendatur. Ubi tabernaculum eiusmodi non fiat; tunc è tabulis non nucis, vel aliis, quae humiditatem gignunt, sed populeis, aut similibus polite elaboratis, et religiosarum, ut supra, imaginum sculptura ornatis, iisdemque inauratis, extruatur».

⁹⁰⁶ MARTINELLI 1653, p. 310, Johann Gentner non è nominato: «Est in medio altare ingens ligneum aedificium maxima arte elaboratum pro custodia Sanctissimi Sacramenti»; [GRANGIER DE LIVERDIS] 1667, p. 327; KEYSSLER 1760: vol. 2, 1760, p. 330-331: «the altar stands detached in the centre, and the tabernacle is made of cypress-wood, in the shape of a tower; it was ingeniously carved by a baker, with no other tool than a pen-knife. Some say he saved his life, which he had forfeited, by executing this curious piece; but the following inscription clears him from any such imputation: Johannes Zentner, Beisanensis, in Urbe Pistor, tabernaculum hoc sua manu perfectum, in suae nationis gratiam Collegio Germanico donavit, et hic ita posuit, ut liceat eius Rectori in Collegii templum transferre, cum expedire iudicaverit, die XIX. Jan. MDCXIII (John Zentner, a baker in this city, out of regard to his country, presented the German college with this tabernacle, the work of his own hands, and placed it here, with this provision, that the rector of the college, whenever he thinks it necessary, may remove it into the college chapel, the 19th day of January, 1613»); VENUTI 1766, p. 5: «Vedesi sopra l'Altare posto nel mezzo un artificioso Tabernacolo di Cipresso ben intagliato da un Fornaro Svedese, e donato al suddetto Collegio Germanico»; CIPRIANI 1838, p. 41: «Un fornajo Svedese Jo. Ceniner elevò nel mezzo dell'altare [medio isolato] un capriccioso Tabernacolo di legno eseguito dalle sue mani nell'anno 1613»; ANGELI 1903, p. 574: «curioso tabernacolo di legno, scolpito da Giovanni Gentner, fornajo prussiano che lo regalò come voto alla chiesa»; TANI 1922, p. 232: «nel corridoio, a sinistra, è un bizzarro tabernacolo in legno intagliato, che stava un tempo sull'altar maggiore, lavoro paziente, non bello nè geniale, che un Gentner, fornajo svedese, fece nel 1613»; mentre bibliografia specifica ulteriore come TITI 1763 e ARMELLINI 1891 lo cita solo di sfuggita.

con cavilli di erudizione ecclesiastica; la croce, pur essendo il legno per eccellenza, non doveva richiamare per questo nella sua conformazione all'albero da cui era tratta, o essere arricchita da metalli preziosi, ma solo presentarsi come il legno secco che aveva storicamente accompagnato le sofferenze di Gesù Cristo⁹⁰⁷.

È permessa la realizzazione in legno di tutta una serie di accessori alla struttura degli altari laterali⁹⁰⁸, ma la mensa, e il corpo dell'altare stesso, e in particolar modo di quello maggiore, non possono mai essere realizzati in legno, ma solo in pietra⁹⁰⁹. I luoghi di conservazione delle reliquie hanno invece alcune parti che, in mancanza di alternative migliori, possono essere realizzati anche in legno dorato, ma Borromeo promuoverebbe piuttosto argento e oro e altri

⁹⁰⁷ GILIO 1564, pp. 96-98: «pare che la passione del nostro Signore con queste fantasie e finzioni si riduca in favola, anzi che no. Si fanno con questo pretesto le croci tutte piene di rami, di fronde, di palle, di racemi e di tante frascherie, c'han perduta la forma de la croce. Oh quanto meglio sarebbe che tutte le cose ritenessero il proprio e puro esser loro, che con queste finzioni guastarle e levargli la riputazione e 'l decoro! perché non mancherebbono vie né modi a chi per altre vie gli volesse far significare quello che essi pensano». Disse M. Silvio: «Si potrebbe rispondere che quei tronchi, quei rami e quelle foglie che voi dite, ad altro effetto non si fanno che per mostrar, prima, la concordanza de le nove e vecchie Scritture; dopo, i frutti maravigliosi che quel legno ha prodotto mediante la passione del nostro Salvatore, ridotti in poca figura grandissimi significati. Quanto a le croci che si dipingono con palle e foglie, come sono quelle de' campanili del Santo di Padoa, penso che altro significare non vogliano, che la croce santa sarà sempre fiorita, ornata di tutte le virtù e meriti che si possono imaginare, et i frutti de la grazia che ogni giorno riceve la militante Chiesa». Rispose M. Pulidoro: «Questo, che altro dimostrino et altro significhino, è cosa da non si giunger mai, conciossia che la croce istessa, semplicemente figurata, significherà tutte quelle cose e molte più anco; e molto più lunghi epiloghi si potranno fare sopra la vera e semplice, che sopra la finta et alterata. Cristo salvator nostro non fu già crocifisso sopra i fioriti legni, ma sopra i secchi. Se questa dunque è la vera e propria forma, et il legno è la vera e propria materia, perché conservar non si deve nel puro esser suo? E di più vi dico che, quanto a la divozione, più mi muove una croce di legno in un romitorio, in una grotta, in un deserto, che non fanno quelle d'oro e d'argento, piene di gioie, nelle città: perché in quella io considero la semplice verità, in queste la ricchezza e l'ornamento, la nobiltà de la materia e l'eccellenza de l'artefice. S'io piglio in mano una croce d'oro et una di legno, in quella mi compungo e reco in contemplazione, in questa, come avaro, vo agognando con mille vani discorsi la valuta del metallo. E più pecco in avarizia che meriti in divozione, perché quella è da l'umiltà accompagnata, e questa da l'avarizia e dalla superbia gonfia; perché nissuno penso che insuperbisca del secco legno, ma nell'oro sì, nissuno penso che s'umili ne l'oro, ne l'argento e ne le gioie, ma ne le cose povere sì».

⁹⁰⁸ BORROMEO 1577, p. 28v: le predelle per le pale d'altare devono essere lignee, e se ne indicano le dimensioni normali; *ivi*, p. 32: le cancellate delle cappelle minori possono essere realizzate in legno polito o lavorato al tornio, ma anche con mezzi di falegnameria più umile, l'importante è che garantiscano di poter essere chiuse a chiave; *ivi*, p. 32v: «De coronice lignea altaris. Unicuique scabello, etiam maioris altaris, coronix lignea tribus digitis, nec vero amplius, alta adiungatur; qua à tribus item partibus illud cingatur, ita ut à parte anteriori pallij et a lateribus, mantilium, tobalearumve extremitas, eiusdem coronicis opere, usque occultetur, etiam ubi altaris scabellum à fronte tantum extat»; alla mensa dell'altare deve essere aggiunta una cornice lignea, non però con funzione di decorazione e dunque intagliata, ma per sorreggere il panneggio di palliotto e tovaglie rituali; *ivi*, p. 33v: dietro agli altari minori è possibile aggiungere un solo gradino, ligneo, per agevolare l'accesso dei cappellani per la manutenzione; ulteriori aggiunte lignee si trovano discusse *ivi*, pp. 35v-36.

⁹⁰⁹ BORROMEO 1577, p. 29: «Altaria non ex opere ligneo, sed ex lapidibus, lateribusve extrui, debunt». Il presente monito, molto spesso trascurato in virtù della spesa minore, risale alla necessità di avere una pietra consacrata, v. J.H. EMMINGHAUS, Altare, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991.

materiali nobili, presentati in ordine gerarchico discendente e soltanto concluso dalla materia legnosa, che viene indicata preferibilmente nella specie del noce⁹¹⁰.

Il sedicesimo capitolo⁹¹¹ tratta delle immagini sacre, dando poche informazioni, rispetto all'acribia rivolta agli arredi, e qui sta il motivo del significativo numero di maggiori citazioni della scultura che non della pittura; quando Borromeo parla di legno parla quasi sempre di noce a vista o dorato e non prende in considerazione gli episodi pur assai diffusi in Lombardia di scultura policroma, prima e dopo il suo episcopato.

La trattazione dei confessionali e dei pulpiti è forse il punto in cui più san Carlo si dilunga su dettagli d'arte figurativi relativi all'arte del legno⁹¹², di cui il primo esempio quasi senza precedenti che segua da vicino i precetti indicati è l'opera dei fratelli Taurino in S. Fedele a Milano. I due artefici erano attivi per l'ordine gesuita anche a Roma⁹¹³, e i loro confessionali, come raccomandato dalle *instructiones*, presentano numerose scene sulla parte frontale, soprattutto della *Passione di Cristo*, con l'intento di ammaestrare i fedeli che si avvicinavano al nuovo modello di devozione così tanto gravitante sulla centralità della confessione regolare, e portando avanti contemporaneamente il modello dei *biblia pauperum* di ispirazione tridentina. Le scene del pulpito della chiesa di *Ara Coeli* dovevano rispondere alle stesse necessità: tanto è vero che anche nel capitolo stesso riferisce che le stesse regole si affidano agli amboni. Non è mai stato considerato

⁹¹⁰ BORROMEO 1577, p. 39v: In alcuni luoghi per conservare le reliquie possono essere realizzati podii per l'ostensione in legno o al tornio, ma è solo l'ultima opzione in ordine di gerarchia dei materiali, e lo stesso vale per le scale che vi conducono, pur non essendo possibile farle a chiocciola; *ivi*, pp. 41r-v: Gli armadi per reliquie devono essere costruiti con tavole facilmente segabili, preferibilmente in noce, oppure in altro legno, e dove sia possibile preferibilmente in materiali più nobili come avorio o argento; se dotate di vetrine per l'esposizione, le cornici dei vetri siano in legno dorato, dopo essersi assicurati che sia legno fermo: «Tabula sectilis, e nucea, ligneave alia, et pretiosiori etiam materia, ut potest, eburnea, argenteave deligatur: qua, fabri opere polite elaborata, tam late longeque pateat, ut ad usum, cuius causa paratur, satis esse queat ... Hac tabula, his loculis extracta, opere vitreo operiatur ita, ut singulis loculi vitro pellucido contengatur. Quod vitreum integumentum, coronicis lignea inaurata, vel pretiosioris etiam materia ornatu undique muniatur: ut fixum, firmumque haereat»; *ivi*, p. 42v: Tra le suppellettili per l'accesso agli armadi di reliquie, siano presenti «virgae duae è ligno eburneo, aut, quod vocant braxilio, aliove genere decenti», due bastoni in legno chiaro detto brasiliano, lunghi tre cubiti e dotati in cima di un uncino per prendere e appendere i reliquiari posti più in alto.

⁹¹¹ BORROMEO 1577, pp. 43-46, in part. p. 44v.

⁹¹² BORROMEO 1577, pp. 65r-v: *De Confessionali*: «Demonstrata ambonis, ac suggesti item forma, unde sacra vel lectio vel concio habetur: restat aliqua etiam instructio operis lignei, ad paenitentium confessiones audiendas, recte decenterque accommodati, quod confessionale appellamus»; *ivi*, pp. 66v-67: «Forma, ad cuius praescriptum confessionale extruendum erit, haec est, qua servata, licebit aliqua praeterea ornamenta adhibere, ut pote in anteriori parte coronicas elaboratas, aliudve ornati genus decens. Primo ex tabulis sectilibus, vel nuceis, vel certe alterius cuiusvis generis, totum sit; septum scilicet is, et a latere utroque, et a tergo, et a parte superiori eisdem intectum: a parte anteriori apertum omnino neque ullo modo occludatur. Habeat tamen, praesertim in frequentioribus ecclesijs, ostium ex crate cancellisve ligneis, inter se unciarum circiter quattuor spatio distantibus cum sera, clauisque ut cum confessarius in eo non est ne ibi cum irreverentia ministerij, quod ibi agitur, laici vagique et sordidi homines sedeant, otioseve dormitent».

⁹¹³ Su cui v. PIRRI 1952.

a pieno il valore di questi rilievi, come anche quelli degli stalli di coro, delle porte monumentali e così via nello stabilire un concetto saldo di rilievo di storia sacra, che in qualche modo richiamasse, anche nella semplicità della lettura, il monocromo delle stampe⁹¹⁴. In tutti i casi fatti finora si è visto come infatti la prima scelta del normatore san Carlo sia quella di ornamenti figurativi, scolpiti e dorati. Solo in ultima posizione permette talvolta che vi siano ornamenti “*picti*” (con il che credo si debba intendere interamente realizzati in pittura e non scolpiti e policromi). Il legno con cui si scolpisce questo tipo di intagli è praticamente sempre il noce, come si vede da altre indicazioni di Borromeo per una motivazione solo in parte cromatica⁹¹⁵, ma soprattutto per una ragione di durezza. È però notevole la notazione igroscopica su questa essenza legnosa, che in questo senso è meno preferibile del pioppo: questo conforta anche il corollario che in noce si possano realizzare soltanto intagli di dimensione tutto sommato ridotta, per non andare incontro ad eccessivi sbalzi con probabili spaccature.

Borromeo tenta poi significativamente di eliminare tutte le decorazioni profane sul tipo delle grottesche, che delinea con il nome di *parerga*, poi ripreso da Kant e Derrida⁹¹⁶, e di mettere in guardia contro la possibile deriva di iconodulia per i voti in cera fusa, intendendo con questo in particolare il calco dal vivo, la parte malata raffigurata indicamente⁹¹⁷.

Anche nel trattare il tema dei battisteri, in cui il rito ambrosiano e quello romano trovavano significative differenze, san Carlo si dimostra a conoscenza del fatto che se il pilo vero e proprio non poteva essere costruito che in pietra, tutte le parti accessorie sono per comodità solitamente

⁹¹⁴ Per la medesima questione nell'arte tedesca, si rimanda al classico BAXANDALL 1980.

⁹¹⁵ Ad esempio nel caso delle tabelle su cui devono essere incollati degli avvisi, si deve preferire un legno chiaro, BORROMEO 1577, pp. 211- 212, *De Tabellis, quae in sacristia affiguntur*: «Tabellae, quae multiplices variaeque mox supra praescriptae, in sacristia affiguntur, non querneae, non nucuae, neque denique è ligno subobscuro sint, sed ex abiete, aliave id generis arbore albicante, ut ne litterarum paginae, quae illis agglutinabuntur, reddantur obscuriores sed illustres potius ex albedine ligni, cui affiguntur. Ad quarum tabellarum ornatum coronices ab omni parte adhibeantur; eaeque exolitae, aut praeclare pictae, aut etiam inauratae, pro ratione paginarum, qua ipsis tabellis affiguntur»; anche le tabelle dei segreti non devono essere di quercia o di noce per migliorare la lettura, BORROMEO 1577, p. 177.

⁹¹⁶ BORROMEO 1577, p. 45r, *De parergis, et additamentis ornatus causa*: «Parerga utpote quae ornatus causa imaginibus pictores sculptoresve addere solent, ne prophana sint, ne voluptaria, ne deliciosa, ne denique a sacra pictura abhorrentia, ut deformiter efficta capita humana, qua Mascharoni vulgo nominant, non aviculae, non mare, non prata virentia, non alia id generis, quae ad oblectationem, deliciosumque prospectum atque ornatum effinguntur: nisi eiusmodi sint, qua cum historia sacra, quae exprimitur, vere conveniant: aut tabulae votorum, in quibus, et capita, et alia, ut supra, ad eorum explicationem pinguntur. Ornamenta item, indumentave alia, quae sacris imaginibus appinguntur, nihil ineptum, nihil denique habeant, quod nihil, parumve cum sanctitate conveniat».

⁹¹⁷ BORROMEO 1577, p. 45v: *De tabulis votorum*: «Votorum item tabulae, donaria, ex cera fusiles imagines, et eiusmodi aliae, quae ad memoriam vel recuperatae valetudinis, vel periculi depulsi, vel beneficij divinitus, mirabiliterque accepti in ecclesia ex antiquo more institutoque suspendi solent; cum saepe falso, indecore, turpiter superstitioneque effinguntur; in is ipsis exprimendis cautio sit, supra praescripta».

realizzate in legno: ad esempio, i cancelli, nel caso in cui il fonte sia nella prima cappella sinistra della chiesa, vanno eseguiti come per le cappelle⁹¹⁸, con la possibilità del legno⁹¹⁹; il turacciolo per il fonte battesimale *more ambrosiano* per non far defluire l'acqua santa, deve essere di legno di quercia, o di frassino, ad ogni modo molto secco, e può essere rinforzato con la stoppa⁹²⁰; nel caso che il battistero sia molto angusto e vi sia bisogno di un fonte richiudibile, prevede addirittura la possibilità di realizzarlo completamente in legno, prescrivendo le stesse regole che propone per cibori e armadi⁹²¹; il battistero *more romano* può essere coperto o con un coperchio ligneo oppure di tela cerata, appeso al soffitto con catene o altra struttura che ne garantisca la solidità⁹²²; il ciborio, termine con cui Borromeo indica una specifica tipologia di copertura per il fonte battesimale, descritta come «pyramidis forma», deve essere costruito con tavole di noce, facilmente segabili, polite e lavorate fino alla perfetta commessura: se possibile, lo si può fare anche completo di colonne similmente lignee, e di un armadetto per gli olii santi, e può essere o dipinto o meglio ancora dorato⁹²³.

Innumerevoli sono i dettagli su singoli elementi d'uso, non propriamente parte dell'arredo liturgico della chiesa⁹²⁴; quest'ultimo è infatti discusso nel secondo libro una suppellettile alla volta, da cui si vede che l'uso del legno è spesso permesso in relazione alle finanze limitate di una singola chiesa: l'asta della croce processionale può essere di legno, rigorosamente dorato,

⁹¹⁸ BORROMEO 1577, pp. 18, 20, 26, 27 e specialmente 31-32, dove come ultima possibilità si propone il legno lavorato al tornio, successivo al metallo e ai marmi.

⁹¹⁹ BORROMEO 1577, p. 56v, cfr. *ivi*, p. 87: i cancelli lignei, anche negli oratori dove non si dice messa, seguano le stesse regole date per le cappelle laterali delle chiese.

⁹²⁰ BORROMEO 1577, p. 52:

⁹²¹ BORROMEO 1577, p. 55v:

⁹²² BORROMEO 1577, p. 59v,

⁹²³ BORROMEO 1577, p. 60-61: *De ciborijs altera forma*: «... illud extruetur ex tabulis fecilibus nuceis, polite elaboratis, et, ubi potest, pictis etiam, atque decore inauratis».

⁹²⁴ BORROMEO 1577, pp. 69v-70v, *De Tabulato*: la suddivisione tra uomini e donne deve essere realizzata nella forma di una staccionata di legno con colonnelle poste a cinque cubiti l'una dall'altra in senso longitudinale dall'ingresso della cappella maggiore alla porta della chiesa; *ivi*, pp. 73-74 e 93: nelle chiese e nei monasteri, le scale di accesso al campanile e altri elementi dello stesso possono essere realizzate in qualunque materia, compreso il legno; nei cimiteri non devono essere immagazzinate cataste di legna o tronchi né di altri materiali da costruzione per rispetto alla santità del luogo *ivi*, p. 79v, ed inoltre al centro del camposanto deve essere posta un'alta croce alta in pietra o in oricalco, che deve essere dotata di una copertura in legno, *ivi*, p. 78v; per altari non riparati, si può fare una copertura ligneo o in tela coperta di seta: «Si fornix non sit, integumentum ligneo, vel ex panno serico, telave confecto, eoque apte ornato, quod capocelum vocant, operiatur», *ivi*, p. 88v; anche le gronde per la raccolta dell'acqua piovana possono essere realizzate o in legno o in piombo, *ivi*, p. 96; per i portici dei monasteri sono preferibili tetti in tegole ma sono accettati anche lignei, *ivi*, p. 97; le ruote per la comunicazione con l'esterno dei monasteri di clausura, vicino alla porta o in un altro luogo prefissato, sono solitamente in legno, ma possono essere anche rivestite in bronzo: è importante che il legno sia ben commesso perché non si possa scorgere niente all'interno, *ivi*, pp. 101v, 112v-113; negli orti dei monasteri non deve essere permesso piantare alberi d'alto fusto adatti per l'edilizia, p. 109.

solo per le chiese più povere, altrimenti deve essere d'oro oricalco o argento⁹²⁵; i candelabri da cero pasquale seguono una rigida gerarchia dei materiali, dove il legno è l'ultima scelta, e deve essere lavorato al tornio e dorato⁹²⁶; similmente il crocifisso da portare agli infermi come cura pastorale, con la significativa eccezione che se è scolpito in legno, questo può essere dipinto, per aumentare l'*agency* dell'immagine e suscitare la pietà dell'ammalato⁹²⁷. La stessa gerarchia *iuxta decoro* è richiesta per le croci presenti sui monumenti funebri⁹²⁸, ma anche per il contenitore delle ostie consacrate⁹²⁹.

Nell'ultima sezione Borromeo precisa uso e funzioni di una serie di parafernali sacri che si ritrovano abbondantemente in tutte le chiese, che devono essere realizzati in legno: come il sostegno per il pulvinare, il cuscino su cui posano le sacre scritture, che deve essere sottile per non essere scambiato per un qualsiasi sgabello⁹³⁰; il faldistorio, che deve essere in noce, dorato o argentato, e che consente alcuni intagli figurativi, ad esempio protomi leonine⁹³¹; ma anche le

⁹²⁵ BORROMEO 1577, p. 175: *De Cruce*: «Fulcimentum, quo apte crux in altario sustineatur, ex auro, aut argento, aut saltem ex aurichalco, aut denique ex ligno inaurato, in ecclesis scilicet, quarum census tenuis est, eleganter, decoraque forma confectum, ad congruentem altitudinem surgens, arcte, atque apte tubulo infigitur ... Materia si minus aliquando ex aurichalco pretiosiorive metallo, at ex ligno esse poterit picto, decenterque inaurato».

⁹²⁶ BORROMEO 1577, p. 176v: «Candelabrum cerei paschalis ex laminis argenteis, aut ex aurichalco, aut saltem, ob ecclesiae inopiam, è solido ligno, opere tornatili, totumque inauratum, ac pie ornatum, altitudine constet cubitorum fere quinque»; cfr. anche *ivi*, p. 196, *De Cereostatis*: anche qui il legno è l'ultimo nella gerarchia dei materiali, sempre in materia tornita).

⁹²⁷ BORROMEO 1577, p. 205: *De Cruce ad aegrotos ferenda*: «Crux qua ad agros fertur, ex auro, argentove, aut aurichalco, e ligno picto, inauratoque praeclare confecta, eiusmodi sit, in qua Christi Domini imago decore expressa, pietate exciteb».

⁹²⁸ BORROMEO 1577, p. 211, *De Crucibus Coenotaphiis*: «Cruces coenotaphij, ex aurichalco saltem, aut ex ligno etiam, decore picto, conficiantur. Quae cruces ut recte stent, bases marmoreae, aut saltem lignea, ad eas apte sustentans das parentur».

⁹²⁹ BORROMEO 1577, p. 209, *De Vasculo, in quo sacrae hostiae asservantur*: «Vasculum, quod sacris hostiis asseruandis paratur, ex operculo constans, forma rotunda sit, ex argento aut saltem ex pollito ligno tornatili aliave decenti materia decoroque item ornatum, et opere confectum: intrinsecus vero serico panno vestitum»; non a caso, nelle chiese pievane e in altri casi, è previsto che questi contenitori siano realizzati in legno anziché nella pietra più consona a conservare gli olii sacri: cfr. *ivi*, p. 212, *De alia Suppellectile instrumentalibus*: «Vasa, in quibus oleum ad usum lampadum reconditur, e lapide sint, aut è querno saltem ligno; operculis item constant apte compositis»; e anche *ivi*, p. 206: *De Vasculis sacrorum oleorum in Plebana ecclesia*: «Ea capsula e ligno sit, in tresque partes distincta, ut in singulis partibus unumquodque sacri olei vasculum cum bombacio apte collocetur».

⁹³⁰ BORROMEO 1577, p. 190v: «Cui pulvinari nihil aliud, ac ne scabellum quidem, subiiciatur; nisi cum sacerdoti, oculorum aspectu laboranti opus est ad Missale altius tollendum. Porro scabellum, pulvinari aliquanto angustius, utrinque quattuor baculis, transversaliter inter se exigua linea lignea in medio connexis, firmatur».

⁹³¹ BORROMEO 1577, p. 191v: *De Faldistorio*: «Faldistorium non amplum, neque alte extructum, ut sedes, cathedraque Episcopalis, sed longe depressius esse debet: nec praeterea à tergo, neque à lateribus quicquam habeat, quo sedens Episcopus nitatur. E quaternis lignis nuceis, binis scilicet ab anteriori, totidemque à posteriori parte, inauratis, laminarum argentearum tegmine ornatis, iisque singulis ab omnilaterali angulo, formam capitis leonini, paululum prominentis, in summo exhibentibus, decore, apte firmiterque constans sedile coriaceum habeat solidum, idemque non pluma, sed tomento, pilisve minutim concisis plenum».

aste processionali per i gonfaloni⁹³², i tintinnabuli, e i sonagli di legno da utilizzare durante la Settimana Santa, o la Quaresima, in sostituzione delle campane, in segno di penitenza⁹³³. Riguardo ai leggi, ne esistono di due generi, uno posto su una singola colonnella di legno o un'asta con una base adatta: si prescrive il legno di noce. Il secondo tipo, più ornato, deve essere realizzato nella stessa essenza lignea, artificiosamente composti con i complessi lignei degli scranni del coro⁹³⁴.

Alcuni elementi accessori dell'arredo liturgico presentano infine una relazione più generica col materiale ligneo: le custodie per i veli rituali devono essere in legno povero e privo di ornamenti⁹³⁵; lanterne e ombrelli rituali hanno strutture in legno⁹³⁶; gli asciugamani rituali detti «mantilia» devono essere arrotolati su un attrezzo in legno lavorato al tornio, che tramite un ferro al centro può ruotare⁹³⁷; l'unica suppellettile per cui si raccomanda l'uso di specie odorose (probabilmente il cipresso) è quello per la conservazione dei corporali⁹³⁸.

⁹³² BORROMEO 1577, p. 197: *De Labaro seu Vexillo*: «Appensum preferatur ex hastili ligneo, eoque solido: cui à summa parte crux parvula quadrata praefigatur. Hastile autem vexillo longius sit cubitis circiter duobus: colore item, quo vexillum».

⁹³³ BORROMEO 1577, p. 197v: *De Crotalis ligneis*: «Crotala lignea, qua ex usu ecclesiae in hebdomada sancta... affixas, ex aere seu ferro, vel totidem pilas ex ligno, rotundas; fune appensas, sonum ex percussione reddentes». Nei lunghi elenchi di suppellettile a conclusione del libro primo, poi meglio descritte singolarmente nel secondo tomo, si nominano i sonagli di legno per le processioni (BORROMEO 1577, pp. 126, 144v, 160, 171v), e le cancellate (BORROMEO 1577, pp. 130v, 150, 164).

⁹³⁴ BORROMEO 1577, pp. 198r-v.

⁹³⁵ BORROMEO 1577, p. 188: *De Velo Calicis*: *Theca lignea, ad calicem itidem, una cum sacco condendum, comparanda simpliciter opere, nulloque prophano ornatu, ita conficiatur, ut ad calicem cum patena capiendum appositae sit: operculo etiam adhibito, quo compresse claudatur: intrinsecus lanes panno, aut holoserico, quem villutum dicimus, extrinsecus corio circumvestiatur. Cui etiam linea, sive cingulum, ex corio ad eam gestandam infertum, adbibetur.*

⁹³⁶ BORROMEO 1577, p. 203r.

⁹³⁷ BORROMEO 1577, p. 210-211.

⁹³⁸ BORROMEO 1577, pp. 209-210, *De Capsulis corporalium, et purificatoriorum*: «Capsula corporalium, e spetioso ligno, aut certe condecenter ornata sint, intus vero serico, aut tenui panno lineo circumvestitae: forma vero quadrata».

II.2.2. Fonti della Controriforma per una sfortuna della statuaria lignea: Gabriele Paleotti e Jan Molanus.

Nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane*, pubblicato nel 1581, Gabriele Paleotti mise a sistema alcune importanti questioni legate all'utilizzo dell'arte sacra, emerse inizialmente col Concilio di Trento⁹³⁹. Il vescovo bolognese definì programmaticamente immagine «ogni figura materiale prodotta dall'arte chiamata il disegno e dedotta da un'altra forma per assomigliarla»⁹⁴⁰, qualunque sia la tecnica utilizzata: «con linee pure, o con un colore solo, o con più, o con scalpello, o con qualunque altro strumento, o di rilievo, o in piano, o in qual si voglia materia, d'oro, argento, marmo, legno, terra, stucco et altre cose somiglienti»⁹⁴¹. In linea di principio, l'erudito cardinale si preoccupò delle immagini che definiva sacre in opposizione a quelle profane, ovvero tutte le immagini non destinate al «commune uso del popolo» ma «al culto di religione»⁹⁴²: per rientrare in questo novero, il cardinale prevedeva otto fattispecie diverse. Un'immagine sacra può essere stata «commandata da Dio»⁹⁴³, generata per contatto dalla divinità incarnata⁹⁴⁴, realizzata secondo affidabili testimonianze storiche da persona santa (come è il caso di S. Luca), fatta apparire per miracolo senza intervento umano⁹⁴⁵, resa veicolo di segni e miracoli divini⁹⁴⁶, unta «anticamente [...] col sacro crisma»⁹⁴⁷, o consacrata «nel modo e con l'orazioni che ancor oggi serva la santa Chiesa», ossia nel rispetto del *Pontificale Romanum* del 1561⁹⁴⁸.

⁹³⁹ NOYES 2013 presenta un sommario dei testi che in un qualche modo risposero allo sforzo riformista del cardinale, presentando «un modello [...] acentrico e reazionario» di riforma delle immagini sulla base delle intenzioni del concilio tridentino; l'autrice sottolinea che questi testi furono pubblicati per la grande maggioranza al di fuori di Roma, rivelando così un supposto disinteresse da parte del pontefice e della curia, che si sarebbe trasformato solo in seguito, nel corso del Seicento, in vere e proprie politiche accentrate di «regolamentazione della chiesa universale». Gran parte della ricerca che ha reso però centrale il tema, mai analizzato precedentemente sotto la lente della scultura lignea, è stata notoriamente svolta da PRODI 1965, successivamente rielaborata in PRODI 1984.

⁹⁴⁰ PALEOTTI 1581, p. 132: *Cap. II. Che cosa noi intendiamo per questa voce 'immagine'.*

⁹⁴¹ PALEOTTI 1581, p. 134.

⁹⁴² PALEOTTI 1581, pp. 197-199, *Cap. XVI. Quali immagini si chiamino sacre.*

⁹⁴³ Come la decorazione dell'Arca dell'Alleanza e «altre cose di pittura e scoltura che fece fabricare nel tempio Salomone» o il serpente di bronzo; cfr. PALEOTTI 1581, pp. 204-205, dove è citato il libro dell'Esodo (31:1 e sgg., e 37:7 e sgg.): Dio ordinò «due persone nell'arte di fabro, di legnaiuolo e di disegno perfette, che furono Beseleel et Ooliab, perché fossero sufficienti a formare il tabernacolo, il propiziatorio, l'arca, la mensa, l'altare, la immagine di due cherubini e molte altre cose di pittura, scoltura e simili arti».

⁹⁴⁴ Ad esempio la *Veronica* di Roma o la *Sindone* di Torino, cfr. DIDI-HUBERMAN 2008, pp. 71-91.

⁹⁴⁵ «ἀχειροποίητος, cioè non fatta per le mani d'uomini, ma invisibilmente per opera divina, ovvero di qualch'altra simile», come l'icona del *Salvatore* nel Sancta Sanctorum di Roma.

⁹⁴⁶ Come la *Santa Casa* di Loreto, che fu trasportata dagli angeli, o altre che hanno «la faccia risplendente», gettano sangue, lacrime, si muovono «come fossero vive», hanno risanato ciechi, infermi, evitato pericoli, ecc.

⁹⁴⁷ Come gli risultava dalla lettera di papa Adriano I a Carlo Magno, «*usus sanctae et catholicae et apostolicae Romanae Ecclesiae fuit et est, quando sacrae imagines vel historiae pinguntur, prius sacro chrismate inunguntur, et tunc a fidelibus venerantur*» (Surius, III, p. 209; J. van der Meulen, *De picturis* cit, cap. 40)», uso appreso dal rito ordinato a Mosè per tutti gli arredi sacri.

⁹⁴⁸ Per una rassegna degli episodi di iconoclastia in Italia precedenti o ispirati dalla Riforma protestante, si rimanda con la nutrita bibliografia a SCARAMELLA 2007.

L'ultima categoria è invece la più vasta, e incorpora «ogni pittura che rappresenti alcuna cosa di religione e sia fatta a questo effetto», includendo tra le casistiche il soggetto iconografico, la modalità devota di realizzazione da parte dell'artefice e il fine cultuale delle immagini.

È all'interno di questa categoria che il trattatista deve mettere ordine: Paleotti considera le immagini al «servizio publico del mondo, et accompagnate da tanta dignità et ornamento» da non poter tracciare una gerarchia tra le «varie maniere gli ingegni ad adoperarsi per isprimerle, ora in materia d'oro, argento, metallo, marmo, legno, terra e simili, ora con lineamenti, ombre, colori et altri modi». Il cardinale introduce qui il paragone tra le due arti 'principali', pittura e scultura, che trae da Vasari e dalle successive fonti censite da Paola Barocchi, su cui non vuole esprimere giudizi di valore: «non intendiamo di farci giudici tra di loro, anzi, riconoscendole come care sorelle, nate di padre commune, chiamato il disegno, abbiamo pensato, a guisa di quelli arbitri che, in vece di dare la vittoria ad alcuna delle parti, cercano, col concedere qualche cosa ad ognuna di esse, d'accordarle, così dover far noi e dire che, secondo diversi rispetti, ciascuna di loro talora sopravvanzi l'altra, e che, quando ambe unite si ritrovano in un istesso soggetto, vi apportino scambievolmente grandissimo ornamento e lume»⁹⁴⁹.

Questa disamina sembrerebbe lasciare uno spiraglio di legittimità all'unione delle due arti figurative maggiori nella statuaria policroma; tuttavia, già in apertura del trattato, Paleotti metteva in luce il tema della maggior pericolosità di alcune immagini, in particolare quelle realizzate in legno, congiungendo la sua censura con quella tutta interna al discorso artistico già svolta da Vasari⁹⁵⁰.

⁹⁴⁹ PALEOTTI 1581, p. 168, *Cap. IX. Della pittura e scultura et altre arti che versano nel far imagini*.

⁹⁵⁰ VASARI 1966-1997, vol. I, pp. 11-16: l'introduzione alle *Teoriche*, simile in Giuntina e Torrentiniana, vede gli scultori fieri degli elementi classici del *Paragone*: maggior forza nella lavorazione, antichità e discendenza dell'arte direttamente da Dio-primo scultore, molteplicità dei generi: «dicono che la scultura abbraccia molte più arti come congeneri e ne ha molte più sottoposte che la pittura, come il basso rilievo, il far di terra, di cera o di stucco, di legno, d'avorio, il gettare de' metalli, ogni ceselamento, il lavorare d'incavo o di rilievo nelle pietre fini e negl'acciai, et altre molte le quali e di numero e di maestria avanzano quelle della pittura»; e ancora, la resistenza all'ingiuria del tempo, funzione memorialistica, numero minore dei pittori, lode da parte di Plinio e in generale superiorità dell'esempio antico in scultura, «l'estreme e gravi fatiche del maneggiar i marmi et i bronzi per la gravezza loro e del lavorargli per quella degl'istrumenti, rispetto alla leggerezza de' pennelli, degli stili e delle penne, disegnatoi e carboni»; un dato che molti scultori sottolineano inoltre è quello della maggiore vicinanza al vero della scultura rispetto alla mendace pittura; ultima ma non meno importante ragione degli scultori è che devono seguire il metodo buonarrotiano di liberare da «dentro a' marmi l'intero apunto di quella figura ch'essi intendono di cavarne, e possa, senza altro modello, prima far molte parti perfette che e' le accompagni et unisca insieme, come ha fatto divinamente Michelagnolo; avvengaché mancando di questa felicità di giudizio, fanno agevolmente e spesso di quelli inconvenienti che non hanno rimedio e che, fatti, son sempre testimonii degl'errori dello scarpello o del poco giudizio dello scultore. La qual cosa non avviene a' pittori, perciò che, ad ogni errore di pennello o mancamento di giudizio che venisse lor fatto, hanno tempo, conoscendogli da per loro o avvertiti da altri, a ricoprirli e medicarli con il medesimo pennello che l'aveva fatto; il quale nelle man loro ha questo vantaggio dagli scarpelli dello scultore,

Se da un lato il legno era stato già difeso dalle autorità patristiche nel secondo Concilio Niceno, in quanto materia d'elezione per la rappresentazione della Santa Croce⁹⁵¹, pur nella discussione di immagini bidimensionali e non scultoree, dall'altro Paleotti riprendeva la stessa posizione forse un po' estremistica già occupata dal Gilio, secondo cui il diavolo concupì i popoli antichi, con l'obbiettivo di pervertirne la fede e portarli verso l'adorazione di idoli, soprattutto attraverso l'attrattiva di immagini dalla forte carica sensistica. Alcuni si smarcarono da questa tentazione, altri «dati in preda ai sensi [...] offuscarono maggiormente sempre il lume naturale, e quindi incorsero [...] in essecrabili superstizioni», e «convertirono le immagini in onore de' demonii, adoperandole come idoli e venerando quella materia di legno, o quello che in essa era rappresentato, come vero Dio». Paleotti non è interessato a fare un discorso storico sulle vicende dell'iconodulia e della conseguente lotta politica e teologica contro l'iconoclastia, né a sostituirsi completamente agli atti conciliari come nuova fonte prescrittiva; anzi dichiara apertamente che utilizzerà le sue fonti soltanto come guida per la gestione dei fatti artistici a lui contemporanei: «noi abbiamo l'occhio alla utilità de' nostri tempi, non è intenzione nostra di ragionare intorno ai riti di questi popoli, se non quanto l'occasione ricercherà talora per aprire maggiormente la strada al corso nostro»⁹⁵².

Il naturalismo è quantomeno tra i principali oggetti di preoccupazione messi in luce dall'opera di Paleotti: al censore controriformistico appariva evidente che l'elemento più dirimente nel convincere del potere delle immagini fosse «la esca della dilettazione, che naturalmente si piglia di cosa con leggiadria et artificio fatta, che ne rappresenti al vivo un'altra, apportando questa somiglianza non solo piacere, ma ancora ammirazione», e che Satana avesse indotto proprio «per questa via [...] gli uomini più rozzi e semplici a venerare le immagini come cose mandate dal

ch'egli non solo sana, come faceva il ferro della lancia d'Achille, ma lascia senza margine le sue ferite»: questo netto posizionamento teorico implica il poco amore verso il legno, che invece può essere corretto e sistemato in ogni fase della scultura, dato che il suo elemento finale è dato dalla pelle coprente del gesso e della policromia.

⁹⁵¹ PALEOTTI 1581, p. 200: l'immagini per sé stesse non sono cose, ma segni di cose, onde pigliano la sua condizione da quello che rappresentano, sì come tutti i segni si considerano secondo le cose che significano [Surius, III, p. 161 e p. 69: *Omnis imago, sive angelorum, sive prophetarum aut martyrum, in nomine Dei facta, sancta est: non enim ipsum lignum adoratur, sed ipsum illud, quod in ligno datur contemplandum*. Sbagliavano gli iconoclasti nel sostenere che non si possono] chiamare le immagini nostre sante per alcuna ragione, né per la materia, né per li colori, né per l'artificio, né per opera alcuna di mano d'uomini. ... Una cosa ... si può chiamare santa per la forma sola e misterio che rappresenta ... (papa Nicolao *Epist.*, I: *Ipsa crucis imago, antequam suscipiat eius formae figuram, lignum commune omnibus est; suscepta autem veneranda similitudine, sacra est et daemonibus terribilis, propterea quod in ea figuratus est Christus*; cfr. *ivi*, p. 256: A questo proposito serve molto quello che nella settima Sinodo (Concilio Nicea II, Surius III etc) un santo vescovo argomenta contra l'Ebreo, dicendo: *Sicut tu, adorans librum legis, non naturam membranarum aut atramentum adoras, sed verba Dei quae in illo continentur, sic et ego, imaginem Christi adorans, non lignorum aut colorum naturam adoro, sed inanimatum characterem Christi etc.*

⁹⁵² PALEOTTI 1581, p. 129.

cielo e che eccedessero la facoltà delle forze umane (S. Atanasio, *Contra gentes*), come ne rende testimonianza Salomone»⁹⁵³. Il passo di Salomone citato dal libro della Sapienza⁹⁵⁴ torna più volte nella costruzione del *Discorso*; nonostante l'autore biblico non si riferisca direttamente all'intaglio ligneo⁹⁵⁵, certo connette comunque la rappresentazione con la capacità di suscitare emozioni violente nel riguardante, come molla ora per soddisfare l'ambizione di artisti e committenti, ora per alleviare l'afflizione del lutto⁹⁵⁶. Il testo dell'Antico Testamento collega in più occasioni la statuaria devozionale dei popoli infedeli alla sua specifica *materiality*, in particolare all'uso del legno policromo, oppure di oro arricchito da gemme, entrambi portatori di un forte connotato coloristico. Il passo biblico subito precedente a quello citato di Salomone⁹⁵⁷ presentava sotto una luce fortemente negativa il legno come materia prima in cui realizzare idoli, implicando una forte connessione dell'accusa di idolatria con il mestiere del falegname, che si sarebbe inventato il feticcio in un momento di svago, a imitazione della forma umana o animale, con tanto di invenzione della policromia (colorita col minio).

Un altro problema che Paleotti non affrontò direttamente, ma che fu evidentemente di primaria importanza nei tempi biblici, è l'assenza di movimento delle immagini dei falsi dèi, che sono

⁹⁵³ PALEOTTI 1581, p. 194.

⁹⁵⁴ Sapienza, 14. 12-21. Infatti l'invenzione degli idoli fu l'inizio della fornicazione, la loro scoperta portò alla corruzione della vita. ... Entrarono nel mondo, infatti, per la vana ambizione degli uomini, per questo è stata decretata loro una brusca fine. Un padre, consumato da un lutto prematuro, avendo fatto un'immagine del figlio così presto rapito, onorò come un dio un uomo appena morto e ai suoi subalterni ordinò misteri e riti d'iniziazione; col passare del tempo l'empia usanza si consolidò e fu osservata come una legge. Anche per ordine dei sovrani le immagini scolpite venivano fatte oggetto di culto; 17. alcuni uomini, non potendo onorarli di persona perché distanti, avendo riprodotto le sembianze lontane, fecero un'immagine visibile del re venerato, per adulare con zelo l'assente, come fosse presente. 18. A estendere il culto anche presso quanti non lo conoscevano, spinse l'ambizione dell'artista. 19. Questi infatti, desideroso senz'altro di piacere al potente, si sforzò con l'arte di renderne più bella l'immagine; 20. ma la folla, attratta dal fascino dell'opera, considerò oggetto di adorazione colui che poco prima onorava come uomo. 21. Divenne un'insidia alla vita il fatto che uomini, resi schiavi della disgrazia e del potere, abbiano attribuito a pietre o a legni il nome incomunicabile.

⁹⁵⁵ Infatti poco prima, nel capitolo quindicesimo, l'accusa è allargata anche al marmo: PALEOTTI 1581, p. 190: «Non essendo riuscito a Lucifero et a' seguaci suoi di porre il seggio suo sopra gli altri et essere adorato in cielo, ha di poi sempre machinato d'essere almeno da' suoi ministri adorato in terra; oltre che ... di trovare modo che in un tempo medesimo oltraggiasse la divina maestà, facendo adorare in luogo di Iddio un pezzo di legno o marmo».

⁹⁵⁶ PALEOTTI 1581, p. 193: «Altri indusse, per lo troppo affetto che portavano alli figliuoli o ad altre persone care che gli erano levate di vita, a fingersi nell'animo che fossero andate in cielo e che però venerassero i loro simulacri come numi celesti».

⁹⁵⁷ *Sapienza*, 13. 11-16: Ecco un falegname: dopo aver segato un albero maneggevole, ha tagliato facilmente tutta la corteccia intorno e, avendolo lavorato abilmente, ha preparato un oggetto utile alle necessità della vita; 12. raccolti poi gli avanzi del suo lavoro, li consuma per prepararsi il cibo e saziarsi. 13. Quanto avanza ancora, buono proprio a nulla, legno contorto e pieno di nodi, lo prende e lo scolpisce per occupare il tempo libero; con l'abilità dei momenti di riposo gli dà una forma, lo fa simile a un'immagine umana 14. oppure a quella di un animale spregevole. Lo vernicia con minio, ne colora di rosso la superficie e ricopre con la vernice ogni sua macchia; 15. quindi, preparatagli una degna dimora, lo colloca sul muro, fissandolo con un chiodo. 16. Provvede perché non cada, ben sapendo che non è in grado di aiutarsi da sé; infatti è solo un'immagine e ha bisogno di aiuto. ...

ripetutamente caratterizzati come oscillanti e incapaci di rialzarsi se fatti cadere, anche a conclusione di questo passo. Tuttavia, in numerose occasioni, questo stesso tema viene ribaltato anche in impossibilità di moto proprio: le statue hanno piedi ma non camminano; in alcuni casi i malvagi adoratori di idoli vi aggiunsero artifici per farle sembrare parlanti, viventi o almeno abitate⁹⁵⁸. A queste testimonianze si doveva certo pensare quando si ordinava una processione con una statua vestita, ed erano già state recepite nella letteratura artistica 'laica', come dimostrano perfettamente due aneddoti riportati da Raffaello Borghini all'interno della sua descrizione della disputa del *Paragone*, che puntano il dito contro le materie molli come legno e cere dipinte⁹⁵⁹.

Jan van der Meulen, teologo fiammingo più noto come Johannes Molanus, svolse un'opera di trattatistica analoga a quella di Paleotti sebbene più concentrata sull'Europa continentale, interessata più da vicino dagli sconvolgimenti della Riforma protestante. Come il suo predecessore, il suo interesse principale rimaneva la regolamentazione delle iconografie permesse nel sistema di culto della Controriforma (ad esempio in più luoghi del suo testo discute il numero di chiodi o la conformazione della croce necessari alla raffigurazione della Passione). Tuttavia, rispetto al testo del bolognese, l'edizione del 1594 del suo *De historia SS. imaginum et picturarum*, presenta una novità sostanziale nella terminologia specifica utilizzata, soprattutto nel campo della scultura; l'autore dichiara inoltre le sue fonti sul tema, principalmente sulla scorta

⁹⁵⁸ PALEOTTI 1581, p. 191-192: «Alcuni dunque indusse a credere che nei simulacri fosse la vera divinità, fingendo [con vari artifizi] che l'idolo era cosa vivente e che si nodriva, [...] e talora con suono o stridore artificioso facendo credere che quelle statue fossero animate, cioè che con quella materia corporale fossero congiunti spiriti invisibili atti a giovare o nuocere ... Ma non solamente nei legni o marmi effigiati e composti come di sopra fece credere che vi fosse ascosa la vera divinità; ma ancora in alcuni animali o piante [...] col mezzo d'un falso istinto di natura [...] inclinando l'uomo interiormente al culto di Dio come causa sua ... che con gli occhi del corpo non si scorge, fu occasione al demonio di indurre quei tali che cercavano Dio e non lo trovavano, a pigliare per Dio quelle cose che erano loro poste innanzi, o più belle o più giovevoli o più mirabili delle altre».

⁹⁵⁹ Raffaello Borghini, *Il Riposo*; ed. Barocchi Trattati d'arte, p. 38: gli statuari dicono che gli Idoli antichi diedero le loro risposte nelle statue e non nelle pitture, [i pittori] rispondono che la nobiltà essendo cosa che nasce e deriva da chiarezza di fatti e da veri e virtuosi gesti, et essendo la cosa degli Idoli oscura, fallace e bugiarda, non può quello che in se stessa non ha per alcuna via porgere altrui ... gli Idoli rispondevano nelle statue più che nelle pitture, non perché giudicassero più nobili le statue, ma per avere maggior comodità col mezzo di quelle di persuadere alle genti la loro falsità et i loro inganni. Laonde si può dire che in questo la scultura sia stata ministra del diavolo ... p. 39-40 gli Idoli di bronzo, o d'altre materie cavati dentro gli accomodavano sì fattamente sopra gli altari, che senza poter esser veduti da alcuno per di dietro entravano in quelli e davano le risposte, il che nelle pitture non arebbon potuto fare, [per rafforzare questa tesi, si sceglie un esempio non in bronzo, ma in legno, il simulacro di Serapi in Egitto abbattuto da Teofilo sotto Teodosio], la testa di Serapi, che era di legno vota dentro, e nel cadere usciron di quella una gran quantità di topi, che nella testa di quello famoso Dio si avevano fatto il lor nido ... p. 41: Scrive Ruffino che i Caldei si elessero per loro Iddio il fuoco ... un sacerdote del tempio di Canopo ... prese un grande inaffiatoio di terra di ... et empiutolo d'acqua con la cera riturò i pertugi e di sopra l'adornò e dipinse di più colori, accomodandovi la testa d'un vecchio simulacro di Menelao. Venendo poi i Caldei et accostando il loro Iddio a quello di Canopo, liquefacendo il fuoco la cera uscì fuori l'acqua in gran copia, talmente che spense tutto il fuoco».

di Pomponio Gaurico, ma anche dei trattati di pittura e prospettiva di Leon Battista Alberti e Albrecht Dürer, nonché del XXXV libro di Plinio. Nonostante Molanus faccia professione di ignoranza in campo artistico, e dichiarare di non volersi occupare di alcun aspetto tecnico, egli differenzia le arti che prenderà in considerazione secondo le distintive categorie di pittura, statuaria, plastica, fusoria e glittica, che descrive nel dettaglio: la statuaria realizza immagini delle cose naturali in pietra, legno, avorio; la plastica le modella in terra; con la fusoria raggruppa l'intera lavorazione dei metalli; infine la glittica incide pietre e gemme⁹⁶⁰. L'insistenza sulla specificità degli artifici gli serve a introdurre il concetto che ogni arte sacra è gradita a Dio, come conferma il plurimito esempio biblico dell'ispirazione diretta dallo Spirito Santo del falegname biblico Beseleel e dei suoi collaboratori tra cui Ooliab⁹⁶¹, che li portò a ideare tutto ciò che può essere lavorato da oro, argento, bronzo, marmo e diversi legni⁹⁶². Questa prima impresa scultorea è ricordata più volte da Molanus come l'esempio sommo di scultura biblica: si tratta delle sacre immagini degli angeli o Cherubini⁹⁶³ fatti realizzare per il tempio da Salomone, in legno d'ulivo ricoperto di foglia d'oro⁹⁶⁴. A questo affianca una propria esperienza e ricorda⁹⁶⁵ di aver visto una raffigurazione in legno della Chiesa e della Sinagoga, come a ricordare quel

⁹⁶⁰ MOLANUS 1594, p. 104: «*Qui de arte pictoria scripserint. CAPUT LXIX. Praesenti autem libro nihil ago de artificio artis pictoriae, aut reliquarum artium, quae picturam comitantur: quales sunt, statuaria, et plastica, fusoria, et criptica. Statuaria, ex lapide, ligno, ebore, rerum imagines fabricat: eademque ex gleba fingit plastas: Ars autem fusoria haec in proplaste ex aere aliisque metallis exprimit. Cripticus vero, lapidibus et gemmis insculpit. Scripsit de istis ex recentioribus Pomponius Gauricus, Leo Baptista de Albertis Florentinus scripsit de pictura libros tres. Albertus Durerus edidit institutionum Geometricarum libros quatuor, pro pictoribus, lapicidis, etc. Inter veteres de pictura et claris pictoribus et plasticis scripsit Plinius librum 35. Naturalis historiae.*

⁹⁶¹ Esodo, 35, 30-35 e 37, 7: «Mosè disse agli Israeliti: «Vedete, il Signore ha chiamato per nome Bezaleel, figlio di Uri, figlio di Cur, della tribù di Giuda. L'ha riempito dello spirito di Dio, perché egli abbia saggezza, intelligenza e scienza in ogni genere di lavoro, per concepire progetti e realizzarli in oro, argento, rame, per intagliare le pietre da incastonare, per scolpire il legno e compiere ogni sorta di lavoro ingegnoso. Gli ha anche messo nel cuore il dono di insegnare e così anche ha fatto con Ooliab, figlio di Achisamach, della tribù di Dan. Li ha riempiti di saggezza».

⁹⁶² Ego vero, ut dixi, de artificio, nec tractare volo, nec iudicare, non enim habeo oculos artis peritos, ut discernere possim quae pictura cui sit preferenda. Aristoteles in picturis et animadvertit, et laudavit, quod mare pingatur caeruleum, flumen pallidum: lacus vero candidus: sed in huiusmodi oculi mei caligant. Quare ignorantiae meae conscius, hic sisto. Nolo enim mihi obiici vulgatum proverbium: *Coeus de coloribus*: aut illud, *Non sentis te ultra malleum loqui*: aut postremo illud Apellis, *Ne sutor ultra crepidam*. MOLANUS 1594, p. 105: « Ne autem existimes artificium in picturis sacris Deo minus gratum esse, memineris Beseleel (Exod. 31.36) impletum esse spiritu Dei, sapientia, et intelligentia, et scientia in omni opere ad excogitandum quicquid fabrefieri potest ex auro, et argento et aere, marmore et diversitate lignorum: ut sciret fabre operari, quae in usus sanctuarii necessaria erant, et quae praeceperat Dominus. Posuit etiam Dominus sapientiam in corde Ooliab, et omnis eruditi, qui sponte se obtulerant ad faciendum opus».

⁹⁶³ MOLANUS 1594, p. 153v.

⁹⁶⁴ *Il Viaggiatore moderno ossia la vera Guida per chi viaggia Con la descrizione delle quattro Parti del Mondo*, Venezia, Locatelli, 1775, pp. 201-202 ancora riprende la descrizione biblica dell'arca, dei cherubini e di altri arredi del tempio di Salomone intagliati nel legno e coperti d'oro.

⁹⁶⁵ MOLANUS 1594, p. 177r.

primo saggio di scultura lignea rappresentato dall'Arca dell'Alleanza⁹⁶⁶. Aggiunge anche, riguardo la moglie di Lot, che ella fu trasformata in statua di sale in quanto questo materiale, più di quelli abitualmente utilizzati nelle statue (legno, pietra, avorio, metallo o simili), sarebbe secondo le autorità religiose duro e dunque longevo, in modo che la memoria di quella punizione non potesse essere cancellata⁹⁶⁷. Infine si pone anche il problema di come affrontare gli *ex-voto* raffiguranti braccia, piedi e arti guariti dall'intercessione dei santi che si trovavano «appese nelle chiese secondo una antica consuetudine»: tali oggetti sono solitamente di cera, d'argento, o di altra materia (non viene citato il legno). Sono «immagini che occupano un posto intermedio tra il sacro e il profano», e tuttavia non si sente di censurarli, se considerati dai fedeli come una memoria, un dono di ringraziamento, e non un amuleto magico che in sé abbia il potere dei martiri, a cui solitamente essi sono rivolti; infine, gli *ex-voto*, in questa accezione, sono positivi qualunque sia il loro prezzo, dato da materia e dimensione: il commentatore sta cercando di limitare cause di invidia e competizione tra i fedeli in questo tipo di offerta sacra⁹⁶⁸.

Il dibattito lessicografico sui generi della scultura, assente in Paleotti, non è da trascurare, in quanto sarà ripreso e perfezionato dall'opera dell'erudito svedese Figrelus. Molanus dedicò un intero capitolo a dimostrare che le statue sacre della religione cristiana non possono essere designate in nessun caso con il nome di *sculptilia*, e neppure le statue dei principi, o degli antenati, e degli uomini famosi. Il termine, sebbene vero alla lettera, non è da applicarsi: secondo l'erudito,

⁹⁶⁶ MOLANUS 1594, pp. 26v: In Lege (Exod. 25) autem, quis nescit Deum ipsum iussisse sanctorum Angelorum imagines et fieri, et in ipso templi sacrario asservari?; 153v: Salomon postea fecit in oraculo duos (3. Reg. 6.) Cherubim de lignis olivarum, posuitque Cherubim in medio templi interioris, textitque eos auro; p. 177: Ego dilecta meo, et dilectus meus mihi. Meminit denique se Wirceburgi multis antea annis vidisse sculpturam tam Ecclesiae quam Synagoga, ligneam, in Ecclesia Teutonistarum. De qua alibi mentionem fecerit.

⁹⁶⁷ MOLANUS 1594, pp. 76-77: *De statua uxoris Loth, obsidione Ierusalem ab Ezechiele depicta, et peccati imagine quam Zacharias Vidit. Caput LI*. Sed dum de imaginibus sacris, et quae ad eas referri possunt agitur, non oportet silentio praeterire statuam uxoris Loth, aut obsidionem Ierusalem ab Ezechiele in latere descripta, aut denique peccati imaginem à Zacharia Genes. 19. Paululum igitur ista consideremus. Uxor Loth respiciens post se ad Sodomam et Gomorrham versa est in statuam salis. Statua dici solet imago fabricata ex ligno, lapide, ebore, metallo, aut simili materia. Dominus igitur Luc. 17. memores essemus poenae uxoris Loth retrospectantis, fecit ex ea statuam salis ex durissima materia; ut non facile deleri posset eius memoria. Meminit autem Plinius salis qui lapidinarum modo vix etiam ferro caeditur. Lib. 31. cap. 7.

⁹⁶⁸ MOLANUS 1594, pp. 75-76, *Donaria et imagines brachiorum, pedum et similium, in memoriam restitutae sanitatis, pervetusto more in Ecclesiis suspendi. CAPUT L*: «Huc pertinet quod in ecclesiis ad memorias sanctorum appendantur brachia, pedes aut similia, ex cera, aut argento, aut alia materia. Cum enim haec appendantur in memoriam restitutae divinitus sanitatis, merito numerantur inter imagines quae medium locum obtinent inter sacras et prophanas», segue una lunga citazione su questi “donaria” tratta dall’ottavo dei dodici libri *de curatione Graecarum affectionum* di Teodoreto di Cirro) che discute di offerte anche molto preziose rivolte al culto dei santi martiri, differenziato da quello ormai dimenticato di regnanti e condottieri, soprattutto per la guarigione di malattie ma anche per la protezione durante i pellegrinaggi: «Nam alii quidem oculorum, alii verò pedum, alii porro manuum simulacra suspendunt ex argento aurove confecta. Gratissime namque accipit eorum dominus qualiacumque; sunt dona, nec exigua nec vilia dedignatur, quippe qui ea proferentis facultate metitur».

una statua, rappresentando un tipo, è «più che una pietra», e pertanto non è possibile indicare una statua dicendola semplicemente cosa scolpita. Inoltre il termine *sculptilia* non compare mai nelle Scritture e nei Dottori della Chiesa, se non per indicare le sculture che fingevano la presenza dei falsi dèi, e i loro autori avevano utilizzato questa parola proprio per sottolineare la superstizione di considerarle come qualcosa di diverso dalla mera scultura. Fa riferimento ad esempio al passo già citato di Salomone (Sap. 14), che per condannare l'idolatria fa riferimento ai materiali di cui sono costituiti i feticci⁹⁶⁹.

Un ulteriore motivo per la censura cattolica del termine *sculptilia* rivolto alle immagini sacre in rilievo è che i Protestanti, eretici della modernità, avevano ricominciato a riferirvisi con questo nome⁹⁷⁰: Molanus è convinto che la battaglia contro la diffusione delle loro idee inizi dall'attenzione che il vero fedele poneva al linguaggio: lo stesso vale per l'utilizzo di "simulacro" al posto di "immagine", che porterebbe a concentrarsi su una sfumatura semantica indicante finzione o falsità (nonostante san Girolamo avesse tradotto nella Vulgata con "simulacra" il greco "eidola" della Bibbia dei Settanta)⁹⁷¹. Per provare questa sua posizione, nota che S.

⁹⁶⁹ MOLANUS 1594, pp. 102-103, *Quod sacrae statuae nec sculptilia appellanda sint; nec simulacra. CAPUT LXVIII*: «Imo nec statuae Principum, aut maiorum, et celebrium virorum, sculptilia recte nominantur. Et quidem non disputo an huiusmodi statuae sint sculptilia: sed sive talia sint, sive non sint, tamen non sunt appellandae sculptilia. Statua principis mei si sit lapidea, et ob id eam lapidem vocem, loquor quidem id quod verum est, sed non recte loquor. Cum enim statua ea plus sit quam lapis, merito reprehendor, si eam demonstrans sic loquar, *Vide illum pulcrum lapidem*. Sic, si statuam quia sculpta est, afferere velis sculptile, malim id tibi concedere, quam multum contradicere. Sed cum Apostolus dicat: (Rom. 13) *Cui honorem, honorem*: honorifice de imaginibus loquendum est propter eos quos repraesentant: et abstinendum est a generalioribus vocibus, quae in ipsa locutione contentum aliquem prae se ferunt, aut ferre videntur. Est et altera ratio, ob quam huiusmodi statuae sculptilia non sunt appellandae, quod nusquam ita nominentur, vel in sacra Scriptura, vel apud Ecclesiasticos scriptores, quantum quidem ego meminerim: sed in utriusque Testamenti sacris libris solae falsorum deorum fictae, et falsae statuae, sive idola, usitatissime et frequentissime sculptilia nuncupentur, eo quod non plus sint quam sculptilia, quamvis eas qui in magno vivebat in scientiae bello, deos suos esse putabant. Hinc etiam lapides (Sap. 14), et similibus multis vocabulis nominantur, ad maiorem detestationem vanissimae idololatriae».

⁹⁷⁰ MOLANUS 1594, p. 103: «Est postremo et tertia ratio, ob quam statuas potissimum sacras sculptilia nolim appellari, quod imaginum sacrarum osiores, haeretici nostrae tempestatis, hanc loquendi phrasim ament, et introducant, ut sic facilius simpliciores suo veneno inficiant. Dum enim usitato et recepto loquendi modo sacrae statuae sculptilia dicuntur, facilius incautis persuadetur haec esse sculptilia, toties in sacra Scriptura reprehensa».

⁹⁷¹ Come poi ripreso anche da Figrelus (vedi *infra*), secondo Lattanzio (Sull'origine dell'errore I.2.) e altre autorità il lemma "simulacro" può derivare da "simiglianza", ma anche da "simulazione"; MOLANUS 1594, pp. 103-104: «Nec aliam ob causam sectarii libentius utuntur simulacri vocabulo, quam imaginis: nempe ut hac locutione introducta, maiori apparentia nobis obiciant illud dilecti Apostoli (Ioan. 5.), *Filioli custodite vos a simulacris*: et similes e sacra Scriptura locos plurimos. Quare non solum docti interpretis iudicium, sed et fidem boni viri in Xylandro desiderat Sanderus, quod Cedreni compendium e Graeco vertens, in Copronymi vita scribat, illum exegisse iuramentum ab omnibus suo imperio subiectis, quo confirmarent nulli se simulacro supplicaturos. Ita enim Latine vertit Cedreni verba, tanquam aliud non sit eikon, quam simulacrum: aut aliud non sit proskyneas, quam supplicare. Ac (postremo omissio, quia praesentem tractationem non concernit) non satis probo, subdit Sanderus, quod simulacrum dixit, ubi nos imaginem potius dicere solemus [...] Atque in eam sententiam usus, qui magister est dicendi, nomen id potissimum accommodavit. Imago autem sive ab imitando quasi imitago, seu aliunde nominata est, certe quidem non tam saepe in malam partem sumitur, quam simulacrum, quod ex D. Hieronymi mente nihil nisi vanum et falsum cultum sonat. Et rex, inquit (In cap. Osca.), et populus operati sunt mendacium,

Clemente usa il termine “simulacro” per parlare delle false promesse di Simon Mago, che, volendo rappresentare una cosa morta come se fosse viva, avrebbe «reso le statue animate, affinché chi le vede le scambi per uomini»⁹⁷². La censura linguistica, rifacendosi anche all’anatema lanciato contro gli iconoclasti nel Concilio Niceno II, secondo Molanus va osservata scrupolosamente in quanto protegge da eventuali scivoloni terminologici, dati dall’uso comune, che rendono familiari le espressioni eretiche anche ai fedeli cattolici senza che questi se ne accorgano, come «per disattenzione o imprudenza». Per Molano, sarebbero stati i Protestanti a introdurre una frase prima insolita in tedesco «Dien Godt ist Wel ghemaect», per indicare che l’immagine del crocifisso (anche se non lo dice esplicitamente, chiaramente intagliata nel legno, per via della geografia artistica del periodo) fosse scolpito con il massimo artificio⁹⁷³.

Dopo questi due caposaldi del genere, diffusi in numerose edizioni differenti in tutta Europa, i trattati a cavallo tra precettistica pastorale e riflessione teologica sullo statuto delle immagini, così tipici della cultura cattolica della Controriforma, vennero rapidamente a esaurirsi in copie più o meno accurate delle medesime posizioni. I prossimi paragrafi si occupano di alcuni dei casi più significativi in cui emerge una sostanziale distanza rispetto ai modelli di Paleotti e Molanus. Prima di addentrarsi nella scarna letteratura secentesca con un focus specifico sui temi dell’arte plastica, occorrerà ricordare almeno il notevole epigono rappresentato dal *Trattato della Pittura e Scultura: Uso et Abuso loro, composto da un theologo e da un pittore*, in cui pure la scultura ha un ruolo del tutto secondario. Dato che, come è noto, dietro i comici pseudonimi anagrammatici di Odomenigico Leilonotti e Britio Prenetteri si celano il padre gesuita, esperto

id est, idolum. Sicut enim contrarium est simulacrum Deo, ita mendacium veritati. Ubi simulacrum, mendacium et idolum pro iisdem posuit. Quin imo quod Septuaginta dixerunt, *ta eidola ton ethnon*, Ecclesia sic verum habet, *Simulacra gentium*: tanquam id Latine sit simulacrum, quod Graece idolum: id est, vana et simulata species, cum interim imago saepius veram speciem quam vanam significet».

⁹⁷² L’aneddoto proviene dalla traduzione latina delle Recognitiones di S. Clemente I papa, opera di Rufino di Aquileia. MOLANUS 1594, p. 104: «Quamquam enim non me lateat, quosdam (et in iis Lactantium, De origine erroris I.2.) a similitudine simulacrum derivare atque in eo sensu id nomen non male cohaereat cum re qua de agitur, tamen scio aliis etiam videri potius a simulatione appellatum, ut simulacrum sit non quaevis imago, verum ficta et falsa: utpote illa quae rem mortuam quasi viventem repraesentare conatur, sicut apud Clementem: Simon magus de se ipso ait: Statuas animatas reddam (2. Recognitionum), ita ut putentur ab iis qui vident, homines esse».

⁹⁷³ MOLANUS 1594, p. 104: «Sicut ergo Veteres diligentissime caverunt obscuras et novitias locutionum formulas, quibus Arriani, aut alii haeretici delectabantur; sic et nos in loquendo quam maxime ab haeticorum phrasibus recedere conemur: et eo magis, quod huiusmodi locutiones aliquando ignorantes imbibamus. Quale quid accidisse scio quibusdam multum Catholicis. Nam per inadvertentiam, aut imprudentiam, phrasi Catholicis eo loci antea inusitata, sed haeticis, qui eius auctores erant, multum grata, Christi in cruce pendentis imaginem, Deum appellare coeperunt, dicendo: Dei illius facies artificiosissime sculpta est: *Dien Godt is Wel ghemaect*, et similia. Intolerabile vero est, quod nonnulli idolum, simulacrum, et imaginem ut synonyma notent, nulla adhibita distinctione, contra praesentes haereses, de Ecclesiasticae usurpationis restrictione. Quibus in praesentiarum obiiicio Nicenum Concilium, *Qui venerandas imagines idola appellant, anathema* (Nicen. 2. Act. 7)».

di teatro, Giovanni Domenico Ottonelli e Pietro Berrettini da Cortona, abituale progettista di decorazioni da eseguire in grandi cantieri corali e polimaterici, ci si potrebbe aspettare almeno qualche accenno alla scultura lignea, che invece è completamente assente. Molto è stato scritto sulle ragioni della reticenza di Pietro sulla propria pratica di bottega all'interno di questo trattato, ma bisogna ammettere che, se anche questa evenienza si fosse mai realizzata, certamente il pittore cortonese avrebbe calcato la mano sull'attività scultorea a lui più congeniale, ovvero la modellazione in stucco.

All'interno del testo, sono i due autori stessi a rammaricarsi per la mancanza di pubblicazioni esplicitamente dedicate al tema della scultura, citando una finora ignota raccolta di lezioni accademiche di Niccolò Musso o Musio, pittore caravaggesco originario del Monferrato, svolte a partire dal 1634 nel palazzo della Cancelleria, alla presenza del cardinal Francesco Barberini e di altri alti prelati⁹⁷⁴, che si occupavano di questo tema⁹⁷⁵. Va anzi sottolineato che negli anni trenta del Seicento, in sostanziale contemporaneità con la Compagnia dei Falegnami, l'accademia di San Luca si stava ulteriormente rafforzando e organizzando sotto il profilo dell'attività didattica, almeno a partire dalla nomina del cardinal Francesco Barberini a protettore nel 1627: oltre a nuovi statuti e inventari di beni, era dal 1628 che si era introdotto un modello stipendiato per il disegno del nudo dal vivo, accompagnato da dodici maestri eletti all'insegnamento⁹⁷⁶, tra cui Giovan Battista Montano⁹⁷⁷. È possibile che i disegni di architettura di quest'ultimo, in cui comparivano anche molti esempi di scultura di figura, verosimilmente da realizzare in legno, ereditati da Soria, da lui pubblicati e poi rimessi in circolo negli anni novanta fossero figli di quella esperienza, ma non sembrano noti ai due autori moralisti, le cui fonti⁹⁷⁸ sono ridotte sostanzialmente alla trattatistica del Cinquecento (con la preminenza di Ammannati, Armenini, Raffaello Borghini Lomazzo e Vasari) e a un pesante appoggio sull'edizione latina del Paleotti, mentre vi mancano significativamente gli scritti, interni

⁹⁷⁴ MARZINOTTO 2015, p. 166, n. 47-48.

⁹⁷⁵ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 172: al quesito «Scultor come può far un'Opera d'universal sodisfazione», si risponde citando l'autorità di Paleotti, il quale sostiene che fare un'opera che risponda perfettamente sia ai canoni ecclesiastici che a quelli dell'arte è cosa assai difficile, per cui a molti scultori manca l'adatta disposizione d'animo; cfr. OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 173: «è come far una confettura di molti, e difficili ingredienti, quindi vien di necessità il considerar [...] gli avvertimenti già spiegati in Roma dal dotto, eloquente, et erudito signor Niccolò Musso con molte lezioni accademiche, le quali cominciò a far circa l'anno 1634, e durò molto tempo, facendone quattro o cinque nello spazio di ciascun anno; e fu sempre onorato e sentito da alcuni signori cardinali, e da molti di que' valenti professori, che erano della Romana Accademia del Disegno».

⁹⁷⁶ MARZINOTTO 2015, p. 166, n. 38-41; solo dal 1636 venne attivato l'insegnamento di architettura civile e militare affidato a Vincenzo della Greca, allievo secondo Giovanni Baglione di Giovanni Battista Montano.

⁹⁷⁷ MARZINOTTO 2015, p. 166, n. 42.

⁹⁷⁸ Dissezionate da COLLARETA 1975, p. 181, nota 13.

all'accademia, di Romano Alberti e Federico Zuccari, ma anche l'eccessivamente zelante Gilio, l'eretico Marino, e i due "legislatori" Carlo e Federico Borromeo.

Il disagio nei confronti della normativa accademica⁹⁷⁹ passava forse proprio attraverso questa pratica di disegno dal nudo: il tema della pudicizia, centrale nei dibattiti degli ultimi due decenni del Cinquecento, rimase infatti centrale per tutta la prima metà del secolo successivo, finendo per affliggere il trattato di Ottonelli e Cortona, secondo l'opinione di Julius von Schlosser, con un eccessivo "odore di sagrestia". Il testo presenta pochissimi interventi sulla scultura, che si concentrano però in modo rilevante sulla sua *agency*, spendendosi nella rivisitazione e nella censura del mito di Pigmalione e delle sue derivazioni più pruriginose. Gli autori trattano infatti di statue che furono «cagione di peccato», esclusivamente antiche, come ad esempio la *Venere di Cnido*⁹⁸⁰, una *Giustizia* che già in antico fu coperta⁹⁸¹ come al tempo succedeva alle 'balie fiamminghe' di Bernini⁹⁸², o un *Cupido* con cui dei giovani avrebbero sfogato i propri appetiti sessuali⁹⁸³, nonché di una storia ateniese dove un giovane si innamora di un'effigie della dea Fortuna situata nel pritaneo e vuole comprarla; l'acquisto gli è rifiutato e allora lui inizia a donarle vesti gioielli e corone, finendo per diventare a tutti gli effetti un idolatra. Morale: i magistrati della città lo rinchiudono in casa, ed egli si uccide⁹⁸⁴. Tuttavia, queste sculture non presentano riferimenti al colore: tra le più evidenti spie di accusa di lascivia nella pittura, se si considera che i maestri più toccati (eccettuando Michelangelo) da questo tipo di accenni sono Correggio e i Veneti⁹⁸⁵. L'unica altra attenzione che i due pongono al tema della scultura (dopo aver solo sfiorato il tema dell'idolatria così come già delineato da Paleotti e Molanus)⁹⁸⁶, è in realtà quella della statuaria onorifica rivolta ai principi, giustificandola ampiamente anche dal punto di vista

⁹⁷⁹ Che pure già affioravano nella raccomandazione agli artisti (OTTONELLI, BERRETTINI 1652, pp. 219-220) di emendare l'imitazione del naturale dai difetti nell'arte ritrattistica, contrariamente all'indicazione di Paleotti di non scostarsi «punto dalla verità, servando in questo la regola dell'istorico, che narra il fatto com'è stato, e non dell'oratore, che spesso amplifica et estenua le cose», v. COLLARETA 1975, p. 194.

⁹⁸⁰ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 305.

⁹⁸¹ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 326.

⁹⁸² OTTONELLI, BERRETTINI 1652, pp. 47-48: «Alcuni [artisti] sono biasimati, perché vogliono far con troppa eccellenza di disegno le cose; e si sforzano infino di mostrare sotto i panni tutte le parti quasi nude delle loro figure; come se tali panni fossero bagnati, o incollati addosso; il che in una Vergine, o in una Madonna più tosto disdice, ed offende gl'intelligenti, che sia di decoro, e secondo l'Arte. All'incontro sono lodati quelli, che, accomodando i panni con una certa sprezzatura, fanno vedere le parti principali della figura, senza che il pensiero penetri più avanti; come si può vedere in diverse opere di Roma, e d'altri luoghi, che lascio per brevità».

⁹⁸³ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 376.

⁹⁸⁴ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 383.

⁹⁸⁵ Sul *decorum* nella letteratura tridentina, e le sue derivazioni dalla discussioni umanistiche precedenti, si veda invece il saggio di GASTON 2013, e più in generale l'introduzione di O'MALLEY 2013.

⁹⁸⁶ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, pp. 170-171: citando un passo che ritroveremo spesso dello storico Cedreno che definisce Thare padre di Abramo scultore fittile o in legno e primo idolatra.

morale come forma di esortazione alla virtù, ma mettendo frattanto in guardia dai pericoli dell'eccessiva ambizione al riguardo utilizzando svariate fonti antiche, che richiama alla possibilità di esibire i ritratti degli antenati (detti immagini «fumose») soltanto dopo un buon periodo di tempo dalla morte del raffigurato⁹⁸⁷.

Il rigido controllo dall'alto delle opere d'arte eccessivamente sensuali è certamente l'obiettivo principale dell'Ottonelli. La fonte principale a cui attingeva il gesuita rimaneva Paleotti, sebbene Berrettini possa forse avergli suggerito di utilizzare anche Giovan Paolo Lomazzo per dichiarare che l'uso delle immagini «è lo svegliatoio all'amore della virtù et alla fuga del vizio» e per certificare la contemporaneità dell'origine del culto delle immagini e della chiesa antica, nonché il suo essere stato «approvato, e confermato da tutti i sacri concili legittimamente congregati in nome dello Spirito Santo». Il ruolo attivo delle immagini sia nell'istruzione dei fedeli incolti sia nell'esercitare una forte spinta alla commozione è infatti incarnato anche per il trattatista lombardo dalle sculture di crocifissi⁹⁸⁸. Tuttavia, quanto sollievo procurano alle anime dei fedeli le buone immagini, altrettanto danno procurano loro quelle cattive: per questo i «superiori», sia laici che ecclesiastici, devono occuparsi di censurarle⁹⁸⁹. Ciò vale particolarmente nel caso di pubbliche processioni⁹⁹⁰: i due autori discutono soprattutto della pratica di appendere all'esterno dei palazzi nobiliari le migliori pitture delle collezioni private. Questo poteva creare lo scandalo di mostrare ai penitenti in marcia anche pitture di soggetto profano o perfino lascivo (si fa un esempio durante le celebrazioni del Santissimo Sacramento a Ragusa); viceversa non è prevista una casistica per cui siano le immagini portate in processione ad essere scandalose. Durante questi eventi, l'oltraggio alla fede dato dall'ambizione e dalla vanità dei singoli committenti e collezionisti è maggiore e non deve essere tollerato in alcun caso. Possibili rimedi a questa stortura sono la proibizione e la prevenzione sia della fabbricazione sia della vendita di pitture oscene, tale da far proporre ai due autori una sorta di congregazione dell'Indice per le immagini⁹⁹¹. In nessun caso si parla però di scultura, poiché evidentemente i due autori si

⁹⁸⁷ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, pp. 355-356. Come conclusione di questo capo, Ottonelli e Berrettini richiamano come unica fonte moderna affidabile su quale decorazione sia o meno decorosa per le residenze dei principi nuovamente il Lomazzo.

⁹⁸⁸ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 385: «molti scelerati, e peccatori scordati già di Dio, vedendo la santissima immagine di Cristo flagellato, oltraggiato, e crocifisso, ritornando in sé stessi, et spargendo dagli occhi fiumi d'amare lagrime, hanno fatto asprissima penitenza: e così vedendo l'azioni de' santi, gli hanno imitati e molti ignoranti, e rozzi si sono ammaestrati ne' misteri della nostra Fede solamente con questi spettacoli».

⁹⁸⁹ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 385-402; *Superiori devono levar l'immagini impure*.

⁹⁹⁰ OTTONELLI, BERRETTINI 1652, p. 386; cfr. anche *ivi*, p. 390: «[Santa Chiesa] con la Processione, col publico apparato, e con la sacra pompa pretende eccitar pietà: e le Pitture lascive eccitano disonestà».

⁹⁹¹ Per una lettura del trattato sotto la lente del controllo post-tridentino delle immagini lascive, cfr. LOH 2013.

regolano sull'uso romano, che prevedeva il trasporto in corteo quasi esclusivamente per icone bidimensionali, accompagnate da stendardi delle singole realtà confraternali, ma solo come eccezione contemplava ad esempio il passaggio per le strade di alcune sculture miracolose, segnatamente i vari crocifissi dalle proprietà sanatorie diffusi in città e dotati di questi poteri sin da un'età considerevolmente antica.

II.2.3. Legno, colore e animazione magica nelle fonti erudite sulla scultura durante il Seicento - Jules Cesar Boulanger, Emund Figrelius, Giovanni Andrea Borboni, Orfeo Boselli e François Lemée.

La letteratura della Controriforma lasciò pesanti tracce nella scarsa trattatistica secentesca dedicata esclusivamente alla scultura. In particolare, lo scavo delle fonti bibliche, patristiche e conciliari, con il loro portato di condanna nei confronti di attività devozionali troppo esuberanti, divenne con facilità una fonte di repertorio, continuamente riproposta in vesti sempre molto simili da autori molto diversi tra loro. Il carattere di questi testi è quasi sempre eminentemente compilativo, e le citazioni storiche da omelie, commenti e altri materiali ecclesiastici vi si affastellano senza alcun ordine in concerto con le autorità retoriche e filosofiche latine e greche, un adattamento che era stato reso possibile soltanto dai testi di Paleotti e Molanus precedenti di oltre quattro decenni. È però interessante campionare le osservazioni sulla materia legnosa in scultura che si possono trarre dagli interventi di cinque autori nello specifico: tre eruditi appartenenti alla chiesa (Boulanger e Borboni), un artista direttamente coinvolto nelle tecniche di produzione e restauro della scultura (Boselli), e anche da giuristi che avevano l'obiettivo di giustificare da una prospettiva laica l'innalzamento di monumenti pubblici alle figure di potere (Figrelius e Lemée).

Un testo a lungo scomparso dai radar della letteratura specialistica è ad esempio quello del gesuita Julius Caesar Bulengerius. Questi, nonostante la sua formazione e successiva biografia si svolgessero prevalentemente in Francia, ebbe significativi contatti durante gli anni di insegnamento universitario a Pisa con lo stesso ambiente culturale fiorentino che aveva nutrito le teorie di Galileo sul *Paragone*. Il suo testo sulle arti visive, appena citato dallo Schlosser, è tra le ultime delle sue numerose pubblicazioni, spesso di ambito antiquario o proto-archeologico, con gli stessi interessi che negli stessi torni d'anni affascinano gli estensori delle guide romane, tra questi in particolare Onofrio Panvinio, che dovette essere molto compulsato dal gesuita: numerosi trattatelli furono composti dal Boulenger sui circhi e i teatri antichi, sul culto degli imperatori e persino sull'interpretazione degli auspici e altri rituali magici dell'antichità classica. Questo ventaglio di interessi si ritrova nel testo della discussione sulle arti pubblicata nel 1627⁹⁹².

⁹⁹² Le informazioni sulla vita, la bibliografia e le opere di Boulanger sono state discusse in sede storico artistica esclusivamente da NATIVEL 2000, da cui le riprendiamo qui: Jules Cesar, nato a Loudun nel 1558 dal grammatico Pierre Boulenger che fu professore di greco e latino all'università locale fino alla morte a Pisa nel 1598, dove era stato chiamato per insegnare teologia da Cosimo II dei Medici, entrò come novizio nella compagnia di Gesù tra il 1582 e il 1594, per poi uscirne e occuparsi dell'insegnamento delle stesse materie del padre, anch'egli - tra gli altri -

Nonostante le numerose critiche rivolte a questo testo dai pochi eruditi successivi che lo ricordarono, in particolare riguardo alla mancata organicità dell'argomentazione, il trattato presenta alcuni elementi di novità fondamentali. Ad esempio, riprendendo la modalità avviata da Federico Zuccari nell'Accademia romana, cerca di definire i mestieri, i generi e gli strumenti della scultura partendo da una prospettiva lessicografica, nettamente ampliata rispetto al testo di Molanus. Già nel secondo capitolo Boulenger affastella disordinatamente numerose citazioni volte a delineare una casistica dei lemmi della statuaria⁹⁹³, che richiamano spesso l'arte del legno, incentrandosi su una definizione delle arti del disegno, ma in particolare della scultura, come «imitazione e rappresentazione di ciò che è visibile», sottolineando il fine della mimesi realistica (arrivando addirittura per questo a criticare il canone policleteo, in opposizione a eventuali possibili influssi classicisti⁹⁹⁴).

Se la prima metà del primo libro si concentra genericamente sulla pittura, vi si riconosce comunque uno spiccato senso di attenzione alle tecniche: un lungo capitolo è dedicato al mosaico, aggiornato sulle scoperte archeologiche più recenti; inoltre, diversi traggono notizie dai ricettari per la creazione dei pigmenti; infine, subito prima di chiudere col capitolo 17 la trattazione della pittura, il gesuita francese registra addirittura l'utilizzo di “macchine” per le arti, in particolare cavalletti per la pittura e forme su cui modellare l'argilla entrambe realizzate in

presso l'ateneo pisano, entro il 1620, anno in cui lasciò l'università per rientrare nella Compagnia gesuita, e poi morire poco dopo a Cahors nel 1628.

⁹⁹³ BOULENGER 1627, pp. 4-5: «De Plastica et Pictura in genere. Caput II. Socrates dicere solitus erat, γραφικὴς εἰς τὸ εἰκασίαν ὁρῶμεν, picturam esse imitationem, et repraesentationem eorum, quae videntur. Idem dici potest de plasticæ, quæ statuariae, sculpturae, caelaturae, picturae parens est; quæque rerum habitum, statumque quam proxima imitatur. Virgilius, Excudent alii spirantia mollius aera, Credo equidem, vivos ducent de marmore vultus. Plastæ dicuntur marmorarii et aerarii, et omnes marmoris et aeris artifices. Tertullian. lib. de Idololatria: Marmorarius, aerarius, qui signum describit, quanto facilius abacum linit, qui de tiliâ Martem exsculpsit, quam citius armarium compingit. Quintilianus bb. 2. cap. ult. Caelatura est, quæ auro, argento, aere, ferro opera efficit. Sculptura etiam lignum, ebur, marmor, vitrum, gemmas, et metalla complectitur; excusor vasa facit. Signum a Latinis dicitur Simulacrum. Tertullianus in Apologet. cap. 12. Quod simulacrum non prius argilla deformat cruci, et stipiti superstructa, in patibulo primum corpus Dei vestri dedicatur. In Deos vestros per omnia membra validius incumbunt asciae, et runcinae, et scobinae, Dicitur item statua imago, conflatile, effigies, figura, similitudo, sculptile, sigillum. A Graecis vocatur ἄγαλμα, ἀπεικασμα, ἀνδριὰς, ἀνδρεῖκελον, βρέτας, δεικέλον, ἐκτύπωμα, τύπος, εἰκὼν, εἰκόνιον, εἰδωλον, εἶδος, ἰδρυμα, ἱνδαλμα, ξόανον, ὁμοίωμα, πριτομή, χαρακτής, σήριγμα, τυπᾶριον, et alia nomina infra subiiciemus. Primus Socrates docuit Parrhasium et Clitonem statuarios, mores, et oculorum obtutus pictura exprimere, ut scribit Xenophon lib. 3. Apomnem.»

⁹⁹⁴ BOULENGER 1627, p. 6: «Diligentia, ac decor in Polycleto supra caeteros, cui quamquam a plerisque tribuitur palma, tamen ne nihil detrahatur, de-esse pondus putant. Nam ut humanae formae addiderit supra verum, ita non explevisse Deorum auctoritatem videtur, quin aetatem quoque graviores dicitur refugisse, nihil ausus ultra laeves genas. At quæ Polycleto defuerunt, Phidiae, atque Alcameni dantur. Phidias tam Diis, quam hominibus efficiendis melior artifex traditur, in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis, aut Olympium in Elide Iovem fecisset, cuius pulchritudo adiecisse aliquid etiam receptae religioni videtur, adeo maiestas operis Deum aequavit. Ad veritatem Lysippum, et Praxitelem accessisse optime affirmant. Nam Demetrius tamquam nimius in ea reprehenditur, et fuit similitudinis, quam pulchritudinis amantior».

legno, tanto nell'antichità classica quanto nella realtà a lui contemporanea⁹⁹⁵. I cinque capitoli dal 18 al 23 da soli occupano più di metà del primo libro e sono dedicati esclusivamente alla scultura: in particolare i capitoli 18, 20 e 23 affrontano il tema della devozione alle immagini scolpite, ed è il luogo in cui più si citano opere lignee, criticando l'uso della vestizione e la scelta antica di questo materiale; il capitolo 19 elenca disordinatamente statue e scultori antichi dalle fonti erudite più disparate; il capitolo 20 ritorna sul culto e la vestizione dei simulacri; il capitolo 21 discute le statue elevate con intento memoriale ai grandi uomini e il capitolo 22 analizza infine rapidamente i *tituli*, ossia le iscrizioni sui basamenti.

Come tutto il resto del libro, il carattere di questi capitoli è estremamente compilatorio (tanto è vero che il testo finì per far parte di diversi *Thesauri* francesi successivi), ma è significativo che si apra con lo spiccato interesse per la scelta terminologica con cui i popoli antichi descrivevano le statue, ancor prima di trattare i divieti biblici all'iconodulia e la funzione memorialistica che caratterizzano per l'autore l'arte statuaria; tuttavia Boulanger non entra affatto nel dettaglio di distinzioni specifiche come farà invece Figrelius anni dopo, limitandosi ad elencare i lemmi delle immagini in greco e in latino⁹⁹⁶. Tra le fonti accumulate, il *Chronicon* di Eusebio di Cesarea ricordava Thare, padre di Abramo, come scultore in legno e in pietra, mentre per il *Panarion* di Epifanio egli fu l'inventore degli idoli in terracotta policroma; a questi prodromi biblici succedeva per il gesuita il racconto della mitologia greca per cui il falegname Dedalo avrebbe finalmente inventato la statuaria propriamente detta⁹⁹⁷. A questo punto si tratta dell'idolatria, in particolare degli *xoana* e delle statue poste su colonne, tra cui un Mercurio di legno che si diceva potesse camminare e parlare (come gli automi attribuiti a Dedalo)⁹⁹⁸; si citano anche simulacri in altre materie (su tutte l'avorio) dall'opera *De Idololatria* di Tertulliano ed altre fonti⁹⁹⁹. L'invettiva di Arnobio contro gli idoli dei gentili, riportata per intero da Boulanger, informa in particolare sugli strumenti utilizzati dalle popolazioni pagane per realizzare le loro sculture sacre, e tra questi una buona parte di arnesi da falegname, nonché si nota l'assenza del marmo, unico

⁹⁹⁵ BOULENGER 1627, pp. 48-49 (*De Machinis, Ocribante, Cinnabo: CAPUT XVI*).

⁹⁹⁶ BOULENGER 1627, p. 50: «*De Imaginibus, et Simulacris. CAPUT XVIII*. Imagines a Graecis dicuntur ἰδρύσματα, σηρίγματα, ἰδείκηλα, ἀγάλματα, ἀνδριάντες, βρέτας ἀπὸ τῶν βροτῶν, εἰκὼν, εἶδωλα, σήλαι. Signa, sigilla, sigillaria, simulacra, statua, imagines, forma, species».

⁹⁹⁷ BOULENGER 1627, p. 51.

⁹⁹⁸ Ad ogni pagina si cita un esempio realizzato in materia lignea, BOULENGER 1627, pp. 52, 53, 55, 58. *Ivi*, nel capitolo successivo, effigi funebri in legno, p. 74, il Palladio, p. 75 e le notizie di Plinio sul Giove ligneo realizzato in cipresso a Populonia come indistruttibile, p. 76.

⁹⁹⁹ BOULENGER 1627, pp. 60-61: «An plastes effingat, an caelator exsculpat, an Phrygio detexat, an gypso, an coloribus, an lapide, an aere, an argento, an filo formetur idolum. Item ex ebore...» a cui aggiungono anche oro, ferro, legno ed altro.

tra tutti i materiali della scultura, in questi elenchi di materiali in cui erano intagliati gli idoli¹⁰⁰⁰. Passando al capitolo successivo, Boulanger è il primo a sottolineare che l'arte dell'intaglio ligneo ed eburneo, come nell'uso a lui contemporaneo, era anche in antico divisa da quella della scultura propriamente detta, identificata dalla parola «tomice»¹⁰⁰¹, di cui viene ovviamente dato il riferimento biblico all'ispirazione divina dei due legnaioli Beseel e Oliaab¹⁰⁰². Caoticamente ritorna sull'argomento in chiusura del capitolo ancora successivo, fornendo però già le stesse fonti a cui si rifarà Figrelus per la distinzione lessicale dei cinque generi delle arti della scultura (principalmente da Celio Rodigino) e ricordando contestualmente che sant'Agostino trovava più suscettibili alla possessione demoniaca le statue composte da materie diverse¹⁰⁰³, dandoci un'ulteriore base per il sospetto della teoria rinascimentale nei confronti della scultura lignea, oltre al desiderio di emulare gli antichi nella loro ricerca di una scultura 'nobile' realizzata esclusivamente in marmi monolitici.

Anche il secondo libro si conclude con capitoli tematici sulla sola scultura: il primo di questi è ancora una volta un'aggregazione di fonti molto variegata, e di sfuggita rimarca che i materiali della scultura sia per via di mettere che per via di levare possono includere il legno¹⁰⁰⁴, mentre i successivi sono tematicamente divisi tra i marmi, le pietre dure, i metalli e così via, ma ne manca

¹⁰⁰⁰ BOULENGER 1627, pp. 62-63: Arnobius lib. 6. Item: Simulacra ista, quae vos terrent, ossa, lapides, aera sunt, argentum, aurum, testa, lignum sumptum ex arbore, aut commixtum glutinum gypso. Camelinis ex ossibus, aut ex indici animalis dente, ex cacabulis, ossulis, ex candelabris, ex lucernis, fornacibus incocta figulinis, ex incudibus, et malleis nata, grossis rasa, descobinata limis, ferris, forcipibus, aculeis, asciis secta, dolata, effossa, terebrarum excavata vertigine, runcinarum laevigata deplanis. Si quis ponat in medio aes rude, atque in opera nulla coniectum, argenti massas indomiti, insectum aurum, lignum, lapides, atque ossa, resque alias caeteras, quibus signa consueta sunt, et numinum simulacra constare. Qui argentum, aes, aurum, gypsum, ebur, argillam deorum in numerum referat. Videretis Deos, quos exterior levitas lenocinio fulgoris augustat, laminarum statilium esse crates, particularum coagmenta deformium, a ruinarum casibus, et dissolutionis metu, subscudibus, et catenis, uncis, atque anfulis retentari, interque omnes finus, commissurarumque iuncturas plumbum ire suffusum».

¹⁰⁰¹ BOULENGER 1627, p. 69: «Statuariae autem quinque genera fuere. Tomice, quae lignum, eburque secat; plasticæ, quae argillam; paradigmaticæ, quae gypsum; colaprice, quae marmor, et lapides; glyphice, cuius duo sunt genera: chymice, quae metallum fundit; agogice, quae scalpendo format, idque vel per anaglyphicen, cum imagines sunt retusae, vel encolapticen, cum caelatae».

¹⁰⁰² BOULENGER 1627, p. 71.

¹⁰⁰³ BOULENGER 1627, p. 87: «Ars autem statuaria quinque generibus continetur. Tomice, et desectrix ligna, et ebur elaborat. Plasticæ argillam. Paradigmaticæ gypsum, quoniam a typis non abscedit, ait Caelius Rhodiginus. Colaprice, seu sculptura lapides scalpit, artifices λιθοδόχοι vocant. Glyphice, vel sculptura metalla sculpsit; quae, si adhibetur cera, dicitur agogice, a deducendo; si metallum funditur, chemice vocatur. Anaglyphicen dicunt, quum imagines exsculptae prominent; diaglyphice, quum imprimuntur tantum. Encolaprice laminas caelat. Toreutice vasa, fibulas, candelabra. Proplasticæ, si futuri operis formas ex creta plastae, vel argilla fingunt. Si cera sculpuntur, dicitur protypus; si ex ligno, modulus. S. Augustinus lib. 8. de Civit. Dei, scribit statuas quasdam ex certis rebus coagmentatas a daemone statim animari; melius dicerentur inspirari».

¹⁰⁰⁴ BOULENGER 1627, pp. 122-123: «Plasticæ quae in statu is aut sculpturis versatur, in duo membra tribuitur. Aliud enim est quod eminet in opere aereo, lapideo, ligneo, quodque exstat supra planam superficiem, vulgo vocatur bosse, eminentia, anaglyphi exstantes partes [...] Materia vero plasticæ, et sculpturae, posita est in auro, argento, aere, ebore, ligno, marmore, lapide, argilla, luto figulino, cera mixta pice, calce, gypso, cerusa».

uno rivolto alle essenze legnose. Il settimo capitolo inizia con la divisione delle arti plastiche in scultura in cavo e in rilievo (che chiama *anaglyphum* e di cui riporta una serie di esempi linguistici e collezionistici moderni dal suo nativo francese e dalle raccolte romane e toscane, che doveva conoscere di prima mano, tra cui spicca il Laocoonte, di cui si nota la fattura *ex uno lapide*). Sempre in questo capitolo settimo (*De Plastica, Sculptura et Statuaria*), Boulanger non nasconde la sua preferenza per l'arte scultorea sulla pittura (di cui riporta compitamente le varie ragioni topiche elaborate nelle dispute sul *Paragone* e prendendo apertamente le parti di Michelangelo), arrivando a includervi l'intaglio a bulino, citando quale massimo esempio Albrecht Dürer, non solo perché si tratta a tutti gli effetti di un'arte d'incavo e di sottrazione, ma anche perché essa è affine al disegno a penna (tratteggiato e reticolato per fingere il chiaroscuro) che riconosce specifico degli scultori e non dei pittori¹⁰⁰⁵.

Per quanto di sfuggita, Boulanger nota che sebbene la pittura abbia pochi elementi volgari rispetto alla scultura, ossia il tocco personale del pennello e l'uso dei colori¹⁰⁰⁶, sia proprio quest'ultimo fattore quello determinante per animare la materia inerte, come interpretabile dal mito di Prometeo¹⁰⁰⁷. Infine, il capitolo 13 è una miscellanea di esempi di statue composte di più materiali, accomunati dalla presenza dei metalli, con tecniche come la doratura, lo sbalzo e altre operazioni volte a rivestire un'anima di altra materia: per questa ragione cita opere in legno che recupera dalla tradizione antica, come il Palladio nella descrizione datane da Diodoro Siculo e le indicazioni pliniane sull'uso popolare del cedro e del cipresso, alberi resinosi, come materiali

¹⁰⁰⁵ BOULENGER 1627, pp. 125-126: «Ante omnia designatio sit operis graphide cretacea, carbone, vel calamo, seu penna, cuius usus difficillimus est, quia figurae, quae sunt intra περιφύρειαν, Gallice le pourfil, tenuissimis, et creberrimis lineis incidendae sunt cancellatim obliquis quadrangulis, et rhombis, a lozanges, on petits carreaux, ut umbrae fiant, et aliquid albi, ac vacui relinquendum, ut lumen inducatur. Haec designatio, quae fit calamo, utilis est in aereis tabulis, ut posted scalpro incidantur, aut stylo ferreo sculpantur, et typis excudantur picturae suavius, et tenerius incisae, quae dicuntur de taille douce. Pinguntur autem calamo aneae laminae nigro quodam, quod sit e fumo nucum, e nucleis mali Persici, vel pomi Persici duracini, admiscetur aliquid gummi draguntini; in quo genere primas tenuit nostro saeculo Albertus Darer Germanus. Rem facilius expediveris graphide ex terra sanguinea, ut umbras efficias in vacuo, et cerussam aqua maceratam cum gummi Arabico adhibeas ad lumen, nisi forte delignatio illa rudis fiat in charta alba, vel pelle pergamena. Haec ratio familiaris est iis, qui nativas, seu iconicas imagines pingunt, et designationem operis mica panis albi, ut volunt, emendant, quae deinde pro exemplari, seu archetypo futura est, maxime in sculpturis eminentibus, in quibus nisi pictor abunde versatus fuerit, humi serpet, nec in planis illis picturis excellat, en platte peinture; quia sculptura docet contrahere, cogere, coartare longitudines, easque in breve colligere, in cavum, et profundum retrahere, aut attollere quae sunt in plano, ut emineant (les raccourcissemens, les renfondremens, les relevemens en un plain) et efficere, ut quod est in plana superficie, emineat, et exstet, quasique foras extubereb».

¹⁰⁰⁶ BOULENGER 1627, p. 125: «In pictura vulgari pauca sunt, quae notes, praeter manum pictoris, et colores. In plastice, statuaria, sculptura plura miramur».

¹⁰⁰⁷ BOULENGER 1627, p. 125: «Prometheo simulacrorum originem attribuit, qui Pandoram ex argilla fecerit, et igne raptu e Solis rotis animavit. Hoc igitur in hac re tenendum, homines primum carbone, et cretacea graphide, avec le crayon, rudi Minerva lineas duxisse, vulgo vocant griffonner, deinde excudisse, sculpsisse, rasisse ebur, nativis coloribus animasse».

durevolissimi e dedicati alla realizzazioni di effigi sacre in virtù di questa qualità eternante: tale caratteristica è riportata anche da altri autori antichi (Pausania, Porfirio, Atanasio, Eusebio e Omero) per altre essenze legnose, accomunate dall'essere sempreverdi o molto dure; l'unico legno che manca rispetto agli usi moderni è quello di noce¹⁰⁰⁸. L'ultimo capitolo di questa sezione è interamente dedicato agli strumenti del mestiere dello scultore, senza tuttavia differenziare quelli per lavorare le sostanze dure come pietre e metalli da quelli destinati alle materie fragili, comunque incluse per quanto riguarda soltanto il legno e l'avorio¹⁰⁰⁹.

Come detto, la diffusione di questo testo fu minima; il percorso di precisazione lessicografica dei generi della scultura antica fu ripetuto con più ordine da un testo successivo dal successo editoriale assai più incisivo, apparso nel 1656 e intitolato *De statu is illustrium Romanorum*, di Emundus Figrelus¹⁰¹⁰, storico erudito della corte di Carlo X Gustavo di Svezia, successore della regina Cristina.

Anche per Figrelus il primo intento è quello di distinguere tra i diversi termini utilizzati nell'antichità per definire le sculture, che fissa nei lemmi “statue, immagini, simulacri e segni”. Nota subito la difficoltà di questa impresa tassonomica, poiché Cicerone nella *Pro domo sua* usava indifferentemente questi vocaboli riferendosi a una statua di Tanagra¹⁰¹¹, e molti altri autori seguirono successivamente il suo esempio. Se “statue” vale come termine ombrello, le differenze tra gli altri tre vocaboli devono essere individuate, secondo l'erudito svedese, in base all'accento minore o maggiore posto su tre concetti basilari, la somiglianza (*similitudo*), la tecnica (*materia*) e il disegno (*forma*, che nel suo valore di “volto” si riavvicina al primo termine, e indica anche il modo di esprimere le emozioni).

Alla prima categoria, Figrelus connette la voce latina *simulacra*, traduzione della greca *eidola*, per indicare le statue che sono oggetto di culto, secondo l'autorità di Svetonio: «statuas, quibus

¹⁰⁰⁸ BOULENGER 1627, pp. 154-155: «Diximus alibi statuas, simulacra, signa facta esse e gypso, lapide, cera, auro, argento, ebore, ligno. Callistratus scribit statuam Memnonis e lapide vocali fictam, statuam Aesculapii e ligno. Vulgo fiebant signa e cedro. Plinius lib. 13. cap. 5. Materia vero ipsi cedro aeternitas, itaque et simulacra deorum ex ea factitaverunt. Apud Pausaniam simulacrum Aesculapii Epidauri erat ex auro et ebore. Porphyrius, Athanasius, Eusebius, Plinius produnt, veterum imagines e vitro factas et e cyparisso, marmore, cedro, quercu, smilace, loto, buxo, radicibus olivae, apud Homerum, e thyo, vel thya arbore odorata, quae perpetuo viret».

¹⁰⁰⁹ BOULENGER 1627, pp. 160-162: «*De ferramentis sculptoriis. CAPUT XIII*».

¹⁰¹⁰ Nato nel 1622 a Skövde da Nicolaus Emundi e Margareta Figrelia e morto nel 1676 a Uppsala, prese il cognome della madre. Divenne professore di storia a Uppsala dal 1650, a seguito di un viaggio in Olanda, Germania, Francia e Italia nei cinque anni precedenti, e fu poi nobilitato come Gripenhielm nel 1660 per meriti diplomatici, in quanto cancelliere e segretario per affari esteri di Carlo X Gustavo. A partire da quel decennio anni fu anche bibliotecario di corte sotto Carlo XI, e solo un anno prima di morire fu ufficialmente ordinato sacerdote, v. DAHLGREN 1969.

¹⁰¹¹ FRIGELIUS 1656, pp. 2-3.

cultus aliquis et religio impenditur»¹⁰¹². Con l'avvento del cristianesimo, fonti come Isidoro di Siviglia legarono infatti per falsa etimologia *simulacrum* e *similitudo*, caratterizzando il termine con una generica connotazione di falsità, ovviamente dettata dal sospetto verso l'idolatria antica.

Riferendosi all'antichità più remota e analizzando numerosi lemmi greci più rari, Figrelus traduce l'uso omerico di *agalmata* con *ornamenta*, sottolineandone la funzione decorativa all'interno del sistema architettonico del tempio, trasportando dunque le parole nell'alveo degli studi trattatistici rinascimentali. Nota infine come gli *xoana* siano in realtà oggetti che non sempre si riferiscono all'imitazione di un soggetto, reale o divino che fosse, ma agiscono piuttosto come simboli, o amuleti per la devozione a dei ed eroi, che non come effigi mimetiche¹⁰¹³: li descriverà meglio nel capitolo successivo.

Passando alla seconda categoria, che potremmo definire in termini contemporanei come quella della *materiality*, afferma che i *signa* sono solo quelle statue (con funzione eminentemente memoriale) realizzate in materiali molto compatti¹⁰¹⁴, come il metallo (in particolare nella mitica triade di oro, argento, bronzo), ma anche il marmo, sulla scorta di Varrone, e persino l'avorio secondo le autorità di Svetonio, Plinio e Cicerone. Attardandosi su questo punto della *materiality* delle statue antiche, Figrelus afferma che è invece più corretto definire *simulacra* tutte le opere realizzate in materiale deperibile¹⁰¹⁵. Come appoggio per questo giudizio cita i *Fasti* di Ovidio, opera in cui si descrivono eziologicamente i riti tradizionali della religione romana: nello specifico i versi riferiti alla processione degli Argei¹⁰¹⁶, in cui le sacerdotesse di Vesta buttavano giù dall'antichissimo ponte Sublicio (completamente realizzato in legno di quercia), dei fantocci dalle fattezze di uomini anziani, formati di paglia e giunchi, a sostituzione di un mitico sacrificio: «Tum quoque priscorum Virgo simulacra virorum / mittere roboreo scirpea ponte solet»¹⁰¹⁷; si tratta di un passo notissimo, corroborato da Varrone e altri scrittori antichi, tra cui Macrobio nei *Saturnalia*, nella sezione che riferisce delle superstizioni e dei culti presso gli antichi italici (mentre Plinio commenta con simili toni l'utilizzo di statuette fittili nel corso delle festività dette

¹⁰¹² FRIGELIUS 1656, p. 3.

¹⁰¹³ FRIGELIUS 1656, pp. 3-4: definiti da alcuni grammatici antichi come sculture dedicate agli eroi, realizzate per via di levare («sculpta seu scalpta simulacra»), «xoana non semper effigiem habebant, sed quasi symbola quaedam erant, per quae Dii, aut Heroes colebantur».

¹⁰¹⁴ FRIGELIUS 1656, p. 4: «statuae et signa non dicantur nisi quae ex solida materia constant».

¹⁰¹⁵ FRIGELIUS 1656, p. 4: «quae ex quacunq[ue] alia molli, levi fragilique materia fiebant».

¹⁰¹⁶ Già registrata da BOULENGER 1627, p. 124, ma senza chiarire bene le circostanze.

¹⁰¹⁷ Ovid. *Fasti*, V, 621-622.

Sigillaria) i quali si riferiscono secondo lo svedese a questi fantocci sempre con i termini «simulacra, non signa aut statuas»¹⁰¹⁸.

Spesso sono dette *imagines* soltanto quelle statue che sono realizzate in metallo e marmo, come in Cicerone e Tacito, ma secondo Figrelus più propriamente dovrebbe dirsi immagine soltanto una rappresentazione bidimensionale, pittorica, o al massimo espressa in cera, come si ricava dal commentario di Beroaldo ad Apuleio¹⁰¹⁹. Tale fonte secondaria muoveva ovviamente dal passo di Plinio sulle maschere funebri realizzate in cera nel tradizionale culto romano degli antenati, conservate negli atrii delle dimore più nobili: Plinio, opponendole ai dipinti e alle statue in argento e bronzo, le definiva come volti portatili¹⁰²⁰. L'importanza di questi calchi per la nascita del ritratto è stata commentata infinite volte, come abbiamo già sottolineato nel caso di Vasari, che aveva tracciato un medesimo passaggio storico dai *boti* dell'Annunziata, trovati dall'artista-mago Verrocchio, al busto ritrattistico rinascimentale. Un sottocategoria del genere dei simulacra, discussa da Figrelus nel terzo capitolo, è quella che lui definisce 'tatuie astrologiche' o 'magiche': si tratta di veri e propri sostituti rituali, affini alle moderne bambole *voodoo*, doppi realizzati in materiali infimi di chi sarà oggetto di benedizioni (*devotiones*) o maledizioni (*defixiones*): «fiebant vero isthaec simulacra ex omni quidem, sed potissimum vili materia, limo, luto, argilla, lana, cera, ligno». Gli esempi sono tratti dall'*Apologia* di Apuleio, dal mito di Medea nella versione di Ovidio, ma anche da fonti più recenti, come Niceta Coniate o le *Res Gestae Francorum* dell'umanista veronese Paolo Emili, del 1517, dove immagini di cera di un re vengono sciolte lentamente al calore del fuoco per causare una lenta malattia al sovrano. Sembra del tutto innegabile che lo scrittore svedese, pur non esplicitando questo pensiero, sia convinto dai meri risultati della sua ricerca letteraria dell'esistenza di un valido legame tra il materiale 'fragile' (legno o argilla) e la devozione antica, e dunque con i rituali magici o demoniaci che la religione cristiana vi aveva letto in seguito.

¹⁰¹⁸ Il giurista François Lemée (cfr. infra), elaborando questo appiglio di Figrelus, definisce i simulacri umani utilizzati durante i rituali "informi", e pertanto non passibili di essere contati tra le statue propriamente dette; v. LEMÉE 1688, pp. 92-93: «Simulacres informes, qu'on ne peut appeller qu'improprement des statuës. Telles étoient les anciennes représentations de Castor et de Pollux, lesquelles consistoient en deux piéces de bois d'une distance égale, et jointes ensemble par deux autres morceaux de pareille matiere; elles furent nommées Docanes, ou Poutres des Rois, n'y ayant pas chez les Spartiates une plus belle devise de l'amitié fraternelle (Plutarque de frater. amore). Les Paisans révéroient dans leurs jardins des troncs d'arbres qu'ils plantoient en terre, que Maxime de Tyr (Dissert. 3a) qualifie de statuës champestres».

¹⁰¹⁹ FRIGELIUS 1656, p. 5: «quae vel ex cera exprimitur, vel coloribus et pictura repraesentatur».

¹⁰²⁰ Plin. HN 35.2: «Aliter apud maiores in atriis haec erant, quae spectarentur; non signa externorum artificum nec aera aut marmora: expressi cera vultus singulis disponebantur armariis, ut essent imagines, quae comitarentur gentilibus funera». Cfr. MAZZERI 2014.

Il discorso giunge infine al punto di vista della *forma*, collegandovi i *signa*: ossia le effigi che almeno in alcune loro parti dipendono dalla materia stessa in cui sono state prodotte, e che esprimono soltanto quelle parti del corpo rappresentato che si possono cogliere in un unico colpo d'occhio: «quae aliqua sui parte, in eadem haerent materia, e qua educta sunt, tantumque sui corporis ostendunt, quantum uno aspectu cerni potest»¹⁰²¹. I 'segni' dunque sono la migliore via di mezzo nell'imitazione della natura: moderando la mimesi, secondo un'estetica tipicamente moderna, in una sorta di sintesi dei primi due termini. Il capitolo si conclude con una disquisizione dotta sui termini *celatura* e *sculptura*: quest'ultimo è preferito da Figrelus in quanto copre un ombrello più ampio di possibilità lessicali.

In brani successivi lo svedese si concentra meglio sulla relazione che intercorre tra pittura e scultura e si chiede quale dei due *media* sia più adatto a eternare la memoria del rappresentato muovendo gli affetti del riguardante. Cita il panegirico di Teodosio, scritto da Pacato Drepànio (389 d.c.): «Vos quoque artifices haec vulgata illa veterum fabularum argumenta despiciate, haec potius hac gesta solertes manus ducant, his fora, his templa decorentur, haec ebore reddantur, haec marmore, haec in coloribus vivant, haec in aere moveantur, haec gemmis augeant pretium». La scelta lessicale del panegirista cristiano è indicativa: le gesta dell'imperatore possono essere *narrate* con il marmo e avorio, cioè nella scultura monumentale; possono *vivere* in pittura, attraverso i colori; *muoversi* nel bronzo, cioè nella scultura più naturalistica¹⁰²² e a un tempo meno impacciata dalla materialità della via di levare; e infine essere *accresciute* di pregio nei cammei utilizzati come doni diplomatici.

Il bronzo rappresenta bene la medietà dei *signa*, anche perché permette un certo uso del colore senza scendere in una policromia caricata. Il trattatista nota che si può sfruttare il colore della materia prima secondo una modalità che potremmo definire con anacronismo concettuale, affermando che talvolta le statue potevano esprimere non solo il corpo, ma anche il nome del raffigurato, attraverso il colore di materiali appositamente ricercati¹⁰²³. Per illustrare questa sua posizione, Figrelus trae dall'*Historia Augusta* di Elio Sparziano (autore di cui non si hanno notizie sicure, e la cui narrazione sembra essere altrettanto favolistica) l'esempio del granito nero proveniente da Tebe d'Egitto utilizzato per una statua del generale Pescennio Nigro, usurpatore

¹⁰²¹ FRIGELIUS 1656, p. 5.

¹⁰²² FRIGELIUS 1656, cap. 14, pp. 118-125. Su questo punto Figrelus torna con una serie di annotazioni, discutendo anche l'abitudine di censurare nell'idealità delle statue i difetti fisici dei corpi reali.

¹⁰²³ FRIGELIUS 1656, p. 124: «Color item corporis concolore quaesita materie nonnunquam legitur in statuibus expressus ... ut imperatoris ipsius formae [statua] concolor esset».

contro Settimio Severo, che sarebbe stato di carnagione scura sia per ragioni genetiche che per il lungo soggiorno in Nordafrica¹⁰²⁴.

Un secondo rispettabile uso della scultura in bronzo sancisce invece la possibilità di una tradizione statuaria che insegua ideali di realismo tali da esprimere minutissimamente ogni parte dell'anatomia, preoccupandosi anche della resa del colorito dell'effigiato: come ricorda una lettera di Plinio il Giovane¹⁰²⁵, la scultura può arrivare a rappresentare gli tratti della vecchiaia con una serie di effetti che rammentano da vicino il crudele naturalismo tanto caro al Seicento in seguito alla scoperta del cosiddetto *Seneca morente*. Secondo Figrelus, espedienti tecnici speciali per miscelare al bronzo diverse leghe di metallo furono ritrovati proprio per introdurre colori immutabili alla pelle delle statue, con l'obiettivo che «ne quid ad similitudinem deesset»¹⁰²⁶. In questo modo si potevano imitare il pallore dei moribondi (utilizzando leghe d'argento, secondo il *Simposio* di Plutarco V, 1, nella statua di *Giocasta*), l'avvampamento dato dall'ira o dalla vergogna (leghe di ferro¹⁰²⁷), e addirittura le vesti di porpora dei magistrati (leghe di rame cipriota e piombo¹⁰²⁸). Quest'ultimo artificio viene particolarmente approvato da Figrelus, che sostiene che «haec miscendi ratio etiam vestimentorum in statuis colores animasse [... et] immensum profuere ad memoriam formae conservandam»; ovvero attraverso il colore delle statue si potrebbero indicare dignità e ufficio dei committenti senza bisogno di ulteriori informazioni: viene alla mente l'esempio del porfido, dello stesso colore delle insegne del potere, riservato a sculture per l'imperatore e la sua famiglia.

Il sedicesimo capitolo del trattato di Figrelus è integralmente dedicato ai materiali delle statue. La prima divisione è ancora quella tra materie solide e fragili: le prime comprendono i metalli, l'avorio e i vari tipi di pietra, le seconde le varie specie legnose, l'argilla, la cera e altre cose del medesimo genere; l'autore stralcia poi una lunga e dettagliata rassegna della nomenclatura delle

¹⁰²⁴ FRIGELIUS 1656, pp. 125: Un epigramma riassume così il concetto che si voleva far esprimere all'immagine: «Nigrum nomen habet, nigrum formavimus ipsi / ut consentirent forma, metalla sibi», dove per metallo si deve leggere marmo secondo lo svedese, che sulla scorta di molti giuristi ricorda questo uso linguistico, e citando Plinio nota come il marmo egiziano - con le conoscenze chimiche del giorno d'oggi, a causa dei suoi alti contenuti di ematite - avesse il colore del ferro.

¹⁰²⁵ *Plin. Nep., Epist.* Lib. III. 6: «Effingit senem stantem, ossa, muscoli, nervi, vena, ruga etiam, ut spirantis, apparent; rari et cedentes capilli, lata frons, contracta facies, exile collum, pendent lacerti, papilla iacent, recessit venter. A tergo quoque eadem aetas, ut a tergo aes ipsum, quantum verus color indicat, vetus et antiquum».

¹⁰²⁶ FRIGELIUS 1656, intestazione del capitolo XIV, p. 118.

¹⁰²⁷ Cita l'*Atamante* di Aristonide, *Plin. HN* 34.14.

¹⁰²⁸ Cita ancora *Plin. HN* 34.9.

tecniche scultoree latine, dall'opera enciclopedica¹⁰²⁹ di Celio Rodigino¹⁰³⁰: con questo solido riferimento, in cui la lavorazione di legno e avorio è detta *tomice*, ossia arte dell'intaglio, Figrelus passa a ricordare che secondo Plinio soltanto nel passato (*olim*) si producevano statue in legno e argilla. Riguardo al legno riporta l'apertura del primo capitolo del libro XII, dove lo scrittore antico rammenta un tempo passato moralisticamente più felice, in cui i *simulacra numinum* erano tratti dagli alberi, prima che fosse possibile spremere prezzi inusitati dai cadaveri degli animali selvatici, ovvero, prima che nascesse un fiorente mercato dell'avorio, e che questo primo materiale fosse in breve tempo impiegato non solo per le esigenze di culto per rappresentare le effigi degli dei, ma passasse anche a essere un prezioso bene di lusso, adatto addirittura a decorare i piedi di un tavolo. Continua con Pausania, che nel libro sulla regione di Corinto sostiene che al tempo dei Danai e dei primi Egizi tutti i *signa* fossero realizzate in legno: l'autore greco utilizza il termine *xoana*, che va inteso secondo Figrelus come stretto sinonimo di *simulacra*, contrariamente a quanto sostenuto da Esichio, che vorrebbe allargare il termine greco alle immagini scolpite in pietra, e sostituire per quelle in legno con il lemma *rariore*: *xulina*. Anche nel libro sull'Arcadia Pausania confermava questo uso antichissimo di considerare gli *xoana* come sinonimo di «*simulacra ex ligno*». Figrelus legge infatti Pausania in una traduzione¹⁰³¹ che restringeva le specie legnose utilizzate alle seguenti: ebano, cipresso (collegato al mito di Priapo), cedro, quercia, smilace (un arbusto spinoso noto in Italia come salsapariglia nostrana) o edera e loto (da intendersi come *Ziziphus lotus*, ossia una variante nordafricana del giuggiolo)¹⁰³². Figrelus

¹⁰²⁹ Intitolata *Lectionum antiquarum libri triginta* uscita per la prima volta a Basilea nel 1542 per i tipi di Ambrose e Aurelius Froben, XXIX, 24, RHODIGINUS 1542: «Lignorum vel eboris elaboratrix, “tomice” nuncupatur; ex quae et artifices id genus quibusdam dicti “defectores”. Quae argillam tractat “plasticæ” vocari solet. At quae gypsum, “paradigmaticæ”, quoniam ab typis non abscedit. “Gypsochoos” sunt qui dicant ipsos artifices. Quae lapides scalpit, “colapcticæ” nomen habet seu “sculptura”: “lithochoos” appellant hosce. Postremo quae cum metallis contrahit “glyphicæ” est, vel “sculptura”: cujus ratio duplex: nam si adhibeatur cera, deductionis ratione, “agogicæ” vocatur. Etenim ab fundendi argumento “chemicen” [...] alteram dixere. Porro “anaglyphicen” intelligunt, cum ita exsculpsimus ut promineant imagines; “diaglyphicen” vero ad impressuram spectare».

¹⁰³⁰ Lodovico Maria Ricchieri, meglio noto come Coelius Rhodiginus (1469-1525) umanista di Rovigo e corrispondente di Erasmo, su cui v. PIGNATTI 2016.

¹⁰³¹ AMASAEUS 1551, su questo autore v. AVESANI 1960.

¹⁰³² LEMÉE 1688, pp. 45-47: prolunga questo elenco, relazionandolo all'idolatria antica, anche per via del buon odore che emanavano: «Parmi les bois on affectoit (Isaïe 9. 44) l'Ebéne, le Cyprés, le Pin, le Cédre, le Chesne, le Lothos, le Similax, le Buis et quelques autres; ceux-cy à cause de leur beauté, et ceux-là par superstition. Le bois de vigne a été employé comme étant celui qui dure le plus (Plin. Lib. 14, c. 2 et lib. 16, c. 40), et ressent moins les injures du temps. Il y avoit à Spartes (Pausan. Lib. 3. Lacon.) un Esculape d'un petit arbrisseau qu'on nomme vulgairement Agnus-Castus, et en Arcadie un Mercure, d'un arbre nommé Thia, il approche du Cyprés, rend une odeur délicate, et l'on fait de sa racine des ouvrages précieux, de même que de celle d'Olivier, laquelle servoit aux Anciens pour leurs petites images. Personne n'a tant fait faire de Statuës de bois que Semiramis, s'il est vray, que leur nombre se montoit à deux cent mille, y comprises celles d'ivoire. Quelque rare quefois cet ossement, il s'en est néanmoins trouvé assez pour en composer quantité de figures, dont quelques-unes ont eu trente-six coudées de haut (Plin. Lib. 15, c. 7); et parce que la vieille huile d'olive l'empêche de pourrir, le Saturne d'ivoire en fut rempli à Rome, ou l'on comptoit 84. Statuës faites de cette excellente matière. On n'en est pas demeuré à ce qu'il y avoit

reputa probabile che anche i Romani, almeno fino alla definitiva conquista dell'Asia minore, usassero queste specie legnose per i propri *simulacra*, una notizia che trae da Plinio il Vecchio¹⁰³³, il quale nuovamente con tono moralistico aveva indicato nell'espansione a Oriente l'origine di tutti i lussi, compreso l'abbandono di materiali legnosi e fittili per la devozione.

Per Figrelius invece, la fine di tali manufatti fu dovuta allo scarso prezzo e alla percepita viltà del materiale legnoso: diverse fonti cristiane infatti sostenevano che i pagani, per avarizia, spesso finivano per bruciare le statue dei loro dei¹⁰³⁴. Tuttavia lo svedese sostiene che gli antichi erano mossi anche dalla credenza che quanto più moderati fossero gli strumenti di devozione agli dei, tanto meglio questi dovevano ritenersi venerati, e che per questo realizzassero i loro primi simulacri in legno. Da ciò segue logicamente, basandosi sul passo di Plinio che descrive l'arte detta *plastic*¹⁰³⁵, che le statue fittili degli dei dovettero precedere quelle di metallo, anche perché l'argilla è necessaria come passaggio intermedio per la fusione in cavo dei vari metalli. Prima di passare alle tecniche del marmo e del bronzo, Figrelius fa una breve ma abbastanza precisa disamina delle metodologie dell'intaglio e della plastica: «come le effigi in legno venivano assemblate nel loro aspetto mediante accette, pialle e trapani, così quelle fittili venivano formate dal modellatore aggiungendo argilla umida su di una croce o un fascio di paglia, o un ceppo di legno, posto a terra come un trofeo. I greci lo chiamano kannabon: veste di canapa»¹⁰³⁶.

I capitoli dal 17 al 22 affrontano temi di iconografia, in particolare cercando di ricostruire dalle vesti i gradi militari e civili degli effigiati: questa parte del trattato è quella che rientra sotto la categoria della *forma*; i successivi capitoli dal 23 al 26 trattano i luoghi in cui si era soliti porre le statue, e che tipo di gerarchia esse dovessero tenere, quelli dal 27 al 30 si occupano delle iscrizioni e delle dedicazioni delle statue; quelli dal 31 in poi trattano invece degli aspetti del culto e della

de plus exquis dans le bois et dans la pierre, ayant incontinent passé aux plus riches métaux», il passaggio ai metalli preziosi, in cui si manteneva il colore e l'ostentazione della ricchezza, è quasi immediato, secondo il giurista francese, presso i popoli pagani dell'antichità, arrivando fino a Teodosio, come discute *ibid.*, pp. 48-51.

¹⁰³³ *Plin. HN* 34.7.

¹⁰³⁴ Sant'Epifanio di Salamina nella sua *Ancora della fede* fa subire questa sorte a una raffigurazione di Ercole, per sottolineare lo scherno dei cristiani all'antica religione pagana, mentre dai *Priapea* ricava un epigramma in cui è la voce viva dell'idolino in cipresso a temere le fiamme, causa la penuria di combustibile, v. FRIGELIUS 1656, p. 139.

¹⁰³⁵ *Plin. HN* 35.12.

¹⁰³⁶ FRIGELIUS 1656, pp. 140-141: «Porro sicut ligneae effigies dolabris runcinis et terebris in formam suam componebantur, ita fictiles hasce cruce vel stipa, vel stipite, tanquam trophaeo in humum destituto, argillaque ei imposita plastae formabant. Graeci vocant kannabon». La menzione dell'anima in forma di croce è tratta da Tertulliano, che ricorda ai gentili come «l'origine dei vostri Dei fu data dalla croce». Il tema dell'assemblaggio, lo si vede, ha una sua parte, anche se non è direttamente messo in contesto con il marmo *ex uno lapide*; inoltre, si nota la sostanziale identità delle tecniche dall'antichità ai tempi moderni, salvo l'introduzione della sgorbia come variante dello scalpello da pietra. Il parallelo stretto tra le due tecniche inoltre (sicut-ita), ammicca alla tecnica moderna dell'intaglio ligneo, che prevede il rivestimento della statua con una pelle plastica, solitamente in gesso.

devozione¹⁰³⁷ dedicata alle statue nell'antichità. In particolare, la divinizzazione da vivi o da morti degli imperatori, la liceità delle loro immagini nei templi e così via. La differenza tra onorare e adorare è ovviamente introdotta in base alle credenze cristiane, successive ai tempi trattati dall'autore: questo deve far riflettere sulle scelte effettuate anche a Roma e sull'interpretazione che ne dà Giovan Battista Pacichelli. Per usare le parole dell'abate, chi era "eccitato a divota memoria del rappresentato", già nell'antica Roma usava secondo Figrelius¹⁰³⁸, baciare le statue di parenti defunti ma anche i simulacri degli dei, partendo dall'esempio, tratto sempre da Plinio, di Attilio Regolo che fece raffigurare i figli "omnibus officinis", in pittura, in cera, in bronzo, in argento, in oro, in avorio e infine in marmo, delineando con questo ordine una graduatoria dei materiali dal più realistico e dunque commovente al più artificioso e dunque memoriale. L'intero capitolo 33 è dedicato alle processioni delle statue, quasi esclusivamente riservate alle effigi degli imperatori e dei loro familiari. Anche le immagini degli dei, non citate qui da Figrelius, erano in determinate occasioni oggetto di una particolare mobilità: ad esempio, venivano sdraiate per banchetti rituali. Sembra logico considerare come la processione di immagini, dichiaratamente prodotte dall'uomo, raffiguranti uomini un tempo vivi, anche se santi, venissero considerate illecite nella Roma della Controriforma. Anche quando icone mariane o di santi, pure policrome, comparvero nell'Urbe sul finire del Cinquecento, esse rimasero saldamente immobili nei "cieli" lignei delle basiliche, senza essere oggetto, stante la memoria degli onori pagani riservati agli imperatori, di trasporto pubblico per le vie della città. Nel caso del *Bambino* dell'Aracoeli, amatissimo fin da tempi remoti, è il popolo a recarsi ad esso, e non il contrario. Fanno eccezione i crocifissi miracolosi, come quello di San Marcello e di San Giuseppe, e soprattutto le icone mariane "di San Luca", perché dotati di poteri di guarigione.

La limpidezza espositiva del trattato di Figrelius venne abbandonata dall'imitazione del teologo senese Andrea Borboni di soli undici anni successivo. In generale, molti passi del secondo, terzo e quarto capitolo, sono dedicati da Borboni a un'ironica presa di distanza dall'idolatria antica, guardata con umorismo, ma salvata nei suoi elementi di pura estetica. Il testo di Borboni infatti, pur nella sua sterminata erudizione, conserva un carattere più sciolto e quasi pamphletistico. Alcuni esempi gustosi si riscontrano quando l'erudito ecclesiastico si dedica a descrivere le abitudini con cui gli antichi abbigliavano le loro statue, intendendo con queste parole sia il pannello metallico delle opere bronzee o crisoelefantine (di cui si nota quindi ma non si discute

¹⁰³⁷ Per altri collegamenti tra il colore e l'idolatria in FRIGELIUS 1656, pp. 46 e 84-85.

¹⁰³⁸ FRIGELIUS 1656, Cap. 32, p. 278.

la polimatericità¹⁰³⁹), sia la vestizione cerimoniale di effigi diverse, che tanto assomiglia all'ostensione di *ex-voto* e altre simili usanze della devozione moderna¹⁰⁴⁰; o ancora quando, nel descrivere le turpitudini di Tiberio e in generale dei vizi riscontrabili nelle terme romane, ricche di statue lascive, il trattatista fa un paragone con una supposta tradizione egizia per temperare i desideri sfrenati, ma che ancora una volta ci traghetta nell'ambito dei riti funebri¹⁰⁴¹ e della statuaria animata¹⁰⁴²: i «grandi dell'Egitto [...] nelle loro cene per rintuzzare l'orgoglio della crapola e dell'ubriachezza mettevano in prospettiva di tutti i convitati un artificioso cadavero fatto di legno e un modello di morte, e poscia rimirandosi in faccia l'uno con l'altro, esclamavano, *in hunc intuens pota, et oblecla te, talis post mortem futurus*». Questa invenzione barocchissima, dove il dato della *vanitas* e dell'artificio sono opposti alla spinta erotica inaccettabile dell'antichità greco-romana, rende significativo che Borboni concluda il passo disapprovando il riuso delle statue e delle architetture classiche nell'arredo ecclesiastico a lui contemporaneo, esclamando «Manco male che oggi dalla pietà cristiana vedonsi consacrate coteste profanità!»¹⁰⁴³.

Alla dettagliata disamina dei materiali il teologo senese sostituiva una più discorsiva tirata che metteva in ampio risalto il colore bianco dell'avorio e del marmo (il secondo preferibile per la sua durata, nonostante l'amore dimostrato da Fidia per il primo), rispetto ai marmi colorati di provenienza africana e perfino dei bronzi greci. All'interno di questa breve raccolta Borboni cita anche alcuni rituali relativi alla distruzione dell'effigie dei defunti (in roghi aromatici),

¹⁰³⁹ A differenza di BOULENGER 1627, p. 6, che nel citare le opere crisoelefantine di Fidia, nota che avevano parti realizzate anche in legno.

¹⁰⁴⁰ BORBONI 1661: pp. 32-33: «A proporzione della materia erano gli ornamenti; che però se erano di bronzo, le collegavano con l'oro, così per cagione di esempio, a Mercurio, d'oro averebbero fatto il caduceo, il fulmine a Giove, a Esculapio la barba, e così discorrete, vestendoli ancor talvolta, particolarmente la vernata, di ricchissimi broccati d'oro. [...] Che più? Non mancarono arredi ai Gentili, per arricchire i loro idoli; conciossiacosaché non dirò delle ghirlande di fiori, come di quelle che facilmente si marciscono; ma di pregiatissime gioie, con le quali li adornavano, ponendo loro in testa, oltre le bende, e fascie di porpora, or corone dorate, or al collo vezzi d'oro smaltato, or di perle, e finalmente orecchiuoli di sterminato prezzo».

¹⁰⁴¹ La fonte è qui il *De Pictura Veterum* di Franciscus Junius, che in altri passi cita estesamente macchine lignee usate come inganni in guerra o nel mito (la vacca di legno di Pasifae, il Cavallo di Troia, meccanismi d'assedio in forma di elefante e così via), ma parla esplicitamente di queste effigi funebri in legno traendo la notizia da Herodotus lib. II. Hist., p. 158 ed inglese *The Egyptians also in their banquets use to carry about a dead bodie made of wood, but so well wrought and painted over, that it can hardly be discerned from a true dead bodie*», ancora p. 169 Junius nota che le immagini trasportate nei trionfi erano solitamente realizzate in argento, ma talvolta anche in legno, e collega ivi anche la tradizione della devozione al Palladio alle contemporanee prore intagliate con polene sulle navi.

¹⁰⁴² Anche nel riportare l'aneddoto del *Cristo delle uova*, v. BORBONI 1661, pp. 65-66, l'autore amplia barocamente la prosa, in cui il crocifisso di legno vincitore è detto 'spirante', nonostante entrambe le opere seguano il tipo del Cristo morto.

¹⁰⁴³ BORBONI 1661: p. 105.

collegandoli comunque al valore eternante nella memoria della scultura¹⁰⁴⁴. Su questo punto, centrale nella sua argomentazione a difesa delle statue papali in Campidoglio, Borboni insiste in più luoghi del suo trattato, esplicitando che la memoria garantita dalla scultura non è solo quella dei rappresentati ma anche quella degli artefici, e che però essa dipende – lapidariamente – da soli tre fattori: la qualità dello scultore, la preziosità del materiale e le dimensioni talvolta eccessive¹⁰⁴⁵. Questa considerazione apre una lunga digressione su quello che l'autore riteneva un cattivo uso dei materiali. Se infatti i Padri della Chiesa avevano stabilito che l'oro e l'argento rappresentavano una possibile simbologia per l'eternità di Dio (in quanto, unici fra gli elementi minerali, quasi incorruttibili), tuttavia gli antichi idolatri ne facevano un uso sbagliato nel forgiarvi ornamenti o intere statue per le loro immagini venerate, a cui attribuivano ogni genere di superstizione, come per esempio nei riti legati alla dea Fortuna. Nell'esaminare alcune di queste occorrenze, Borboni confessa di essersi imbattuto in quello che reputa «un costume ridicolo», ossia quello di vestire le statue in modo conforme alla stagione in cui si veneravano gli dèi raffigurati. Prosegue riportando il racconto umoristico di Luciano di Samosata, per cui Giove avrebbe stabilito una gerarchia tra i propri sottoposti sulla base della sostanza in cui venivano loro erette le statue, e sembra di riconoscere un accenno, nuovamente ironico, alla *Dafne* berniniana¹⁰⁴⁶, che forse poteva discendere da un «lignaggio» di divinità basse e popolari, a cui si addiceva soltanto il legno come materia d'intaglio¹⁰⁴⁷.

¹⁰⁴⁴ BORBONI 1661: pp. 25-27, *Capitolo Terzo: Di che maceria si facessero le Statue, e de' loro Abbigliamenti*: «d'accordo furono li artefici in scegliersi a lor capriccio la materia, attorno la quale, a forza di scarpelli sudarono a far veder comparire nelle statue l'arte emulatrice della natura. Che però Fidia si compiacque di segnalare le sue opere nell'avorio, Mirone nel bronzo, Policeto ne' marmi, e questi furono più comunemente adoprati, come di bianchezza uguali all'avorio, e di durata, assai maggiore [...] i marmi, come anco i bronzi da varii, e diversi luoghi, furono procurati. I Romani antichi, per lavorare, hebbero in pregio i marmi della Numidia [...] Altri si valsero di quelli di Paro, di Frigia, di Cartagine, e di Sparta, differenziati fra loro di colore, *Hic lapis est de quinque locis, dans quinque colores, / Purpureus, viridis, carulosus, eburnus, et albus*, disse Sidonio nel suo *Epitalmio*. Non mancò chi pretese di unire le soddisfazioni della vista con quelle dell'odorato, allorché formò le statue di aromi, come quella di Silla, che tutta fu d'incenso, la quale nel di lui funerale fu gettata nel fuoco, forse perché più facilmente rinascesse dalle ceneri di quel rogo odoroso, quasi novella fenice, l'immortalità del suo nome. Più comune però fu il costume di eternare nella memoria de' posterì quella dei defonti, con iscolpirli ne' marmi, o gettarli ne' bronzi, come avvertì 'l poeta latino (Virgil. Aeneid.), *Excudent alii spirantia mollius Aera, / Credo equidem vivos ducent de marmore vultus*. In quanto poi all'apprezzare il bronzo, non si controverte, come ne fa fede Floro che pregiatissimo fosse il corinzio, come il più carico di argento, e d'oro».

¹⁰⁴⁵ BORBONI 1661, p. 39: «Tralascio per adesso di dire delle altre arti, e solamente mi fermo a quella della scultura. A tre si riducono le ragioni, per le quali, li artefici illustri lasciano scolpita a forza di scarpelli, nelle statue, l'immortalità del suo nome: per la ricchezza della materia, ma più di tutte per l'eccellenza del lavoro, e finalmente per la smisurata grandezza di qualche colosso».

¹⁰⁴⁶ Per il *Delle Statue* di Borboni e Bernini, v. RODRÍGUEZ RUIZ 2014, nel saggio introduttivo (pp. 13-43, in part. 36-37); *passim* nelle schede e in part. cat. 34, pp. 150-152; cfr. NERI 2004, in part. p. 37, per ulteriori approfondimenti sulle circostanze della stesura del trattato e dell'inserimento al suo interno dell'*exemplum* berniniano.

¹⁰⁴⁷ BORBONI 1661, pp. 27-29: «Avevano gli antichi a guisa di ben ordinata repubblica fatta una distinzione fra la moltitudine innumerabile de' loro dèi, e conforme all'estimazione che ne facevano, assegnavano alle statue di quelli

Sempre negli anni sessanta del Seicento venne composto, ma non vide mai la luce della stampa, il trattato di Orfeo Boselli, che il 30 dicembre del 1663 recitava all'Accademia di San Luca la sua lezione *Sulla Nobiltà della Scultura*, dedicata al cardinal Girolamo Colonna.

Infine, nel 1688 vedeva le stampe il *Traité des Statuës*, assai influenzato dai precedenti di Figrelus e Borboni, del giurista parigino Francois Lemée¹⁰⁴⁸. Il testo di Lemée fu modellato su due principali esempi eruditi: uno francese e di stampo prettamente giuridico-economico, che sviluppava in tre capitoli le origini, i materiali, l'iconografia, le collocazioni, le dimensioni e la giurisdizione delle statue presso gli antichi¹⁰⁴⁹; un secondo e più importante modello che fu il testo di Figrelus, di cui seguì l'articolazione organizzata sulla ricerca delle origini, degli etimi e la classificazione per forme, materiali, iconografia; a queste si aggiungono collocazioni, iscrizioni e altri elementi accessori che rappresentano gli aspetti più originali del trattato svedese: le cerimonie civili e religiose in onore delle statue e la conclusione dedicata al problema della loro distruzione.

Gli abusi della statuaria memoriale¹⁰⁵⁰ e onorifica per i principi¹⁰⁵¹ vengono sostanzianti in diverse specie giuridiche antiche e moderne rifacendosi al diritto civile romano, come avevano fatto,

la materia, giusto come a proporzione de' natali, vengono compartiti gli onori a' cittadini. Alli dèi di basso legnaggio, come alli dèi Penati, ai Fauni, ai Sileni, di legno facevansi le statue, e per difenderle da rigorosi freddi della stagione, vestivanle di pelli. Almeno avessero unti con l'oglio di cedro, numi sì meschinelli, che li avrebbero difesi ancor dal tarlo, giacché a parere di Plinio il Giovane, *Caedri oleo otto peruncta materies, nec tineam, nec cariam sentit*. Alli dèi del mare facevansi le statue di creta, a quelli poi non così freddolosi, come erano quelli dell'inferno, formavansi di pietra, *Nam veneror, seu stipēs habet defectus in Agris, / Seu vetus in triviis, florea sena lapis*, cantò Tibullo, ma di lui si burla Prudenzio poeta cristiano con queste parole, *Deasciato supplicare stipiti*; o meglio di tutti il Salmista, *Similes illis fiant qui faciunt ea* (Psalm 113.) Or ecco la divisa di quella vile ciurmaglia delli dèi della terra, del mare, e dell'inferno; ma le statue delli dèi celesti, altrettanto erano onorate, quanto più nobile, e superiore di stima a tutti metalli è l'argento, e l'oro. Questa che fu la più degna materia delli dèi sovrani, servì all'ingegno di Luciano di nobile argomento per ridersi ne suoi *Dialoghi* di simiglianti personaggi. Racconta egli per tanto una grandissima contesa nata fra costoro a segno tale che poco mancò non degenerasse in guerra e facilmente avrebbe degenerato, se dal fulmine di Giove, che vi si trovò presente, non fossero tutti quanti rimasi per lo spavento, ammutoliti; onde fece bandire da Mercurio una legge, che li dèi, che avevano le statue di oro, presedessero a tutti gli altri, quelli delle statue di argento venissero accanto, quelli delle statue di pietra, si accomodassero nelle ultime sedie, e finalmente quelli delle statue di legno stessero in piedi. Non ci fu nella contesa chi cagiasse più presto di questi ultimi, essendo più degli altri sottoposti alli ardori, perché se Giove avventava il fulmine acceso; l'inceneriva più presto degli altri. Almeno fosse toccato in sorte a costoro qualche legname dolce, che con lo stare in piedi avrebbero talvolta potuto piantare le radici, abbarbicare, e cambiarsi nell'albero, d'onde furono tagliati. Chi sa, che Dafne non avesse origine dal lignaggio di qualcheduno di questi dèi di bassa mano, mentre si cambiò in alloro? Con tutti questi strapazzi fatti loro da Giove ad ogni modo non mancò chi, per onorarli, intagliasse della loro materia ancor li dèi celesti, onde si poté dire *Rude lignum sit Mercurius*».

¹⁰⁴⁸ Di cui vedi l'edizione critica moderna in LEMÉE 2012.

¹⁰⁴⁹ L' *Histoire des grands chemins de l'empire romain* di Nicolas Bergier (1622, in particolare il libro V, capitoli 13-15), v. BODART 2012, p. 20.

¹⁰⁵⁰ La connessione principale della scultura con il valore memorialistico in cui sono assolutamente privilegiati i principi, è già in ZUCCARI 1607, vol. 2, p. 35.

¹⁰⁵¹ BODART 2012, p. 21.

ancor prima di Figrelus, Johannes Molanus e Gabriele Paleotti¹⁰⁵², ma accentuando questo carattere in quanto Lemée stesso era un giurista di mestiere. L'enciclopedista Jaucourt non apprezzò il titolo di Lemée, rubricandolo a mero estratto di quello di Figrelus, nonostante una precedente rapida e ben accolta ricezione europea¹⁰⁵³. L'altro grande modello del francese è il *Delle Statue* di Giovanni Andrea Borboni, pubblicato a Roma nell'orbita non solo di Alessandro VII ma anche della Regina di Svezia Cristina nel 1661¹⁰⁵⁴, dalla cui prospettiva storica Lemée trae l'ispirazione per creare non tanto un trattato di scultura che si rivolgesse davvero agli artisti, quanto una difesa dottrinale del diritto dei potenti (il Re Sole per Lemée, sulla scia dei progetti berniniani e poi del colossale gruppo bronzeo realizzato in onore di Luigi XIV in Place des Victoires a Parigi da Martin Desjardins, che era stato accusato di idolatria; l'imposizione papale sul potere laico di Roma per Borboni, per la posa di statue raffiguranti i pontefici regnanti in Campidoglio). Si tratta di un modello polemico, in quanto il francese trova la *querelle* romana non comparabile con le conquiste e le prove di virtù del Re Sole, che secondo lui gli garantiscono l'immunità dall'accusa di idolatria. Viceversa, secondo il prete e teologo senese, concludeva che

¹⁰⁵² PALEOTTI 1581, p. 321: «Cap. XVIII. Delle statue che i principi cristiani erigono a sé stessi: Il capo presente pare a prima vista contener molta difficoltà, volendosi saper quello che cristianamente si debba giudicare, quando un principe pone a sé stesso la statua pubblicamente. ... S. Crisostomo (Hom. in Ev. S. Math., 4, a Matth., 8.) in proposito della statua di Nabuchodonosor alcune cose non solo in biasimo dell'idolatria, ma maggiormente contro la vanità che in essa si manifestava, dicendo: *Nabuchodonosor statuam quandam erexit, a ligno et mortua corporis imagine magnam scilicet famam aucupaturus, vivus, si Deo placet, a rebus mortuis claritatem mutuaturus. O ingentem insaniam! Nam qui re mortua innixus magis quam seipso et mentis suae viribus, lignum supra se dignatur, qui non sit ille, obsecro, risu maxime dignus*». Il tema è ripreso nel trattato di Pietro da Cortona; anzi, la poca parte dedicata alla scultura, dove non è volta a sottolineare il pericolo sensistico delle statue antiche, è quasi unicamente rivolta a svolgere il problema della legittimità delle immagini scultoree dei principi, v. OTTONELLI, BERRETTINI 1652, pp. 102-104: *Quesito Decimo Ottavo. Se l'immagini de' Principi, ò le statue loro si possono dimandar vane*; e *ivi*, pp. 105-106: *Quesito Decimo Nono. Del giudizio intorno alle statue erette da' popoli in honor de' Principi viventi, ò collocate vicino à qualche sacro Tempio*; e ancora *ivi*, pp. 107-110: *Quesito Vigesimo. Se sia lecito al Principe senza pericolo di riprensione por la statua a sé medesimo*: le autorità di san Crisostomo e altri vescovi non tolleravano le immagini dei principi vivi, vietandole soprattutto se vicini alle loro chiese «perché gli strepiti popolari soliti farsi nel luogo delle statue con occasion degli spettacoli, recano impedimento alle funzioni de' divini officii; e questa ragione poco preme al tempo nostro, perché non dannosi, che io sappia, strepiti simiglianti: onde secondo me riprension non meriterebbe hora l'erezione d'una statua, per onorar il vivo principe, in mezzo d'una piazza, o d'altro luogo vicino ad un sacro Tempio». Le statue moderne di cui si fa chiara menzione nel trattato di Berrettini e Ottonelli non sono in effetti quasi mai immagini sacre (se si trascura il *Mosé* della mostra dell'Acqua Felice, che è lodato in quanto fatto erigere da Sisto V in vece di un *Nettuno* pagano tipico per quel genere di scultura, ossia la decorazione di fontane, ma connessovi iconologicamente), ma effigi di principi vivi, anche ecclesiastici. I principi vengono raffigurati in particolar modo vicino ai templi, e questo non è un dato da leggere con sospetto; al contrario, questo genere di statuaria rappresenta una testimonianza della cura e protezione che tali potenti dimostrarono al decoro di determinati luoghi sacri. L'argomento è in qualche misura specioso, e ovviamente è sintomo di un accomodamento delle indicazioni tridentine di un Paleotti, costantemente richiamato, alla situazione romana dove le committenze papali e cardinalizie, ricchissime, facevano a gara a esprimere il loro possesso sulla città, per via del sistema elettivo, a questo scopo rimando in effetti anche le tombe.

¹⁰⁵³ BODART 2012, p. 31; tuttavia, nota la studiosa, la diffusione presso i giuristi fu forse giustificata da un errore di lettura che aveva trasformato il titolo del libro in un «*Traité de staututs*».

¹⁰⁵⁴ BODART 2012, pp. 27-30.

il Campidoglio, dove «si consacrava unicamente il nome degli eroi all’immortalità della fama»¹⁰⁵⁵, è senz’altro la collocazione più onorevole per un monumento, e che il papa ne è più degno di tutti i regnanti antichi e moderni, in quanto «vicario di Cristo»¹⁰⁵⁶. Lemée sosteneva, andando oltre Paleotti¹⁰⁵⁷, non solo che i cristiani sono sostanzialmente immuni dall’idolatria, ma che come per le immagini sacre è necessario applicare le norme conciliari stese nel Nicea II e ribadite a Trento, e interpretare i gesti di onorificenza rivolti alle effigi non come adorazione della materia presente, ma come invocazione dell’assente, rappresentato secondo dei “tipi”, così allo stesso modo gli omaggi alle statue dei principi, in particolare durante l’inaugurazione del monumento di Place des Victoires, erano da considerarsi non destinati alla scultura ma al suo modello, in virtù della rassomiglianza¹⁰⁵⁸. Questa estensione è possibile proprio grazie alla ripresa del Borboni di un’altra argomentazione di Paleotti, che il cardinale aveva rivolto proprio all’erezione di statue papali in Campidoglio, dove “si giunge a definire la statuaria pubblica come uno strumento di potere sottomesso alla giurisdizione del principe”. Secondo il bolognese, se esiste un diritto ad essere rappresentati, il criterio su cui basarsi è quello di valutare la virtù dell’effigiato: in questo senso si potrebbero bandire i ritratti degli imperatori pagani ma non quelli dei principi cristiani, che divengono anzi politicamente desiderabili per perpetuare la memoria di un buon esempio. La statua che raffigura un principe cristiano è riferita al suo “secondo corpo”, ossia alla personalità pubblica dotata di dignità dal diritto divino¹⁰⁵⁹. Pertanto diviene ridicolo per questi principi rifarsi all’imitazione del primo corpo, quello fisico, ed è preferibile un’imitazione profondamente artistica, e non mimetica, che altrimenti li ricondurrebbe nell’alveo dell’idolatria.

L’arte della scultura per Lemée è divisa in cinque sezioni, a cui non si applicano però i termini antichi o proto-archeologici dello svedese. Esse vengono bensì divise sulla base della loro

¹⁰⁵⁵ BORBONI 1661, p. 233.

¹⁰⁵⁶ BORBONI 1661, pp. 241-242.

¹⁰⁵⁷ PALEOTTI 1581, pp. 251-252, *Cap. XXXI. Della differenza tra cristiani e gentili nello adorare le immagini*: «Questo modo di venerazione, che si chiama con parola greca ‘tipico’, cioè figurativo, si riporta tutto il culto delle nostre immagini (*Concil. Trid.*, sess. XXV, cap. 2), venerandole noi non per sé stesse, ma per quello che rappresentano, di qualunque materia elle siano formate (S. Bonaventura, *In III Sent.*, d. 9, q. 2.), poiché la nobiltà loro non si considera quanto alla materia di che sono fatte, ma quanto a quello che rappresentano; la quale hanno chiamata nobiltà di significazione, sì come nella settima Sinodo ampiamente è stato dimostrato (Surius III p. 103), ove spesse volte ne è fatta menzione, e da quei santi Padri del concilio è approvato il detto di S. Basilio, *quod imago refertur ad prototypum*, e tra varie ragioni che vi si adducono, si leggono le seguenti parole: *Quemadmodum qui mandatum imperatoris suscepit illius sigillum osculando, non ipsam ceram aut characterem aut plumbum veneratur, verum imperatori ipsi adorationem et cultum exhibet; ita quoque christianorum filii typum crucis adorantes, non naturam ligni adoramus, sed aspicientes sigillum et anulum et characterem, et per hoc Christum ipsum, qui in illo crucifixus est, salutamus et adoramus*».

¹⁰⁵⁸ LEMÉE 1688, pp. 424-426, cfr. BODART 2012, pp. 24-25.

¹⁰⁵⁹ BODART 2012, pp. 26-27.

materialità: intaglio di legno e avorio, modellazione in creta, intaglio in pietra, modellazione in stucco e gesso (intesa come arte del calco, i cui modelli possono essere svolti sia in cera che in legno), e infine fusione (divisa nella modellazione in cera e la tecnica fusoria dei metalli). Il giurista francese inoltre esclude dal corpo della statuaria il rilievo, che segue piuttosto le regole della pittura, e infine recupera da Frigellius anche la divisione tra statue, simulacri e segni, caratterizzati però tutti quanti dall'essere espressi in materiale solido, e pertanto percepito come incorruttibile. I “segni” secondo Lemée sarebbero tuttavia solamente figure a mezzo rilievo oppure di misura assai ridotta, in quanto funzionano come amuleti e devono essere trasportati. Le figure in materie fragili e non resistenti andrebbero invece definite effigi (o simulacri), e anche Lemée nota la confusione nei testi antichi tra queste categorie, anche nella fonte latina più importante, ossia Plinio¹⁰⁶⁰. Il giurista aggiunge più avanti anche distinzioni costruite sul contrasto tra via di mettere e via di levare: la forma della statua è data per addizione nella bronzistica, nella pittura e nelle incrostazioni, per sottrazione nel legno e nella pietra, e per «caso» nei cammei, termine con cui l'autore intende quelle pietre che si trovano già naturalmente figurate¹⁰⁶¹.

Per Lemée, nonostante la confusione di alcuni termini, è evidente – come in Frigellius – che i simulacri erano dedicati soltanto agli dei, le statue agli dei e agli uomini, e i segni a dei uomini e animali: in questa divisione dove collocare gli idoli? Secondo il giurista per i Greci questo termine ricopriva un ampio campo semantico, in cui si esprimevano parimenti le statue dedicate agli dèi, i doppi rituali per funerali e trionfi, le maschere del teatro, le apparizioni sovrannaturali dai fantasmi agli specchi deformanti; tuttavia nota come nell'utilizzo filosofico lo stesso nome, a

¹⁰⁶⁰ LEMÉE 1688, pp. 8-9: «Cet art est ordinairement divisé en cinq espèces différentes, qui sont la sculpture en bois et en ivoire: la sculpture en terre, celle en pierre, la quatrième en plâtre, ou l'art de mouler, quoy-que les modeles puissent être aussi en cire ou en bois, et la dernière espèce est la fonte, qu'on subdivise en l'art de faire des figures de cire; et en celui de les fondre en toutes sortes de métaux. Enfin, il n'y a point d'image en relief, en bosse, ou demie bosse, qui n'appartienne particulièrement à la statuaire: et quand les ouvrages qui en sortent sont d'une matiere solide, on les appelle des statuës, des simulacres et des signes. La statue est définie comme la représentation d'un corps vivant, c'est-à-dire de l'homme ou de la brute; elle est un être permanent qui subsiste par soy même et dépend absolument de l'art comme de sa cause naturelle. Le simulacre à deux étymologies selon les théologiens, qui veulent après Isidore qu'il soit dérivé tantost de similitude, et tantost de simulation; Les simulacres et les statues font voir ce qu'ils représentent entier et de tous côtez, imitant mieux en cela la nature que les signes, qui ne sont que des figures à demie bosse, ou extrêmement au dessous de la grandeur naturelle. Les figures d'une matière fragile et sans résistance s'appellent des effigies ou des simulacres; ce n'est pas que Plin ne donne ce dernier nom qu'aux images en marbre, en pierre, en bois, et à celles qui se taillent au ciseau, et il semble selon luy, qu'on ne prenoit de son temps le terme de statuë, que pour des figures de métal. Cependant les auteurs latins ont assez souvent confondu ces termes, et les empereurs dans leurs loix se sont servi indifféremment de celui de statuë pour exprimer celles qui étoient de bronze, d'argent et de marbre».

¹⁰⁶¹ LEMÉE 1688, p. 83.

seconda della scuola di appartenenza, fosse anche applicato metaforicamente a diversi elementi del pensiero atomistico o platonico, mentre nell'età contemporanea già si era attestato, sul modello denigratorio biblico, il valore colloquiale di idolo come persona ammirata fino all'eccesso da qualcuno. Arriva quindi a determinare che l'idolo si dà qualora si sostituisca l'immagine con la cosa stessa, e che questo termine non era nell'uso corrente dei Greci per indicare le proprie statue cerimoniali¹⁰⁶², che si denominavano differientemente a seconda dei casi: il primo che esamina, ancora una volta in perfetto parallelo con Figrelus, è quello degli *xoana*, con cui si indicano le statue degli eroi, tutte le immagini in legno e anche le colonne di pietra che fungevano da simulacri, vale a dire le erme¹⁰⁶³. All'interno di una lunga discussione del tema dell'idolatria antica, si arriva a parlare di statue di animali e defunti, nonché di simulacri lignei dati come pegno di amicizia, connettendo i *Teraphim* biblici ai sarcofagi figurati egizi, che altro non sono che «statuës de bois qui ressembloient au deffunt, étoient creuses au dedans, et bien dorées au dehors, avec quantité de figures hyeroglyphiques»¹⁰⁶⁴.

Lemée, tra i tanti compiti che si prende in questo trattato, decide di difendere come un buon avvocato non solo il re che ha commissionata la propria effigie, ma anche l'artista che l'ha realizzata. Proprio per questo motivo, a poche pagine dall'inizio, riferisce che trova inadatti gli attacchi di alcuni, troppo aderenti a passi tratti dalle scritture e dai padri della chiesa, alla professione stessa di scultore¹⁰⁶⁵: lo strale può essere rivolto verso i testi della Controriforma

¹⁰⁶² Per attività di culto davanti agli idoli che coinvolgono la lavorazione di legna da ardere o di strumenti divinatori realizzati nella stessa materia cfr. LEMÉE 1688, p. 431;

¹⁰⁶³ LEMÉE 1688, pp. 10-12: «Nous voyons pourtant que les Anciens avoient des mots comme consacrez à certaines choses; et il paroist que les simulacres étoient seulement pour le dieux: les statues pour le dieux et les hommes: et les signes pour les dieux, les hommes et les animaux. On sçait aussi que l'idole parmi les Grecs sert particulièrement à exprimer les statuës des dieux, les représentations des pompes funèbres et des triomphe: les feintes, le faux-visages, et personnages des théâtre, les spectres, les apparitions, et toutes fausses images jusqu'à celles qui paroissent dans les eaux et dans les miroirs. On donne même ce nom aux Atomes, et suivant l'opinion des Platoniciens la vie et les actions de nôtre ame, en étoient les idole, les images et les simulacres. Nous disons encore fort bien qu'un homme fait son idole d'un autre, ou de quelque créature que ce soit, lorsqu'il luy porte une affection déreglée. Deplus, ce terme n'est pris qu'en mauvaise part dans l'Écriture et par les Catholiques. Les meilleurs auteurs grecs et latins n'ont jamais appelé proprement et indifferemment toutes sortes d'images; et il ne se trouvera pas qu'on l'ait attribué à une simple statuë honoraire, ou à celle non consacrée d'une chose réelle et subsistante. L'idole se prend pour la chose même, et non pas pour l'image de la chose, et semblable à une ombre ou à un fantôme, ne dépend d'aucune chose qui soit ferme et stable. Les Grecs avoient donc d'autres termes pour nommer les statuës. Ils appelloient Xōanes ou Zoānes, celles des héros, et toutes les images en bois. Ils donnoient aussi ce nom à des colonnes de pierre qui tennoient lieu de simulacres...».

¹⁰⁶⁴ LEMÉE 1688, p. 89.

¹⁰⁶⁵ LEMÉE 1688, p. 19: «Leur profession [degli scultori] n'est pas si blâmable et si absolument défenduë que certains l'ont prétendu. Ils l'inferent de quelques passages tirez de la Sainte Ecriture et des Peres (Sap. 14, Tertul. De Idol. C. 3. 4. Lactant. L. 2. Iustit. C. 17. 18 et 19. Etc), qui semblent en taxer l'origine et le progrès comme d'une invention diabolique, qui ne sert qu'à seduire l'homme, et à le détourner du culte raisonnable de la Divinité. Qui ne voit cependant que tous ces textes ramassez ne regardent nommément que les Idoles, qui selon les paroles de la Sagesse que j'ai déjà citées, sont posterieures aux statuës de soy tou-tà-fait indifferentes, et qui deviennent des objets dignes

(forse Paleotti, o ancor di più Gilio), ma più probabilmente è una spia di un dibattito che veniva costantemente alimentato e che a distanza di un secolo era ancora sentito come caldo almeno nell'ambiente francese. Il giurista argomenta che i testi accuratamente raccolti dai suoi predecessori riguardano specificatamente gli idoli, e non la scultura in sé stessa. In quanto tali, le parole della tradizione biblica sono da interpretare alla luce della funzione malvagia che viene fatta dei simulacri scultorei, e non della materia (ligna) di cui sono composti, e ciò diviene evidente dalla lunga tradizione di assimilare il ruolo di Dio creatore a quello dello scultore che plasma il proprio modello.

Dopo una digressione sui talenti naturali o influenzati dall'oroscopo degli scultori (capacità di modellare, resistenza alla fatica dell'intaglio, inclinazione naturale all'apprezzamento della scultura più delle altre arti e all'imitazione dal vero, temperamento malinconico; immaginazione, entusiasmo e genio particolari di ciascun autore), che creano la specializzazioni nei generi della scultura (storia, grottesche, divinità, ritratti), Lemée spende l'unica citazione di uno scultore moderno in tutto il trattato, messa a contrasto con l'*exemplum* di Apelle, per dimostrare che per la riuscita della carriera di scultore è necessario, più che in pittura, una continua applicazione all'arte, come affermato da Baldinucci¹⁰⁶⁶, dimostrando che il passaggio francese del Cavaliere aveva comunque dato i suoi frutti: riconosciamo infatti le parole spese da Bernini con Chantelou sul ritratto del Re Sole. Dallo stesso esempio si delinea come allo scultore siano richieste anche abilità in comune con l'architetto, come la conoscenza di matematica, ottica, geometria, prospettiva, per ben «disporre e proporzionare le parti di una statua secondo il suo modello o secondo la distanza del luogo dove deve essere collocata». Queste ultime cognizioni conducono a un importante passaggio sull'assemblaggio, secondo cui per l'autorità di Diodoro Siculo gli antichi Egizi possedevano, in misura nettamente maggiore rispetto ai greci, il segreto di tagliare le giunture di colossi in pietra o legname con tale perizia da far credere che la statua fosse realizzata in un unico pezzo, da un solo uomo e nella stessa officina¹⁰⁶⁷.

de louange ou d'execration, de même que le bois dont elles sont composées, suivant 20 qu'on les employe à l'impiété ou à la justice? Une preuve convainquante que ces livres dictez par le Saint Esprit, n'ont declamé que contre les fauszez divinitez, contre les figures deshonnestes, et contre ceux qui en ont été les auteurs, c'est qu'ils ont comparé Dieu à un statuaire, ce qu'ils n'auoient pû faire raisonnablement, s'ils avoient eu des sentimens si desavantageux de cet art (Isaïae c. 45. Ter. c. 18. Rom. c. 9. vid. Comment. Ioan. Dereyoles, ad haec verba Zachariae, projice ad Statuarium c. 11. v. 13. et 14.)

¹⁰⁶⁶ LEMÉE 1688, p. 24.

¹⁰⁶⁷ LEMÉE 1688, pp. 24-25: «En effet, ce fut par leur moyen que sept excellens statuaires fort éloignez les uns des autres, vinrent heureusement à bout d'un colosse de bronze qu'ils avoient entrepris: les parties que chacun d'eux fit separément, étant ajustées, représenterent un homme tres bien proportionné. Les Egyptiens (*Diodor. Sicul.*

Il nodo teoretico della materialità delle statue è attaccato frontalmente nel terzo capitolo, dove Lemée dichiara (assolutamente in linea con i suoi predecessori) di non credere a una particolare *affordance* degli specifici materiali, che ricevono la loro forma solo e soltanto grazie all'intervento artistico dello scultore¹⁰⁶⁸. Data per accettata la precedenza storica dell'argilla come materiale plastico su quelli invece destinati all'intaglio, nelle pagine successive Lemée cerca, sfruttando le solite citazioni erudite dalla Bibbia e da Plinio nonché dalle osservazioni lessicali sugli *xoana* citati da Pausania, di definire la cronologia della scultura in pietra e in legno, senza raggiungere un verdetto preciso¹⁰⁶⁹: tuttavia, appoggiandosi a uno dei passaggi finali delle *Leggi* di Platone, arriva a fare un ragionamento che di fatto spiega la diffusione moderna di statuaria devozionale in legno, attribuendole una certa qual dignità. Platone escludeva dai doni votivi i metalli preziosi, inclini a essere rubati, ma anche i metalli con cui si fabbricano armi, e l'avorio, in quanto hanno a che fare con l'impuro atto della violenza; infine, il filosofo indicava il bianco come unico colore degno degli dei¹⁰⁷⁰. Chiosava Lemée: «Restano quindi il legno e la pietra. La fermezza della seconda ci insegna a essere mantenere salda la nostra fede nei misteri. Il primo, essendo alimento del fuoco, spinge l'uomo ad accendersi di un amore puro e sincero» per la divinità, ma soltanto qualora le opere che si offrono al culto siano prodotte da un unico blocco, che sia di pietra o di legno. Questi buoni precetti furono però seguiti secondo il giurista fin tanto che i popoli antichi vissero una vita frugale, per poi darsi al lusso di statue impure realizzate in oro, argento e avorio, lasciando le materie meno nobili come il legno al solo culto degli dei minori e popolari, e consacrando alla memoria degli uomini illustri l'utilizzo quasi esclusivo del bronzo¹⁰⁷¹.

Panairol. Rer. Mir. Lib. I. Tit. 14) avoient aussi le secret de tailler des pierres et des morceaux de bois en différents endroits avec tant de propreté, que l'on eust pris la statuë pour être toute d'une piece, faite par un seul homme et dans le même atelier; ces fortes d'ouvrages étoient chers, et l'on prétend que les Grecs n'y entendoient rien».

¹⁰⁶⁸ LEMÉE 1688, p. 36: «*Chapitre III. De la matière des Statues.* Quoy qu'on ne puisse concevoir dans la nature, que la matière soit sans aucune forme, on presupposés néanmoins que l'une est devant l'autre, et l'on dit ordinairement dans l'Art que la matière n'a ny forme ny figure, si l'ouvrier ne luy en donne quelqu'une. Sur ce principe je dépouilleray la matière des statues de toutes ses formes, afin de la mieux examiner séparément, semblable en cela au cirier (Plato in Timaeo) qui imprime avec plus de facilité ses figures sur une cire qui n'en a point».

¹⁰⁶⁹ LEMÉE 1688, pp. 37-39.

¹⁰⁷⁰ LEMÉE 1688, pp. 39-40: «En effet, si nous nous en rapportons à Platon, rien ne convient mieux aux images des dieux (lib. 12. de Leg.). La terre, dit-il, leur a été consacrée pour y habiter, et il ne seroit pas à propos de la leur offrir encore une fois. La possession de l'or et de l'argent n'est seure ny dans les villes, ny dans les temples, ny dans les maisons; outre que leur prix ne sert de rien à l'expiation de nos crimes. L'airain et le fer sont destinez pour la guerre, au lieu qu'il ne doit rien paroître dans nos sacrifices qui ne ressente la paix, qu'on doit toujours garder au dedans et au dehors de soy-même. L'yvoire n'est pas propre non plus, parce qu'étant tirée d'une bête morte, elle marque mieux son insensibilité envers les choses celestes, que la vigilance avec laquelle nous nous y devons porter».

¹⁰⁷¹ LEMÉE 1688, pp. 40-42: «Reste donc le bois et la pierre. La fermeté de l'une nous apprend à être inébranlables dans les mysteres. L'autre, étant l'aliment du feu, excite l'homme à s'embraser d'un amour pur et sincère, et tous deux nous influent la simplicité et l'intégrité, quand les Statues qu'ils composent, font d'un beau morceau de bois, ou d'une pierre toute entière. Ces excellentes maximes n'ont été pratiquées des peuples que dans leur pauvreté».

Dopo queste osservazioni, Lemée si permette una breve digressione sulla scultura in materiali preziosi come le pietre colorate, le gemme, l'oro e l'argento, che però, al di là di poche sopravvivenze a lui contemporanee, è considerata una stranezza dell'antichità pagana, e in generale nota che tali metalli non sono mai stati ricercati quanto il bronzo per levare statue memoriali; continua dunque con una lunga disquisizione, vero e proprio prestito diretto da Figrelus, sui colori che può assumere il bronzo nelle varie leghe del rame, e sui vantaggi che questo permetteva nella realizzazione di statue naturalistiche fin nei colori della pelle¹⁰⁷²: questa sezione si apre col riferimento alla statua di Pescennio Nigro e continua col ruolo dei materiali fragili per scopi magici, tra i quali elenca cera, lana, cartone, fango e argilla, prima del legno, compresa l'antica tradizione della processione degli Argei¹⁰⁷³. Avanza quindi introducendo il culto degli antenati, le cui immagini erano riprodotte soltanto nella cera e raramente in bronzo, connettendoli significativamente ai distrutti simulacri reali dell'abbazia di Saint-Denis e alla tradizione della ritrattistica in cera a lui contemporanea, quella di Antoine Benoit, incontrata anche da Bernini; conclude con l'osservazione che nell'antichità come a i suoi tempi la più diffusa decorazione delle biblioteche era rappresentata da busti "in gesso" di uomini illustri, più raramente realizzati anche in metalli nobili (o in loro imitazioni, come è il caso della Biblioteca Casanatense)¹⁰⁷⁴.

In più punti Lemée aveva sfiorato il tema dell'*ex uno lapide*, che aveva determinato la sfortuna della materia lignea nella letteratura artistica moderna, e giunge a controbilanciarlo in un passo successivo, in cui si discute come gli idoli dei popoli "selvaggi" siano spesso prodotti proprio

Les Grecs et les Romains ne furent pas plutôt devenus opulens, qu'ils destinerent l'or, l'argent et l'ivoire pour les grandes divinités, les autres matières pour les dieux populaires, et le bronze pour les statues des illustres. Mais comme ces régies n'étoient pas encore fort exactement observées, et qu'on a vu toutes sortes de monumens indifféremment faits de quelque matière que ce soit, même de terre; témoin à Athènes, les statues de Thésée et d'Amphion; il faut seulement remarquer les especes de chaque matiere qu'on affectoit le plus (Pausan.).»

¹⁰⁷² LEMÉE 1688, pp. 51-55.

¹⁰⁷³ LEMÉE 1688, pp. 56-57: «Les représentations qui servent à la magie, aux enchantements ou à quelque ceremonie passagere ne sont pour l'ordinaire que de cire, de laine, de carton, de bouë, et de limon. Tous les ans au mois de May on jetoit à Rome du pont de bois dans la riviere des hommes de jonc, appelez Argei, dont Plutarque rend raison dans ses questions romaines. Les effigies ne sont non plus que de ces viles matieres; quoyqu'on en ait pourtant vû de bois, de pierre et de marbre, comme on en verra des exemples dans la suite de ce traité».

¹⁰⁷⁴ LEMÉE 1688, pp. 57-58: «Les images des ancêtres ne se faisoient que de cire ou rarement de bronze, et c'étoit des bustes qu'on conservait dans les sales et dans les antichambres à peu près pareils à ceux de nos roys et de nos reines qui sont à saint Denis en France. Ce n'est pas qu'il n'y eût des statues de cire toutes entieres, il y en avoit même trois au siecle passé, qui subsistoient encore dans l'Eglise de Nôtre Dame de Paris; l'une étoit du Pape Grégoire IX. l'autre de son neveu, et la dernière d'une de ses nieces. Les figures et les bustes qu'on ornaît les bibliothèques (Plena omnia gypso Chrysippi invenias. Juvenal Satyr. 2.), n'étoient le plus souvent que de plâtre, ce qui s'observe encore aujourd'huy; la règle cependant n'est pas si generale, qu'on n'y en ait vu, d'or, d'argent et de bronze».

dall'assemblaggio di più materie, *diverse tra loro*. Secondo il giurista francese infatti, le statue «in Tartaria sono fatte solo di feltro o di stoffa di seta»; mentre i popoli aztechi celebravano feste in cui adoravano un idolo realizzato «con una pasta composta di sangue umano e farine di ogni genere, dandole la grandezza e la forma del dio di legno che avevano nel loro tempio»: qui tra l'altro Lemée, con spirito quasi pre-illuminista, nota la subdola somiglianza con le accuse di cannibalismo rivolte ad alcuni movimenti ereticali antichi; ancora, la figura del dio Serapide ad Alessandria d'Egitto era realizzata «di tutti i tipi di legno, di pietre preziose e di metalli mescolati e trituriati insieme», e similmente gli risulta dell'effigie di una regina del Siam¹⁰⁷⁵.

Inoltre, rifacendosi ai capitoli 14 e 16 di Figrelus, ricorda l'esistenza problematica delle statue greche crisoelefantine o polimateriche, che hanno arti e testa nella materia nobile del marmo, mentre il restante è realizzato «in parte di legno, in parte d'avorio», con giunte e rappezzamenti ottenuti con chiodi e rivetti, ma «in modo tale che la statua appaia come un pezzo unico e di una sola e continua materia», quando invece non è così¹⁰⁷⁶: questo favoriva l'esposizione di queste opere ai furti sacrileghi, perché si poteva abbastanza facilmente distaccarne la parte di valore: ancora una volta emerge il giurista, che giustifica con ragioni di economia materialista un veto estetico già vecchio ormai di due secoli. Il giudizio definitivo di Lemée su queste tecniche, ancora una volta rubato da Figrelus, è che tali «assemblaggi di materiali e il valore di ciascuno in particolare», per quanto contribuiscano allo splendore e alla magnificenza espresse in queste statue pubbliche, tuttavia «non contribuiscono affatto alla loro dignità», che è valutabile invece sulla sola scorta di altri parametri, in sintesi la qualità plastica, il formato e il raffigurato; Lemée concorda infatti che sia la figura (unico termine propriamente aggiunto al materiale dall'arte

¹⁰⁷⁵ LEMÉE 1688, pp. 59-60: «Les idoles (*Etats et Empires*) ne sont en Tartarie que de feutre ou de drap de soie, et les Mexicains celebrent au mois de May la feste de Vitziputzli, pendant laquelle les religieux de Mexico faisoient une idole de certaine paste composée de sang humain et de toutes sortes de farines, lui donnant la grandeur et la figure du dieu de bois qu'ils avoient dans leur temple. Cette superstition n'avait-elle pas du rapport avec l'hérésie des Cataphrygiens (*S. Epiphane*), qui perçoient de tous côtez un enfant d'un an, et petrissoient de son sang le pain qu'ils appelloient Eucharistie? Ces barbares ne sont pas les seuls qui se sont servis d'une matière composée (*Rufin histor. L. 2. C. 23. S. Clem.*) pour leurs idoles. Le dieu Sérapis à Alexandrie (*Alexandr. In admont. Ad gent.*) étoit de toutes les especes de bois, de pierreries et de métaux mêlez et broyez ensemble, et nous lisons dans le Livre d'Ambassades de Batavie à la cour de l'empereur du Japon, qu'il y a au royaume de Siam la statuë d'une reine dont la masse est petrie de toutes sortes de pierres precieuses d'un art délicat et surprenant».

¹⁰⁷⁶ LEMÉE 1688, pp. 60-61: «Deplus il y a des statuës de pierre qui ont le visage et les mains de marbre; d'autres sont en partie de bois, en partie d'yvoire, et ainsi du reste (*σφυζήλιτος*, Malleo ducta: *Figrel. Cap. 16.*): Leurs pieces de rapport se joignent ou par le moyen des clouds et de la soudure, ou en les rivant de telle maniere (*L. 23. De rei vindic ff. etc.*), que la statuë paroisse être toute d'une pièceet d'une seule et même matière continuë, *uno Spiritu*, comme disent les Jurisconsultes (§. 26. *De rerum divis. Institut.*). Cette dernière maniere rend tellement propre à la statue le membre qui y est joint, que supposé qu'il eust été volé, celui à qui il appartient n'en pourrait pretendre que la valeur et l'estimation. Il ne seroit pas même bien fondé à le vouloir reprendre, à moins que la séparation n'en fût autant facile, que l'étoit celle de l'or appliqué par Phidias à sa Minerve, ainsi que Plutarque le rapporte (*In Pericl.*)».

dello scultore) di una determinata divinità, suscitando così la devozione: in poche parole «la figura dà vita al materiale che consideriamo morto»¹⁰⁷⁷.

Inoltre Lemée attribuisce grande importanza all'innovativo contributo di Figrelus a proposito delle vestizioni rituali delle statue antiche, a partire dall'aneddoto noto anche a Borboni sul tiranno Dionigi che fece ricoprire di lana anziché d'oro un simulacro di Giove: gli abiti delle statue sono degni di considerazione in quanto da un lato contribuiscono a conservare la pudicizia dello spettatore, e dall'altro forniscono all'erudito informazioni preziose sulla dignità e sul ruolo sociale del raffigurato. Per queste ragioni nella sua analisi Lemée li considera più importanti del colore e della superficie delle statue¹⁰⁷⁸, a cui pure dedica un paragrafo ricco di spunti. Il giurista nota che fin dall'antichità biblica le fonti tramandano numerosi casi di specifiche cromie sulle effigi tridimensionali, come varie sfumature di rosso e marrone, nonché di nero e d'oro. In particolare, sembra accettare le ipotesi proposte da precedenti antiquari, che leggevano questi interventi come tentativi rudimentali di conservazione (soprattutto nel caso del legno), svolti attraverso l'utilizzo di vernici, un tema su cui nel Settecento si appunterà una discussione di respiro europeo riguardo la pittura, ma in misura minore anche sulla pelle delle statue, se si pensa ad esempio a Canova. Lemée sembra preferire questi esempi a quelli di patinature nere date dalle unzioni rituali dei simulacri, ma persino alle laminature d'oro e d'argento, che giudica, anche se con riserva, eccessivamente lascive, ribaltando in questo senso

¹⁰⁷⁷ LEMÉE 1688, pp. 61-63: «Ces assemblages de matieres et le prix de chacune en particulier contribuent beaucoup à la richesse et à la beauté des statuës, principalement apres ce qui est dit dans l'Apocalypse, que celui qui étoit assis dans le trône élevé au Ciel (Cap. 2.), avoit l'aspect du jaspe et de la sardoine: mais elles ne servent de rien à leur dignité (Figrel. Cap. 14.). Il n'y a que leur figure, leur hauteur, leur dédicace et choses semblables qui les puissent rendre plus ou moins honorables. En effet, quelque belle que soit une matière, elle n'est pas pour cela ny un Neptune ny un Jupiter (Clemens Alexand. Admon. ad gent.). Il faut que l'art y ajoute premierement la figure qu'on a coûtume de donner à ces divinitez. C'est cette figure qui leur attire de la vénération. C'est elle selon la pensée d'un autre, qui leur donne un agrément pareil à celui que l'homme reçoit de l'action. Aussi peut-on dire, s'il est permis de parler ainsi, que la figure fait vivre la matière que nous regardons comme morte, avant qu'elle ait passé par les mains de l'ouvrier».

¹⁰⁷⁸ LEMÉE 1688, pp. 102-103: «Mais ne nous arrêtons point à leur couleur et à leur superficie, il y a quelque chose de plus curieux à remarquer dans leurs vêtements et dans les marques d'honneur qui les accompagnent. Les vêtements n'ont esté inventez que pour mettre 103 l'homme à l'abry des injures du temps; pour couvrir ce qu'il ne peut voir sans honte, ou pour faire connoître ses dignitez par leur somptuosité. Il est évident que les statuës n'en ont pas besoin pour la première raison; car n'était-ce pas une plaisante bouffonnerie à Denis le Tyran d'ôter le manteau d'or au Jupiter Olympien pour luy en mettre un de laine à la place, parce que le premier, disoit-il, étoit trop lourd en esté et trop froid en hiver, au lieu que le dernier étoit bon en tout temps? Il faut donc habiller pour les deux autres raisons, et particulièrement de crainte que leur nudité ne blesse plus nôtre pudeur, qu'elle ne contribuë à leur beauté».

quelle che sono le nostre aspettative nei termini della problematica qui esaminata sull'*agency* delle statue policrome¹⁰⁷⁹.

Infine, il quattordicesimo capitolo del trattato si occupa di vari miracoli ed eventi sovranaturali connessi alle statue¹⁰⁸⁰, facendo direttamente riferimento a statue in legno in almeno due casi: durante un elenco di momenti in cui le sculture hanno emesso voci, in particolare anche suoni animali, si parla del cavallo di legno di san Giorgio di una chiesa di Costantinopoli, che si nitri tre volte prima dell'assedio dei Turchi che distrusse l'impero bizantino¹⁰⁸¹; la seconda citazione è più interessante, perché mostra un atteggiamento piuttosto scettico sui miracoli connessi dalla tradizione cattolica all'azione di statue (come piante e perdite di sangue), cercandone spiegazioni fisiche pre-scientifiche, anche se prudentemente la critica è riferita alla superstizione antica¹⁰⁸².

¹⁰⁷⁹ LEMÉE 1688, pp. 98-102: «Il est difficile de déterminer quels ont esté les premiers ornements des statuës. Le Texte sacré nous enseigne qu'on les rougissoit pour ôter les tâches et les défauts qui paroissent sur le bois. Aussi le vermillon étoit-il fort en usage, surtout à Rome et en Ethiopie, où il n'étoit pas épargné sur les divinitez. Pline, qui nous assure de cela, nous apprend encore que les Anciens peignoient de bitume leurs statuës. Comme Monsieur Baudelot, dans la dissertation qu'il en a faite, conjecture fort judicieusement que cet auteur peut parler icy des statuës érigées aux vainqueurs des jeux Néméens, qui sont les premiers de tous; il dit que ce bitume étoit d'une couleur brune et noire, en rapport à l'origine et à l'institution de ces jeux. Quoy qu'il en soit; il y en a qui ont cru qu'il n'étoit autre que l'ambre dont on fait le meilleur vernis, et certains prétendent qu'il ne servait qu'à la conservation des ouvrages qui en étoient couverts: cela se fonde sur ce qu'on voit encore aujourd'huy quelques armes d'Amazones conservées par son moyen, de même que le beau Cupidon qui fut trouvé il n'y a pas long-temps dans les ruines de Rome. Il falloit pourtant que les statuës tirassent de l'agrément du bitume, puisque Pline s'étonne qu'on les ait dorées depuis. La mode en effet en devint fort commune, et l'on doroit jusqu'à celles qui étoient d'argent et de bronze. Il est vrai que Néron en gâta une d'Alexandre faite par Lysippe en croyant l'embellir par-là. Mais on ne doit pas conclure si absolument, comme le fait Daniel Bartoli, que la fierté des guerriers s'exprimoit mieux sur la rudesse du bronze, que sur la délicatesse de l'or, qu'il appelle "efféminée et lascive". Autrement, les anciens auroient souvent péché en faisant de ces matières leurs figures de héros et de grands hommes, ou en l'ordonnant par leurs testaments, comme en font foy plusieurs passages et une infinité de vieilles inscriptions. De plus on couvrait quelquefois les statuës de lames d'or et d'argent; elles recevoient aussi du lustre des onctions et des parfums, ce qui souvent les brunissait, comme le remarque Prudence dans des Dieux Lares. Le Sérapis d'Alexandrie tiroit sur cette couleur à cause du bleu qui étoit entré dans sa composition, et encore aujourd'hui dans le Royaume de Narsingue les idoles sont noires parce qu'on y croit Dieu de cette couleur; elles y sont même toutes huilées et si vilaines, qu'elles font peur à ceux qui les regardent».

¹⁰⁸⁰ LEMÉE 1688, *Chapitre XIV. De quelques effets surprenants des statuës*, pp. 354-398.

¹⁰⁸¹ LEMÉE 1688, p. 370.

¹⁰⁸² LEMÉE 1688, p. 360: «Quelques unes même ont sué du sang, ou ont pleuré, ce qui peut bien être parce que le bois et la pierre sont ordinairement susceptibles d'une certaine moiteur, dont il se forme de l'eau, qui peut tirer de l'air différentes couleurs; par lesquels accidens dit Plutarque, il n'est pas impossible que Dieu n'avertisse quelquefois les hommes».

II.3. Il rifiuto del colore nella letteratura artistica ‘ufficiale’: dal Paragone alle Accademie settecentesche.

Prima del Concilio di Trento e delle riflessioni normative finora discusse sui temi delle immagini sacre, e in particolare del rilancio dell’equazione tra scultura (in particolare policroma) e idolatria, lo *status* dell’intaglio ligneo come arte a sé stante era già stato messo in dubbio dai dibattiti sul *Paragone* e in particolare dalle posizioni vasariane in merito alle tecniche e all’estetica derivanti dall’uso di questo materiale. In questo paragrafo, dopo aver ricostruito nel precedente le ragioni teologiche e votive dell’insofferenza verso il legno policromo nel primo Seicento romano, esaminiamo invece il percorso parallelo e altrettanto decisivo che ne sancì la censura quasi completa, tracciandolo attraverso i testi che più abitualmente, sulla scia di Schlosser, siamo abituati a definire “letteratura artistica”. Aldilà dello spoglio della guidistica, già effettuato nel primissimo paragrafo di questo capitolo, risulta infatti essenziale analizzare i vari motivi che si sono sommati nella sfortuna di questa tecnica e, fino a metterli tutti quanti a fuoco nel fondamentale testo di Giovanni Battista Pacichelli del 1693, che riassume e corona tutti i riferimenti esaminati fin qui, sancendone la definitiva sconfitta sul piano dell’apprezzamento teorico anche per i secoli a venire. Unica eccezione alla termine cronologico primo-settecentesco della ricerca è stata infatti l’analisi anche dei testi di Cicognara e di Burckhardt, che si sono dimostrati a loro volta essenziali per valutare la permanenza di alcuni dei pregiudizi degli intendenti e dei professori d’arte fin oltre alla metà del XIX secolo. Riteniamo anzi utile partire proprio da questi due autori, per inquadrare il problema del ruolo del colore nella forza del naturalismo barocco tanto osteggiata già dalle fonti contemporanee, che prevedevano nell’uso plastico del colore due possibili finalità, ossia o l’ostentazione di un particolare - cattivo - gusto, oppure la minorità della devozione ‘popolare’, almeno fino al rilancio del colorismo successivo alla *querelle du coloris*.

II.3.1. Il ruolo del colore nel naturalismo barocco di Jakob von Burckhardt.

L'assenza del colore in scultura, più che la sua presenza, è il processo che determina l'artisticità di questa disciplina¹⁰⁸³, secondo il parere di pressoché tutti gli autori occidentali (con l'eccezione lampante degli spagnoli, analizzati nel loro sottocapitolo apposito). Rendere il rilievo completamente bianco, o nero, o dorato, ma comunque monocromo, permette l'elevato artificio di non preoccuparsi del sentimento e della 'presenza' reale del rappresentato, per godere in modo puramente estetico della propria consapevolezza di essere distinti socialmente¹⁰⁸⁴. Come messo perfettamente in evidenza da Lucia Simonato¹⁰⁸⁵, la censura del colore in scultura ebbe finalmente un suo vero caposaldo teorico con la pubblicazione del *Cicerone* di Jakob Burckhardt. Il problema è dipendente da due dibattiti estetici distanti ma collegati: da un lato, la definizione conclusiva del barocco come *period-style*, in sostituzione delle precedenti etichette di *Kirchenstil* e *Jesuitenstil*; dall'altro, la *querelle* sulla policromia delle statue antiche, iniziata in Francia già tra il finire del Sette e l'inizio dell'Ottocento¹⁰⁸⁶. L'idea che il naturalismo fosse una naturale conseguenza dell'uso del legno era già stata messa in circolo, pochi decenni prima, dall'acutissima penna dell'abate Lanzi, che per discutere della pittura eccessivamente caratterizzata dalla 'bravura' del Settecento veneziano tirava in ballo la formazione di Giovan Battista Piazzetta presso il padre intagliatore Giacomo¹⁰⁸⁷: il riferimento era però stato 'inventato' da Anton Maria Zanetti¹⁰⁸⁸, che metteva in evidenza le mancanze nel colorito date dall'imitazione della scultura tendenzialmente monocroma delle opere ecclesiastiche del padre.

¹⁰⁸³ Per un'articolata discussione sulle fonti della letteratura artistica europea di prima età moderna, v. DÜMPELMANN 2023, in relazione al rapporto tra la materialità delle sculture, particolarmente in legno, e il "mimetic gap" necessario a farle considerare propriamente artificiose, e cfr. DÜMPELMANN 2018, per un affondo sulle motivazioni della scomparsa della policromia nella scultura lignea tedesca del Cinquecento a seguito della fortuna di posizioni teoriche italiane a traino delle stampe di Martin Schongauer e Albrecht Dürer; nonché DÜMPELMANN 2022, per le tecniche e le ragioni dell'imitazione del bronzo dorato nella scultura lignea.

¹⁰⁸⁴ Il problema della sfortuna della scultura colorata nella storiografia d'età moderna è stato recentemente sintetizzato con efficacia in questo senso da MEROLA 2021, pp. 17-28, con bibliografia precedente.

¹⁰⁸⁵ SIMONATO 2019, pp. 104-105, che muoveva dagli studi sul concetto di «malerisch», di PAYNE 2008 e PAYNE 2011.

¹⁰⁸⁶ PARRA 1989.

¹⁰⁸⁷ LANZI 1809, pp. 208-209: «Egli si era ben fondato in disegno non so se sotto il padre ragionevole statuario in legno, o sotto altro esatto naturalista; e ne' primi anni dipinse aperto. Si mise poi per la via opposta; e trattando in Bologna con lo Spagnoletto, e quivi pure studiando nel Guercino, s'ingegnò di sorprendere col forte contrapposto de' lumi e dell'ombre; e gli venne fatto. Avea egli, come alcuni credono, osservati lungamente gli effetti del lume intorno a statue di legno e a modelli di cera; e ciò lo dispose a segnar con molta intelligenza e con giusta precisione tutte le parti che nella macchia sono comprese».

¹⁰⁸⁸ ZANETTI 1771, pp. 456-457: «[Giovan Battista Piazzetta] non solamente usò nelle opere sue d'un certo gusto di macchia, siccome dicono, ma ne segnò e decise con dolce precisione tutte le parti, che in essa macchia sono comprese, col mezzo de' riflessi, e con l'arte di fortissimi scuri opportunamente disposti con l'aiuto sempre della verità. Pare a me di poter capire donde nascesse questo suo studio particolare, e di vederne i chiari principii. Era egli figliuolo d'uno scultore in legno (chiamavasi Jacopo, nato in Pederoba nel territorio trivigiano. Sono opere sue

Lo storico svizzero collegava invece il pittoricismo berniniano a una esperienza artistica successiva, ossia la produzione plastica di Anton Maria Maragliano, che considerava come l'ovvia realizzazione del naturalismo, insito nello stile dello scultore napoletano e scelto in quanto tale da ispirare un sentimento religioso più entusiasta¹⁰⁸⁹. L'opera del genovese, lignea e policroma, finiva per essere più accettabile agli occhi di Burckhardt della «maggior parte delle tombe papali in S. Pietro», in quanto la sua natura teatrale e pittorica non era negata dalla materia utilizzata (veniva in fin dei conti dopo Lessing ed Herder). In particolare, la regia berniniana della luce e la relativa pacatezza dei panneggi permettevano secondo lo svizzero a Maragliano di distaccarsi dalla temibile convergenza con le sculturine in cera, policrome e smorfiose come le opere di Bernini¹⁰⁹⁰, citate anche da Pacichelli (vedi *infra*, II.2.6).

Dato il carattere così seminale del testo del *Cicerone*, non stupisce che la divisione tra il lavoro del genovese, dotato a tutti gli effetti secondo Burckhardt della dignità di scultura pittorica, e la «decorazione lignea», identificata come intrinsecamente rinascimentale¹⁰⁹¹ discussa in una sezione completamente diversa della guida, abbia influenzato così a lungo anche la direzione degli studi successivi. Ma l'acume dello studioso individuò anche un altro elemento centrale per

alcune belle figure che stanno nella Libreria del Convento de' Santi Giovanni e Paolo); e dovea da fanciullo aver sempre sotto gli occhi i lavori del Padre, che dotto era nella sua professione. Di giorno e di notte vedeagli a lume di lucerna con quell'attenzione, ch'è propria de' figliuoletti, e di quelli specialmente che han genio. Quindi cred'io che la di lui tenera fantasia ne restasse talmente impressa, che col crescer degli anni si trovasse già piena abbastanza d'aiuti per fondare lo studio grande d'un ricercatissimo chiaroscuro. Aggiungasi la facilità del modellare in figure ch'egli dovette apprendere in quei tempi istessi: studio tanto lodato da' precettori di pittura; e molto utile infatti per vedere nella verità accidenti d'ombre e di lumi, che difficilmente può il pittore da sé immaginare. Da queste ottime pratiche ne riceverterò gran merito anche le di lui opere dipinte; e benché non sieno forse felici nel colorito, non manca ad esse il merito di buona dottrina, e d'intelligenza».

¹⁰⁸⁹ BURCKHARDT 1855, pp. 710: «Endlich erkennt der Naturalismus der berninisehen Plastik seine eigenen Konsequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten academischen Vorurtheile über Linien, über Gruppenbildung u.gl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d.h. er füge die Farbe hinzu!»; cfr. SIMONATO 2019, pp. 107: l'unione di naturalismo ed espressione come fondamento di una nuova concezione di barocco fu rilanciato anche da Wilhelm von Bode, che reiterava il sentore «quasi di caricatura» della scultura barocca, qualora espulsa dal suo contesto; cfr. *ivi*, pp. 112-126, per l'espressione religiosa a tratti mielata che l'Ottocento ricuì addosso a Bernini con false attribuzioni.

¹⁰⁹⁰ BURCKHARDT 1855, p. 710-711: «Maragliano, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in S. Peter. Man überliess ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in welcher er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloss malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Sculptoren in Marmor, die ihre Nischengruppen ähnlich bildeten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. [...] Maragliano ist bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere irgend einen seiner Faehgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung passte hauptsächlich gut für Capuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Kahmen, Gitter etc. ausschliessen».

¹⁰⁹¹ BURCKHARDT 1855, p. 257: «der Dekoration in Holz, welche in der Renaissance eine so bedeutende Stelle einnimmt».

la distinzione della scultura lignea del periodo barocco, che gli studi più recenti hanno trascurato: nel decorrere di Maragliano, pur ammettendo di non essere sicuro per mancanza di una autopsia verificata, legata proprio alla pellicola pittorica che ricopre le opere del genovese, Burckhardt sottolinea come questi gruppi, soprattutto quelli di grandi dimensioni, siano realizzati unendo insieme molteplici pezzi, e senza l'aiuto del gesso (che chiama stucco), vista la qualità dell'artista¹⁰⁹². Dunque già a metà ottocento, nel generale disinteresse dettato dal clima pesantemente anticlericale che faceva identificare il barocco in toto sugli esempi devozionali considerati come «completamente separati dall'arte accademica»¹⁰⁹³, il grande storico aveva colto la differenza sottolineata soltanto dalla critica più recente degli ultimi vent'anni, tra la scultura bianca (in marmo) e quella policroma (in legno), ossia la difficile relazione con il materiale.

Certo la lettura del 'berninismo' come iper-realismo fu una stortura data dal giudizio situato nel purismo del tempo, e passò soprattutto attraverso l'attacco ad alcuni elementi accentuata ed eccessiva espressione riscontrabili soprattutto nel periodo giovanile dell'artista, le «smorfie e arrabbature» citate da Simonato¹⁰⁹⁴. Impressiona però che il termine burckhardtiano per smorfia, «Grimasse», si ritrovi proprio in uno dei due casi che lo svizzero menziona come precedenti diretti di Maragliano, quello di Guido Mazzoni, caratterizzato da «comprensibilità e popolarità»¹⁰⁹⁵, il cui naturalismo viene accusato di rappresentare una «caricatura del dolore in figure borghesi indegne»¹⁰⁹⁶, in smorfie «che nemmeno Donatello stesso», e nessun fiorentino in genere avrebbe mai rappresentato¹⁰⁹⁷; ancora nel descrivere il monumento funebre di Bartolomeo Colleoni, legge lo stile di Giovanni Antonio Amadeo come «troppo laborioso e polito fino alla smorfia meschina del Mazzoni»¹⁰⁹⁸. Burckhardt rigetta dunque già nell'amato

¹⁰⁹² BURCKHARDT 1855, p. 710: «Sein Material ist, wie ich glaube, bloss Holz (bei grössern Figuren von zusammengeketeten Blöcken), ohne Nachhülfe mit Stucco. Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien; welche in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigstage in den Kirchen (im Kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem beaeumit Fleiss und Liebe durchgeführt».

¹⁰⁹³ BURCKHARDT 1855, p. 710: «Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkete, wollte allerdings mit dieser Gattung [Heiligenfiguren von Holz, Stucco und Stein] nichts zu thun haben; die academische Kunst schloss kein Verhältniss mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Concurrenz mit jenen periodisch neu drapirten Wachspuppen, welche z.B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen».

¹⁰⁹⁴ SIMONATO 2019, pp. 23-40, 67-91 e *passim*.

¹⁰⁹⁵ BURCKHARDT 1855, p. 710: «Schon das Mittelalter, dann die realistischen florentinischen Bildner des XV Jahrhundert, die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdiess wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und einer Populärität gemessen, um welche man es zu wenig beneidet».

¹⁰⁹⁶ BURCKHARDT 1855, p. 635.

¹⁰⁹⁷ BURCKHARDT 1855, p. 636.

¹⁰⁹⁸ BURCKHARDT 1855, p. 632.

Rinascimento il naturalismo, spesso a braccetto con il colore; la condanna non è tuttavia definitiva, come si vede dal giudizio sul primo periodo dell'invetriata robbiana¹⁰⁹⁹. Questa si caratterizza come modello di auto-controllo artistico; pur essendo policroma e composta di pezzi diversi, l'opera dei Robbia è sempre artisticamente codificata e non mimetica, né tenta solitamente la competizione con il marmo: «Il puramente plastico, il plastico colorato e il semplicemente dipinto si alternano nella gradazione più netta e consapevole». La stessa valutazione positiva è riservata anche alla terracotta lasciata a vista di Antonio Begarelli¹¹⁰⁰: la distinzione passa attraverso l'intenzione che il colore attribuisce all'opera tridimensionale, non attraverso la relazione univoca tra il materiale e l'espressione che per lo storico svizzero definisce il cuore dell'architettura rinascimentale. Ogni materia è in grado di significare uno specifico grado di ricchezza, uno per il marmo, un altro per la pietra, il legno, lo stucco, lasciando uno statuto speciale alla pittura; fatto che viene tramontando con il barocco, quando non è più vero che «nessun materiale pretende di essere qualcosa che non è»¹¹⁰¹.

Prima di Burckhardt, già il Conte Cicognara aveva calato la sua scure sul barocco, sul naturalismo e sul legno in un unico colpo fatale. Nell'introduzione storica al suo monumentale lavoro, Cicognara, come i suoi predecessori eruditi già nel Seicento, non pensa di potersi sottrarre a una sorta di eziologia della scultura, nonché dei suoi materiali, esaminando le fonti classiche. Ad esse tuttavia è ormai costretto dal più ampio orizzonte culturale che si andava spalancando con l'avvio dell'età coloniale a introdurre anche altri 'esotici' esempi dalle tradizioni orientali, come

¹⁰⁹⁹ BURCKHARDT 1855, p. 237: «Neben all diesen Bemühungen, dem Marmor und Metall das reichste und edelste decorative Leben mitzuthelen, gab die Schule der Robbia das lehrreiche Beispiel weiser Beschränkung. Ihr Stoff, der gebrannte und glasierte Thon, hätte zur Noth eine Art von Concurrenz gestattet, allein in dieser goldenen Kunstzeit glebt sich kein Material für das aus, was es nicht ist, sondern jedes lebt unverhohlen seinen innern Bedingungen nach. Die Robbia, welche lieber schön brennen und zart und gleichmässig glasirens grosse Platten auf einmal fertig machen wollten, setzten ihre Arbeiten aus vielen Stücken zusammen und verhehlten die Fugen nicht, während der Marmor in den grössten Blöcken bearbeitet wurde. Ausserdem konnten sie' mit demselben auch in der Schärfe der Behandlung nur mühsam wetteifern. Ihre Arabesken sind daher bescheiden. Allein sie ersetzen, was abgeht, durch Kraft und Tiefe der Modellirung, durch reichliche Anwendung von Fruchtkränzen, welche Strenge und Fülle in hohem Grade vereinigen, hauptsächlich aber durch die drei oder vier Farben (gelb, grün, blau, violett), welche lange Zeit und absichtlich ihre ganze Palette ausmachen. Das bloss Plastische, das farbige Plastische und das bloss Gemalte wechseln in klarster und bewusstester Abstufung. Es genügt einstweilen, auf ein Meisterwerk wie der Sacristeibrunnen in S. Maria novella hinzuweisen».

¹¹⁰⁰ BURCKHARDT 1855, p. 648: «Wahrscheinlich hat Begarelli seine Gruppen nicht bemalt. Auch wo die jetzige Beweissung abspringt, kömmt keine Farbe zum Vorschein», rinforzata in nota dalla citazione vasariana di apprezzamento per l'artista emiliano che ricorda il valore del marmo rispetto a quello dell'argilla, cfr. SARNECKA, DZIKI 2023.

¹¹⁰¹ BURCKHARDT 1855, p. 170: «Man ergründe vorzüglich auch sein Verhältniss zum Material; der gewöhnliche Baustein spricht sich eigenthümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichthums wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen andern dem Holz, und wiederum einen verschiedenen dem Stucco zugemuthet finden; und zwischen all diesem bleibt noch ein besonderes Gebiet für die Malerei unverkürzt übrig. Äusserst beherzignswerth bleibt es, dass kein Stoff sich für etwas ausgiebt, was er nicht ist».

«statue di grandezza umana in terra, in pietra, in legno riccamente dorate e molto ben lavorate» di cui ha notizia in Tartaria¹¹⁰². Nel secondo capitolo (*Delle Pietre Memorabili e dei Monumenti alla Gloria degli Uomini*), il tema memorialistico gli offre la possibilità di riproporre ancora una volta il *topos* della differenza tra materia solida e materia fragile, ma leggendolo finalmente in una chiave del tutto laica, e priva di paura verso i suoi sottotesti magici, o di sospetto di idolatria. Anzi, in questa fase bisogna ammettere che Cicognara si presenta decisamente possibilista riguardo un'eventuale alta qualità dei primi manufatti scolpiti in legno, che sono perduti (a differenza ad esempio di quelli egizi), affermando che «i primi uomini [...] intagliavano il legno [...] potevano senza difficoltà essere stati gli autori di un qualche buon modello di scultura; e se [...] avessero rivolto il pensiero a serbarle ai voti di una lontana posterità [...] sarebbero potuti] venire con molta lode al confronto di opere posteriori, per la forma ed il gusto»¹¹⁰³.

Tuttavia, nonostante questa iniziale apertura, il testo del primo volume prosegue con richiami veramente sporadici all'arte del legnaiolo, praticamente tutti ripresi quasi *verbatim* dalle *Vite* vasariane: si sofferma sull'esecuzione del coro all'interno della sua descrizione delle Cattedrali di Siena¹¹⁰⁴ e Milano¹¹⁰⁵, ricorda i modelli architettonici della lanterna brunelleschiana di S. Maria

¹¹⁰² CICOGNARA 1818, vol. I: p. 36.

¹¹⁰³ CICOGNARA 1818, vol. I: pp. 44-45: «Non vi volle che la solidità della materia e particolarmente di quella impiegata nelle cose egizie, perché potessero conservarsi così grandiosi e mirabili avanzi per il corso di tanti secoli. [...] Presso altre nazioni potrebbero sussistere altrettanti segni dello stato delle arti loro, se non fosse che, atteso forse il difetto di materiali distrutti, noi pecchiamo di troppa ingiustizia attribuendo ad imperizia la mancanza di que' monumenti che per essere scolpiti in fragile pietra non avranno potuto sin a noi pervenire. [...] Pare evidente che gli uomini abbiano cominciato ad usare del legno per fare utensili che servissero a porli al coperto de' loro bisogni, mentre le forme svariate di questo, il suo facile adattarsi al taglio o all'incisione dee avere offerto una materia molto analoga ad infiniti lavori. La creta egualmente, prima del marmo debb'essere stata in mille guise modificata. Le prime produzioni, se pur vuol risalirsi alle tracce de' monumenti più antichi, dovrebbero essere state di queste materie fragili e pieghevoli. Nel cuore dell'uomo allevato in società e incivilito dall'istruzione si sveglia una brama irrequieta di vivere oltre al breve confine segnato ai suoi giorni; e questa lo agita colla più orgogliosa ambizione e forma il tormento di quella vita che non può tanto protrarre quanto le opere della sua mano. Le idee della grandezza, l'amor di nazione e la smania di vivere fastoso nella posterità con lavori che possibilmente la vincano sul sistema della distruzione generale, non nacquero coi primi uomini, poiché, come abbiamo detto, questi tormenti dell'anima non sono che il frutto della sociale emulazione. Non è poi da indagarsi se ciò sia un bene od un male, ma fia sempre vero che i primi uomini i quali sbozzavano la creta e intagliavano il legno prima di penetrare nelle viscere delle montagne per seguire il filo delle cave dei marmi, potevano senza difficoltà essere stati gli autori di un qualche buon modello di scultura; e se non erano in istato da poter stare a confronto colle opere egizie per la durata delle produzioni, pure se avessero rivolto il pensiero a serbarle ai voti di una lontana posterità, chi sa forse che non avessero potuto venire con molta lode al confronto di opere posteriori, per la forma ed il gusto con cui avessero potuto eseguirsi i primi fragili loro lavori».

¹¹⁰⁴ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 198: «Gl'intagli del coro, i sedili, il seggio e le sedie dell'ebdomadario vicine all'altare maggiore nel corno dell'epistola, sorprendono pei lavori in scultura di legno sopra disegni diversi, eseguiti da Giovanni da Monte Pulciano e da Domenico di Filippo fiorentino nel 1573».

¹¹⁰⁵ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 241: «I postergali del coro sono intagliati a basso rilievo in legno con molto bella esecuzione su i disegni del Pellegrini, del Figini, del Meda, del Procaccini e di Francesco».

del Fiore di Firenze¹¹⁰⁶, della seconda versione del Duomo di Milano di mano del mastro legnaiuolo Simone da Cavagner¹¹⁰⁷, e di S. Petronio di Bologna nel suo aspetto mai completato¹¹⁰⁸. Fa riferimento a Margaritone d'Arezzo, senza accorgersi della strategia vasariana di sostituirlo a Cimabue come campione personale e di campanile, dicendolo anche scultore «forse più in legno che in marmo»¹¹⁰⁹. È costretto a dilungarsi sull'eccellenza di Donatello in tutte le materie, compreso il legno, chiaramente rievocando il Cristo 'contadino' contrapposto a quello 'delle uova', ma anche la *Maddalena* del Battistero di Firenze e il *San Giovanni Battista* dei Frari di Venezia, di cui coglie il complesso legame tra l'espressione del dolore e la materia lignea, che giudica però troppo sforzata, anche in funzione di celebrare per converso il suo campione contemporaneo Canova¹¹¹⁰. L'altra categoria che ovviamente non può tacere, soprattutto per i primi secoli dell'arte moderna, è quella dei crocifissi, concentrandosi sull'apprezzamento vasariano dei Da Maiano, che commenta così: «Il disegno che ammaestra ad ogni genere di esecuzione, conduce alla celebrità chiunque ne intenda il profondo andamento, e lo applichi a qualsivoglia materia, volendosi altrettanta cognizione all'artista che modella od intaglia una statua di creta o di legno, come a chi tratta l'oro e l'avorio, o il marmo più fino»¹¹¹¹. Il parere del critico sembra ancora possibilista, e giunge ad ampliare il *corpus* di questa tipologia di opere con esempi napoletani, trascurati da Vasari¹¹¹².

¹¹⁰⁶ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 209.

¹¹⁰⁷ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 222.

¹¹⁰⁸ CICOGNARA 1818, vol. I: pp. 243: «composto di legno e carta bambagina della lunghezza di piedi 10 che lungamente fu conservato ma che alla fine esso pure è perito».

¹¹⁰⁹ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 386.

¹¹¹⁰ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 213, per la Maddalena; CICOGNARA 1818, vol. I: p. 60 per i Frari; CICOGNARA 1818, vol. II: p. 42-44: «Effetto di quelle riflessioni che Donato dovette fare sulla utilità dell'espressione furono forse alcune statue da lui fatte della Maddalena, e di san Giovanni, soggetto da lui poi le molte volte ripetuto, e sempre con più fina avvedutezza e consiglio maggiore. La Maddalena scolpi egli in legno, e si studiò di conservarvi quanto per lui si poteva il dolore, la compunzione, e la bellezza congiunta però coli' effetto dei digiuni e della penitenza. Egli la volle specchio alle penitenti, non incitamento alla cupidigia degli sguardi, come avvenne ad altri artisti, che intesero di rappresentarla avanti che le macerazioni avessero prodotta un'alterazione sulle sue forme. Questa statua scolpita per la chiesa di san Giovanni, rinchiede in sé stessa grandi e singolari bellezze per la gentilezza delle forme, l'intelligenza delle parti anatomiche, e l'espression di dolore che spira dal moto e dalla fisionomia. Poteva egli è vero tenere una via di mezzo, e non portare lo sfinimento di questa figura fino ad essere scarnata, e prossima a uno scheletro: ma se tutto avesse fatto Donatello, che sarebbe rimasto da farsi a Canova?».

¹¹¹¹ CICOGNARA 1818, vol. II: p. 116-117, 121: dove discute le opere de «i due Majani Giuliano e Benedetto [...] architetti e scultori ad un tempo [...] che [...] escirono dalla bottega di un legnaiuolo»; cfr. anche per altri crocifissi di legno a Firenze CICOGNARA 1818, vol. II: pp. 297.

¹¹¹² CICOGNARA 1818, vol. I: pp. 465-466, per antichi crocifissi in legno a Napoli, di Pietro de Stefani, passato al lavoro in marmo con la tomba di Innocenzo IV nel 1254; *ivi*, p. 467, per il crocifisso ligneo di Masuccio nella cappella Caracciolo del duomo di Napoli; cfr. anche CICOGNARA 1818, vol. II: p. 369: dove cita Giovanni Maragliano da Nola come scultore in legno, ma ne analizza poi soltanto i lavori in marmo.

Tuttavia, basandosi campanilisticamente sul giudizio vasariano espresso su Properzia de' Rossi, che insiste sul legame tra la materia lignea e la temperie 'piccola' e 'meccanica' dell'intaglio, collegandovi la maniera secca e dura degli oltramontani¹¹¹³, il conte nota, nel discutere le origini della scultura in Europa, che i «fiamminghi e gli olandesi acquistarono in seguito molta celebrità per le opere dei pennelli, ma non scolpirono che tardi e poco, e intagli in legno o in avorio piuttosto che in marmo colà rimangono di queste prime età. In Baviera non può dirsi che le arti vi avessero asilo, se non che vi furono a poco a poco raccolte le produzioni di diverse scuole e tenute in altissimo pregio, ma la scultura in marmo specialmente vi fu appena nota: mediocri statue in legno per alcuni altari e figure anche inferiori a quelle della cattedrale di Strasburgo sono i soli monumenti che vi si possano suppor nazionali»¹¹¹⁴. Lo stesso giudizio è ripreso nel Capitolo VII del secondo volume, che potremmo dire dedicato in toto alle arti 'minori', dove di nuovo si intende l'intaglio di materie diverse dal marmo come secondario, e comunque caratteristico degli «abitatori del Nord [...] celebratissimi generalmente nelle opere di pazienza e di laboriosa meccanica e in quei paesi fu sempre fatta un'infinità di lavori che lungo esercizio di mano e acutezza d'occhi più che svegliatezza d'ingegno esigevano»: in questo novero, fra i molti, cita il gesuita Riccardo Taurino addirittura come allievo diretto di Dürer, contrastandolo con il più docile e italianissimo Giovanni Barili, completamente posto al servizio di Raffaello¹¹¹⁵. Va infine considerato che schernendosi dalla possibile accusa di non aver incluso nella sua storia della scultura gli autori di tarsie, nel suo secondo volume Cicognara si rifaceva principalmente all'insegnamento vasariano che le considerava una branca a tutti gli effetti della pittura, come il mosaico, come opera dipendente dal disegno e svolta in piano. Proseguiva però ammettendo «che trattandosi del legno, il quale primo offrì la sua materia all'intaglio e al rilievo, come più facile d'ogni altra materia a modificarsi dopo la fragile argilla, o la molle cera» avrebbe fatto

¹¹¹³ Che cita in CICOGNARA 1818, vol. II: p. 188.

¹¹¹⁴ CICOGNARA 1818, vol. I: p. 481. Curiosamente, per Spagna e Inghilterra, non è nemmeno citata la materia lignea, ma si fa riferimento alle realistiche terrecotte di Pietro Torrigiani.

¹¹¹⁵ CICOGNARA 1818, pp. 442-450, v. p. 443, per avori e legni di Gerard Van Opstal, e in particolare p. 449: «Gran numero d'intagliatori per conseguenza dalle Fiandre e dalla Germania trovò occasione di lavorare in Italia, e basti pei tanti quell'Alberto Brulé fiammingo che intagliò i sedili del coro di s. Giorgio maggiore in Venezia con figure, fogliami, animali, prospettive, architetture, il tutto relativo alla vita e alla storia di s. Benedetto, opera tanto maravigliosa che fu denominata ampollosamente lavoro di un nuovo Policleto, e celebrità acquistarono come, riporta il Torre nel coro del duomo di Milano le settantadue e più sedie fatte tutte d'intaglio in legno di noce per mano di Ricciardo Taurini discepolo di Alberto Durero rappresentando la vita di s. Ambrogio e d' altri arcivescovi di Milano secondo i disegni del Brambilla e per munificenza di s. Carlo Borromeo. Ma fra gli artefici che posero mano all'intaglio con ottima direzione e ingegno acuto e felice si deve annoverare quel Gian Barile al quale Raffaello in tutte le porte e palchi di legnarne in Vaticano fece fare assai cose d'intaglio lavorate e finite con bella grazia».

qualche accenno a come la tarsia si fosse sviluppata - nella sua visione – come per sottrazione¹¹¹⁶ a partire dalla scultura sacra antica tridimensionale, lignea e di piccolo formato, sottolineando come la sopravvivenza di (poche) testimonianze di questa fosse stata garantita soltanto da artifici conservativi in materie più durevoli¹¹¹⁷, e al contempo insistendo comunque sull'ignobiltà dell'intaglio ligneo, degno dei «rozzi pastori delle montagne» anche quando lavorato dalle mani degli artefici più venerati come i padri del Rinascimento fiorentino¹¹¹⁸.

I due temi complementari dell'influsso tedeschizzante e dell'impegno nella materia lignea come opera di «fina meccanica»¹¹¹⁹ sono i due poli attorno a cui gravitano quasi tutte le successive citazioni nel terzo volume del lavoro di intaglio, quasi tutte accentrate sulla propria patria veneziana (pur con sporadiche eccezioni per il tardo seicento¹¹²⁰): ad esempio, cita senza soffermarvisi alcuni lavori in legno di Alessandro Vittoria, come nel Bucintoro dogale,

¹¹¹⁶ CICOGNARA 1818, vol. II, pp. 446: «Dall'intaglio del tondo rilievo si passò facilmente a trattare i rilievi minori, e ogni sorta d'ornamento con facilità e con eleganza venne eseguito in basso rilievo, fregiando così con tutto il decoro dell'arte quei tanto ricchi sedili, ove adagiar si dovevano per sì lunghe ore i salmeggianti o i contemplatori nell'abside delle insigni basiliche, o nelle residenze dei ricchi monasteri fregiate d'ogni magnificenza dalla pietà d'illustri benefattori, o dall'opulenza delle rendite capitolari. Ma tutti questi ricchi sedili che resero sì splendidi col soccorso dell'arte i cori, le sagrestie, i capitoli religiosi non vennero sempre eseguiti in rilievo, poiché l'eleganza seppe unirsi con un comodo infinitamente maggiore, e si videro molti di questi sedili ed armadi fregiati di opere di tarsia mirabilissime...».

¹¹¹⁷ CICOGNARA 1818, vol. II, pp. 445: «si disse già bastevolmente intorno le prime opere dell'uomo, e le antiche *betilia*. Ognuno che ha scorse le pagine di Plinio vi avrà incontrate memorie de' primi monumenti che furono di legno, e le Dedalee statue del primo greco scultore di cui ci giunse memoria furono di legno e di tal materia era il famoso Palladio, e tanti simulacri delle primarie divinità vennero in legno scolpiti, e una quantità di piccoli segni di culto incorrotti vantano la loro derivazione dall'antichissimo Egitto, e debbono a qualche intonaco o alla lor minutezza che li occultò l'essersi sottratti alla voracità dei secoli distruggitori».

¹¹¹⁸ CICOGNARA 1818, vol. II, pp. 446: «infine il moderno culto cristiano adottò nell'interno dei templi l'impiegare questa materia nelle immagini sacre, cosicché quasi non fuvvi scultore che sebbene accostumato a domare col ferro e col fuoco la durezza dei metalli, e dei marmi non degnasse d'incidere e intagliare ogni fatta di legno nello stesso modo che i rozzi pastori delle montagne, siccome abbiamo osservato anche riportando fra le nostre tavole alcune opere di Donatello e del Brunelleschi fra le diverse che i primi scultori eccellenti intagliarono in questa materia».

¹¹¹⁹ Con queste parole definisce il Cicognara le opere di Mirmecide e Callicrate, del Lercaro e di Properzia de' Rossi, e infine di Ottaviano Janella, sul quale copia direttamente il testo di Leone Pascoli, a sua volta plagiato dal resoconto del parente Tuzi, in CICOGNARA 1818, vol. III, pp. 90-91. L'artista ascolano si merita la citazione soltanto in virtù dell'antiberninismo di Cicognara: egli ebbe infatti per il conte «una buona direzione data da sé solo a' proprj studi; e il motivo per cui questa fu tale è l'esser gli quasi stata ricusata ogni assistenza dal Bernini a cui si dicesse, spaventato e ammirato ad un tempo della minutezza delle sue opere; cosicché ebbe ricorso agli insegnamenti dei morti, non potendone avere dai vivi, e si fornì uno studiolo con disegni, intagli, e modelli tutti presi o dall'antico o dagli artefici del cinquecento [...] In ogni età furono sempre uomini dediti a simili raffinatissimi meccanismi; e al presente il Piemonte (che non soccorse le arti di rari ingegni, come nelle scienze e nelle lettere sommi e profondissimi ne produsse) si gloria di far mostra dei legni e degli avori col più fino e il più elegante artificio magistralmente intagliati»: tutta questa sezione è chiaramente intesa dal Cicognara come dedicata alla stravaganza di «quel secolo che di bizzarrie e di strane cose più d'ogni altro gode far pompa», tanto da concludersi con la recensione dello scultore Giovanni Gonnelli detto il cieco da Gambassi.

¹¹²⁰ CICOGNARA 1818, vol. III: p. 103, Cicognara parla senza entrare in alcun dettaglio di opere in legno di Camillo Mazza; *ivi*, p. 138 parla dello scultore Nicolas Coustou come figlio di un intagliatore in legno; sempre di sfuggita, *ivi*, p. 151, cita Leonhard Kern, scultore in legno e avorio di Forchtenberg in Germania.

probabilmente con l'intento di appararlo alla poli-matericità già discussa dei fiorentini del secolo precedente, e porlo alla base di una solida tradizione che portasse al suo idolo Antonio Canova¹¹²¹. Con un atteggiamento invece assolutamente denigratorio si lancia in una critica a tutta la produzione scultorea sei e settecentesca in laguna, seppur non riferita esclusivamente alla materia lignea (pur citando esplicitamente tra gli scultori Andrea Brustolon)¹¹²²; in particolare «due luoghi [... di Venezia ...] presso i poco intelligenti dell'arte [...] possono chiamarsi le due gallerie del pessimo gusto»: ossia, la chiesa degli Scalzi, e la cappella del Rosario in SS. Giovanni e Paolo, esempio la prima dell'ostentazione dei privati patrizi nelle statue a tutto tondo e la seconda di decorazione a bassorilievo ottenuta tramite «pietà dei devoti». Con tono campanilista Cicognara salva la scultura veneziana del Settecento di Giovanni Marchiori di Canale d'Agordo («uno de' migliori artisti di quella età», che scolpiva in uno «stile a lui affatto particolare non pesante e non berninesco, ma anzi eccedente nella sveltezza e nell'esilità», anche se non coerente con il campione Canova, leggendo in senso antiberniniano: Marchiori, il cui *corpus* comprende sia lavori in materia lignea che lapidea, è in tutte le opere caratterizzato da una certa «minutezza del lavoro» d'intaglio, ispirata al Bambaja, sia nelle *Sibille* marmoree degli Scalzi che nei «venti comparti in legno» della confraternita di S. Rocco, in cui: «si riconosce a piena evidenza lo stile da cui non si dipartì costantemente»¹¹²³. Eppure, subito dopo di nuovo si scaglia contro il virtuosismo meccanico, di cui stavolta incolpa Antonio Corradini e i suoi imitatori come elemento di decadenza dell'arte, colpevole di non distinguere i materiali secondo una loro propria *affordance*, come nel caso di Francesco Bertos e della sua *Caduta degli Angeli ribelli*: «Fu fatalmente spinto l'amore del maraviglioso nel meccanismo dell'arte: e fu appunto nella metà del secolo che si videro in Padova alcuni gruppi stravagantissimi, e d'una portentosa esecuzione

¹¹²¹ CICOGNARA 1818, vol. II: p. 340-341.

¹¹²² CICOGNARA 1818, vol. III: p. 107: «In questi tempi la scultura aveva presa in Venezia un non so qual andamento misto di gusto tedesco ed italiano che non può spiegarsi, se non riconoscendo che Andrea Aquila il quale fece la statua della Vergine per la chiesa de' Gesuiti era trentino, Giusto Le Curt fondatore di scuola in Venezia era fiammingo, Marchiò Barthel sassone, e i fratelli Giovan Maria e Gregorio Morlaiter e Giovanni Merender non erano italiani d'origine, avendo tratto con essi loro lo stile dalle infelici scuole da cui derivarono. [...] nelle opere principali vennero preferiti questi artisti stranieri, e specialmente il Le Curt pose quelle infelicissime statue al maggior altare nel tempio della Salute, essendo prevalso in suo favore non possiam giudicare se l'intrigo od il merito, poiché si trattava di sciogliere in opera nazionale, votiva, e magnifica chi avesse allora una fama più stabilita. Alcuni degli scultori veneziani di quell'età sono anche appena conosciuti per un'opera o due solamente, e nella storia dell'arte non meritano d'esser descritti lavori di Andrea Cominelli, di Camillo Bozzetti, di Pietro Boselli, di Andrea Brustolon, di Francesco Cavrioli, di Alvise Catajapiera i quali poco operarono, e di loro eternamente tacerà la fama imparziale».

¹¹²³ CICOGNARA 1818, vol. III: p. 108; cfr. ROSSI 2014.

in marmo che appena in legno ardirebbersi eseguire da espertissimo intagliatore»¹¹²⁴. Uscendo dalla patria veneta, il giudizio di Cicognara si affila ovviamente ancora di più, citando eruditi locali lombardi che si occuparono con passione di scultura lignea, policroma e non, come il cremonese Giuseppe Bressano, soltanto per evidenziare le proprie convinzioni, acutamente costruite sulle indicazioni neoclassiche che tenevano rigidamente distinte pittura e scultura, oltre che naturalismo e plasticità; una similitudine estrema tra le figure di un presepe ligneo di Giovanni Battista Vianini («che paiono vive») e le pitture della locale gloria naturalistica Bernardino Campi, notata dall'erudito, è occasione per il conte di chiosare: «anche gli scrittori contemporanei attestano senza avvedersene una delle sorgenti vere, per cui l'arte dello scarpello fu obbligata a decader maggiormente, invadendo il campo dell'altra, e trattando le imitazioni della natura alla foggia che a' pittori è prescritto»¹¹²⁵.

¹¹²⁴ CICOGNARA 1818, vol. III, p. 111: «Uno di questi gruppi si conserva in casa Papafava rappresentante la caduta degli Angeli, composto di sessanta figure intiere di nudi alti circa un piede, i quali formano come una piccola piramide in cui per ogni verso sono intrecciate gambe, braccia, corpi, e quasi non si può capire con quali ingegnosi e ricurvi ferri si giungesse per ogni verso dallo scultore a traforare e condurre quel marmo, non trascurando le più piccole estremità di quella numerosa famiglia d'angeli e di demonii»; cfr. per bibliografia sull'opera e l'autore, DE VINCENTI, GUERRIERO 2021.

¹¹²⁵ CICOGNARA 1818, vol. III, p. 113-114: «Gli altri paesi di Lombardia non diedero alle arti grandi occasioni e artefici di rinomanza, ma sempre anche nelle opere di povera materia, come negli intagli in legno, si seguì il gusto dominante, e si trovò il pregio ove precisamente stava il difetto. Il diligentissimo abate Antonio Dragoni ci trascrisse un passo della cronaca manoscritta di Giuseppe Bressano che si estende sulle antichità e sui monumenti cremonesi, ove è detto in proposito di Giovan Battista Vianino uno de' buoni intagliatori in legno di quest'epoca "attese all'arte della scultura dove vi pose ogni suo ingegno, che però divenne uomo molto eccellente come dalle opere sue chiaro si può vedere, fra le quali si annoverano il bellissimo ornamento del *Cristo risorgente*, accanto alla chiesa di S. Luca, li cui intagli sono molto eccellenti, siccome l'ornamento intero dell'organo di detto S. Luca quale per la bontà del lavoro e per la bellezza e finitezza dell'intaglio non si è mai posto a oro, massime le due statue che vi sono, l'una di *Davide* e l'altra di *Santa Cecilia* che sono così ben scolpite che paiono vive. Siccome le tre statue che rappresentano il *Presepio* di nostro Signore avendo lo scarpello imitato così bene il pennello di Bernardino Campi che è in san Michele, cosicchè paion la pittura e le statue fatte dalla stessa mano". Ed ecco come anche gli scrittori contemporanei attestano senza avvedersene una delle sorgenti vere, per cui l'arte dello scarpello fu obbligata a decader maggiormente, invadendo il campo dell'altra, e trattando le imitazioni della natura alla foggia che a' pittori è prescritto. Di molti altri scultori d'intaglio si conservano memorie in queste cronache, come di Francesco Pescaroli, di Bartolommeo Grifino, di Giulio Sacelli ecc. ma sono utili ai patrii fasti d'un paese in particolare, e debolmente influiscono nel quadro generale della storia dell'arte».

II.3.2. Le radici del sospetto verso l'arte del legname nel secondo Cinquecento e il peso dell'esempio delle *Vite* vasariane.

Si è detto come l'origine della sfortuna della statuaria lignea in letteratura debba moltissimo alle preferenze personali di Giorgio Vasari, come dimostrato dalle posizioni perdurate in Burckhardt tramite Cicognara fino alla metà del XIX secolo. L'atteggiamento scostante verso l'arte della scultura lignea di Giorgio Vasari è già stato mirabilmente messo a fuoco da Alessandra Giannotti, che l'ha connesso alle dispute sul *Paragone*¹¹²⁶ e da Elisa Acanfora, in particolare rispetto alle reazioni che provocò nella successiva storiografia napoletana e spagnola¹¹²⁷: esso è giustamente collegato al tema dell'*ex uno lapide*, ma può essere affrontato più nel dettaglio esaminando specifiche idiosincrasie dell'autore aretino, divenute poi *topoi* per l'enorme impatto normativo assunto col tempo dalle *Vite*¹¹²⁸. Senza ombra di dubbio il pressoché totale disimpegno degli autori successivi in un rilancio dell'intaglio decorativo, in particolare quello ligneo, come branca della scultura¹¹²⁹, ma anche come arte a sé stante, è da imputare almeno in parte all'influenza delle biografie vasariane. Una spia efficace è il confronto con l'edizione di Giovanni Gaetano Bottari¹¹³⁰, realizzata a metà XVIII secolo in un circolo, quello corsiniano, evidentemente filo-fiorentino e neo-michelangiologista: in particolare, l'interpretazione vasariana

¹¹²⁶ GIANNOTTI 2005, per un approccio più lessicale sui temi del *Paragone* in Vasari, v. SIEKIERA 2013a.

¹¹²⁷ ACANFORA 2014.

¹¹²⁸ L'influenza più ovvia nella letteratura artistica secentesca fu quella su Baldinucci, sul cui rapporto con Vasari vedi da ultimo STRUHAL 2016. Per la fortuna delle *Vite* di Vasari invece nel primo Seicento a Roma (in particolare le postille di Annibale Mancini), in particolare in relazione alle reazioni di Annibale Carracci, v. CARRARA 2010A e CARRARA 2010B; Sulla *querelle de coloris* e i suoi fondamenti nel giudizio vasariano del colorito veneto contrapposto alla linea fiorentina, LO NOSTRO 2016. Per una riesamina delle ultime posizioni bibliografiche sulla produzione letteraria di Vasari, v. CONTE 2010.

¹¹²⁹ GIUSTINIANI 2021, p. 155-160, fa eccezione, rimarcando la propria esperienza di prima mano nel restauro di statue antiche, per cui ha dovuto praticare «con scultori, scarpellini e intagliatori, ma anche con altri virtuosi che ne hanno qualche intelligenza»; v. in part. *ivi*, p. 156: la professione di «buono intagliatore [s'intende in marmo ...] presuppone il saper mettere in esecuzione tutte le regole e condizioni suddette nell'arte dello scarpellino, e di più aver qualche termine di disegno, non già in sommo grado, come fa bisogno allo modellatore e scultore, ma a segno di poter e saper fare intagli di rabeschi, fogliami grandi e piccoli, capitelli corinzi e misti et alla michelangiotesca, armi, grottesche, templi, prospettive e paesi, mascheroni et altri lavori, a' quali lo scarpellino non può arrivare con li suoi sudetti strumenti. Et in segno di ciò dirò che ho veduto un mortaro lavorato di mano del Buonarota, primo scultore, pittore et architetto del secol nostro, con molti rabeschi, fogliami e maschere, grotteschi et altri lavori vaghi e capricciosi, attinenti più ad intagliatore che a scultore, fatti con tanto disegno e vaghezza nell'invenzione e pulizia, che rendevano quello stromento da cucina degno di stare per ornamento di una camera d'un re [... segue la narrazione di un aneddoto sull'emulazione e l'invidia dell'esecutore in marmo nei confronti di Michelangelo, poi il capitoletto si conclude con l'importante affermazione:] Sono anche intagliatori che lavorano sopra diverse sorte di legname, tra quali sono riusciti molti buoni scultori e modellatori et anche archietti et a questi è necessario il disegno in grado più perfetto che all'intagliatori nel marmo, ma non al segno del disegno necessario al pittore e modellatore ed allo scultore», *ivi*, p. 157. Per ulteriori approfondimenti relativi alla collocazione di Giustiniani all'interno delle dispute sul *Paragone*, v. PREIMESBERGER 2001.

¹¹³⁰ Su Bottari, v. PETRUCCI, PIGNATELLI 1971, e la recente monografia, incentrata sull'attività filologica e letteraria di SALVATORE 2016. Sulla sua edizione delle *Vite* vasariane, v. VERMEULEN 2007 e FRANGENBERG 2010, per le iniziali intenzioni di illustrare il testo vasariano e GRISOLIA 2012, per la bibliografia precedente.

sulla naturale progressione dall'arte meccanica del falegname a quella più elevata dell'architetto si fa monolitica e indiscutibile nel Settecento, secolo delle Accademie per eccellenza.

Tra le iniziali definizioni che Vasari traccia¹¹³¹, quella della scultura in generale conia la formula che sarà poi *standard*, per cui essa consiste in «una arte che levando il superfluo dalla materia suggetta, la riduce a quella forma di corpo che nella idea dello artefice è disegnata [...] tutte le figure [...] o intagliate ne' marmi o gittate di bronzi o fatte di stucco o di legno, avendo ad essere di tondo rilievo e che girando intorno si abbino a vedere per ogni verso»¹¹³². Come è evidente, Vasari non può ignorare l'esistenza di una consistente tradizione di intaglio ligneo, anche per la pre-esistenza di un altro testo che poneva la questione in modo molto simile, ossia il *De Sculptura* di Pomponio Gaurico, del 1504¹¹³³.

Il pittore aretino però mette più strettamente sotto critica l'intaglio del legno in un capitoletto specificamente dedicatovi, e che rappresenta il caso più noto e la pietra del paragone per la concezione erudita dell'arte lignaria d'età moderna in tutta Italia. Vasari riconosce la dignità di scultura all'intaglio ligneo tramite l'utilizzo di bozzetti preparatori, già identificati come essenziali alla buona riuscita di ogni genere di produzione artistica¹¹³⁴: «Chi vuole che le figure del legno si

¹¹³¹ Sulla gestazione e stesura delle *Teoriche* di Vasari, cfr. CERASUOLO 2013 e SIEKIERA 2013B.

¹¹³² VASARI 1966-1997, vol. 1, [ed. 1568], *Della Scultura. Cap. VIII. - Che cosa sia la scultura e come siano fatte le sculture buone, e che parti elle debbino avere per essere tenute perfette*, pp. 82-87.

¹¹³³ Gaurico è il primo autore che in età moderna riprende la distinzione gerarchica antica dei materiali della scultura (definita strettamente come statuaria), preferendo in linea di principio le tecniche di modellazione a quelle di intaglio, in quanto preliminari alla fusione in bronzo; l'elenco inizia significativamente per l'antichità della tecnica dal legno, v. GAURICO 1999, p. 147; sull'argomento cfr. DI STEFANO 2001.

¹¹³⁴ Vasari discute a più riprese l'utilizzo dei modelli lignei in architettura, su cui non ci soffermiamo in questa rassegna, confermando l'antica consuetudine per cui era facile passare dalla carpenteria all'arte edilizia più elevata: per fare un esempio, il Cecca, ingegnere fiorentino, è identificato come «nella sua giovinezza legnaiuolo bonissimo», VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 450 [ed. 1568 e già uguale in 1550]. Fa inoltre riferimento all'invenzione moderna di utilizzare modelli tridimensionali anche per la pittura, realizzati sia in terra che in legno (e in questo caso snodabili), per studiare la caduta delle luci e i panneggi delle proprie figure dipinte, attribuendone in particolare l'introduzione in Lombardia al Garofalo, v. VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 412 [ed. 1568]: «Ma egli è ben vero che, in facendo quest'opera, fece Benvenuto [Garofalo] quello che insin allora non era mai stato usato in Lombardia, cioè fece modelli di terra per veder meglio l'ombre et i lumi, e si servì d'un modello di figura fatto di legname, gangherato in modo che si snodava per tutte le bande, et il quale accomodava a suo modo con panni adosso et in varie attitudini. Ma quello che importa più, ritrasse dal vivo e naturale ogni minuzia, come quelli che conosceva la diritta essere imitare et osservare il naturale», cfr. cfr. BOTTARI 1754, pp. 142-143, dove ricorda tutti i casi di prime invenzioni attribuite in Vasari di cui il primo caso è «Benvenuto Garofalo [che] trovò l'invenzione di far l'uomo di legno snodato sulle congiunture, di cui tanto si servono i pittori, e gli scultori per lo studio delle pieghe, e del panneggiare, e per ritrovare le varie attitudini delle figure» e tra gli altri «Benedetto da Majano [che trovò] le tarsie di legno». In una qualche misura già nel fondativo testo della Giuntina si ritrova quella connessione tra pittura e scultura che sarebbe fiorita solo con le teorizzazioni secentesche, ad esempio di Bellori su Poussin: cfr. MARZINOTTO 2015, p. 171, note 107-108: gli inventari dell'Accademia di San Luca redatti tra 1656 e 1657 per il controllo del trasloco dal palazzo della Cancelleria, corte personale del Cardinal Francesco Barberini (fuggito tra 1646 e 1648, ma perdonato solo nel 1653, v. *ivi*, pp. 169-170), nella sede in SS. Luca e Martina, sotto il principato di Filippo Gagliardi, riferiscono della presenza di un solo «modello di legno» di questo tipo, di contro alle ponderose collezioni di «rilievi

possino condurre a perfezzione, bisogna che e' ne faccia prima il modello di cera o di terra»¹¹³⁵; non per nulla, Vasari ritorna su questa affermazione quando fa cenno di modelli per sculture lignee realizzati in terracotta nel discutere il discepolato di Jacopo Sansovino presso il maestro Andrea¹¹³⁶. Inoltre, in Vasari, il legno è spessissimo correlato ai modelli architettonici: in questo riesame delle Vite si sono tendenzialmente escluse le testimonianze in cui l'autore si sofferma su questo aspetto, fatti salvi i casi in cui, discutendo della centrale teoria per cui i legnaioli tendono sempre alla più nobile arte edilizia, tale impegno risulta organico alla trattazione.

Fatta questa premessa tuttavia, il pittore aretino nega «al legno quella carnosità o morbidezza» riscontrabile invece nel marmo e nella plastica in metallo, stucco, cera e terracotta¹¹³⁷. Dopo alcune indicazioni sui materiali, in cui indica il taglio come migliore specie legnosa da utilizzare «perché egli ha i pori uguali per ogni lato et ubbidisce più agevolmente alla lima et allo scarpello», discute il problema dell'assemblaggio di parti diverse: «Ma perché l'artefice, essendo grande la figura che e' vuole, non può fare il tutto d'un pezzo solo, bisogna ch'egli lo commetta di pez[z]i e l'alzi et ingrossi secondo la forma che e' lo vuol fare»¹¹³⁸. Una volta descritti i passaggi tecnici per ottenere questo commesso nel migliore dei modi, passa a considerare alcune opere realizzate invece in essenze estremamente dure, pertanto assimilabili – anche nel colore – al bronzo, come

di gesso» e disegni di architettura. Negli stessi anni ci si mosse per eseguire i legati in memoria dei fondatori Zuccari e Muziano, rilanciando il ruolo ancillare della scultura, in particolare quella lignea, subito dopo il trasferimento di rimpetto all'istituzione dei Falegnami.

¹¹³⁵ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 108.

¹¹³⁶ VASARI 1966-1997, vol. 6, pp. 177-178 [ed. 1568]: Jacopo Sansovino faceva «per Andrea modelli di figure, [...] ne fa fede questo, che nella tavola di San Francesco delle monache di via Pentolini è un San Giovanni Evangelista, il quale fu ritratto da un bellissimo modello di terra che in quei giorni il Sansovino fece a concorrenza di Baccio da Monte Lupo, perché l'Arte di Por' Santa Maria voleva fare una statua [...] in una nicchia al canto di Or' San Michele, [...] il qual modello è oggi nelle mani degl'eredi di Nanni Unghero, che è cosa bellissima; al quale Nanni essendo amico allora il Sansovino, gli fece alcuni modelli di putti grandi di terra e d'una figura d'un San Niccola da Tolentino, i quali forno fatti l'uno e l'altro di legno, grandi quanto il vivo, con aiuto del Sansovino, e posti alla cappella del detto Santo nella chiesa di Santo Spirito»; questo passo è citato in TEMANZA 1778, p. 207, ribaltandolo sull'apprendistato di Tribolo presso Jacopo. Cfr. BOTTARI 1760, vol. III, p. 406, in nota, a cui interessa invece maggiormente l'attività di architetto, ricordando in particolare il modello della facciata di S. Lorenzo di Michelangelo: «può essere che il Vasari abbia fatto un errore, come ha fatto qualch'altra volta, e che Baccio d'Agnolo facesse il modello del disegno del Bonarroti, e non di quello del Sansovino. Quel ch'è certo si è che il modello è sul gusto, e sull'eccellente maniera del Bonarroti, e gli altri no»; cfr. BOTTARI 1760, vol. III, p. 419, nota, ricorda invece i modelli scultorei in creta, ovvero un *Bacco* del prevosto Gori, un *san Giovanni* del cavalier Ridolfo Sirigatti, una *Divinità fluviale* del giureconsulto Marco Mantova Benavides, una Addolorata del signor Caotorta padovano «da cui Filippo Parodi prese molto per la Pietà, che è in S. Giustina», ed altri ancora; cfr. infine BOTTARI 1760, vol. III, p. 422, nota: l'allievo Alessandro Vittoria «fu stipendiato dalla repubblica, e meritava di succeder[le] al Sansovino] nel postodi *Proto* più che lo Spavento legnaiolo. Ma il mondo è sempre lo stesso in ogni sua parte, perché è composto d'uomini».

¹¹³⁷ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 108.

¹¹³⁸ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 108-109, *Capitolo XIII Come si conducono le figure di legno e che legno sia buono a farle*, [ed. 1568, ma già quasi uguale in ed. 1550]. BOTTARI 1759, vol. I, p. XL significativamente non annota niente in questa sezione.

il bosso. Questa tipologia di intagli non prevede l'assemblaggio, ma è soggetta a una certa miniaturizzazione delle dimensioni, un dato che porta Vasari a connetterla con la particolare «sottigliezza» che attribuisce agli artisti oltremontani, in particolare tedeschi¹¹³⁹, e su cui torna nel descrivere l'opera di Properzia de' Rossi¹¹⁴⁰, determinando un ulteriore *topos* che unisce l'impegno femminile nelle arti figurative a questo tipo di produzione virtuosistica, spesso eseguita su noccioli di frutta e destinata al collezionismo delle curiosità, più che a remunerative commissioni pubbliche¹¹⁴¹.

Un altro aspetto fondamentale è che la tradizione culturale lo porta a delineare per la scultura lignea una destinazione quasi esclusivamente devozionale, collegata sempre a figure di passione e sofferenza (santi penitenti o dolenti), soprattutto nella divina immagine del crocifisso: «Questa sorte di figure si è usata molto nella cristiana religione, atteso che infiniti maestri hanno fatto molti crocifissi e diverse altre cose»¹¹⁴². Quasi tutte le opere di grande qualità scultorea citate da Vasari e realizzate in legno sono in effetti comprese in questa categoria: sono infatti crocifissi policromi e a grandezza naturale le saltuarie incursioni nell'intaglio ligneo di Verrocchio¹¹⁴³ e di

¹¹³⁹ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 109-110, [ed. 1568, ma già quasi uguale in ed. 1550]: «E per appiccarlo insieme in modo che e' tenga, non tolga mastrice di cacio, perché non terrebbe, ma colla di spicchi, con la quale strutta, scaldati i predetti pez[z]i al fuoco, gli commetta e gli serri insieme non con chiovi di ferro, ma del medesimo legno. Il che fatto, lo lavori et intagli secondo la forma del suo modello. E degli artefici di così fatto mestiero si sono vedute ancora opere di bossolo lodatissime et ornamenti di noce bellissimi, i quali, quando sono di bel noce che sia nero, appariscono quasi di bronzo. Et ancora abbiamo veduti intagli in nòccioli di frutte, come di ciregie e meliache, di mano di Tedeschi molto eccellenti, lavorati con una pazienza e sottigliezza grandissima».

¹¹⁴⁰ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 401 [ed. 1568, con poche differenze rispetto a ed. 1550]: le donne non «si son vergognate, quasi per tòrci il vanto della superiorità, di mettersi con le tenere e bianchissime mani nelle cose mecaniche, e fra la ruvidezza de' marmi e l'asprezza del ferro, per conseguir il desiderio loro e riportarsene fama, come fece ne' nostri di Properzia de' Rossi da Bologna [...] perciò ch'era di capriccioso e destrissimo ingegno, si mise ad intagliar noccioli di pesche, i quali sì bene e con tanta pazienza lavorò, che fu cosa singulare e maravigliosa il vederli, non solamente per la sottilità del lavoro, ma per la sveltezza delle figurine che in quegli faceva e per la delicatissima maniera del compartirle: e certamente era un miracolo veder in su un nocciolo così piccolo tutta la Passione di Cristo fatta con bellissimo intaglio, con una infinità di persone, oltre i crucifissori e gli Apostoli».

¹¹⁴¹ Sui micro-intagli di Properzia de' Rossi, e il tema della femminilità di tale impegno artistico, v. CERBONI BALARDI 2014, con bibliografia precedente e cfr. da ultimo REBELLATO 2024, non consultato.

¹¹⁴² VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 109.

¹¹⁴³ VASARI 1966-1997, vol. 3 p. 545 [solo ed. 1568]: «Ma per tornare al Verrocchio, egli lavorò, oltre alle cose dette, Crucifissi di legno et alcune cose di terra, nel che era eccellente, come si vide ne' modelli delle storie che fece per l'altare di S. Giovanni, et in alcuni putti bellissimi, et in una testa di S. Girolamo che è tenuta maravigliosa. E anco di mano del medesimo il putto dell'oriuolo di Mercato Nuovo, che ha le braccia schiodate in modo che, alzandole, suona l'ore con un martello che tiene in mano; il che fu tenuto in que' tempi cosa molto bella e capricciosa. E questo il fine sia della Vita d'Andrea Verrocchio, scultore eccellentissimo». BOTTARI 1759, vol. I, pp. 462-463, nota, specifica che Verrocchio «fu de' primi, ma non il primo [a ritrovare l'antico metodo di formare le immagini realistiche dei defunti]; per questo pochi versi sopra il Vasari medesimo dice che si cominciò al tempo suo a formare le teste de' defunti; perché quando morì il Brunellesco fu fatta la forma del suo viso sul cadavere, e messo il getto nel ricetta dell'udienza degli operai di S. Maria del Fiore, il che seguì quando il Verrocchio aveva dodici anni»; Bottari nota inoltre che dei *boti* e degli automi di Verrocchio non è rimasto niente. Per un *Crocifisso* ligneo attribuibile a Verrocchio, v. Sara Cavatorti, in BELLANDI 2016, cat. IV, pp. 268-269.

Giovan Francesco Rustici¹¹⁴⁴, nonché i ben più nutriti *corpora* di Antonio da Sangallo (che pure preferiva l'attività architettonica)¹¹⁴⁵, o di Baccio da Montelupo¹¹⁴⁶. Senza nemmeno contare il celeberrimo aneddoto del *Cristo contadino o delle Uova*¹¹⁴⁷: nell'ambito della competizione con Brunelleschi tutta giocata sui due crocifissi di S. Croce e S. Maria Novella, Vasari fa utilizzare a Donatello la stessa espressione¹¹⁴⁸ che egli riservava per il *San Rocco* di Veit Stoss, «miracolo di

¹¹⁴⁴ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 480 [ed. 1568]: «Ma tornando alle sue opere, fece Giovanfrancesco [Rustici] un bellissimo Crucifisso di legno, grande quanto il vivo, per mandarlo in Francia; ma rimase a Niccolò Buoni insieme con altre cose di bassi rilievi e disegni, che son oggi appresso di lui, quando disegnò partirsi di Firenze, parendogli che la stanza non facesse per lui e pensando di mutare, insieme col paese, fortuna»; cfr. VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 478 [ed. 1568]: peraltro, lo stesso artista fu oggetto di un dibattimento giudiziario per la stima del suo *Battesimo di Cristo* per il S. Giovanni di Firenze, in cui prese le sue difese Michelangelo, avversato da Baccio d'Agnolo: un fatto assolutamente non gradito da Rustici che si lagnò «nell'udienza che era pur cosa troppo strana che un artefice legnaiuolo avesse a stimare le fatiche d'uno statuario, e quasi che egli erano un monte di buoi», finendo per essere definito «un superbaccio et un arrogante»: il fatto è recepito in BOTTARI 1754, pp. 31-32. Di Rustici BOTTARI 1760, vol. III, p. 76 annota invece soltanto che col suo praticare la «negromanzia» Vasari non si riferiva ad un'arte «diabolica» ma a quella ingegneristica «di fare trasformazioni ingegnose, nel che al tempo de' nostri padri è stato celebre Filippo Acciaiuoli nobilissimo gentiluomo che in Firenze e in Roma ha fatto cose tanto prodigiose che parevano soprannaturali, e miracolose, o magiche». Per un *Battista* ligneo di questo artista, v. Diego Mattei, in BELLANDI 2016, cat. 44, pp. 250-251.

¹¹⁴⁵ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 139 [ed. 1568 ma già uguale in ed. 1550]: «Ritornato Giuliano a Fiorenza, trovò che Antonio suo fratello, che gli serviva ne' modegli, era divenuto tanto egregio che nel suo tempo non c'era chi lavorasse et intagliasse meglio di esso, e massimamente Crocifissi di legno grandi, come ne fa fede quello sopra lo altar maggiore nella Nunziata di Fiorenza, et uno che tengono i frati di San Gallo in San Iacopo tra ' Fossi, e uno altro nella Compagnia dello Scalzo, i quali sono tutti tenuti bonissimi»; cfr. *ibid.*, p. 149: «Antonio dopo la morte di Giuliano, come quello che malvolentieri si stava, fece due Crucifissi grandi di legno, l'uno de' quali fu mandato in Ispagna, e l'altro fu da Domenico Buoninsegni, per ordine del cardinale Giulio de' Medici vicecancelliere, portato in Francia». Anche il fratello Giuliano era stato educato all'intaglio ligneo e in particolare alla tarsia nella bottega del Francione all'epoca impegnato nel Duomo di Pisa, cfr. *ibid.*, pp. 131-132 [ed. 1568, scorciata di una lunga introduzione retorica sul valore e la virtù degli artisti e di riferimenti all'attività musicale del padre e dei fratelli rispetto all'ed. 1550]: «Francesco di Paulo Giamberti, il quale fu ragionevole architetto al tempo di Cosimo de' Medici e fu da lui molto adoperato, ebbe due figliuoli, Giuliano et Antonio, i quali mise all'arte dell'intagliare di legno; e col Francione legnaiuolo, persona ingegnosa, il quale similmente attendeva agl'intagli di legno et alla prospettiva, e col quale aveva molto dimestichezza, avendo eglino insieme molte cose e d'intaglio e d'architettura operato per Lorenzo de' Medici, acconciò il detto Francesco Giuliano»; per il Crocifisso dei fratelli da Maiano alla Santissima Annunziata, v. Francesco Traversi, in BELLANDI 2016, cat. 28, pp. 216-217; per le opere lignee del figlio di Antonio, Francesco, v. *Idem*, in BELLANDI 2016, catt. 29-30, pp. 218-221.

¹¹⁴⁶ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 292-293 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «[Baccio da Montelupo] Mettendosi anco a lavorare di legno, intagliò Crocifissi grandi quanto il vivo; onde infinito numero per Italia ne fece, e fra gli altri uno a' frati di San Marco in Fiorenza sopra la porta del coro. Questi tutti sono ripieni di bonissima grazia: ma pure ve ne sono alcuni molto più perfetti degli altri, come quello delle Murate di Fiorenza, et uno che n'è in San Pietro Maggiore, non manco lodato di quello; et a' monaci di Santa Fiora e Lucilla ne fece un simile, che lo locarono sopra l'altar maggiore nella loro Badia in Arezzo, che è tenuto molto più bello degli altri»; cfr. *ibid.*, p. 295, [solo ed. 1568]: dopo la morte di Clemente VII «lavorò un Crucifisso grande di legno per le monache di Santa Apollonia». Questi crocifissi sono perduti, ma si conservano due *Sebastiani* in legno dipinto, su cui v. David Lucidi e Maria Pia Zaccheddu, in BELLANDI 2016, catt. 34-35, pp. 228-231.

¹¹⁴⁷ Narrato dalla prospettiva rispettivamente di Brunelleschi e di Donatello in VASARI 1966-1997, vol. 3, pp. 144-145, [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550] e *ibid.*, pp. 204-205, [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]. Per il *Crocifisso* di Brunelleschi, v. Francesca Petrucci, in BELLANDI 2016, cat. I, pp. 262-263, e per quello di Donatello, v. Aldo Galli, in BELLANDI 2016, cat. 1, pp. 162-163.

¹¹⁴⁸ VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 205: «[Donatello] uscito di sé per la maraviglia e per l'ingegnosa et artificiosa maniera che aveva usato Filippo nelle gambe, nel torso e nelle braccia di detta figura, disposta et unita talmente insieme che Donato, oltra il chiamarsi vinto, lo predicava per *miracolo*; la qual opera è oggi posta in santa Maria Novella fra la cappella degli Strozzi, e de' Bardi da Vernia» corsivo mio. BOTTARI 1759, vol. I, p. 246, nota che

legno». Nel caso dell'opera dell'Annunziata, tale giudizio positivo era giustificato dalla sua realizzazione «senza alcuna coperta di colori o di pitture, nello stesso color del legname e con la sola pulitezza e perfezione che maestro Ianni le diede, bellissima sopra tutte l'altre che si veggia intagliata in legno»¹¹⁴⁹, ancora nell'alveo della competizione con le più nobili materie monocrome della scultura.

Anche le due *Maddalene* realizzate in tiglio da Donatello e Brunelleschi rientrano nella categoria delle figure di dolore: se quella precocemente distrutta di Brunelleschi¹¹⁵⁰ ha lasciato una filiazione di pregio nell'imitazione di Desiderio da Settignano in S. Trinità¹¹⁵¹, nel caso di Donatello l'emaciata figura della santa diventa addirittura campo per lo studio di un realismo patetico nella rappresentazione della «notomia» dei singoli muscoli, messi in evidenza dallo smagrimento penitenziale¹¹⁵², analogamente a quanto accade nella narrazione vasariana del

l'opera di Brunelleschi è eccezionale, senza possibilità di ecfasi, al pari delle opere di Michelangelo, e soprattutto ne testimonia il temporaneo oblio da parte del popolo fiorentino per ragioni di culto: «Al presente è collocato nella cappella de' Gondi allato all'altar maggiore dalla parte del Vangelo, ma non è tenuto con quel riguardo, che meriterebbe un'opera più eccellente, e singolare di quel che si possa esprimer con parole, perché non cede a una scultura del Bonarroti medesimo. Ma è tanto negletto, che pochissimi Fiorentini l'hanno veduto, essendo coperto con una tenda assai abietta. Vedi il Bocchi nelle Bellezze di Firenze col Cinelli a c. 254, e le note al Riposo del Borghini a c. 255»; cfr. anche BOTTARI 1754, p. 139, dove il crocifisso di Brunelleschi è definito «forse è il più bello, che sia stato mai fatto di rilievo e che diede occasione a quel proverbio: piglia un legno, e fanne un tu; come narra diffusamente il Vasari».

¹¹⁴⁹ VASARI 1966-1997, vol. 1, p. 110, [solo nell'ed. 1568]: «E se bene e' non hanno gli stranieri quel perfetto disegno che nelle cose loro dimostrano gl'Italiani, hanno nientedimeno operato et operano continovamente in guisa che riducono le cose a tanta sottigliezza che elle fanno stupire il mondo; come si può veder in un'opera, o per meglio dire in un miracolo di legno, di mano di maestro Ianni francese, il quale abitando nella città di Firenze la quale egli si aveva eletta per patria, prese in modo nelle cose del disegno, del qual egli dilettò sempre, la maniera italiana, che con la pratica che aveva nel lavorar il legno fece di tiglio una figura d'un San Rocco grande quanto il naturale; e condusse con sottilissimo intaglio tanto morbidi e traforati i panni che la vestono et in modo carnosì e con bello andar l'ordine delle pieghe, che non si può veder cosa più maravigliosa. Similmente condusse la testa, la barba, le mani e le gambe di quel Santo con tanta perfezione che ella ha meritato e meriterà sempre lode infinita da tutti gl'uomini; e, che è più, acciò si veggia in tutte le sue parti l'eccellenza dell'artefice, è stata conservata insino a oggi questa figura nella Nunziata di Firenze sotto il pergamo, senza alcuna coperta di colori o di pitture, nello stesso color del legname e con la sola pulitezza e perfezione che maestro Ianni le diede, bellissima sopra tutte l'altre che si veggia intagliata in legno»; cfr. Grazia Badino, in BELLANDI 2016, cat. 48, pp. 258-259.

¹¹⁵⁰ VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 142, [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «Avendosi poi in Fiorenza a fare per i Frati di S. Spirito una statua di S. Maria Madalena in penitenza di legname di tiglio per portar in una cappella, Filippo, che aveva fatto molte cosette piccole di scoltura, desideroso mostrare che ancora nelle cose grandi era per riuscire, prese a far detta figura: la qual finita e messa in opera fu tenuta cosa molto bella; ma nell'incendio poi di quel tempio, l'anno 1471, abrucciò insieme con molte altre cose notabili».

¹¹⁵¹ VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 400 [ed. 1568 e già uguale in 1550]: «Fece nel Carmine alla cappella de' Brancacci uno Agnolo di legno»; per la *Maddalena* di Desiderio, v. Sara Cavatorti, in BELLANDI 2016, cat. 12, pp. 184-185.

¹¹⁵² VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 206, [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «Donato nel tempio di San Giovanni della medesima città la sepoltura di papa Giovanni Coscia, stato deposto del pontificato dal Concilio costanziese, la quale gli fu fatta fare da Cosimo de' Medici, amicissimo del detto Coscia; et in essa fece Donato di sua mano il morto di bronzo dorato, e di marmo la Speranza e Carità che vi sono, e Michelozzo creato suo vi fece la Fede. Vedesi nel medesimo tempio, e dirimpetto a quest'opera, di mano di Donato una Santa Maria Maddalena di legno in penitenza, molto bella e molto ben fatta, essendo consumata dai digiuni e dall'astinenza, in tanto che pare in

Crocifisso di S. Spirito di Michelangelo¹¹⁵³, secondo un'elaborazione assente nella Torrentiniana. Assai meno puntuali e meditati appaiono i passi, pure fortunatissimi nella letteratura successiva, sulla produzione lignea di Donatello in Veneto e lungo l'Adriatico¹¹⁵⁴: tanto da aver permesso agli studiosi degli ultimi trent'anni continui rivolgimenti e rivalutazioni dei singoli pezzi, nonché la fondamentale aggiunta di uno disperso, ossia il *Crocifisso* miracoloso dei Servi di Padova riscoperto da Marco Ruffini e Francesco Caglioti¹¹⁵⁵.

Eccettuate queste opere di pregio, Vasari utilizza in senso eminentemente positivo la notizia di un interesse per l'intaglio ligneo soltanto nel caso di Margaritone d'Arezzo, sfruttandola per fare della sua esperienza un campanilistico contraltare aretino alla rinascenza di Cimabue. Vasari dota Margaritone di un *corpus* di sculture lignee (tra cui spicca significativamente un *Compianto*) - precedenti il 1275 e che già avrebbero sopravanzato la cosiddetta maniera greca - per metterlo al pari pure di Arnolfo di Cambio e dei Pisano, sia come scultore che come architetto¹¹⁵⁶, commentando anche la derivazione delle tecniche di assemblaggio tipiche della scultura lignea dalla pratica pittorica dell'artista¹¹⁵⁷.

tutte le parti una perfezione di *notomia* benissimo intesa per tutto», corsivo mio; cfr. Francesca Petrucci, in BELLANDI 2016, cat. II, pp. 264-265.

¹¹⁵³ VASARI 1966-1997, vol. 6, p. 122 [ed. 1568]: «[Michelangelo] Fece per la chiesa di Santo Spirito della città di Firenze un Crocifisso di legno, che si pose et è sopra il mezzo tondo dello altare maggiore, a compiacenza del priore, il quale gli diede comodità di stanze; dove molte volte scorticando corpi morti per studiare le cose di *notomia*, cominciò a dare perfezione al gran disegno che gl'ebbe poi», corsivo mio; Francesca Petrucci, in BELLANDI 2016, cat. V, pp. 270-271.

¹¹⁵⁴ VASARI 1966-1997, vol. 3, pp. 214-216 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «In un monastero di monache fece un S. Sebastiano di legno a' preghi d'un capellano loro, amico e domestico suo, che era fiorentino; il quale gliene portò uno che elle avevano vecchio e goffo, pregandolo che e' lo dovesse fare come quello. Per la qual cosa sforzandosi Donato di imitarlo per contentare il capellano e le monache, non poté far sì che, ancora che quello che goffo era imitato avesse, non facesse nel suo la bontà e l'artificio usato. In compagnia di questo molte altre figure di terra e di stucco fece; e di un cantone d'un pezzo di marmo vecchio che le dette monache in un loro orto avevano, ricavò una molto bella Nostra Donna [...] di Padova partitosi, nel suo ritorno a Vinegia per memoria della bontà sua lasciò in dono alla nazione fiorentina, per la loro cappella ne' Frati Minori, un S. Giovan Batista di legno lavorato da lui con diligenza e studio grandissimo. Nella città di Faenza lavorò di legname un S. Giovanni et un S. Girolamo, non punto meno stimati che l'altre cose sue». Per il S. Giovanni Battista dei Frati, v. Francesca Petrucci, in BELLANDI 2016, cat. 2, pp. 164-165; per il S. Girolamo, v. David Lucidi, in BELLANDI 2016, cat. 3, pp. 166-167.

¹¹⁵⁵ RUFFINI 2008; CAGLIOTI 2008A; CAGLIOTI 2008B; RUFFINI 2009.

¹¹⁵⁶ VASARI 1966-1997, vol. 2, p. 91 [1568]: «[Margaritone] si diede, avendo lo spirito elevato, alla scultura, e ciò con tanto studio che riuscì molto meglio che non aveva fatto nella pittura; perché se bene furono le sue prime sculture alla greca, come ne mostrano quattro figure di legno che sono nella Pieve in un Deposto di croce et alcune altre figure tonde poste nella capella di S. Francesco sopra il battesimo, egli prese nondimeno miglior maniera poi che ebbe in Firenze veduto l'opere d'Arnolfo e degl'altri allora più famosi scultori»; cfr. VASARI 1966-1997, vol. 2, pp. 92-93 [ed. 1550]: «Ma abbandonò finalmente la pittura in vecchiezza e diedesi a lavorare Crocifissi grandi fece di legno tondi, e molti ne fece finché giunse all'età d'anni settantasette»; da notare che nella prima versione si sottolinea la produzione di figure di crocifissi.

¹¹⁵⁷ VASARI 1966-1997, vol. 2, pp. 92-93 [ed. 1568]: «Ora, tornando a Margaritone, per quello che si vede nelle sue opere, quanto alla pittura, egli fu il primo che considerasse quello che bisogna fare quando si lavora in tavole di

In quasi tutte le altre occorrenze nel testo vasariano, l'arte del legno è soggetta a un giudizio non sempre cristallino, decisamente influenzato dalla scarsa considerazione riguardo il valore materiale delle opere, la loro scarsa aderenza a un canone appena sorto con le continue riscoperte di sculture antiche, ma anche dimostrativo di una sorta di censura che Vasari metteva in atto spesso per profonde idiosincrasie personali. Nella *Vita di Perin del Vaga*¹¹⁵⁸, ad esempio, Vasari ricordava come il pittore avesse disegnato ornamenti di poppa per galee cerimoniali, in modo non dissimile da quanto avrebbero fatto nel secolo successivo Pierre Puget, Filippo Parodi e Alessandro Algardi, preoccupandosi di specificare che l'esecuzione spettava a due artefici fiorentini, il Carota e Battista del Tasso. Nonostante le parole di lode, va sottolineato che l'attività di ornatista di Perino non era del tutto approvata da Vasari, che la considerava poco remunerativa ed eccessivamente meccanica¹¹⁵⁹, fino a vederne la ragione ultima del declino fisico e morale dell'artista.

Questo meccanismo si innesta in numerosi casi all'interno delle *Vite*, in particolare quando il biografato è un possibile competitore di Vasari nel procacciarsi commissioni importanti, mentre si dà il caso del tutto opposto quando l'artefice che si occupava del legno faceva già parte dell'*entourage* del biografo aretino. Ad esempio, Giuliano, figlio di Baccio d'Agnolo, è lodato per una serie di opere ornamentali, delle quali la gran parte eseguite direttamente per Vasari, come cornici monumentali per pale d'altare a Camaldoli, a Monte Sansovino, a Ravenna¹¹⁶⁰ e ad Arezzo, dove realizzò anche il coro del vescovado in noce, sempre sotto il controllo del pittore.

legno perché stiano ferme nelle committiture e non mostrino, aprendosi poi che sono dipinte, fessure e squarti, avendo egli usato di mettere sempre sopra le tavole per tutto una tela di panno lino, apiccata con forte colla fatta con ritagli di cartapeccora e bollita al fuoco, e poi sopra detta tela dato di gesso, come in molte sue tavole e d'altri si vede. Lavorò ancora sopra il gesso, stemperato con la medesima colla, fregi e diademe di rilievo et altri ornamenti tondi, e fu egli inventore del modo di dare di bolo e mettervi sopra l'oro in foglie e brunarlo. Le quali tutte cose, non essendo mai prima state vedute, si veggiono in molte opere sue e particolarmente nella Pieve d'Arezzo, in un dossale dove sono storie di S. Donato, et in S. Agnesa et in S. Niccolò della medesima città».

¹¹⁵⁸ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 143 [ed. 1568, ma uguale in 1550]: «[Perin del Vaga] fece [...] i begli ornamenti disegnati da lui nelle poppe delle galee, intagliati e condotti a perfezione dal Carota e dal Tasso, intagliatori di legname fiorentini, i quali eccellentemente mostrarono quanto e' valessino in quell'arte».

¹¹⁵⁹ VASARI 1966-1997, vol. 5, pp. 158-159 [ed. 1568, ma poche differenze dal testo di 1550]: «Avevasi oltre ciò acquistata Perino [del Vaga] un'auttorità, che a lui si allogavano tutti i lavori di Roma; perciò che, oltre che pareva che in un certo modo se gli dovessino, faceva alcuna volta le cose per vilissimo prezzo: nel che faceva a sé et all'arte poco utile, anzi molto danno; [...] avendo il giorno e la notte a disegnare e sodisfare a' bisogni di palazzo e fare, non che altro, i disegni di ricami, d'intagli a' banderai, et a tutti i capricci di molti ornamenti di Farnese e d'altri cardinali e signori. Et insomma, avendo sempre l'animo occupatissimo, et intorno scultori, maestri di stucchi, intagliatori di legname, sarti, ricamatori, pittori, mettitori d'oro et altri simili artefici, non aveva mai un'ora di riposo: e quanto di bene e contento sentiva in questa vita, era ritrovarsi talvolta con alcuni amici suoi all'osteria, la quale egli continuamente frequentò in tutti i luoghi dove gl'occorse abitare, parendoli che quella fusse la vera beatitudine, la requie del mondo et il riposo de' suoi travagli».

¹¹⁶⁰ L'ornamento d'altare per la pala di Vasari non più in loco è dato a Giuliano di Baccio d'Agnolo anche in BELTRAMI 1783, p. 57.

A queste opere tutte svolte sotto la sua tutela Vasari aggiunge un letto di noce che era passato per via collezionistica da Filippo Strozzi ad Alessandro Vitelli, nonché l'ultima opera alla Santissima Annunziata nel «bello e ricchissimo ciborio del Santissimo Sagramento, e li due Angeli di legno di tondo rilievo che lo mettono in mezzo». La collaborazione artistica impegna Vasari nella lode anche del fratello minore Domenico, «che intagliava molto meglio di legname, fu anco molto ingegnoso nelle cose d'architettura» nonostante la morte precoce che gli avrebbe impedito di aver «di gran lunga avanzato suo padre e Giuliano suo fratello»¹¹⁶¹.

Anche altrove Vasari si trovava a esercitare un diretto collegamento tra lavoro ornamentale, spesso realizzato in materia fragile come terra o legno, e mancanza di applicazione nel disegno, come nel caso di Andrea Ferrucci da Fiesole, emblema della sapienza «pratica» degli intagliatori di fogliami che poi giungono nel corso della vita anche alla scultura di figura¹¹⁶². La definizione vasariana del disegno per scultura comprendeva lo studio attento dei volumi¹¹⁶³, che effettivamente non doveva essere appannaggio dell'intagliatore medio in legno: l'attività che Vasari lodava di più tra le competenze dei legnaioli era quella relativa agli apparati scenici ed

¹¹⁶¹ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 617 [ed. 1568].

¹¹⁶² VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 255-257 [ed. 1568, con poche differenze da ed. 1550]: «Perché non meno si richiede agli scultori avere pratica de' ferri che a chi esercita la pittura quella de' colori, di qui avviene che molti fanno di terra benissimo, che poi di marmo non conducono l'opere a veruna perfezzione; et alcuni per lo contrario lavorano bene il marmo, senza avere altro disegno che un non so che che hanno nell'idea di buona maniera, la imitazione della quale si trae da certe cose che al giudizio piacciono, e che poi, tolte all'immaginazione, si mettono in opera. Onde è quasi una maraviglia vedere alcuni scultori che senza saper punto disegnare in carta, conducono nondimeno coi ferri l'opere loro a buono e lodato fine; come si vide in Andrea di Piero di Marco Ferrucci, scultore da Fiesole, il quale nella sua prima fanciullezza imparò i principii della scultura da Francesco di Simeone Ferrucci, scultore da Fiesole. E se bene da principio imparò solamente a intagliare fogliami, acquistò nondimeno a poco a poco tanta pratica nel fare che non passò molto che si diede a far figure; di maniera che, avendo la mano risoluta e veloce, condusse le sue cose di marmo più con un certo giudizio e pratica naturale che per disegno che egli avesse [...] Dirò bene che, ancora che queste cose fossero fatte da Andrea più con pratica che con arte, si conosce nondimeno in loro una risoluzione et un gusto di bontà molto lodevole. E nel vero, se così fatti artefici avessero congiunto alla buona pratica et al giudizio il fondamento del disegno, vincerebbono d'eccellenza coloro che, disegnando perfettamente, quando si mettono a lavorare il marmo lo graffiano, e con istento in mala maniera lo conducono per non avere pratica e non sapere maneggiare i ferri con quella pratica che si richiede». *Ibid.*, p. 258, [solo in ed. 1568]: «A Volterra mandò Andrea due Angeli tondi di marmo; et a Marco del Nero fiorentino fece un Crocifisso di legno grande quanto il vivo, che è oggi in Fiorenza nella chiesa di Santa Felicità; un altro minore ne fece per la Compagnia dell'Assunta di Fiesole. Dilettosi anco Andrea dell'architettura, e fu maestro del Mangone, scarpellino et architetto, che poi in Roma condusse molti palazzi et altre fabbriche assai acconciamente»: questo passo ricollega nuovamente la multilateralità dell'opera alla devozione al crocifisso, nonché il sempre sognato passaggio all'architettura.

¹¹⁶³ VASARI 1966-1997, vol. 1, p. 112, [ed. 1568], nel dare la definizione del «disegno», Vasari specificava che i disegni «che hanno le prime linee intorno intorno, sono chiamati profili, dintorni o lineamenti. E [...] servono [...] all'architettura massimamente, perciò che i disegni di quella non sono composti se non di linee, il che non è altro, quanto a l'architetto, ch'è il principio e la fine di quell'arte, perché il restante, mediante i modelli di legname tratti dalle dette linee, non è altro che opera di scarpellini e muratori. Ma nella scultura serve il disegno di tutti i contorni, perché a veduta per veduta se ne serve lo scultore quando vuol disegnare quella parte che gli torna meglio o che egli intende di fare per ogni verso o nella cera o nella terra o nel marmo».

effimeri¹¹⁶⁴, arte che teneva insieme sia gli aspetti illusionistici propri del teatro, sia una tecnica ingegneristica che rappresentava la vera causa dell'apprezzamento dell'aretino. Un caso su tutti: l'apparato festivo del 1536 dedicato a Carlo V vittorioso su Tunisi, allestito presso S. Marco a Roma dall'architetto Antonio da Sangallo il giovane, in cui l'artista è descritto come «figliuolo [...] di Bartolomeo Picconi di Mugello, bottaio [...] che aveva] nella sua fanciullezza imparato l'arte del legnaiuolo», e poi perfezionatosi con gli zii Giuliano e Antonio il Vecchio nel più nobile mestiere dell'architetto.¹¹⁶⁵ Se il giudizio di Vasari sull'opera è evidentemente elevatissimo, rimane tuttavia tarpato dalla qualità effimera dei materiali, che non permettono all'autore di lasciare una traccia imperitura del suo fare artistico, dimostrando uno dei capisaldi della resistenza del biografo ad apprezzare la produzione scultorea in legno.

Nonostante tutti questi dati, Vasari ebbe notoriamente contrasti con alcuni influenti lavoranti del legno, soprattutto appartenenti alla dinastia dei Tasso¹¹⁶⁶, che lasciarono importanti

¹¹⁶⁴ Per un simile apparato realizzato da Baccio da Montelupo, cfr. VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 293 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «Nella venuta di papa Leone Decimo in Fiorenza fece Baccio [da Montelupo], fra il palagio del Podestà e Badia, un arco trionfale bellissimo di legname e di terra, e molte cose piccole che si sono smarrite e sono per le case de' cittadini»; cfr. *ibid.*, p. 295: «e per Alessandro Antinori, allora nobilissimo e ricchissimo mercante fiorentino, nelle nozze d'una sua figliuola, un apparato ricchissimo con statue, storie e molti altri ornamenti bellissimi»; Vasari qui esplicita la natura polimaterica di questa tipologia di opere, permettendo di mettere meglio a fuoco il ruolo di regia di cantiere che già nel pieno Cinquecento caratterizzava questo tipo di produzione, destinata solo ad arricchirsi e complicarsi col corso del secolo successivo.

¹¹⁶⁵ VASARI 1966-1997, vol. 5, pp. 144-145: presentava «un arco trionfale di legname in sotto squadra, acciò che potesse servire a due strade, tanto bello, che per opera di legname non s'è mai veduto il più superbo né il più proporzionato: e se in cotale opera fusse stata la superbia e la spesa de' marmi come vi fu studio, artificio e diligenza nell'ordine e nel condurlo, si sarebbe potuto meritamente, per le statue e storie dipinte et altri ornamenti, fra le sette moli del mondo annoverare», cfr. solo [ed. 1568, per la descrizione dell'arco]: «Era questo arco, posto in sull'ultimo canto che volge alla piazza principale, d'opera corinta, con quattro colonne tonde per banda messe d'argento, et i capitegli intagliati con bellissime foglie, tutti messi d'oro da ogni banda. Erano bellissimi architravi, fregii e cornicioni posati con risalti sopra ciascuna colonna, fra le quali erano due storie dipinte per ciascuna, talché faceva uno spartimento di quattro storie per banda, che erano, fra tutt'e due le bande, otto storie, dentrovi, come si dirà altrove da chi le dipinse, i fatti dello imperadore. Eravi ancora, per più ricchezza, per finimento del frontespizio, da ogni banda sopra detto arco due figure di rilievo di braccia quattro e mezzo l'una, fatte per una Roma; e le mettevano in mezzo due imperatori di casa d'Austria, che dinanzi era Alberto e Massimiliano, e da l'altra parte Federigo e Ridolfo: e così da ogni parte in su' cantoni erano quattro prigioni, due per banda, con gran numero di trofei pur di rilievo, e l'arme di Sua Santità e di Sua Maestà, tutte fatte condurre con l'ordine di Antonio da scultori ec[cellenti] e dai miglior' pittori che fussino allora a Roma. E non solo questo arco fu da Antonio ordinato, ma tutto l'apparato della festa che si fece per ricevere un sì grande et invittissimo imperadore».

¹¹⁶⁶ Un limitato apprezzamento lo dimostra ad esempio per Leonardo del Tasso, di cui ricorda una figura di S. Sebastiano in un altare composito, v. VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 283 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «Furono suoi [di Andrea Sansovino] discepoli Girolamo Lombardo detto, Simone Cioli fiorentino, Domenico dal Monte Sansavino, che morì poco dopo lui, Lionardo del Tasso fiorentino, che fece in Santo Ambrugio di Firenze sopra la sua sepoltura un San Bastiano di legno e la tavola di marmo delle monache di Santa Chiara». Questo genere di altare con laterali pittorici e statua lignea del santo al centro si diffuse nel tardo quattrocento fiorentino e può essere considerato caratteristico di quella particolare bottega, v. Daniele Rivoletti, in BELLANDI 2016, cat. 38, pp. 236-239 e BELLANDI 2016, pp. 45-47. Cfr., sulla stessa tipologia, VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 507, [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «Edificossi allora in Santo Spirito di Fiorenza la cappella di San Niccola, nella quale di legno, col modello di Iacopo Sansovino, fu intagliato esso Santo tutto tondo; et il Francia [Bigio] due agnoletti, che in

ripercussioni nel testo delle Vite, come ad esempio l'adombramento del nome proprio di Battista del Tasso¹¹⁶⁷. La ragione dell'inimicizia stava nella supposta protezione rivolta a Battista e ad altri legnaioli dal pratese Pierfrancesco Riccio, prima precettore e segretario particolare di Cosimo I e infine maggiordomo ducale, che favoriva anche il Tribolo e Baccio Bandinelli¹¹⁶⁸. L'invidia professionale e la personale acredine nei confronti dei propri rivali nelle grazie del potere mediceo emergono fortissimi nel famoso passo sul pittore Iacone¹¹⁶⁹, che era noto per trascurare il disegno in favore della «compagnia di persone che più attendevano a far baie et a godere che a lavorare, e lo studio de' quali era ragunarsi per le botteghe et in altri luoghi, e quivi malignamente e con loro gerghi attendere a biasimare l'opere d'alcuni che erano eccellenti e vivevano civilmente e come uomini onorati. Capi di questi erano Iacone, il Piloto orefice et il Tasso legnaiuolo». Vasari, soprattutto attraverso le commissioni religiose, riuscì a sollevarsi da questa condizione meccanica e ad elevarsi fino al rango di gentiluomo, per poi ottenere una soddisfatta rivincita sul denigrato Iacone¹¹⁷⁰ verso la metà del Cinquecento, alla quale seguì la

mez[z]o lo mettono, dipinse a olio in duo quadri, che furono lodati; et in due tondi fece una Nunziata; e lavorò la predella di figure piccole dei miracoli di San Niccola, con tanta diligenza che merita per ciò molte lodi» e (attr. all'ambito di Domenico del Tasso), Daniele Rivoletti, in BELLANDI 2016, cat. 39, pp. 240-241.

¹¹⁶⁷ Colto da BOTTARI 1759, vol. I, p. 455, in nota: «si fa menzione di tre fratelli Tassis o del Tasso come intagliatori di legno. Questi furono figliuoli di Giovanni Battista legnaiuolo, e figliuolo di Niccolò, come in autentiche scritture ha trovato l'accuratissimo signor Manni. Lo stesso Vasari nella Vita del Cecca [...] dice che il carro della zecca fu fatto da Domenico, Marco, e Giuliano del Tasso, che allora erano de' primi maestri di legname che in Fiorenza lavorassero di quadro e d'intaglio. Ma poi nella Vita di Niccolò Tribolo, che si troverà nel secondo tomo di quest'opera, si parla lungamente d'un Tasso legnaiuolo, per favore d'un ministro del Granduca innalzato all'impiego d'architetto, e fattogli fare la loggia de' mercanti (che venne in parte storpiata) e una porta d'una chiesa, la quale è sregolatissima. Ma quivi il Vasari non dice mai come avesse nome, per lo che non si può saper qual fosse de' quattro qui sopra nominati. Vero è che il Cinelli a car 216 delle Bellezze di Firenze lo chiama Bernardo, ma non ne porta alcun riscontro, e questo nome non si trova tra quelli, che fono citati qui sopra. In S. Ambrogio di Firenze è il loro sepolcro con questa iscrizione: Francesco di Domenico del Tasso, et filior. MCCCCLXX. Ma stante questo millesimo pare che questo Domenico sia più antico di quello, che nomina il Vasari; perché in una scrittura autentica si trova: Batista di Niccolò del Tasso architetto e legnaiuolo 1549. Domenico suo figliuolo 1550 intagliatore di legname»; e cfr. *ivi*, 342-344 per altre questioni di cronologia legate alle collaborazioni con Alesso Baldovinetti.

¹¹⁶⁸ Per un profilo critico che smonta la sostanza delle accuse di Vasari e di altri artisti che si ritenevano malversati dal Riccio, v. FRAGNITO 2016, con bibliografia, e cfr. per un profilo più strettamente storico-artistico soprattutto CECCHI 1998, in particolare per la scoperta del coinvolgimento di Battista del Tasso anche nei cantieri di decorazione navale del ducato.

¹¹⁶⁹ Per il riuso topico del testo vasariano su questo artista nella retorica condanna di Caravaggio e degli altri naturalisti relativi al gruppo dei Bamboccianti, v. MACCHERINI 2022, in part. pp. 401-402.

¹¹⁷⁰ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 405-406 [solo in ed. 1568]: «Tornando un giorno Giorgio Vasari da Monte Oliveto [...] trovò Iacone con una gran parte di sua brigata in sul canto de' Medici, il quale pensò, per quanto intesi poi, di volere con qualche sua cantafavola, mezzo burlando e mezzo dicendo da doverlo, dire qualche parola ingiuriosa al detto Giorgio. Per che entrato egli così a cavallo fra loro, gli disse Iacone: "Orbè, Giorgio, - disse - come va ella?". "Va bene, Iacone mio, - rispose Giorgio - io era già povero come tutti voi et ora mi truovo tre mila scudi o meglio; ero tenuto da voi goffo, et i frati e' preti mi tengono valentuomo; io già serviva voi altri, et ora questo famiglio che è qui serve me e governa questo cavallo; vestiva di que' panni che vestono i dipintori che son poveri, et ora son vestito di velluto; andava già a piedi, et ora vo a cavallo: sì che, Iacon mio, ella va bene affatto; rimanti con Dio". Quando il povero Iacone sentì a un tratto tante cose, perdé ogni invenzione, e si rimase senza dir altro tutto stordito, quasi considerando la sua miseria, e che le più volte rimane l'ingannatore a piè dell'ingannato. Finalmente essendo

morte tra gli stenti dell'artista, una fine a cui il pittore aretino condanna anche il più oscuro "Piloto".

Anche nel caso di artisti (soprattutto architetti o scultori) che Vasari celebrava, come i vari membri delle botteghe dei Da Maiano, Tasso o Montelupo, gli esordi nell'ambito dei legnaiuoli venivano sempre considerati come caratterizzati da falle comportamentali: al di là dei sofismi attribuiti più volte agli intarsiatori e ai pittori appassionati di prospettiva come Paolo Uccello, e delle punitive morti in disgrazia dei propri nemici a corte, si può notare come ad esempio Baccio da Montelupo sia ricordato come indolente e vizioso in età giovanile, prima che il confronto con i 'veri' scultori lo spronasse a colmare il divario¹¹⁷¹. Un aneddoto esemplare dell'astrattezza attribuita da Vasari ai lavoratori del legno, narrato alla fine della *Vita del Verrocchio* fa riflettere sulla dicotomia che spesso si andava a creare tra la qualità estetica e artistica delle sculture lignee e la funzione devozionale dei crocifissi, che avevano il pratico scopo di essere trasportabili ad esempio per portare assistenza agli infermi e ai malati¹¹⁷². Un altro fulgido esempio della connessione tra il lavoro di legname e la scarsa stima morale di Vasari si riscontra ovviamente nella *Vita di Pietro Torrigiano*, di cui è segnalata un'attività di scultore in legno durante il periodo inglese; l'aretino non ama l'artista sia per i suoi precedenti alterchi con l'amato Michelangelo, sia per la sua attitudine paradossalmente molto padana alla scultura fittile e colorata, espressa in alcuni capolavori spagnoli che Vasari, pur avendone evidentemente poca notizia, decide di non censurare, probabilmente per il rispetto che portava alle capacità disegnative di Torrigiani (di cui infatti afferma di possedere alcune opere di grafica nel suo *Libro de' Disegni*)¹¹⁷³.

stato Iacone da una infermità mal condotto, essendo povero, senza governo e rattappato delle gambe senza potere aiutarsi, si morì di stento in una sua casipola che aveva in una piccola strada ovvero chiasso, detto Codarimessa, l'anno 1553».

¹¹⁷¹ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 291 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550].

¹¹⁷² VASARI 1966-1997, vol. 3 p. 542 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «a Nanni Grosso, scultore e persona molto astratta nell'arte e nel vivere [...] venendo a morte pur nello spedale, fu posto innanzi un Crucifisso di legno assai mal fatto e goffo; onde pregò che gli fusse levato dinanzi e portatogliene uno di man di Donato, affermando che se non lo levavano si morrebbe disperato, cotanto gli dispiacevano l'opere mal fatte della sua arte».

¹¹⁷³ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 127 [ed. 1568, ma già uguale in ed. 1550]: «[Pietro Torrigiani] avendo fatto ad alcuni mercatanti fiorentini operette di marmo e di bronzo in figure piccole che sono in Fiorenza per le case de' cittadini, e disegnato molte cose con fievolezza e buona maniera, come si può vedere in alcune carte del nostro libro di sua mano, insieme con altre le quali fece a concorrenza di Michelagnolo, fu dai sudetti mercanti condotto in Inghilterra, dove lavorò in servizio di quel re infinite cose di marmo, di bronzo e di legno a concorrenza d'alcuni maestri di quel paese, ai quali tutti restò superiore. E ne cavò tanti e così fatti premii che, se non fusse stato, come superbo, persona inconsiderata e senza governo, sarebbe vivuto quietamente e fatto ottima fine, là dove gli avvenne il contrario. Dopo, essendo condotto d'Inghilterra in Ispagna, vi fece molte opere che sono sparse in diversi luoghi e sono molto stimate; ma in fra l'altre fece un Crocifisso di terra, che è la più mirabile cosa che sia in tutta la Spagna; e fuori della città di Siviglia, in un monasterio de' frati di San Girolamo, fece un altro Crucifisso et un San Girolamo in penitenza col suo liono - nella figura del qual Santo ritrasse un vecchio dispensiero de' Botti, mercanti fiorentini

Il rapporto con Tribolo è particolarmente interessante, in quanto Vasari tiene a sottolineare l'affetto che provava per questo artista e per il padre, e tuttavia ne discute le origini come artefici del legno in termini non esattamente amorevoli. Tribolo era infatti figlio di «Raffaello legnaiuolo, soprannominato il Riccio de' Pericoli», il quale, viste le intemperanze del figlioletto, reputò che fosse cosa migliore dedicarlo al solo intaglio ornamentale e non alla più precisa e faticosa arte del carpentiere. Il giovane si dedicò dunque al disegno ornamentale, di «cornici, fogliami e grottesche», ma mal sopportando il dover soltanto «lavorare di quadro» presso la bottega frequentata da grandi artisti di Nanni Unghero¹¹⁷⁴. Fu allora che, per smettere di «lavorare senza discrezione [...] sempre avendo a maneggiar seghe, pialle et altri ferramenti disonesti» Tribolo si rivolse a Pierfrancesco Riccio, il quale gli procurò effettivamente incarichi di più ampio respiro¹¹⁷⁵. Vasari registra due apparati effimeri in cui Tribolo ebbe una parte centrale sia come

in Spagna -, et una Nostra Donna col Figliuolo, tanto bella ch'ella fu cagione che ne facesse un'altra simile al duca d'Arcus; il quale per averla fece tante promesse a Torrigiano, che egli si pensò d'esserne ricco per sempre».

¹¹⁷⁴ VASARI 1966-1997, vol. 1, p. 55-56, [ed. 1568, ma già quasi uguale in ed. 1550], fornisce la seguente descrizione del lavoro di quadro, includendovi il legno, e specificando che all'interno di questa categoria non si dà alcun tipo di lavoro di figura, *Capitolo II: Che cosa sia il lavoro di quadro semplice et il lavoro di quadro intagliato*: «Avendo noi ragionato così in genere di tutte le pietre che o per ornamenti o per iscolture servono agli artefici nostri ne' loro bisogni, diciamo ora che, quando elle si lavorano per la fabbrica, tutto quello dove si adopera la squadra e le seste e che ha cantoni si chiama lavoro di quadro. E questo cognome deriva dalle facce e dagli spigoli che son quadri, perché ogni ordine di cornici o cosa che sia diritta ovvero risaltata et abbia cantonate è opera che ha il nome di quadro, e però volgarmente si dice fra gli artefici lavoro di quadro. Ma s'ella non resta così pulita, ma si intagli in tai cornici fregi, fogliami, uovali, fusaruoli, dentelli, guscie et altre sorti d'intagli in que' membri che sono eletti a intagliarsi da chi le fa, ella si chiama opra di quadro intagliata, ovvero lavoro d'intaglio. Di questa sorte opra di quadro e d'intaglio si fanno tutte le sorti ordini: rustico, dorico, ionico, corinto e composto, e così se ne fece al tempo de' Goti il lavoro tedesco; e non si può lavorare nessuna sorte d'ornamenti che prima non si lavori di quadro e poi d'intaglio, così pietre mischie e marmi e d'ogni sorte pietra, così come ancora di mattoni, per avervi a incrostar su opera di stucco intagliata; similmente di legno di noce e d'albero e d'ogni sorte legno. Ma perché molti non sanno conoscere le differenze che sono da ordine a ordine, ragioneremo distintamente nel capitolo che segue di ciascuna maniera o modo più brevemente che noi potremo».

¹¹⁷⁵ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 199-200, [ed. 1568]: «Raffaello legnaiuolo, soprannominato il Riccio de' Pericoli, il quale abitava appresso al Canto a Monteloro in Firenze, avendo avuto l'anno 1500, secondo che egli stesso mi raccontava, un figliuolo maschio, il qual volle che al battesimo fusse chiamato come suo padre Niccolò, [...] così per servirsene come per rafrenar la vivezza del putto, se lo tirò in bottega, insegnandogli il mestiero suo; ma vedutolo in pochi mesi male atto a cotale esercizio, et anzi sparutello, magro e male complessionato che no, andò pensando, per tenerlo vivo, che lasciasse le maggior' fatiche di quell'arte e si mettesse a intagliar legnami. Ma perché aveva inteso che senza il disegno, padre di tutte l'arti, non poteva in ciò divenire eccellente maestro, volle che il suo principio fusse impiegar il tempo nel disegno, e perciò gli faceva ritrarre ora cornici, fogliami e grottesche, et ora altre cose necessarie a cotal mestiero. Nel che fare, veduto che al fanciullo serviva l'ingegno e parimente la mano, considerò Raffaello, come persona di giudizio, che egli finalmente appresso di sé non poteva altro imparare che lavorare di quadro. Onde avutone prima parole con Ciappino legnaiuolo, e da lui, che molto era domestico et amico di Nanni Unghero, consigliatone et aiutato, l'acconciò per tre anni col detto Nanni, in bottega del quale, dove si lavorava d'intaglio e di quadro, praticavano del continuo Iacopo Sansovino scultore, Andrea del Sarto pittore, et altri che poi sono stati tanto valentuomini [...] il Tribolo, che da Nanni era fatto lavorare senza discrezione, non potendo per la debolezza del corpo quelle fatiche, e sempre avendo a maneggiar seghe, pialle et altri ferramenti disonesti, cominciò a sentirsi di mala voglia et a dir al Riccio, che dimandava onde venisse quella indisposizione, che non pensava poter durare con Nanni in quell'arte, e che perciò vedesse di metterlo con Andrea del Sarto o con Iacopo Sansovini, da lui conosciuti in bottega dell'Unghero, perciò che sperava con qual si volesse di loro farla meglio e star più sano».

ideatore che come esecutore di ampie parti in legno di essi: uno per Carlo V, che non riuscì per il cattivo lavoro di Battista del Tasso¹¹⁷⁶, e uno in S. Giovanni per il battesimo di Francesco primogenito del Duca¹¹⁷⁷.

I rapporti complicati con la cerchia del Riccio non sono i soli a determinare i pregiudizi di Vasari nei confronti della materia lignea, anche se sicuramente ne rappresentano una buona parte delle motivazioni implicite¹¹⁷⁸, e non solo. È sintomatico che all'interno delle vite di pittori da lui amati come il maestro Andrea del Sarto giungesse a attribuire i singoli intagli della camera Borgherini a Baccio d'Agnolo¹¹⁷⁹, mentre per la scuola del Rosso Fiorentino, riguardo alla Galleria di Fontainebleau (che aveva «sopra non volta, ma un palco overo soffittato di legname con bellissimo spartimento») si limitasse a dire: «Tacerò gl'intagliatori, i maestri di legname et altri infiniti, d'i quali si servì il Rosso in queste opere, perché non fa di bisogno ragionare di tutti, comeché molti di loro facessero opere degne di molta lode»¹¹⁸⁰.

¹¹⁷⁶ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 206-207, [ed. 1568]: «[Per il trionfo di Carlo V, Tribolo] non dette il fine che aveva disegnato al cavallo di sette braccia lungo che si fece in sulla piazza di S. Trinita, sopra il quale aveva a essere la statua dell'imperatore armato, perché, non avendo il Tasso, intagliator di legname suo amicissimo, usato prestezza nel fare il basamento e l'altre cose che vi andavano di legni intagliati, come quello che si lasciava fuggire di mano il tempo ragionando e burlando, a fatica si fu a tempo a coprire di stagnuolo, sopra la terra ancor fresca, il cavallo solo».

¹¹⁷⁷ VASARI 1966-1997, vol. 5, p. 220, [ed. 1568]: «fu dato carico al Tribolo, il quale insieme col Tasso, accomodandosi al luogo, fece che quel tempio, che per sé è antico e bellissimo, pareva un nuovo tempio alla moderna, ottimamente inteso, insieme con i sederi intorno riccamente adorni di pitture e d'oro. Nel mezzo sotto la lanterna fece un vaso grande di legname intagliato in otto facce, il quale posava il suo piede sopra quattro scaglioni; et in su i canti dell'otto facce erano certi viticcioni, i quali movendosi da terra, dove erano alcune zampe di leone, avevano in cima certi putti grandi, i quali facendo varie attitudini tenevano con le mani la bocca del vaso e colle spalle alcuni festoni che giravano e facevano pendere nel vano del mezzo una ghirlanda attorno attorno. Oltre ciò avea fatto il Tribolo nel mezzo di questo vaso un basamento di legname con belle fantasie attorno, in sul quale mise per finimento il San Giovan Battista di marmo alto braccia tre, di mano di Donatello, che fu lasciato da lui nelle case di Gismondo Martelli, come si è detto nella Vita di esso Donatello».

¹¹⁷⁸ Ben leggibili ad esempio nella seguente digressione in VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 394 [solo in ed. 1568]: «l'opere sue [di Andrea del Sarto] sono state tenute in pregio et amirate, e, che è più, imitate più dopo la morte che mentre visse; e chi n'ha le tien care, e chi l'ha volute vendere n'ha cavato tre volte più che non furono pagate a lui, atteso che delle sue cose ebbe sempre poco prezzo, sì perché era, come si è detto, timido di natura, e sì perché certi maestri di legname, che allora lavoravano le migliori cose in casa de' cittadini, non gli facevano mai allogare alcun'opera per servire gl'amici loro se non quando sapevano che Andrea avesse gran bisogno, nel qual tempo si contentava d'ogni pregio».

¹¹⁷⁹ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 363-364 [ed. 1568, ma già molto simile in ed. 1550]: «Aveva appunto allora Pier Francesco Borgherini fatto fare a Baccio d'Agnolo di legnami intagliati spalliere, cassoni, sederi e letto di noce, molto belli, per fornimento d'una camera»; e VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 612, [ed. 1568, ma già molto simile in ed. 1550]: «[Baccio d'Agnolo architetto] diede a Pier Francesco Borgherini i disegni della casa che fece in borgo Santo Apostolo, et in quella con molta spesa fece far gl'ornamenti delle porte, camini bellissimi, e particolarmente fece per ornamento d'una camera cassoni di noce pieni di putti intagliati con somma diligenza: la quale opera sarebbe oggi impossibile a condurre a tanta perfezzione con quanta la condusse egli»; cfr. *ibid.*: «[Baccio] a Giovanmaria Benintendi fece un'anticamera et un recinto d'un ornamento per alcune storie fatte da eccellenti maestri, che fu cosa rara».

¹¹⁸⁰ VASARI 1966-1997, vol. 4, [ed. 1568], pp. 488-489.

Ad ogni modo, il collegamento tra il disegno verso la materia lignea e l'acredine personale di Vasari nei confronti della 'setta' del Riccio emerge chiaramente nel giudizio che Vasari dà di Tasso e Tribolo come estremamente competenti nei propri rispettivi campi (rispettivamente l'intaglio di legno e la scultura), ma anche traviati dall'eccessiva tracotanza di volere passare il primo all'ingegneria idraulica e il secondo all'architettura per soddisfare le richieste di Riccio e indirettamente del Duca¹¹⁸¹. Il passo¹¹⁸², che riguarda i due artisti e la «prosonzione e pazzia dell'uno in volere fare quell'arte che non sapeva, et il simular dell'altro, che affermava quello piacerli che certo sapeva che stava male», si costruisce in effetti in diretta antitesi a quello di apertura della *Vita di Baccio d'Agnolo*, dove invece il teorico prova «sommo piacere» nell'indagare la coerenza delle carriere artistiche di quegli artefici che riescono a elevarsi «di basso in alto, e specialmente nell'architettura, la scienza della quale non è stata esercitata da parecchi anni adietro se non da intagliatori o da persone sofistiche, che facevano professione, senza saperne pure i termini et i primi principii, d'intendere la prospettiva». Il pregiudizio sugli intagliatori in legno è dunque presente, ma moderato in questo caso dalla consapevolezza innegabile che questa specifica arte dipende strettamente dalla consuetudine con misure, proporzioni, ordini e

¹¹⁸¹ VASARI 1966-1997, vol. 5, [ed. 1568], pp. 223-224: il duca Cosimo tolse al Tribolo, impegnato come ingegnere idraulico, la loggia di Mercato Nuovo per dare «il carico di quest'opera al Tasso, per consiglio del già detto messer Pierfrancesco maiordomo, per farlo di falegname architetto: il che invero fu contra la volontà del Tribolo, ancorché egli nol mostrasse e facesse molto l'amico con esso lui. E che ciò sia vero, conobbe il Tribolo nel modello del Tasso molti errori, de' quali, come si crede, nol volle altrimenti avvertire; [per lo stesso Pier Francesco Riccio] fece il detto Tasso la porta della chiesa di Santo Romolo, et una finestra inginocchiata in sulla piazza del Duca, d'un ordine a suo modo, mettendo i capitegli per base e facendo tante altre cose senza misura o ordine, che si potea dire che l'ordine tedesco avesse cominciato a riavere la vita in Toscana per mano di quest'uomo; per non dir nulla delle cose che fece in palazzo, di scale e di stanze, le quali ha avuto il Duca a far guastare [da Vasari stesso], perché non avevano né ordine né misura né proporzione alcuna, anzi tutte storpiate, fuor di squadra, e senza grazia o comodo niuno. [...] Ma egli avvenne al Tribolo quello che al Tasso, perciò che, sì come il Tasso lasciò lo intagliare di legname, nel quale esercizio non aveva pari, e non fu mai buono architetto per aver lasciato un'arte nella quale molto valeva, e dandosi a un'altra della quale non sapea straccio e gli apportò poco onore, così il Tribolo lasciando la scultura, nella quale si può dire con verità che fusse molto eccellente e faceva stupire ognuno, e dandosi a volere dirizzare fiumi, l'una non seguì con suo onore e l'altra gl'apportò anzi danno e biasimo che onore et utile, perciò che non gli riuscì rassettare i fiumi e si fece molti nimici, e particolarmente in quel di Prato per conto di Bisenzio, et in Valdinievole in molti luoghi».

¹¹⁸² Lungamente commentato anche in BOTTARI 1754, pp. 15-16, che per voce di Maratti dichiara: «non si può mica pretendere che i signori sieno pittori o architetti di professione, com'era l'imperadore Adriano; e pure talora i ministri gli stravolsero la testa, come seguì quando volle fare la pubblica Loggia de' Mercanti, che chiamano, pare a me, Mercato Nuovo; dove Pierfrancesco Riccio suo Maggiordomo non solo tenne indietro il Tribolo, ed il Vasari, ch'erano al servizio di quel granduca, ma l'Ammannato, e altri architetti eccellentissimi, anzi ogni architetto, e gli fece prendere a fare il disegno di quella fabbrica, e a tirarla avanti il Tasso falegname. B. Questo veramente è molto perché anche chi non intendesse nulla saprebbe che a sì fatto bisogno si richiedeva un architetto e non un artigiano o di legno, o di ferro, o di qualsivoglia altra cosa». Segue la citazione diretta del testo vasariano, con diverse osservazioni, fino a p. 21. Tra queste, notiamo che il personaggio di Bellori si stupisce che «il Tribolo, e il Vasari, ch'erano all'orecchie del Duca, non gli facessero avvertire l'errore, che era nel disegno di quel legnaiolo [...] spropositi così palpabili saranno serviti almeno ad illuminare quel maggiordomo, e quel principe, che avranno lasciato il Tasso nel suo mestiere in santa pace, nel quale certamente era singolare», ancora una volta aleggiando su quel misto di ammirazione e calunnia nei confronti del mestiere meccanico di legnaiolo che era implicito nel discorso vasariano.

ornamenti, che «i legnaiuoli, di continuo maneggiandogli», arrivano a possedere con relativo maggior agio rispetto anche a scultori e pittori, riconoscendo alla categoria «ottimo giudizio e buon disegno»¹¹⁸³. È per questo buon motivo che Vasari ricorda le botteghe dei legnaioli come accademie *ante litteram*, in cui si riunivano i grandi artefici selezionati dal biografo come estremi dei raggiungimenti della terza età¹¹⁸⁴. A questa definizione risponde anche il profilo di Simone del Pollaiuolo detto il Cronaca, il quale, accolto nello studio di bronzista a Roma dal parente Antonio del Pollaiuolo, «avendo molta inclinazione all'arte dell'architettura per essere stato con un maestro di legname», già in giovanissima età si pose a verificare le proprie competenze sugli esempi dell'antichità, misurando incessantemente le rovine romane¹¹⁸⁵.

Anche in apertura della *Vita di Benedetto da Maiano*, Vasari esplicita che il passaggio da un'arte all'altra può essere ammirabile, quando l'artista si elevi da un mestiere più meccanico a uno liberale. In questo caso l'elevazione avviene dalla tarsia, che pure richiede qualità disegnative

¹¹⁸³ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 609-612, [ed. 1568, ma già molto simile in ed. 1550]: «Sommo piacere mi piglio alcuna volta nel vedere i principii degl'artefici nostri per veder salire molti talora di basso in alto, e specialmente nell'architettura; la scienza della quale non è stata esercitata da parecchi anni adietro se non da intagliatori o da persone sofistiche, che facevano professione, senza saperne pure i termini et i primi principii, d'intendere la prospettiva. E pur è vero che non si può esercitare l'architettura perfettamente se non da coloro che hanno ottimo giudizio e buon disegno, o che in pitture, sculture o cose di legname abbiano grandemente operato; con ciò sia che in essa si misurano i corpi delle figure loro, che sono le colonne, le cornici, i basamenti, e tutti l'ordin' di quella, i quali a ornamento delle figure son fatti e non per altra cagione. E per questo i legnaiuoli, di continuo maneggiandogli, diventano in ispazio di tempo architetti; e gli scultori similmente, per lo situare le statue loro e per fare ornamenti a sepolture e altre cose tonde, col tempo l'intendono; et il pittore, per le prospettive e per la varietà dell'invenzioni, e per i casamenti da esso tirati, non può fare che le piante degl'edificii non faccia, attesoche non si pongono case né scale né piani dove le figure posano, che la prima cosa non si tiri l'ordine e l'architettura».

¹¹⁸⁴ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 609-612, [ed. 1568, ma già molto simile in ed. 1550]: «Ma per tutto ciò non lasciando mai la bottega, vi dimoravano assai con esso lui, oltre a molti cittadini, i migliori e primi artefici dell'arte nostre, onde vi si facevano, massimamente la vernata, bellissimi discorsi e dispute d'importanza. Il primo di costoro era Raffaello da Urbino, allora giovane, e dopo Andrea Sansovino, Filippino, il Maiano, il Cronaca, Antonio e Giuliano Sangalli, il Granaccio, et alcuna volta, ma però di rado, Michelagnolo, e molti giovani fiorentini e forestieri. Avendo adunque per sì fatta maniera atteso Baccio all'architettura, et avendo fatto di sé alcuno esperimento, cominciò a essere a Firenze in tanto credito, che le più magnifiche fabbriche che a suo tempo si facessero furono alloggiate a lui, et egli fattone capo. Essendo gonfaloniere Piero Soderini, Baccio insieme col Cronaca et altri, come si è detto di sopra, Baccio [d'Agnolo] insieme col Cronaca et altri, come si è detto di sopra, si trovò alle deliberazioni che si fecero della sala grande di Palazzo; e di sua mano lavorò di legname l'ornamento della tavola grande che abbozzò fra' Bartolomeo, disegnato da Filippino».

¹¹⁸⁵ VASARI 1966-1997, vol. 4, p. 234 [ed. 1568 ma già uguale in ed. 1550]: «Di costui si racconta che mentre Antonio Pollaiuolo era in Roma a lavorare le sepolture di bronzo che sono in San Pietro, gli capitò a casa un giovanetto suo parente, chiamato per proprio nome Simone, fuggitosi da Fiorenza per alcune quistioni; il quale avendo molta inclinazione all'arte dell'architettura per essere stato con un maestro di legname, cominciò a considerare le bellissime anticaglie di quella città, e dilettrandosene le andava misurando con grandissima diligenza. Laonde seguitando, non molto poi che fu stato a Roma, dimostrò avere fatto molto profitto sì nelle misure e sì nel mettere in opera alcuna cosa. Per il che fatto pensiero di tornarsene a Firenze, si partì da Roma; et arrivato alla patria, per essere divenuto assai buon ragionatore contava le maraviglie di Roma e d'altri luoghi con tanta accuratezza, che fu nominato da indi in poi il Cronaca, parendo veramente a ciascuno che egli fusse una cronaca di cose nel suo ragionamento». Per un crocifisso restituito da Margrit Lisner a Antonio del Pollaiuolo, cfr. Aldo Galli, in BELLANDI 2016, cat. III, pp. 266-267.

pari a quelle del pittore, alla scultura, che ha però in più l'intrinseca qualità della materia eternante (marmo), in confronto al legno passibile di rappezzi ma destinato a venir meno. Già nella vita di Giuliano da Maiano Vasari aveva messo in luce la contrapposizione tra la volontà dell'artista di dedicarsi alla scultura e l'avvio della propria carriera come legnaiuolo, che però gli permise almeno il passaggio dallo studio delle lettere a quello preferito del disegno¹¹⁸⁶. Dopo la solita introduzione moralistica che ricorda come sia un errore per i padri non assecondare il genio particolare dei figli, Vasari ricordava infatti il padre di Giuliano come mero cavapietre, che «si condusse finalmente in Fiorenza, dove fece una bottega di pietre lavorate, tenendola fornita di que' lavori che sogliono improvvisamente il più delle volte venire a bisogno a chi fabrica qualche cosa»: la 'nobiltà' delle arti passa dunque evidentemente anche in questo caso dall'acquisizione di attività disegnative, e non si ferma alla dipendenza dal materiale utilizzato in preferenza: per Giuliano, seppur non adatto a intraprendere l'arte del notaio, la tarsia lignea¹¹⁸⁷ diviene mezzo per raggiungere comunque uno *status* professionale più elevato di quello del padre, il cui lavoro è seriale e non per commissione.

La Torrentiniana si apre con un passaggio retorico poi abbandonato nella Giuntina, in cui ritroviamo nuovamente il basso continuo dell'insufficienza del fragile materiale ligneo come *medium* per l'espressione del genio dell'artista¹¹⁸⁸. Il riferimento è alla traumatica esperienza di Benedetto da Maiano in Ungheria, dove si recò al servizio di Mattia Corvino come esecutore di tarsie lignee, in cui imitava lo stile di Paolo Uccello e di Filippo Brunelleschi, forte dei successi ottenuti in particolare con gli armadi di sacrestia di Santa Maria del Fiore, iniziati dallo zio

¹¹⁸⁶ VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 251 [aggiunto nell'ed. 1568]: il padre «disegnò di farlo notaio, parendogli che lo scarpellare come aveva fatto egli fusse troppo faticoso esercizio e di non molto utile: ma non gli venne ciò fatto perché, se bene andò un pezzo Giuliano alla scola di grammatica, non vi ebbe mai il capo, e per conseguenza non vi fece frutto nessuno; anzi fuggendosene più volte, mostrò d'aver tutto l'animo volto alla scultura, se bene da principio si mise all'arte del legnaiuolo e diede opera al disegno».

¹¹⁸⁷ VASARI 1966-1997, vol. 3, [ed. 1568], p. 253: appresa secondo Vasari presso «Giusto e Minore, maestri di tarsie» ed esemplificata attraverso gli armadi di sacrestia e il coro della Santissima Annunziata, i lavori alla Badia Fiesolana, alla sagrestia di S. Maria del Fiore e in S. Marco a Firenze e la sedia cerimoniale del Duomo di Pisa con i Profeti, che gli guadagnò il ruolo di capocantiere per l'intero coro, infine realizzato da «Guido del Servellino e [...] Domenico di Mariotto, legnaiuoli pisani, [nonché più tardi...] da Batista del Cervelliera pisano, uomo veramente ingegnoso e soffistico».

¹¹⁸⁸ VASARI 1966-1997, vol. 3, pp. 523 [ed. 1568]: «Gran dote riceve dal cielo colui che, oltre la grandezza della natura, nelle azioni della virtù et in ogni cosa si mette considerato, animoso e prudente, onde per ciò ne li viene maggioranza sopra tutti gli artefici et oltre a questo utilità perpetua. Ma coloro che mossi dal genio loro imparano una scienza et in quella si conducono perfetti, e condotti e guadagnato il nome, inanimati per la gloria salgono poi da una imperfetta a una perfetta, da una mortale a una eterna, questo certamente è gran lume in tal vita conoscere della fama che i mortali si lasciano la più immortale, e quelle operando far di sé vita eterna nelle cose del mondo: come certamente conobbe e fece il non meno prudente che virtuoso Benedetto da Maiano scultor fiorentino. Il quale nella sua fanciullezza [fu] messo allo intagliator di legnami».

Giuliano e conclusi da Benedetto sia nelle tarsie che nell'intaglio di «fogliami». Una volta giunto presso il re con due cassoni riccamente decorati di tarsie, l'artista, secondo il racconto vasariano, aprì le incerate che contenevano i due cassoni fatti arrivare via mare, che per l'umidità e la salsedine si erano scollati e pressoché distrutti. Secondo la versione più salace della Torrentiniana, Benedetto ammutolito e pieno di vergogna rappezzò con colla e chiodi il proprio lavoro, ma decise immantinente di darsi soltanto alla scultura in marmo, per provare che la causa della sua pessima figura fosse «dello essercizio ch'era basso, e non dello ingegno suo, ch'era alto e pellegrino». Sebbene il riferimento qui fosse soprattutto l'arte della tarsia, altrove tacciata da Vasari di essere estremamente sofisticata, e legata per giunta dalla tradizione burlesca alla figura del Brunelleschi e alla beffa del Grasso legnaiuolo, anche l'intaglio ligneo rientrava chiaramente in questo attacco producendosi in fin dei conti delle medesime caratteristiche costruttive per assemblaggio, nonché di limitata durabilità¹¹⁸⁹. Anche nell'introduzione, il *medium* della tarsia è completamente assimilato da Vasari alla categoria della pittura, sia per la sua origine nel mosaico di pietra sia per l'elaborazione coloristica apportata dai veneti fra Giovanni da Verona e fra Damiano Zambelli, sulla radice fiorentina che lavorava solo in noce e tiglio come estremi del chiaro e dello scuro. Inoltre, sempre nell'introduzione è proletticamente annunciata la sua definizione da parte di Benedetto da Maiano come «cosa disutile [...] tempo buttato invano, ancora che e' sia pure e lodevole e maestrevole», in ragione del fatto che «tosto diventa nera e non contrafà se non la pittura, essendo da meno di quella e poco durabile per i tarli e per il fuoco»¹¹⁹⁰.

L'opinione di Vasari sulla materia lignea come un campo 'disutile' all'artista è dunque da leggere soprattutto come reazione al mancato avanzamento sociale che questa specialità permetteva, sia per le spese che per le difficoltà della lavorazione. Si tratta di un giudizio che era evidentemente già *in nuce* nella Torrentiniana, ma che ebbe la sua conferma teorica solo con la Giuntina, in cui

¹¹⁸⁹ VASARI 1966-1997, vol. 3, pp. 523-526: Benedetto «rimesse [...] il suo lavoro insieme il meglio che e' potette et in maniera pure che il re ne fu soddisfatto: ma non egli, che recatosi a noia quel mestiero, non lo poteva più patire per la vergogna che e' ne aveva ricevuto; e così per disperazione rinegato tale arte, si mise in animo non volerla più fare. Et alzato l'animo, vinta la timidità, prese la scultura per arte: e non parti d'Ungheria ch' e' fece conoscere a quel re che la colpa era dello essercizio ch'era basso, e non dello ingegno suo, ch'era alto e pellegrino. Diedesi dunque a operare, e fece modelli di terra et alcune cose di marmo; et a Fiorenza per lo desiderio d'oprare in ciò ritornato, fece e di terra e di legno molte opre»: ad esempio si veda il *Crocifisso* di Santa Maria del Fiore, v. David Lucidi in BELLANDI 2016, cat. VI, pp. 272-273; cfr. anche altre opere di intaglio ligneo dello stesso artista, *Idem* e Daniele Rivoletti, in BELLANDI 2016, catt. 31-32, pp. 222-225.

¹¹⁹⁰ VASARI 1966-1997, vol. 1, [ed. 1568], *Cap. XXXI. - Del musaico di legname cioè delle tarsie, e dell'istorie che si fanno di legni tinti e commessi a guisa di pitture*, pp. 155-158.

Vasari fece seguire una lunga lettera dell'amico Giovanni Battista Adriani¹¹⁹¹ all'*Introduzione* sulle tecniche. Adriani fu chiamato in causa dallo scrittore e da Vincenzo Borghini¹¹⁹² per dotare la nuova edizione delle *Vite* di un capitolo sull'arte classica altrimenti mancante. Secondo l'opinione dell'erudito corrispondente, i ritrattisti, già nell'antichità, ebbero modo di esercitare il proprio realismo attraverso il colore, prima di tutto intorno alla «religione et il culto degli Dei»¹¹⁹³. In particolare, Egizi, Greci, Etruschi, Romani, ma anche gli artisti a lui contemporanei - «li moderni e quasi ogni altra nazione la quale per la religione e per la umanità sia stata celebrata») - ebbero «imagini di quelli che [...] sotto diversi colori adoravano»: tutti questi popoli iniziarono a fare figure da principio in materie umili e con una tecnica ancora da raffinare, per passare solo successivamente a metodi più complessi ed artificiosi, in modo analogo a quanto avveniva per l'architettura sulla scorta della famosa 'capanna di Vitruvio'; passando in altre parole da un regime di realismo magico a uno di decoro (o arredo) culturale¹¹⁹⁴. Tuttavia, Adriani nota con meraviglia un fatto sconvolgente: che «i Romani di quel tempo amassero più gli Iddei che essi adoravano ritratti di terra o di legno intagliati che di bronzo, avendone l'arte, perciò che insino al tempo nel quale fu da' Romani vinta l'Asia cotali imagini di Dei ancora si adoravano [...] E molto prima a Roma fu questo onore di statue di bronzo o di marmo dato agli uomini che in cotal materia li Dei si ritraessero, contentandosi quegli antichi di avere le imagini dei loro Dei rozze di legno intagliato e di terracotta»¹¹⁹⁵.

Già dal titolo apposto all'intervento di Adriani (*Lettera di Messer Giovambattista di Messer Marcello Adriani a Messer Giorgio Vasari, nella quale brevemente si racconta i nomi e l'opere de' più eccellenti artefici antichi in pittura, in bronzo e in marmo, qui aggiunta acciò non ci si desideri cosa alcuna di quelle che appartenghino alla intera notizia e gloria di queste nobilissime antiche*), la missiva non permette di fraintendere queste citazioni come possibili *exempla* da imitare nella contesa rinascimentale con l'antico: si limita a riconoscere un'alterità della religione passata, pur senza entrare in un deliberato attacco verso l'arte plastica come eminentemente collegata all'idolatria come stava

¹¹⁹¹ Per i materiali di lavoro di Adriani, v. CARRARA 2011A; per l'analisi del manoscritto, v. CARRARA 2012.

¹¹⁹² Sull'autore e i suoi rapporti con Vasari in merito all'imitazione dal naturale, v. PIERGUIDI 2011.

¹¹⁹³ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 179-227 [ed. 1568], in part. p. 182.

¹¹⁹⁴ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 179-227 [ed. 1568], in part. p. 214: «prima semplicemente o nel legno intagliato o con rozza pittura adombrato o in qualunque altro modo ritratto [...] poco a poco andandosi innalzando, queste ancora non solamente a devozione e santità, ma a pompa et a magnificenza hanno recato; come anco si conosce aver fatto l'architettura».

¹¹⁹⁵ VASARI 1966-1997, vol. 1, pp. 179-227 [ed. 1568], in part. p. 225; la fonte più centrale per gli addenda di Adriani resta ovviamente Plinio: per una ricognizione della fortuna della fonte classica nella Toscana del Cinquecento fino alla pubblicazione della Giuntina, cfr. CARRARA 2011B.

facendo Andrea Gilio negli stessi anni. La fondamentale *ratio* per cui gli artisti, nelle idee degli autori delle *Vite*, «hanno virtù con le arti loro di prolungare la figura, i fatti et i nomi degli uomini ritraendoli e scolpendoli», rimane la principale causa di sbalordimento rispetto alla preferenza per gli scopi rituali del doppio realizzato in materiali facilmente deperibili come legno e argilla.

L'eminenza grigia dietro all'intervento di Adriani fu, come è noto, Vincenzo Borghini¹¹⁹⁶. Il suo manoscritto noto come *Selva di Notizie*, composto tra le due dispute inaugurate da Varchi nel 1547 e nel 1564, commenta approfonditamente le fonti antiche (sempre con Plinio il Vecchio al centro dell'attenzione) sui primordi della scultura, annotando l'esistenza delle statue d'avorio, ma senza commentare il problema della multimaterialità e dunque della conseguente policromia; nella discussione della statuaria antica Borghini si permette due interessanti parentesi, una che innalza Masaccio, Michelangelo e Andrea del Sarto a canone del Rinascimento, applicandoli all'*exemplum* di Policleto, il cui *Doriforo* divenne noto come *Canone*, ossia regola¹¹⁹⁷; la seconda e più importante è un'annotazione lessicografica sul testo di Plinio, che avrebbe visto in Fidia la nascita della «*toreutice*», l'effettiva arte dell'intaglio (in questo caso in pietra e altri materiali), contrapposta alla modellazione plastica. Borghini specifica che tale lemma non è da confondersi con l'arte meccanica del tornio, in quanto con quest'arte non si possono sviluppare correttamente le figure umane nelle tre dimensioni, ma soltanto elementi decorativi, in particolare in materie molli come osso e legno, ma anche alabastro e bronzo¹¹⁹⁸.

Borghini inoltre nelle dispute sul *Paragone* si schierò contro Cellini e Michelangelo, che sostenevano la superiorità della scultura, sfruttando il notissimo aneddoto pliniano su Prassitele e Nicia, secondo cui lo scultore antico, alla domanda «di quale scultura sua di marmo teneva più conto: “Quelle, soleva risponder, dove haveva posta la mano Nicia”, tanto stimava i suoi dintorni [...] Qui nota che vuol dire, che pare ch'i disegni di questo pittore aiutasseno le sculture di Praxitele. Il che se fussi sarebbe gran favore de' pictori»: è assolutamente sorprendente vedere come Borghini pieghi la realtà della policromia antica, così evidente da questo passaggio, a una prassi ancora tutto sommato in via di divenire, ossia quella poi tipicamente seicentesca del

¹¹⁹⁶ Per il ruolo fondamentale di Borghini nelle due stesure delle *Vite* Vasariane, si rimanda a GINZBURG 2007.

¹¹⁹⁷ Vincenzo Borghini, *Selva di Notizie*, cc. 154-156, v. CARRARA 2001, p. 270.

¹¹⁹⁸ CARRARA 2001, pp. 156-157: «Si noti ch'io non credo ch'e' parli del tornio perché non mi vi pare molto artificio, et se bene e' ci è chi fa trottole o aliossi soli, et chi fa bellissimi vasi, et chi lavora di legno et chi di marmo volterrano, et taluno, havendo gittati vasi di bronzo, gli ripulisce a' tornio, non si vede ch'anche questa arte ha più et meno artificio; nondimeno, parlando qui di figure sole et non di vasi o candelieri, crederrò che la chiami tornio per similitudine, et che parli del tondeggiar et girare le figure bene et i membri, come una bella gamba o un bel braccio et ben girato, cosa che fino a quel tempo non doveva esser fatta con molta perfectione, che già è impossibile che le figure si facciano a tornio: pure questo si consideri»

pittore (o dell'architetto) disegnatore e inventore per un "mero" esecutore in marmo. Ciò è da connettere a un altro notissimo passo, in cui Borghini dichiara: «ho detto ch'è colori non sono degli scultori, non vo' dire che non le possin colorire le lor figure, se le vogliano, come fanno i ceraiuoli o quei che fanno ritratti di gesso; ma e' potrenno risparmiare il marmo, se l'hanno a coprire; e, per lasciar le burle, la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati allo scarpello, e se qualche goffo ne l'arte usa i colori, esce dalla natura di quell'arte et i lor medesimi se ne ridono et appena gl'accettano fra loro»¹¹⁹⁹. Già nel pieno Cinquecento dunque, anzi, proprio con l'ingresso nella Giuntina della questione della ceroplastica fiorentina, ignorata nella Torrentiniana, entra nella teoria artistica moderna il distacco verso l'arte di Orsino Benintendi¹²⁰⁰ e poi dell'artista-mago Verrocchio. Vasari inizia a scriverne l'epitaffio commentandola come un'arte in declino a causa del mancata devozione dei fiorentini, altro eco delle indicazioni erudite di Borghini sul passo pliniano riferito alle immagini degli antenati conservate nelle *domus* romane.¹²⁰¹ Lo storico latino, in una tipica *laudatio temporis acti*, lamenta che sono finiti i tempi in cui i nobili romani lasciavano di sé «figure in massimo grado somiglienti» o addirittura «effigi viventi», e che ai suoi tempi ormai gli stessi soggetti sono diventati a tutti gli effetti committenti, apprezzando più il costo materiale e la fattura dell'oggetto artistico che non il valore memoriale, vale a dire insieme etico o storico, delle precedenti immagini: «lasciano l'immagine del loro denaro e non la propria»; inoltre tale arte ceroplastica era autoctona di Roma, mentre le figure che si sono ormai infiltrate nel sistema culturale romano del primo impero sono «bronzi e marmi di artisti stranieri», con la tipica xenofobia camuffata da senso di inferiorità che quel mondo manifestava notoriamente verso la *Grecia capta*. Non solo, Plinio connetteva anche quest'arte del ritratto alla nascita della scultura in terracotta o plastice, sul finire del suo libro, attribuendola a Lisitratos Sicionio, e giustificando così l'ingresso del realismo in scultura, giacché attraverso l'uso

¹¹⁹⁹ CARRARA 2001, pp. 246-248, commentato da Giancarlo Gentilini come sostenuto da «riferimenti michelangioleschi ormai accademici».

¹²⁰⁰ Sul tema del distacco dall'arte ceroplastica da parte dei teorici rinascimentali e il caso di Benintendi, cfr. COLLARETA 1995, p. 5.

¹²⁰¹ Le ragioni di tale inserimento e in generale della «decisa espansione della Vita del Verrocchio», secondo il commento di CARRARA 2001, p. 247, stanno nella «rinnovata attenzione alle tecniche che è una costante della revisione giuntina», e che rispondeva ad una precisa volontà del Borghini. Anche nella sezione delle «teoriche» consacrata alla scultura di registra del resto un evidente ampliamento del capitolo dedicato al «fare i modelli di cera e di terra»; inoltre la studiosa nota che Borghini amava molto Verrocchio, fino a collezionarne i disegni: si dovrebbe dunque a lui l'insistenza per affidargli la responsabilità del passaggio della ritrattistica fittile dall'ambito magico-rituale dei boti a elemento pienamente artistico, oltre che memoriale, come risulterà utile poi nella stesura dei *Ragionamenti*.

della cera l'artista «cominciò a far ritratti al naturale, mentre prima di cercava di riprodurli più belli possibile».

Altro artista per cui Vasari non può evitare di dilungarsi sulle esperienze accumulate nel campo lignario è ovviamente il senese Jacopo della Quercia¹²⁰², che risulta in un qualche modo un protagonista minore del grande progetto delle *Vite*, forse in virtù della sua origine geografica; un dato che non impedì tuttavia a Vasari di tacere l'attività di scultore in legno di Lorenzo Vecchietta, spostata sulla sfuggente figura di Giacomo Cozzarelli¹²⁰³. L'invenzione di una specifica tipologia di simulacro funebre attribuita da Vasari a Jacopo della Quercia diciannovenne, ottenuto dall'utilizzo combinato di legno e altri materiali fragili, tuttavia, ci riporta nuovamente nell'alveo dei timori tipici della letteratura della Controriforma su questi temi. Il catafalco per le esequie di Giovanni d'Azzo è secondo Vasari un'innovazione importante a livello tecnico:

«Il qual modo di far fu veramente et è il miglior di tutti gl'altri per simili cose; perché, se bene l'opere che in questo modo si fanno sono in apparenza gravi, riescono nondimeno, poi che son fatte e secche, leggeri, e, coperte di bianco, simili al marmo e molto vaghe all'occhio, sì come fu la detta opera di Iacopo. Al che si aggiugne che le statue fatte a questo modo e con le dette mescolanze non si fendono, come farebbono se fussero di terra schietta solamente. Et in questa maniera si fanno oggi i modelli delle sculture con grandissimo comodo degl'artefici che, mediante quelle, hanno sempre l'esempio inanzi e le giuste misure delle sculture che fanno: di che si deve avere non piccolo obbligo a Iacopo che, secondo si dice, ne fu inventore»¹²⁰⁴.

¹²⁰² VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 22, [ed. 1550]: «[Jacopo della Quercia] il quale alla scultura attendendo, di quella perfettissimo divenne e con eccellenza dimostrò del continovo l'opere sue, le quali in Siena furono prima due tavole in legname di figure tonde, con grazia di disegno e d'intaglio affaticate da lui. Fece Iacopo dopo questa opera in Siena due tavole di legno di tiglio, intagliando in quelle le figure, le barbe et i capegli con tanta pazienza, che fu a vederle una maraviglia». BOTTARI 1759, vol. I, pp. 25-26 della giunta alle note: sempre attento al gran numero di errori presenti nelle edizioni a lui precedenti, Bottari segnala una vita di Jacopo della Quercia stesa da Vicente Carducho, come piena di «sbagli» e «scambiamenti», chiarendo che almeno nel XVIII secolo le teorizzazioni spagnole erano ormai ben note e poco accettate in Roma; inoltre, tra numerose annotazioni di attribuzione, specifica che il Volto Santo di Lucca, citato tra le opere architettoniche di Matteo Civitali come allievo di Jacopo, è soltanto per «tradizione, ma popolare» intagliato da Nicodemo d'Arimatea.

¹²⁰³ VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 385 [ed. 1568]: citato come cerniera tra il «compagno e carissimo amico» Francesco di Giorgio e Vecchietta stesso, le cui due biografie sono unite in un'unica entrata all'interno delle *Vite*: «Jacopo Cozzarelli, il quale attese alla scultura et all'architettura, e fece alcune figure di legno in Siena».

¹²⁰⁴ VASARI 1966-1997, vol. 3, [ed. 1550], pp. 21-22, Jacopo della Quercia realizzò «una capanna di legname a uso di piramide, e sopra quella [...] la statua di esso Giovanni a cavallo maggior del vivo, fatta con molto giudizio e con invenzione, avendo - il che non era stato fatto insino allora - trovato Iacopo per condurre quell'opera il modo di fare l'ossa del cavallo e della figura di pezzi di legno e di piane confitti insieme e fasciati poi di fieno e di stoppa, e con funi legato ogni cosa strettamente insieme, e sopra messo terra mescolata con cimatura di panno lano, pasta e colla». BOTTARI 1759, vol. I, pp. 25-26 della giunta alle note: «Nella prima edizione il Vasari non fa menzione della statua equestre di Giovanni Ubaldini, forse perché allora non ne aveva notizia. Queste statue non si riempiono di cimatura di panno lino, ma di panno lano. Ma forse non è errore del Vasari, ma della stampa de Giunti, corretto

Similmente si dilunga sulla tecnica¹²⁰⁵, tratta dalle arti effimere, il lungo e famosissimo passaggio sugli *ex-voto* realizzati dall'artista-mago Verrocchio per calco in gesso dal vivo, sia del volto che di parti del corpo¹²⁰⁶.

I commenti vasariani su questi artefatti¹²⁰⁷ anticipano i timori più apertamente espressi dalla chiesa ai primi del Seicento, perché ferocemente contestate dalla trionfante parte luterana. Tuttavia, fu il messaggio memorialistico legato alla politica il vero lasciapassare che permise anche a queste creazioni iper-realistiche, così prossime alla magia antica, di sopravvivere (seppur sempre meno frequentate, per mancanza di 'devozione'¹²⁰⁸) per tutto il tempo della dinastia medicea: Vasari stesso ammette che gli furono «di gran commodità per avere i ritratti di molti che si sono posti nelle storie del palazzo del duca Cosimo»; e soprattutto l'invenzione dei *boti* in cera è direttamente collegata alla memoria della Congiura dei Pazzi, precisata fin nei dettagli degli abiti, dei luoghi e delle ferite, con la doppia funzione di ringraziamento devoto e

nel principio del tomo con alcuni altri pochi che son nulla, rispetto al numero senza numero che è in quella edizione. Ma non si son potuti correggere avanti, perché per lo più sono scambiati i numeri delle pagine».

¹²⁰⁵ VASARI 1966-1997, vol. 3 p. 543 [solo ed. 1568]: «Si diletto assai Andrea di formare di gesso da far presa, cioè di quello che si fa d'una pietra dolce, la quale si cava in quel di Volterra, e di Siena, ed in altri molti luoghi d'Italia; la quale pietra cotta al fuoco, e poi pesta, e con l'acqua tiepida impastata, diviene tenera di forte, che se ne fa quello che altri vuole; e dopo rassoda insieme ed indurisce in modo che vi si può dentro gettar figure intere».

¹²⁰⁶ VASARI 1966-1997, vol. 3 p. 543-544 [solo ed. 1568]: «Andrea dunque usò di formare con forme così fatte le cose naturali per poterle con più commodità tenere inanzi e imitarle, cioè mani, piedi, ginocchia, gambe, braccia e torsì. Dopo si cominciò al tempo suo a formare le teste di coloro che morivano, con poca spesa; onde si vede in ogni casa di Firenze sopra i camini, usci, finestre e cornicioni, infiniti di detti ritratti, tanto ben fatti e naturali che paiono vivi. E da detto tempo in qua si è seguitato e seguita il detto uso, che a noi è stato di gran commodità per avere i ritratti di molti che si sono posti nelle storie del palazzo del duca Cosimo. E di questo si deve certo aver grandissimo obbligo alla virtù d'Andrea, che fu de'primi che cominciassero a metterlo in uso. Da questo si venne al fare immagini di più perfezzione, non pure in Fiorenza ma in tutti i luoghi dove sono divozioni e dove concorrono persone a porre voti e, come si dice, *miracoli* per avere alcuna grazia ricevuto. Perciò che, dove prima si facevano o piccoli d'argento o in tavolucce solamente, ovvero di cera e goffi affatto, si cominciò al tempo d'Andrea a fargli in molto miglior maniera, perché avendo egli stretta dimestichezza con Orsino ceraiuolo, il quale in Fiorenza aveva in quell'arte assai buon giudizio, gli incominciò a mostrare come potesse in quella farsi eccellente», corsivo mio.

¹²⁰⁷ Il tema è stato sorprendentemente trascurato nelle ultime grandi mostre sull'artista, ma notoriamente aveva espresso il centro della riflessione di Aby Warburg (CONTE 2023), che influenzò grandemente il saggio di Schlosser sul ritratto in cera (si veda l'edizione moderna e commentata in SCHLOSSER 2011). Sempre sui *boti* che in quanto calchi servivano per duplicare il corpo e prolungarne la durata reale, colmando lo spazio tra la morte fisica e il giudizio universale che avrebbe restituito le carni, cfr. BELTING 2013, pp. 127-132: durante il Rinascimento la rappresentazione dell'individuo e del corpo umano in generale diveniva tema dell'arte, che «nella scelta del marmo o del bronzo, ricercava la distanza della forma da ogni tipo di illusione corporea», mentre valeva il contrario per le *effigies* votive di cera, con cui si cercava di creare un doppio di uno specifico referente umano; cfr. anche DIDI-HUBERMAN 2008, pp. 92-111.

¹²⁰⁸ VASARI 1966-1997, vol. 3 pp. 545: «Ma tornando alle immagini di cera, sono di mano d'Orsino nella detta chiesa de' Servi tutte quelle che nel fondo hanno per segno un O grande con un R dentrovi, et una croce sopra, e tutte sono in modo belle che pochi sono stati poi che l'abbiano paragonato. Questa arte, ancora che si sia mantenuta viva insino a' tempi nostri, è nondimeno più tosto in declinazione che altrimenti, o perché sia mancata la divozione o per altra cagione che si sia».

testimonianza storica¹²⁰⁹, orchestrata direttamente da Lorenzo il Magnifico. La statuaria ha dunque senso soltanto se letta secondo le necessità dei principi, e quando questi sono stati convinti dagli artisti stessi che la loro distinzione sociale va tradotta nell'assoluta classicità del monocromo in marmo o bronzo, la rivoluzione del Rinascimento si è compiuta, e l'artista-cortigiano Vasari non può fare altro che registrarne, compiaciuto, gli effetti su colleghi meno 'vittoriosi' di lui.

¹²⁰⁹ VASARI 1966-1997, vol. 3 pp. 544-545: «Onde venuta l'occasione per la morte di Giuliano de' Medici e per lo pericolo di Lorenzo suo fratello, stato ferito in S. Maria del Fiore, fu ordinato dagl'amici e parenti di Lorenzo che si facesse, rendendo della sua salvezza grazie a Dio, in molti luoghi l'immagine di lui. Onde Orsino, fra l'altre, con l'aiuto et ordine d'Andrea ne condusse tre di cera grande quanto il vivo, facendo dentro l'ossatura di legname, come altrove si è detto, et intessuta di canne spaccate, ricoperte poi di panno incerato con bellissime pieghe e tanto acconciamente che non si può veder meglio né cosa più simile al naturale. Le teste poi, mani e piedi, fece di cera più grossa, ma vòte dentro, e ritratte dal vivo e dipinte a olio con quelli ornamenti di capelli et altre cose secondo che bisognava, naturali e tanto ben fatti che rappresentavano non più uomini di cera ma vivissimi, come si può vedere in ciascuna delle dette tre; una delle quali è nella chiesa delle Monache di Chiarito in via di S. Gallo, inanzi al Crucifisso che fa miracoli. E questa figura è con quell'abito apunto che aveva Lorenzo quando, ferito nella gola e fasciato, si fece alle finestre di casa sua per esser veduto dal popolo che là era corso per vedere se fusse vivo come desiderava, o se pur morto per farne vendetta. La seconda figura del medesimo è in lucco, abito civile e proprio de' fiorentini; e questa è nella chiesa de' Servi alla Nunziata, sopra la porta minore, la quale è accanto al desco dove si vende le candele. La terza fu mandata a S. Maria degl'Angeli d'Ascesi e posta dinanzi a quella Madonna. Nel qual luogo medesimo, come già si è detto, esso Lorenzo de' Medici fece mattonare tutta la strada che camina da S. Maria alla porta d'Ascesi che va a S. Francesco, e parimente restaurare le fonti che Cosimo suo avolo aveva fatto fare in quel luogo».

II.3.3. Ex uno lapide. Dai restauri all'ossessione per il blocco unico nella definizione teorica della scultura (Zuccari e la San Luca).

Gli scavi su Ariccia di Francesco Petrucci¹²¹⁰ hanno portato da tempo all'attenzione degli studiosi una statua processionale raffigurante santa Apollonia, databile agli anni Trenta e conservata nella Collegiata dell'Assunta. L'occasione spinse l'autore a un primo tentativo di stendere una storia dell'intaglio ligneo romano, che tuttavia non riuscì a stringere abbastanza da proporre un nome. Con il supporto di Jennifer Montagu, sottolineava tuttavia una notevole vicinanza con una delle prime opere romane di Alessandro Algardi, la *Santa Maria Maddalena* in stucco di S. Silvestro al Quirinale. A parere di chi scrive, il confronto è possibile soltanto in relazione alla posa e all'atteggiamento generali della santa, ma non trova riscontro né nella qualità dell'intaglio (difficile da leggere con esattezza per via delle numerose ridipinture che testimoniano l'ininterrotto uso devozionale), né nello stile, soprattutto del panneggio (che non ha affatto l'ordinata levità d'ispirazione antica tipica di Algardi). Più che supporre un modello dell'artista bolognese, sembra più prudente registrare una generica comunanza di intenti, nel riferimento alla fisionomia ispirata ai frammenti classici (come l'*Hera Ludovisi*).

Questo dettaglio portò Petrucci a considerare come possibile autore un artista che si occupasse abitualmente di restauri dall'antico. Sebbene non abbiamo notizia di intagliatori di legno che si siano dedicati a questo particolare mestiere della scultura, sembra opportuno aprire una parentesi sulla ricezione teorica di un ruolo che può apparire eminentemente tecnico. Il rapporto tra restauratori e scultori di fama, già delineato da Montagu, è stato recentemente ridiscusso da Livio Pestilli¹²¹¹, che nell'indagare la reticenza delle biografie berniniane sull'attività di Giovan Lorenzo come restauratore, propone un pionieristico quesito di cultura materiale. Lo studioso mette in evidenza il disdegno con cui i sempre più esperti dilettanti d'arte trattavano chi si sostentasse esclusivamente con la professione del racconciare assieme i marmi antichi, assimilandola a quella del ciabattino che rappezza vecchie calzature: individua così un meccanismo centrale alla comprensione estetica dell'arte che oggi consideriamo a pieno titolo

¹²¹⁰ PETRUCCI 2001: un manoscritto oggi non rintracciabile (E. LUCIDI, *Memorie storiche dell'antichissimo municipio ora terra dell'Ariccia e delle sue colonie Genzano e Nemi*, 1796) informava lo studioso che la statua era stata commissionata direttamente dalla principessa Isabella Savelli nel 1629, e l'anno successivo fornita di un altare, ma non dava conto dell'artista impiegato; cfr. anche PETRUCCI 2022 nota 103-104 per altri apparati lignei della Collegiata, come la *Macchina delle Quarantore* «berniniana, attribuita a G.B. Contini» e il *Crocifisso*, più grande dei prototipi vaticani ultimati da Ferrata (Roma 2007, p. 116-117, n.29).

¹²¹¹ Soprattutto nel secondo capitolo *Of Sculptors and Cobblers* di PESTILLI 2022.

barocca in scultura, ponendosi come *case study* la crociera di San Pietro¹²¹². Qui Bernini rinuncia allo sforzo virtuosistico dell'*ex uno lapide*, che aveva già affrontato con sprezzatura nel braccio levato del *Ratto di Proserpina*, svincolandosi dunque dalle regole della produzione scultorea del pieno Rinascimento e che avevano dominato il dibattito sul *Paragone*¹²¹³: sia l'artista napoletano che i suoi colleghi creano dei colossi a partire da un minimo di tre fino a un massimo di sei diversi blocchi di marmo¹²¹⁴. Questo atteggiamento non solo contribuirà a avviare definitivamente la scultura di Giovan Lorenzo verso i suoi esiti 'pittorici' (fino a contenere una varietà di 'effetti' ottenuti tramite numerosi materiali diversi), ma dimostra anche una sorprendente analogia con i motivi per i quali la scultura in legno era stata malvista già dai tempi di Vasari. Nonostante un'assidua pratica infatti, sia il restauro che l'assemblaggio, sono criticati da Bernini come non del tutto attinenti all'arte scultorea: il deciso rigetto teorico che vi opponeva riporta l'attenzione sulla difficoltà di fingere l'unità senza andare contro il mito dell'*ex uno lapide*, il cui peso specifico è un dato storico impossibile da sovrastimare.

Quello della poli-matericità è principale problema della scultura lignea già per Vasari: il rappezzo, il montaggio, l'*assemblage* rappresentano una caratteristica tipica dell'arte del legname, che insospettisce il critico e che può essere per di più sfruttato per mascherare errori o materie prime fallate, soprattutto per la spessa mano di gesso e di colore aggiunta alla 'pelle' della scultura. Vasari seleziona in effetti gli esempi più nobili di scultura lignea su cui si sofferma di più nelle *Vite*, come i *Crocifissi*¹²¹⁵ e la *Maddalena*¹²¹⁶ di Donatello o Brunelleschi, eludendo questo tema: gli studi tecnici¹²¹⁷ hanno infatti dimostrato che la produzione del Quattrocento, salvo l'ovvia aggiunta degli arti superiori in alcuni casi addirittura snodabili, preferiva aggredire frontalmente il singolo tronco di legno, aggiungendovi pochi effetti superficiali in gesso modellato, piuttosto che assemblarne molte assi per raggiungere la massa e il volume necessari all'intaglio. Questa seconda tecnica è invece tipica dei 'legnaioli' di una fase successiva, in cui si trovano anche artifici come stoffe incollate e modellate, materiali insoliti come il sughero per dettagli e così via, e caratterizza quei molti esempi poco più che enumerati da Vasari nei riguardi degli artisti dal

¹²¹² Nello stesso anno, un saggio di Lucia Simonato sullo stesso tema prendeva spunto da un inedito testimone oculare vaticano, v. SIMONATO 2022.

¹²¹³ Per l'influenza del dibattito sul *Paragone* su Bernini, si rimanda al classico LAVIN 1980, in part. pp. 6-13.

¹²¹⁴ Cfr. anche CONTE 2019.

¹²¹⁵ STIBERC 2007.

¹²¹⁶ STIBERC 2016.

¹²¹⁷ In generale si rimanda all'esperienza di restauratore di Peter Stiberc, avviata con STIBERC 1989, ampliato in STIBERC 2005 e in STIBERC 2012.

primo Cinquecento in avanti¹²¹⁸. Un punto particolarmente dolente è quello della copertura in gesso, finalizzata alla doratura a foglia su bolo: come discusso nel dettaglio nel capitolo delle *Teoriche* dedicato all'indoratura, il metallo prezioso è steso sopra il gesso in modo tale che «il legno od altro ascostovi sotto paresse tutto una massa d'oro»; si tratta quindi di un'operazione prossima alla falsificazione. Vasari è consapevole che la quantità di gesso necessaria alla copertura può variare «secondo che il legno è lavorato bene o male», ma non per questo pare preferire le numerose tecniche di doratura a mordente, di cui «non se ne tiene molto conto», nonostante si possa applicare a qualunque tipo di superficie senza la fase plastica intermedia del gesso¹²¹⁹.

Queste implicazioni, importanti per la ricezione della scultura lignea, necessitano ancora di essere rimesse in luce, nonostante alcuni affondi critici già le avessero individuate¹²²⁰. La gara dell'artista moderno con l'antico si è sempre mossa su due binari: da un lato la ricerca di un avallo estetico tramite l'emulazione, dall'altro il riconoscimento di una inferiorità tecnica rispetto ai precedenti, letta in specie nella scultura attraverso il mito del blocco unico, per lungo tempo soltanto subita come un divario irrecuperabile. La lettura critica di Irving Lavin¹²²¹, vede giustamente l'origine di questa mitologia totalizzante non soltanto nella fortuna letteraria e dunque in un qualche modo astratta di Plinio, ma anche e soprattutto nella materialità delle scoperte archeologiche del primo Cinquecento, senza contare l'apporto capitale del coinvolgimento di prima mano di Michelangelo, l'artista mitizzato per eccellenza, nei ritrovamenti e nelle scelte di restauro dei due gruppi antichi più celebri dell'Italia moderna, il *Laocoonte* e il *Toro Farnese*. Di fronte al riconoscimento di opere precedentemente note soltanto dalle fonti, si rendeva possibile sottolineare come l'artista moderno fosse più capace di quello

¹²¹⁸ STIBERC 2015, per i Sangallo e Baccio da Montelupo; STIBERC 2016a, per i Pollaiuolo.

¹²¹⁹ VASARI 1966-1997, vol. 1, [ed. 1568], *Cap. XXVIII - Del modo del mettere d'oro a bolo et a mordente, et altri modi*, pp. 145-147.

¹²²⁰ Per le posizioni vasariane e il rapporto con il mito dell'*ex uno lapide*, v. ACANFORA 2014 e cfr. FIDANZA 2008, FIDANZA 2012, e FIDANZA 2014, cfr. con efficacia MEROLA 2021, pp. 17-28 con relative note e bibliografia.

¹²²¹ LAVIN 1998, p. 194: secondo lo studioso, il mito dell'*ex uno lapide* fu tra i *topoi* preferiti della letteratura antica sulle arti: non solo Plinio il Vecchio, ma anche Diodoro Siculo, Pausania e Erodoto facevano riferimento a questa abilità che distingueva soltanto i più grandi maestri; tuttavia si trattava di un plauso che rimaneva sganciato da qualsivoglia sottotesto teorico o precettistico. Quest'ultima caratteristica mutò radicalmente col Rinascimento, quando la scultura per via di levare da un unico blocco di marmo divenne «più che un ideale estetico, un imperativo morale»: la cesura si registra particolarmente in Vasari, che nelle *Teoriche* sulla scultura definisce il rappezzare statue con pezzi di pietra non appartenenti al blocco originario come opera «da ciabattini e non da uomini eccellenti o maestri rari, et è cosa vilissima e brutta e di grandissimo biasimo», causata dalla fretta nell'operare, ripreso praticamente *verbatim* da Benvenuto Cellini, nella propria autobiografia, v. CELLINI 1973, p. 69: «E se bene e' non si conviene a mme il rattoppare le statue, perché ell'è arte da certi ciabattini, i quali la fanno assai malamente; imperò l'eccellenza di questo gran maestro mi chiama asservirlo».

antico, realizzando i suoi progetti in modo meccanicamente più mirabile, seppur magari formalmente meno eccellente: in questo senso soltanto si può spiegare la risoluzione michelangiotesca di accettare le gambe di Della Porta per l'Ercole Farnese, ma di vietare qualunque aggiunta al Torso di Belvedere. I gruppi monumentali, che si pensavano prodotti dal singolo brano di marmo, erano in realtà, agli occhi degli esperti di scultura, semplicemente lavorati con grande maestria per farli sembrare tali, ma difficilmente davvero rispettavano quell'assunto che pareva così categorico dalle fonti classiche. Eppure già gli artisti fiorentini, Michelangelo in testa, avevano superato questa barriera tecnica producendo gruppi, in un solo blocco scelto appositamente dall'artista come la *Pietà* vaticana, colossi come il *David*, e singole figure a diretto confronto con l'antichità, come il *Bacco* o la *Lotta dei Centauri*. La critica ha giustamente avvertito che gli artisti del Rinascimento muovevano comunque da una tradizione che rimontava alle esigenze tettoniche dell'architettura medievale: una scultura al culmine di un pinnacolo o di un contrafforte deve essere un pezzo unico e rinforzarne la statica all'interno del grande sistema della cattedrale¹²²²: il *David* ad esempio era ancora legato a queste realtà.

Se Michelangelo era stato identificato da Lavin come primo pezzo del puzzle, la vera canonizzazione della necessità post-rinascimentale del blocco singolo arriva con Federigo Zuccari¹²²³, che nel settimo capitolo del suo *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, dedicato alla scultura e alla sua eccellenza¹²²⁴, definisce più accuratamente la categoria moderna del colosso come macchina spettacolare, portando gli esempi di quelli di Rodi e di Taranto, del simulacro di Giove Olimpico di Fidia, della Sfinge egizia e della statua alta settanta braccia del re Assiro Nabucodonosor: «Queste, ed altre molte macchine grandi, e di stupore han fatto gli scultori; ma perché sono state fatte di pezzi, e di diverse materie, in quelle non s'ammira che la grandezza»; la polimatericità esclude dunque un'opera dal canone scultoreo in maniera assoluta, secondo Zuccari. Le due sole 'macchine' da ammirare in termini puramente scultorei sono i gruppi del *Toro Farnese*, definito «maraviglioso monte di marmo, e di un pezzo solo [...] nell'istesso, e grandissimo pezzo di marmo» e del *Laocoonte*, doppiamente singolare perché scavato in «un gran pezzo di marmo solo [...] da tre eccellenti scultori [...] in uno istesso marmo», dove si coglie la

¹²²² NESSELRATH 2023, pp. 63-65.

¹²²³ Sul rapporto dell'artista e teorico con il mito michelangiotesco e l'eredità vasariana, v. PIERGUIDI 2006.

¹²²⁴ ZUCCARI 1607, II, pp. 34-42. Entrano nella categoria dei colossi, di cui però si tace l'*ex uno lapide*, anche l'Ercole Farnese, il Marforio, i giganti di Montecavallo, il David e il Mosé di Michelangelo, l'Ercole di Bandinelli, il Nettuno dell'Ammannati, il Ratto delle Sabine di Giambologna, il Cosimo equestre dello stesso (in un sol getto), l'Appennino di Pradolino.

meraviglia del teorico nel non riscontrare mani diverse in un cantiere corale, elemento che sarà poi fondamentale per tutta quanta la scultura del secolo a venire¹²²⁵.

La definizione più ampia della scultura rimane ovviamente all'interno delle coordinate teoriche cinquecentesche del *Paragone*¹²²⁶: rispetto alla pittura, è meno «bella e graziosa, [...] intelligente, speculativa e industriosa, è però di essa più robusta, gagliarda e faccendosa, e di più durata; posciaché si affatica e suda intorno a' marmi, al bronzo e ad altre materie sode». La dure(vole)zza dei materiali è al centro delle attenzioni del teorico, tanto da ripresentarsi sia nella discussione del «diverso artificio» che la scultura adopera nell'emulazione della natura: se da un lato «la pittura è forma impalpabile, rilevata senza sostanza alcuna di corpo, la scultura è corpo tutto palpabile, sodo e duro»¹²²⁷. Inoltre, proprio in virtù dell'estrema durabilità datale dall'utilizzo esclusivo di materiali 'sodi', Zuccari attribuisce meritatamente alla scultura il titolo di «conservatrice dell'effigie [...] umane de' corpi»: la funzione memoriale ed eternante della scultura è centrale, limitata a specifiche categorie di rappresentati (regnanti, militari e personaggi illustri già passati per il vaglio del sapere antiquario), e legata a doppio filo all'utilizzo di materiali durevoli, cosa che per i teorici del Seicento esclude il legno¹²²⁸; a tratti, rientrano nella categoria dei commemorati anche gli artefici stessi¹²²⁹. Nonostante l'azione distruttiva del tempo, ogni

¹²²⁵ Cfr. tre quarti di secolo più tardi le parole di SCARAMUCCIA 1674, pp. 19-21: Girupeno e il Genio concordano ormai in maniera quasi formulare che il *Laocoonte* sia «veramente una delle più belle sculture, che si ritrovino nel mondo; ogni virtuoso soggetto ben ha ragione d'impietrirsi per la meraviglia alla vista di simile pietra; ma che vado io discorrendo, mentre la mutolezza di questo fortunato sasso m'addita il silenzio? [...] Oh pezzo di pietra inestimabile, e molto più nobile così rozzo, che se d'oro finissimo tu fossi». L'opera rappresenta la categoria dei colossi, a cui sono aggiunti l'*Ercole* e il *Toro Farnese*, il *Marco Aurelio* del Campidoglio e i *Dioscuri* del Quirinale ma anche la *Fontana dei Fiumi* di Piazza Navona.

¹²²⁶ La prima edizione moderna de *L'idea de' pittori, scultori ed architetti* di Federigo Zuccari fu pubblicata appunto sulla rivista «Paragone», 105 (1958) da Detlef Heikamp, a cui seguì IDEM (a cura di, in anastatica), *Scritti d'arte di Federigo Zuccari*, Firenze, Leo S. Olschki, 1961: che raccoglie anche l'*Origine e Progresso dell'Accademia del Disegno di Roma* (Pavia, 1604), la *Lettera a Principi e Signori Amatori del Disegno con un Lamento della Pittura* (Mantova, 1605) e il *Passaggio in Italia* (1608), noi citiamo qui però dall'originale, ZUCCARI 1607, vol. II, pp. 34-42: *Capitolo VII. Della Scultura e sua eccellenza*, aggiustando la grafia all'uso moderno.

¹²²⁷ ZUCCARI 1607, vol. II, pp. 34-35.

¹²²⁸ ZUCCARI 1607, vol. II, p. 35: «Onde, fra' molti titoli che se gli danno, questo meritamente se gli attribuisce, *Custos effigiei*: custode, e conservatrice dell'effigie; perché ella più fedelmente, e sicuramente conferva l'effigie umane de' corpi, operando in materia dura, e soda, la quale resiste all'ingiuria del tempo. Quindi vediamo conservarsi, e fin'oggi, quale viva l'immagine di molti Principi, Regi, e Imperatori antichi, e capitani famosi, e illustri letterati, e bellissime, e graziose donne, per mezzo de' marmi, bronzi, e medaglie: e sebbene dal tempo, nemico della memoria nostra, e da quella invida, e inesorabile Parca fu tolta la vita a quelli, e queste, e in cenere ridotte di loro tutte le vere effigie, e poco meno che estinti i nomi loro, la scultura nondimeno a questo opponendosi, in dispregio, ed onta d'amendue, il nome con l'effigie loro fece, per così dire, eterne: sicché questa eccellentissima professione è singolare amica dell'uomo, e in particolare di quelli, che sono stati illustri o in arme, o in lettere».

¹²²⁹ ZUCCARI 1607, vol. II, pp. 35-36: «gli eccellenti scultori s'affaticavano d'eternare le memorie altrui, immortalarono sé stessi nell'opere loro [...], perciò] La scultura ha questo di più della pittura, che con l'opere stesse dopo tanti secoli dà chiara testimonianza del valore, ed eccellenza delli suoi artefici: la pittura, per non avere sì lunga vita, non può per sì lunghi secoli mostrare a noi l'eccellenza delli suoi antichi artefici».

giorno ai giorni dell'artista e scrittore «si scoprono nuove statue, nuovi colossi, e nuovi dèi di quelli antichi [...] pare che quella terra, e circuito di Roma, e dentro, e fuori generi statue, e figure di marmo, e bronzo», perché soltanto la scultura per come è stata definita fin qui ha potuto preservarsi fin dall'antichità; grazie a ciò «con maggior fasto ne vien sparsa la gloria di quelli eccellenti artefici, e si spande ognora più per l'Italia tutta, e fuori [...] Sicché quella eccellente professione per la materia solida, e dura resiste ad ogni violenza del tempo, e d'accidenti, e si preserva in tutto illesa, e sicura, accennando l'eternità»¹²³⁰. Per tali caratteristiche la scultura è considerata più robusta, virile e resistente della pittura sia per la sua materia 'incorruttibile'¹²³¹, sia per «gli istromenti suoi pesanti, e duri, gli scarpelli, e martelli di ferro intorno a' marmi, e bronzi, ed altre simili materie; a differenza de' pennelli, e colori della pittura molli, e leggeri, che ogni delicata mano può adoperare»¹²³².

In chiusura della sua discettazione, Zuccari richiama la definizione ufficiale data durante le riunioni dell'Accademia di San Luca: «artificio di simetria di corpo, e forma umana con travaglio, e sudore scoperta»: la mimesi scultorea potrebbe essere dunque interpretata come superiore rispetto a quella pittorica, in quanto «scopre le misure e proporzioni del corpo umano, e la regola di simetria più reale, e vera, avvegnaché non è sottoposta alli scorci come la pittura»¹²³³; tuttavia, Zuccari aveva iniziato il proprio ragionamento sostenendo l'opinione contraria, in quanto «la pittura va più imitando la natura nell'opra sua che la scultura, poiché la pittura dà l'essere, e vi aggiunge il ben essere, e la scultura toglie»¹²³⁴, contemplando dunque come scultura propriamente detta solo l'intaglio per via di levare. Della nascita di tale definizione accademica

¹²³⁰ ZUCCARI 1607, vol. II, p. 36.

¹²³¹ ZUCCARI 1607, vol. II, pp. 36-38: «Sicché quella eccellente professione per la materia solida, e dura resiste ad ogni violenza del tempo, e d'accidenti, e si preserva in tutto illesa, e sicura, accennando l'eternità. Ma la pittura per vero non può avere sì lunga vita, né la fragilità dei suoi colori, sottoposta a semplici accidenti, resistere nelle tele, e tavole, come anco pietre, e muraglie in che si opera [...] la pittura per sé stessa sarebbe anch'ella eterna, se le materie sopra di che si opera [...] si potessero preservare intatte, e senza macula: e la violenza degli accidenti aerei non maculassero i colori, poiché non potendosi questi per la fragilità degli uni, e tenerezza degli altri resistere, come i marmi, e i bronzi alle ruine, agli incendi, ed alle percosse. La scultura dunque, come più robusta, può più virilmente resistere, e difendersi dalle ruine, ed accidenti: e tutto per la materia incorruttibile in che è fatta, la quale ha poi il contrappeso dalle sue operazioni, che con maggior difficoltà è lavorata».

¹²³² ZUCCARI 1607, vol. II, p. 38.

¹²³³ ZUCCARI 1607, vol. II, pp. 38-39: «né è così facil il dichiarare chi più propriamente, e singolarmente imiti la Natura, benché in quella operazione della scultura si scopre le misure, e proporzioni del corpo umano, e la regola di simetria più reale, e vera, avvegnaché non è sottoposta alli scorci come la pittura, e però fu definita la scultura nell'Accademia di Roma: artificio di simetria di corpo, e forma umana con travaglio, e sudore scoperta; siccome più appieno nelli discorsi fatti in detta Accademia si dichiara».

¹²³⁴ ZUCCARI 1607, vol. II, p. 35.

abbiamo un resoconto dell'Alberti¹²³⁵, fedelmente riportato anche dal Missirini¹²³⁶. In effetti le pubblicazioni dell'Alberti non sono state oggetto di particolare attenzione se non dagli specialisti della storia dell'Accademia di San Luca, ma rappresenta uno dei testi più centrali del tardo Cinquecento per comprendere con esattezza il rapporto tra la cultura figurativa calata dall'alto della curia romana, espressione potente della Controriforma, e le spinte dal basso della situazione corporativa degli artisti¹²³⁷.

Il 26 febbraio 1594, alla nona Accademia del neonato corpo di San Luca, Taddeo Landini avrebbe dovuto svolgere il proprio discorso di definizione sull'arte della scultura. All'ultimo momento si tirò però indietro, costringendo Federico Zuccari a addossarsi la responsabilità, oltre che dei discorsi sulla pittura e l'architettura, anche di quello che gli era ben meno congeniale sulla scultura. Ovviamente il carattere improvvisato di questa dichiarazione ha il sapore dell'aneddoto, visto che, come il testo sottolinea, il discorso segue la struttura già preparata per i due precedenti, e presenta una raffinata visione teorica, volta a collegarsi con il breve di Paolo III Farnese del 1539 in favore degli scultori in marmo e contro l'arte dei Marmorari¹²³⁸.

Zuccari avrebbe sostenuto che, non essendovi mai stata una definizione teorica della scultura scritta prima di quella che gli veniva richiesta, il compito si presentava arduo quanto quello dello scultore stesso, caratterizzato dalla «più difficile e dura [...] pratica e maniera di operare» tra le arti sorelle. Il discorso si apre con una stupenda e sintetica paratassi che ha quasi il gusto dell'invocazione: «Scultura, artificio di proporzione e simetria di corpo umano, in materia solida, con travaglio e sudore scoperta: l'opera sua si fa per via di levare materia da materia, e propri instrumenti scarpelli e mazzole, materia marmi»¹²³⁹. I primi termini della definizione, artificiosità, proporzionalità e mimesi della figura umana, sono in comune con disegno e pittura, ma il rispetto delle misure in particolare è «più proprio della Scultura e a lei più singolare, perocché

¹²³⁵ ALBERTI 1604, pp. 39-40.

¹²³⁶ MISSIRINI 1823, pp. 52-55.

¹²³⁷ Per una discussione del testo di ALBERTI 1585, v. LUKEHART 2013.

¹²³⁸ MISSIRINI 1823 già riportava a pp. 9-10 il testo di questo editto per confermare la piena partecipazione all'accademia. Già il testo cinquecentesco, come farà anche l'enciclopedia del Pinaroli, insisteva sulla caratterizzazione della scultura non come un'arte, ossia un mestiere meccanico, ma come scienza dell'imitazione «atta a rappresentare i simulacri de' Sacri Principi». Il tentativo dell'arte dei marmorari di assoggettare tutti gli scultori, compresi i più eminenti come Michelangelo e Sangallo, alla propria giurisdizione secondo le regole monopolistiche tipiche della corporazione fu stornato dal papa ricordando come non potesse sussistere la presunzione che «ogni lavoratore in marmo collo scalpello fosse da essi dipendente, mal discernendo che li statuarij non si fanno grandi solo col marmo, e collo scalpello, ma la loro naturale scienza addimostrano eziandio in metallo d'ogni maniera, in creta, in cera, in legno, ed in altre materie, e che l'arte dello Scalpellino nulla ha di comune colla statuaria, la quale solo si piace de' studi della natura».

¹²³⁹ ALBERTI 1604, p. 40.

più propriamente è osservatrice di ogni misura e regola per lo corpo ch'ella ha, o per la forma sua sostanziale»; parimenti il trattare di un corpo di materia solida è in comune con l'architettura, mentre la fatica data dalla tecnica di levare è il vero carattere tipico della sola scultura, contrapposta alla pittura che è svolta «per via di comporre»¹²⁴⁰.

Zuccari concede che gli strumenti del mestiere elencati in principio siano «communi con altre arti meccaniche e basse, come scarpellini, squadratori, e simili», ma poi si lancia in un retorico paragrafo su come non siano gli strumenti a definire le arti, ma viceversa; tuttavia, a prescindere da queste avvertenze, per l'Accademia:

«Scultori non s'intendono però tutti quei che adoprano scarpelli e facciano opere di rilievo, ancor di marmo, non vi essendo forma di corpo umano, avendo noi specificato per materia della scultura la specie particolare dei marmi, e non legnami, avorio, ed altre materie simili, di che si fanno anche col levare statue, e figure di rilievo, però che noi non intendiamo per opera di scultura, che la marmorea«[...] che si fa per via di levare, [mentre ...] quella che si fa per [...] cera, creta, stucchi, e simili opere di corpo e rilievo [...] è] simile alla pittura per il suo comporre; li festoni, intagli e fogliami, e simili altre cose, ancora che siano di marmo, e fatte col levare, non s'intendono, né si denno comprendere per scultura, ma per opera d'intaglio, che intagliatori, si chiamano questi tali, che tali professioni fanno; parimente le figure di legno e di avorio, che pur si fanno col levare, queste sono nel genere dell'intaglio, e le figure di bronzo, et altre materie gettate, si chiamano opere di getto, e gettatori i suoi professori in specie, solo dunque è la scultura figura di marmo, e scultori quelli, che simili opere fanno»¹²⁴¹.

Questa doppia esclusione è fondamentale per la visione che avrà in seguito la storiografia artistica romana, poiché esclude categoricamente dal campo della scultura non solo tutti gli ornamenti che non presentano figure umane, ma anche l'interesse delle arti dell'intaglio che non coinvolgano il marmo. La motivazione è tratta dalle inchieste di Benedetto Varchi, con riferimento alle dichiarazioni di Michelangelo Buonarroti sulla questione del *Paragone* tra via di porre e via di levare, anche se col procedere del XVII secolo apparve presto evidente all'Accademia di San Luca che continuare a pensare le opere di getto come un genere estraneo alla scultura propriamente detta sarebbe stata una battaglia persa; come è noto la produzione bronzea romana fu molto spesso fallata dalla presenza di grandi artisti inventori, ma di rari specialisti nella fusione che fossero effettivamente risaliti al grado di arbitri del gusto delle committenze¹²⁴².

¹²⁴⁰ *Ibidem*.

¹²⁴¹ ALBERTI 1604, p. 41.

¹²⁴² MONTAGU 1991, pp. 48-75.

Tale posizione dell'Accademia di S. Luca sulla materialità della scultura fu poi ufficializzata soprattutto sul finire del XVII secolo sotto l'influsso di Maratti e Bellori (cfr. *infra*, II.2.6), e prevedeva comunque un assoluto primato del disegno progettuale sull'aspetto esecutivo materiale. Un momento fondamentale per questo assestamento si colloca negli anni sessanta del Seicento.

Una significativa spia è leggibile ad esempio nella decisione, presa dall'istituzione a metà degli anni sessanta, di aggregare quattro scultori (Claude Belfort, Sillano Sillani, Mattia Martuscelli e Francesco Grassia) che lamentavano le «vessazioni» dell'università dei marmorari e scalpellini. La disputa, resa nota da Stefania Ventra, faceva seguito alle più note difficoltà dello stesso genere denunciate da Michelangelo¹²⁴³, e ha dato occasione alla studiosa di rilevare una generale e oggettiva difficoltà da parte dell'accademia nel considerare la scultura allo stesso livello della pittura, prima della svolta rappresentata dall'istituzione dei Concorsi Clementini. Nel caso specifico tale reticenza è legata alle competenze dei quattro postulanti, che si occupavano in maggior parte del restauro dall'antico¹²⁴⁴. A queste date avanzate, l'elemento determinante per l'identità dell'Accademia è ormai quello didattico, e molto meno peso è dato agli aspetti devozionali, in perfetto contrapposto di quanto avveniva nelle confraternite di mestiere¹²⁴⁵. È facile vedere che la grande differenza tra questo ente e il sodalizio dei falegnami sta quindi nella mancata formazione di una scuola (fino all'Ottocento), che al di là della capacità disegnative effettivamente possedute o meno dagli intagliatori, impediva loro di fatto di essere riconosciuti come artisti a pieno titolo, ancora entro le dinamiche di pensiero innestate dal Vasari nel Cinquecento e attive fino a tempi recentissimi: non è un caso se il passaggio all'Accademia dall'Università dei Falegnami, raro anche se non impossibile, passasse sempre attraverso l'esercizio dell'architettura e non della scultura per via di assemblaggio.

Sempre negli anni Sessanta ebbe luogo il picco della breve esperienza accademica di Orfeo Boselli, scultore specialista in restauri che lasciò il mai pubblicato trattato *Osservazioni della scultura*

¹²⁴³ VENTRA 2019 pp. 44-55.

¹²⁴⁴ Un tema che la San Luca tentava di regolare utilizzando le autorità di Orfeo Boselli e Bellori stesso, v. VENTRA 2019, p. 53 e note 156-157, nonostante le evidenti difficoltà di Bellori nel mutuare gli stessi usi linguistici dall'*ekphrasis* pittorica a quella scultorea, v. VENTRA 2019, p. 54 e nota 164.

¹²⁴⁵ Per le attività confraternali della San Luca, lette in prospettiva microstorica e con larga attenzione alla differenziazione tra gli aspetti devozionali e caritativi e quelli corporativi e accademici, che mettono in chiaro risalto le somiglianze e differenze con il sodalizio dei falegnami, v. JONKER 2020. In particolare, anche se il focus dello studio è l'anno 1629, che conosciamo da altri studi sull'argomento come un anno di sostanziale crisi dell'Accademia, l'autore mette in luce come gli impegni didattici, che caratterizzano le riunioni accademiche, non venissero tralasciati. Sul tema l'autore è tornato più ampiamente in JONKER 2022, non consultato.

*antica*¹²⁴⁶, che morirà senza nemmeno terminare il suo anno di principato nel 1667¹²⁴⁷, ma già nel 1656, 1662 e 1664 era ascrivito tra gli stimatori ufficiali di scultura dell'Accademia e come tale ricordato anche da Fioravante Martinelli. La direzione dello scultore e trattatista avrebbe forse potuto dare una svolta al rigetto che abbiamo già tratteggiato riguardo la prassi fondamentale del restauro delle antichità¹²⁴⁸, che era rimasta esclusa dalla letteratura, vittima dei pregiudizi vasariani sul rappezzamento, per evitare il rischio di sostenere la tesi tardo-cinquecentesca di una conclamata inferiorità della scultura come più meccanica tra le arti sorelle. Tuttavia, sembra improbabile che avrebbe potuto fare molto di più: nella lezione tenuta all'accademia il 30 dicembre 1663 e pubblicata dalla studiosa di estetica Elisabetta di Stefano, tra le esperte di Boselli¹²⁴⁹, col titolo *Sopra la nobiltà della Scultura*¹²⁵⁰, ritornano gli stilemi e le chiusure appena visti nelle discussioni di Zuccari. Alla distinzione dalle altre arti perpetrata sui *topoi* del *Paragone*, si aggiungono i richiami biblici all'idolatria, all'ispirazione divina di Beseleel e Oliab, e altri rimandi recuperati dalla letteratura della Controriforma. Boselli rifiuta addirittura l'origine della scultura nei materiali plastici come terra, cera o gesso, ritenendo ignobili in particolare i natali della sua arte dall'uso del calco sul vivo; eppure non fa mai cenno alle essenze legnose, nonostante l'accurato spoglio finale di notizie virtuose riguardante la statuaria in Plinio.

Secondo Di Stefano, la classificazione della scultura a seconda della fragilità o durezza della materia prima utilizzata è un'invenzione antica, con influenze dalla *Poetica* di Aristotele, e fu recuperata per la prima volta in età moderna da Leon Battista Alberti nell'introduzione del *De Statua*, dove però contemplava tra i possibili materiali soltanto cera, argilla, argento e marmo¹²⁵¹. Il passaggio successivo per la trattatistica, come visto, si era incentrato sul problema del *Paragone* e della supposta superiorità della via di levare su quella di mettere, piuttosto che sui materiali adatti per la scultura giocati su una scala di durezza e durabilità. Per gli eruditi ed antiquari secenteschi, tuttavia, l'esempio antico andava riprendendo valore, sull'esempio del *De Pictura*

¹²⁴⁶ Vedilo in BOSELLI 1978, pubblicazione seguita agli studi pionieristici di DENT WEIL 1967; una successiva edizione critica basata su manoscritti diversi ma largamente incompleti fu svolta da Antonio Torresi in BOSELLI 1994: il testo fu steso probabilmente tra il 1650 e il 1657: in quest'opera, pur aprendosi moltissimo a considerazioni tecniche, lo scultore si limitò michelangiolescamente alla discussione dell'arte marmoraria. Sulle contraddizioni tra le dichiarazioni di poetica e le effettive pratiche di Boselli scultore, v. FORTUNATI 2000.

¹²⁴⁷ Per una biografia di Boselli v. CASADEI 1971, e per il necessario aggiornamento incentrato sulla produzione scultorea, v. soprattutto PICOZZI 2003 e NERI 2008.

¹²⁴⁸ In generale sul restauro sono stati fondamentali gli interventi di MONTAGU 1991, pp. 161-162 e SPARTI 1998, pp. 60-62, per riaffermare la centralità del concetto di completamento nei restauri di statue antiche, piuttosto che di cercarvi specifici indirizzi stilistici, come fatto dalla bibliografia precedente, almeno prima del Settecento.

¹²⁴⁹ Sulla scomparsa dai radar degli studi di letteratura artistica del trattato di Orfeo Boselli, v. FORTUNATI 2014.

¹²⁵⁰ DI STEFANO 2002, pp. 73-85

¹²⁵¹ DI STEFANO 2002, pp. 21-22, 35.

Veterum di Junius, come dimostrano i testi analizzati nel paragrafo precedente. Nella letteratura antica questi eruditi finivano inoltre per trovare conferme ai propri criteri, ma vi mancavano riferimenti specifici per l'attività di restauro, assai incrementata con l'aumento delle raccolte di antichità romane a partire dal terzo-quarto decennio del Seicento, con le esperienze del *Museum Chartaceum* di Cassiano dal Pozzo e della pubblicazione della *Galleria Giustiniana*. A lodare il restauro negli stessi anni sessanta del Seicento, oltre a Boselli, è Andrea Borboni, che assimila i frammenti della scultura antica a «cadaveri tronchi» e i restauratori ai medici anatomisti¹²⁵², che imparano l'anatomia attraverso la chiusura delle ferite, riconoscendo così nell'attività del rappezzo una collezione mentale e una palestra formale per i «giovani/garzoni». Sia da questa testimonianza che dal trattato più ampio di Boselli¹²⁵³ si percepisce che la critica più diffusa al restauratore professionista, ossia quella di mancare di una vera capacità progettuale (ossia l'*Idea* belloriana espressa nella grafica, ma anche nel modellato), era in realtà avversata dagli estimatori di questo esercizio in quanto fonte alternativa di pratica della scultura, opposta allo studio teorico del disegno, ma di valore assimilabile¹²⁵⁴. Probabilmente altrettanto era vero per le arti del legname, specie quando si consideri che anche in quel frangente, come nel restauro, un elemento centrale rimaneva l'utilizzo di perni, collanti e patine per ottimizzare le integrazioni¹²⁵⁵; eppure, al tempo stesso, per Boselli saper fare bene il restauratore diventa cioè un esercizio di iconografia antiquaria ed erudita, ma anche in seconda battuta stilistica¹²⁵⁶.

Prima di questa mancata svolta, la stessa istituzione accademica si era rafforzata e aveva consolidato le proprie posizioni teoriche e le politiche di immatricolazione: in questo senso occorre ricordare il ruolo decisivo svolto dal cardinal Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII¹²⁵⁷. Nelle vesti di cardinale protettore dell'associazione artistica di San Luca, Francesco

¹²⁵² BORBONI 1661, pp. 119-120.

¹²⁵³ Boselli dedica al restauro i capitoli XIII-XXII del libro V, secondo la lezione del manoscritto Corsini, pubblicato in anastatica da Phoebe Dent Weil, BOSELLI 1978, ff. 171v-179v.

¹²⁵⁴ DI STEFANO 2002, p. 63: l'idea della «statua antica appartiene ad altri, all'autore; il restauratore si limita semplicemente a riconoscerla e a restituirvi la forma perduta».

¹²⁵⁵ Per una disamina più completa delle tecniche utilizzate, v. da ultimo PICOZZI 2022.

¹²⁵⁶ BOSELLI 1978, ff. 171v: «non è cosa da mediocre ingegno, come altri si crede, anzi di speculazione, tanto varia e sublime che aguaglia, le maggiori del arte. Poiché si ricerca il conoscere la statua antica, qual virtù, deità, o personaggio rapresenti, per secondare il portamento, et darli in mano i segni convenienti; darle la debita proporzione; et quello che più importa accompagnar la maniera antica».

¹²⁵⁷ MARZINOTTO 2015, p. 165: Francesco Barberini, Cardinal nepote di Urbano VIII, fu protettore dell'Accademia di San Luca dal 1627 alla morte nel 1679 (v. note 5-8 per la bibliografia precedente), intervenendo personalmente alle congregazioni dell'associazione, come testimonia Giovanni Baglione (fatto assolutamente non ovvio), e indirizzandone le politiche culturali nonché pilotando alcune elezioni cruciali al titolo di Principe (cfr. ivi 166, n. 32, contrariamente agli statuti dell'associazione). Tra 1635 e 1644 gli incontri dell'Accademia si tenevano non a caso nel Palazzo della Cancelleria, sede dal 1632 di Francesco in quanto vicecancelliere apostolico.

influenzò a più riprese le elezioni dei principi dell'Accademia, nel periodo di evoluzione ribollente successivo alla nascita sotto gli auspici di Zuccari. Dopo una reiterata riproposizione di principati di pittori¹²⁵⁸ in relativa continuità con gli originari indirizzi 'manieristi'¹²⁵⁹, inframmezzata da *outsider* legati alla breve ma incandescente fortuna collezionistica della pittura di genere¹²⁶⁰, nel 1630 notoriamente Giovan Lorenzo Bernini sale alla guida dell'istituzione per scelta personale del cardinale e con l'intercessione di Cassiano dal Pozzo; il fatto si ripeté con Giovanni Lanfranco (1631-32) e Pietro da Cortona (1634-36)¹²⁶¹. Tra il 1637 e il 1640, Francesco non ebbe neanche più bisogno di Cassiano, imponendo direttamente anche Alessandro Turchi, Giovan Francesco Romanelli, Alessandro Algardi e Girolamo Rainaldi¹²⁶². Tra questi artisti, Lanfranco aveva un fratello, Egidio, intagliatore patentato dell'Università dei Carpentari¹²⁶³, Rainaldi era un architetto e dunque in frequente contatto con i carpentieri e gli intagliatori per i propri modelli, mentre Algardi ebbe numerose connessioni indirette con la materia legnosa attraverso infinite copie derivative dal suo fortunatissimo *corpus* di crocifissi e altre opere devozionali. Pietro da Cortona fu, attraverso il suo impegno personale verso la nuova chiesa e sede di S. Martina, colui che più strutturò fino al decennio successivo le attività dell'associazione, e nonostante il suo strenuo impegno decorativo degli anni a venire, non abbiamo notizia di dirette connessioni del pittore con l'arte del legno. Col suo principato, l'Accademia avviò anche il modello del nudo e i concorsi di disegno, con relative esposizioni, di cui addirittura pagava direttamente il premio il cardinale stesso, secondo Passeri e Amayden¹²⁶⁴: in quegli anni è Governatore della Compagnia dei Falegnami Giovan Battista Soria, che in questo tipo di studi sulle istituzioni dell'arte nella Roma barocca è salito agli onori della cronaca più come solerte

¹²⁵⁸ con l'unica e non particolarmente rilevante eccezione dello scultore fiorentino Pompeo Ferrucci (1623-1624).

¹²⁵⁹ Ad esempio, Cherubino Alberti, Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, Paolo Guidotti detto il Cavalier Borghese, Giovanni Baglione, Agostino Ciampelli, Baldassare Croce).

¹²⁶⁰ Come il paesaggista Paul Brill, i naturalisti Antiveduto Grammatica e Simon Vouet, o il ritrattista Ottavio Leoni.

¹²⁶¹ MARZINOTTO 2015, p. 165 e note 9-15.

¹²⁶² MARZINOTTO 2015, p. 165 e note 21-23. Algardi si occupò di riordinare la burocrazia, gli spazi e le attività didattiche; Rainaldi di far riscuotere le tasse e pagare i modelli per il nudo.

¹²⁶³ ASVR, ASGF, 162, c. [E1r]: Il pagamento della patente di «intagliatore di legname» è registrato a nome di «egidio lanfranchi», e risale a un momento in cui l'artista doveva essere fuori Roma «a dato a bon conto della sua carta esule sotto il pontificato di pavolo quinto anno 1617», tanto è vero che la tassa di 75 baiocchi è rubricata come «fuoruscita»; si confronti inoltre l'indicazione biografica di PASSERI 1772, p. 122, nella *Vita di Giovanni Lanfranco pittore (1580-1647)*: «Nacque Giovanni in Parma, città della Lombardia, e fu figliuolo di Stefano Lanfranchi, e sua madre chiamavasi Cornelia. Fu la sua nascita l'anno 1580 nel pontificato di Gregorio XIII portando seco sin dalle fasce un genio particolare inclinato alla pittura, e può dirsi con ragione, che egli pittore nascesse. Il padre ebbe due figliuoli maschi il maggiore chiamato Egidio, il quale si diede all'intaglio di legno, e riuscì di qualche valore, e Giovanni di minore età, il quale fu incamminato allo studio delle lettere, e per facilitargliene il possesso, essendo egli uomo civile, lo accomodò per paggio col marchese Scotti della medesima sua patria».

¹²⁶⁴ MARZINOTTO 2015, pp. 169, 171.

esattore che come artista dotato di spirito imprenditoriale attivo. Infatti, seppur poco dopo sia riuscito ad ottenere - sempre probabilmente per opera di Francesco - un vantaggioso passaggio a principe dell'Accademia di San Luca, carica che tenne per anni¹²⁶⁵ (1644-1651), l'operato del falegname-architetto contribuì alquanto a 'congelare' alquanto le attività dell'Accademia intorno alla metà del secolo XVII. Lo zelo di Soria, volto soprattutto alla riscossione delle tasse ordinate da Urbano VIII¹²⁶⁶, si intersecò infatti con la crisi economica data dalla combinazione della Guerra di Castro e la lunga campagna di ricostruzione della chiesa di S. Martina (che richiedeva l'esazione di continui donativi), determinando – aldilà del grande risultato sociale per il falegname, scultore, architetto e prima ancora protetto barberiniano – una sostanziale mera continuazione del ruolo già svolto da Soria sotto il principato del Berrettini, ossia quello di camerlengo (o tesoriere) dell'Accademia stessa; in questo senso, per Marzinotto, il ruolo più importante del falegname allievo di Giovan Battista Montano fu quello di «mediazione tra l'organizzazione artistica e l'illustre prelato, firmando o anticipando i pagamenti per i lavori dell'edificio sacro, nonché prendendo in consegna le suppellettili e gli addobbi che [Francesco Barberini ...] era solito prestare agli accademici in occasione delle feste» dei patroni. Soria non fu però influente perché «a partire dal 1646 l'istituzione venne investita da una grave crisi, che compromise seriamente finanche le pratiche congregative, tanto che in cinque anni i membri si riunirono soltanto quattro volte e quasi sempre in occasione della festività religiosa annuale»¹²⁶⁷.

Se si considerano questi dati, si capisce la relativa facilità con cui l'istituzione dei pittori riuscì a reagire ai colpi economici e sociali anche più duri, e a trasformarsi da realtà confraternale in luogo di educazione liberale con agio, mentre tutto il contrario avveniva per i falegnami, i quali non ebbero mai un così lungo protettorato a custodirli, nonostante Maffeo Barberini in persona avesse avuto brevemente questo ruolo, che forse gli fornì i primi contatti con il capostipite dei Giorgetti, Pietro Paolo¹²⁶⁸.

¹²⁶⁵ MARZINOTTO 2015, p. 166, n. 27-31.

¹²⁶⁶ Sulla tassa annuale sulle iscrizioni di Urbano VIII (introdotta da un breve pontificio del luglio 1633), ma osteggiata soprattutto dagli stranieri e a lungo discussa in sede accademica, v. MARZINOTTO 2015, p. 168, n. 57, 59-60. Cfr. anche, per il notissimo breve promulgato nel 1635 con cui il papa obbligava al pagamento di tasse speciali chi commerciasse in quadri, qualora non immatricolato presso S. Luca, LORIZZO 2010, pp. 17-18: l'Accademia redasse in immediata risposta liste per individuare tutti questi particolari contribuenti, in cui si riconoscono pittori, coronari, orefici, argentieri, venditori di colori, vetrai, sarti, panettieri, cartari e persino un rammendatore, ma anche corniciai e falegnami.

¹²⁶⁷ MARZINOTTO 2015, p. 166-167.

¹²⁶⁸ ASVR, ASGF, 303, busta n. nn., *Regole Aggiunte - Epoche Varie*, fasc. n. nn., *Cardinali Protettori - Primicerio*, (appunti dello storico e archivista della confraternita negli anni Venti Giuseppe Herzen): «Venerabile Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami. Cardinali Protettori: Anni 1575 Cardinal Giustiniani / Anni 1582 Cardinal Sirleto (14

Per concludere l'analisi della sfortuna della scultura (e in particolare di quella lignea e policroma) nelle fonti accademiche romane, non si può fare altro che proporre un'attenta lettura del testo ufficiale dei discorsi pubblici del 1695 esposti in occasione della celebrazione del centenario dell'Accademia di San Luca, meticolosamente orchestrata da Giuseppe Ghezzi¹²⁶⁹. Avanziamo due considerazioni, di cui la prima e più importante è già stata formulata da Stefania Ventra¹²⁷⁰ nell'ottica di reintrodurre la linea berniniana all'interno dei gusti degli accademici: l'intento primario dell'Accademia sul finire del Seicento era l'esaltazione delle realizzazioni artistiche più contemporanee, con una palese pur se non dichiarata preferenza per l'arte pittorica.

Questo intento diviene chiaro sia nella scelta di definire la pittura come studio del chiaroscuro, e non del colore¹²⁷¹, sia nell'elevato numero di esempi nobili citati tra la produzione pittorica del Seicento romano¹²⁷², caratterizzato da un ventaglio di esperienze ben più ampie rispetto a quelle discusse nel campo della scultura¹²⁷³. La seconda osservazione che avanziamo qui è la seguente:

Novembre) / Anni 1585 Cardinal Castagna (dal 20 Ottobre) / Anni 1613 Cardinal Barberini Maffeo, arcivescovo titolare di Nazareth, detto Nazaretto / Anni 1632 Cardinal Ginnasio (?) / Anni 1655 Cardinal Sacchetti - 20 Luglio / Anni 1663 Cardinal Albizi Francesco - 2 Settembre / Anni 1687 in circa Cardinal Pamphili B. / Anni 1690 Cardinal Imperiali / Anni 1738 Cardinal Altieri Lorenzo [sotto il quale fu fatta la Sacra Visita] / Anni 1742 Cardinal Riviera Domenico / Anni 1762 Cardinal De Rossi Ferdinando Maria / Anni 1765 Cardinal Rezzonico Giovanni Battista / Anni 1783 Cardinal Antonelli Leonardo [lo era ancora nel 1807: soppressione napoleonica, Pio VII smantella le Corporazioni di Arti e Mestieri, ivi compresa l'Università dei Falegnami; Pio IX ripristina la Compagnia religiosa nel 1855, dotandola di nuovi statuti. Seguono quindi come protettori della Chiesa di San Giuseppe dei Falegnami] / Anni 1833 Cardinal Pietro Francesco Galletti / Anni 1840 Cardinal Spinola Ugo Pietro / Anni 1840 Cardinal Ferretti (sostituito per poco tempo) / Anni 1859-60 Cardinal Barberini Benedetto (rinunziò presto) / Anni 1860 Cardinal Di Pietro Cammillo / Anni 1884 Cardinal Parrocchi Lucido Maria (dal 2 Maggio 1884 - almeno fino all'anno 1894) / Anni 189... Cardinal Cassetta Francesco di Paola, defunto il 23 Marzo 1919 / 1921 Marzo 17 Cardinal Giorgi Oreste (dal Corriere d'Italia).

¹²⁶⁹ GHEZZI 1696, specialmente l'*Orazione accademica*, pp. 23-38.

¹²⁷⁰ VENTRA 2017.

¹²⁷¹ GHEZZI 1696, pp. 32: l'allegoria della pittura sostiene di connettere in pace «con strettissima fratellanza quelle due inconciliabili nemiche: la luce, e l'ombra, che nelle mani istesse di Dio, né pure per un momento solo poterono stare unite [... lei sola unisce] fra gli angusti margini di una tela, in cui di nemiche fatte ausiliarie, preda l'ombra le sue caligini e dà alla luce quel corpo, ch'ella per sua natura par che non habbia: restituisce la luce le sue chiarezze, e comparte all'ombra lo spirito».

¹²⁷² GHEZZI 1696, pp. 33-35: per la pittura l'accademico elenca un vasto numero di artisti-modello riscontrabili nella «sola Roma, senza punto andar vagando per l'universo, può imporre il silenzio a chi altrimenti pretende»: le opere selezionate sono la *Galleria Farnese* di Annibale Carracci, le gallerie di pitture sacre riscontrabili nelle basiliche di San Pietro, San Giovanni e Santa Maria Maggiore, la cupola e i pennacchi di Lanfranco e Domenichino a Sant'Andrea della Valle, e ancora, pur senza esplicitare i nomi degli autori, la volta del Gesù di Baciccio, gli affreschi di Pietro da Cortona alla Vallicella e in Palazzo Barberini, di Giacinto Gimignani in San Silvestro in Capite; e infine il monumento massimo della pittura riconosciuto in S. Maria del Popolo, per la presenza di Annibale nella Cappella Cesi, di Raffaello in quella Chigi e di Maratti in quella Cybo (mentre è «cassata» l'esperienza caravaggesca).

¹²⁷³ GHEZZI 1696, pp. 26-27: per la scultura Ghezzi ricorda numerosi esempi tratti dall'antichità (tra cui la Venere di Cnido con il suo mito di lascivia indotta, e numerose altre opere, caratterizzate però come «già sepolte nell'oblio»), ma sostiene che la produzione contemporanea li abbia superati in soli quattro scultori; tre esplicitamente nominati: Bernini, «che nella moltitudine supera il preggio», per la *Tomba di Urbano VIII*, l'*Estasi di Santa Teresa* e la *Dafne*; Duquesnoy, caratterizzato da «sublime grazia, et idea», che portarono «l'invidia natura» a farlo morire giovane per gelosia «di vedere, e più belli, e più vivaci li parti di sì grand'huomo», senza opere portate ad esempio; e Algardi per

nonostante le date tardissime, nelle parole di Ghezzi continuavano a risuonare implacabili le convenzioni del dibattito sul *Paragone* (con il *topos* del Dio-sculutore¹²⁷⁴), declinato però in gerarchie numerali di principati espressi dalle varie arti, in cui i ‘miseri’ otto principi scultori – in cui significativamente non si conta Soria – vengono consolati con una dotta e lunghissima disquisizione dell’eccellenza del numero otto¹²⁷⁵. Affiora anche nuovamente il sospetto nei confronti del colore, che rappresenta il “caos” contrapposto al disegno che esprime la “forza”¹²⁷⁶. L’unico utilizzo approvato del colore per i dettami accademici – come dalla teorizzazione belloriana, altrimenti mai pedissequamente seguita da Ghezzi – risiede nella sua capacità di fornire alla pittura una «colorita retorica», ossia una codificazione simbolica delle “passioni” che muovono i personaggi delle storie¹²⁷⁷ (cfr. *infra*, II.2.4).

Tuttavia, tale impegno è totalmente rimosso dal campo della scultura, che pur esprimendo quasi esattamente «gli affetti umani», viene espressa più propriamente «senza errore del proprio senso [...] nella scuola del tatto» che nelle «ingannate [...] pupille»¹²⁷⁸; ancor più che nei testi precedentemente analizzati, Ghezzi concede alla tecnica statuaria di applicarsi su un unico

la maestria nel rilievo, ovviamente epitomizzato nell’*Attila* vaticano; più un quarto nome, quello di Domenico Guidi, sottinteso nella citazione alla pala col *Compianto* nella Cappella del Monte di Pietà, il cui «aspetto di sacra catastrofe» fornisce all’osservatore «la devozione coll’esquisitezza dell’arte»; infine ricorda, senza fare nomi, la «gran scuola [...] del» cavo di quei marmi loquaci» in S. Agnese in Agone.

¹²⁷⁴ GHEZZI 1696, p. 25: Le tre arti sorelle «fattesi emule di sé stesse, queste belle e gloriose figliuole della mente humana, garreggiano della preminenza; ma non sono io un Paride, cui sia lecito darne giudizio; se bene novello oratore esporrò le ragioni, [...] dalle quali questa virtuosissima assemblea [...] potrà [...] dichiarar fra quelle la maggioranza. Ed ecco, che così di sé ragiona la Scultura, fattasi in mezzo al campo di Damasco, donde pretende avere i natali [...] l’Eterno Scultore, nell’idea della prima statua dell’uomo, m’insegnò lo erigere simulacri; idea, ch’ebbe l’origine da lui: *Faciamus hominem ad imaginem et similitudinem nostram*. Con lo scalpello di una sapienza infinita, si applica al lavoro intorno ad una mole di argilla: muove i colpi dell’onnipotenza, ed ecco [...] rilevare il corpo [...] Né si dica quest’opera non esser Scultura, ma creazione, in veder le mie opere senza favella, perché anche Adamo un muto simulacro fu in prima, e quando il Creatore vibrandole in faccia il suo Spirito, gli dié la vita, la fece allhora da Dio, non da scultore». È da notarsi come a queste date tarde sia ormai accettato che l’intervento preminente nel mestiere dello scultore è quello ideativo, realizzato in creta, come vuole il parallelo col testo sacro; questa può essere una delle ragioni possibili dell’eliminazione del legno, nonostante l’evidente capacità modellativa degli intagliatori.

¹²⁷⁵ GHEZZI 1696, pp. 28-29: «Reggendosi questa nobilissima Accademia da provettissimi soggetti dell’Arte, col nome specioso di Principe, dié la scultura in cento anni, di tanti Professori a quella dignità assunti il numero di otto, che soli prevalgono di gran lunga alle altre competitrici, ancorché l’Architettura ne conti diece, e quaranta la Pittura. Poiché, come ben dice il Nonnio...».

¹²⁷⁶ GHEZZI 1696, p. 31: la pittura recupera un parallelismo con la divinità: «Dio ... tirò da un polo all’altro immense linee di azzurri, e sulla tavola rasa del caos effigiò a chiaro e oscuro le belle immagini del visibile»; cfr. GHEZZI 1696, p. 34: «alle due chiese erette al Santo delle Porpore, ammirerete, che nella gara virtuosa di tanti eruditi maestri, che vi si annoverano, su le are maggiori, si è posto il trono più eccelso della forza del Disegno, e del caos de’ Colori», dove il riferimento è probabilmente alle due pale gigantesche di Carlo Maratti e Pietro Berrettini per le chiese di SS. Ambrogio e Carlo al Corso e di SS. Biagio e Carlo ai Catinari, e le “porpore” sono i titoli vescovili e cardinalizi del Borromeo.

¹²⁷⁷ Per i fondamentali legami del testo belloriano con la retorica antica, in particolare per quanto riguarda la critica al naturalismo caravaggesco, v. GIARDINI 2018, con bibliografia precedente, in part. pp. 205-221; e cfr. ROSSI 2020.

¹²⁷⁸ GHEZZI 1696, p. 26.

materiale, il marmo bianco, eliminando persino il bronzo o l'indoratura dalle possibili variazioni dello spettro espressivo di quest'arte. Non è infatti un caso che il pittore chiuda il suo discorso sulla scultura con il richiamo al suo legame con l'idolatria¹²⁷⁹. A fine Seicento questo può sembrare poco più di un *topos* retorico, ma unendolo alle affermazioni di Pacichelli di soli tre anni precedenti dimostra una vera preoccupazione, diffusa nell'ambiente culturale elevato dell'Urbe, riguardo all'esplicita funzione della scultura nell'eccitare i sensi dello spettatore, molto più della pittura, il cui fascino è esplicitamente tutto mentale¹²⁸⁰.

Nel secolo XVIII, a tenere banco nei dibattiti accademici non saranno più confronti tra le due arti della rappresentazione, ma le polemiche sempre più aspre sugli stili classici e moderni della decorazione architettonica. In questo contesto, il ruolo delle arti del legno viene ripreso, ingigantito e ribaltato come *exemplum* negativo, a partire dal recupero di quel *topos*, come abbiamo visto costruito ad arte dal Vasari, sul naturale processo di superamento della tecnica da parte dei legnaioli e il loro conseguente accesso alla sfera dell'arte più nobile dell'architettura. Ad esempio, Giovanni Gaetano Bottari rimane un convinto sostenitore di una licenza michelangiolesca basata sul disegno, intesa come applicazione continuativa allo studio di variazioni, necessaria ad arginare la ripetizione meccanica di elementi di un lessico predefinito dalla trattatistica¹²⁸¹. Nei *Discorsi sulle tre arti* sostiene questa tesi con una messe di citazioni tratte direttamente dal testo delle *Vite*, posta in bocca a Maratti e Bellori in un immaginario dialogo di vago stampo platonico. Nell'analizzare dunque le masse murarie dell'abside di San Pietro, Maratti-Bottari espunge l'ordine attico della costruzione dall'autografia michelangiolesca, attaccandone in particolare gli ornati delle nicchie in ragione di un'eccessiva libertà, simile a quella tenuta dagli intagliatori in

¹²⁷⁹ GHEZZI 1696, p. 27: «In somma è tale l'eccellenza della scultura nel muover sensibilmente gli affetti humani, che giunse a fare adorare i suoi sassi, se è vero ciò che dice Ennodio, che dall'invenzione de' simulacri sia nata nel mondo l'idolatria».

¹²⁸⁰ GHEZZI 1696, p. 32: «Ingegnoso pascolo della mente, apro all'occhio curioso una galleria de paradossi visibili, di hiperboli palpabili, mentre in quella colorita rettorica, non vi è figura senza figura. Miniera di bizzarrie, mostro ... tante invenzioni, vaga di mostrarmi bastante a fare ancor ciò che opera la Scultura, cangio gli huomini in statue per lo stupore».

¹²⁸¹ BOTTARI 1754, pp. 127-128: secondo Maratti, di tanti artisti, in particolare architetti, non è dato conoscere «i maestri in architettura, né come, né da chi abbiano imparato a fare tante belle fabbriche, e ornate cotanto maravigliosamente, ma solamente troverete chi ha insegnato loro a scolpire, o dipingere, e che tutti si sono esercitati lungamente, e con una ostinata attenzione nel disegno. [risponde Bellori] Questa [è per voi] la strada [...] per una completa induzione, ed esperienza, d'imparare l'invenzione degli ornati. E in verità Michelangelo, che senza timore d'essere tacciato di parzialità, è stato il maggior architetto di tutti, è stato anche il più bravo, e il più dotto disegnatore. [ribatte ancora Maratti]. Così è: chi non sarà un gran disegnatore non [...] si potrà mai chiamare architetto. Per questo [...] chi studia l'architettura non la professa, cioè quelli, che attendono al disegno, al dipingere, o allo scolpire [ad oggi non si reputano] architetti; e quelli che fanno da architetti non istudiano il disegno».

legno suoi contemporanei nel fare le cornici agli specchi¹²⁸². La pura invenzione (in questo caso le chiavi di S. Pietro equiparate a festoni decorativi in legno), accettabile nell'opera di Michelangelo, è da condannare nel caso di epigoni moderni. Il nodo teorico è rimarcato dalla citazione *verbatim* del proemio della *Vita di Baccio d'Agnolo*, in cui tramite il disegno l'artigiano del legno si trova a essere elevato alla più confortevole condizione di professore dell'architettura, caratterizzata dalla conoscenza del disegno¹²⁸³. Tali fortissimi pregiudizi di ambiente accademico nei confronti dei legnaioli, e in particolare degli intagliatori di figura che si permettessero l'invenzione in proprio senza affidarsi agli architetti, trovano in realtà la loro prima fonte nel *Trattato sopra gli errori degli architetti* di Teofilo Gallaccini, composto circa nel 1625¹²⁸⁴. Se infatti Bottari era inserito nel contesto delle scelte di committenza neo-michelangioliiste dei propri protettori Corsini, l'erudito senese di primo Seicento era invece completamente rivolto alla reazione violenta alla 'licenza' michelangiolesca¹²⁸⁵, da cui faceva derivare molte delle eresie

¹²⁸² BOTTARI 1754, p. 104: secondo Maratti «basta avere gli occhi per conoscere il diverso gusto, che è nell'ornato di esso dal rimanente. Le finestre sono tozze, e i membri di esse gravi e pesanti; dove quelli delle nicchie, e delli altri ornati che sono sotto l'ordine attico, e sono sicuramente di Michelangelo, quantunque tanto più grandi, e più vicino all'occhio, in guisa che dalla parte di dietro di S. Pietro vengono le dette nicchie ad essere più basse dell'occhio medesimo, sono tuttavia gentili, e graziosi con una sveltezza e leggerezza ammirabile. Quelle nicchie poi, che sono in quell'ordine attico, sono meschine e piatte; e senza rilievo, e fasciate di un ornamento simile a quello che fanno i nostri moderni intagliatori di legno torno torno agli specchi, o gli stuccatori dozzinali alle cartelle o cosa simile. E quei candelieri che vi sono intagliati dentro sono cosa assai ordinaria, per non dir ridicola, in somma lontanissima dal gusto di quell'uomo, in tutte le sue opere, ancorché minime, sempre ammirabile».

¹²⁸³ BOTTARI 1754, pp. 127-129: «Vasari, assai maggior architetto che pittore [...] decide questa quistione maestrevolmente nel principio della vita di Baccio d'Agnolo [cita il passo, e Bellori chiede come possono gli architetti odierni lavorare senza conoscere il disegno. Risponde Maratti:] Fanno come e' possono, cioè male, come [...] chi manca del fondamento principale, e che va tastoni, e opera a caso, e per questo si veggono fabbriche [...] veramente sofistiche, e [fatte senza ragione], come il rabescame di certi intagliatori in legno nel fare adornamenti di specchi, o carri da carrozza, e piedi da tavolini, [che] dopo aver fatto uno scartoccio piegato per un verso, ne fanno uno che piega per l'altro, e a questo ne attaccano uno che di nuovo piega in contrario: e dove fanno un angioio, e dove un arpia, o un drago, o un cane, o un pesce, secondo che salta loro in capriccio, e lo perché non sanno. [Bellori chiosa che questi falsi architetti sono avvezzi a] erigere e ornare talora edifizj d'un gusto così depravato e barbaro, che tengono (come scrive il Vasari) più della maniera tedesca, che dell'antica e moderna vera, e buona».

¹²⁸⁴ Su cui v. COSENTINO 1998: Nonostante la pubblicazione tardissima (1767, per i tipi del libraio veneziano Giovan Battista Pasquali e con la curatela di Antonio Visentini e un inedito apparato illustrativo), assolutamente giustificata dalla temperie neoclassica nei dibattiti d'architettura, Gallaccini aveva concluso il suo manoscritto circa nel 1625, ed esso godette di continuativa fortuna già in questa forma: ad esempio l'amatore Alessandro VII lo consultava nella copia *princeps* dedicata e appartenuta a Giulio Mancini (BAV, *Manoscritti Chigiani*, G.I.12). In particolare i lunghi passi polemici contro il «capriccio» si innestano come cerniera tra l'erudizione vitruviana di un Dal Pozzo o di un Bellori e gli strali maligni della critica neoclassica di un Pascoli o ancor di più di un Milizia. Più di recente, per un inquadramento della figura intellettuale sfaccettata di Gallaccini, v. PAYNE 2012.

¹²⁸⁵ GALLACCINI 1767, v. in particolare il cap. VI, *degli errori che consistono nell'abuso d'alcuni ornamenti introdotti dagli Architetti moderni*, pp. 44-45: «Siccome l'abuso d'alcuni costumi nelle Città, e nelle Comunanze distrugge tutta la rettitudine del viver politico; e nell'Arti, e nelle Scienze è cagione, che esse divengono dannose; così l'abuso di alcuni ornamenti nell' Architettura rimuove la bontà dell'opere, è cagione dell'imperfezione degli Edifizj, e toglie la riputazione agli Architetti. [...] tale abuso consiste] nel tralasciare gli ornamenti insegnatici dai buoni architetti antichi, e dimostratici dalle reliquie delle fabbriche antiche di Roma, e d'altre città dell'Italia, e della Grecia; e nel soverchiamente dilettersi di trovar nuove invenzioni, ora scemando, ora mutando, ora rompendo le membra

architettoniche tipiche del Barocco. Già Gallaccini riconduceva con piglio essenzialista i gravi errori degli architetti suoi contemporanei alla materia in cui si lavora la decorazione: ad esempio è sbagliato

«porre i vani sotto il peso dei corpi gravi e far risaltare in fuori le membra sopra le linee a piombo, invece di collocarvi sotto modiglioni, mensole, cornici, colonne, pilastri o altro che possa sostenere il peso: il che non conviene all'opere di pietra, ma piuttosto a quelle di legname o di stucco [...] o ancora] rompere le cornici, i capitelli e l'altre membra, [...] ponendo nelle rotture varietà di forme di corpi, secondo il capriccio di coloro che pensano arricchire gli ornamenti con tali varietà non convenevoli alla sodezza, e alla dignità dell'opere, ciò facendo indifferentemente e in ogni luogo»¹²⁸⁶.

Oltre al peso, il più tipico dei problemi ricondotti alla materia lignea è dunque quello della sodezza opposta al 'tritume', termine che per Gallaccini dichiara da una parte il formato piccolo degli ornamenti, e dall'altra la tecnica della loro realizzazione, basata su intagli riportati e su una polimatericità che rompe il principio classico dell'unità dell'opera¹²⁸⁷, anche se non gestito come per la scultura sul mito dell'*ex uno lapide*:

«la maniera dell'ornamento, che è proprio del legno, e dello stucco, non si conviene alla pietra: conciossiaché nello stucco, e nel legno non si disdice usare qualche licenza, e l'aggiunger qualche capriccio di propria invenzione; perciocché in cotali lavori gli ornamenti aggiunti son tutte cose posticce, e non hanno legamento reale col tutto, e non nascono insieme con esso; ma tutte si legano con ferramenti, con chiodi, e con colle»¹²⁸⁸.

Nella conclusione dell'opera¹²⁸⁹, l'autore riassume tutti i rischi di «non servirsi degli architetti» come «soprastanti» ma di affidarsi alla «pratica dei ministri», ossia dei tecnici: riassumendo i

principali; [...] senza capire] che nelle fabbriche di qualunque maniera gli ornamenti sono determinati di forma, né si può inventare, se non si prende troppa licenza, e se altri non si vuole accostare al costume barbaro, a grottescamenti, a ghiribizzi, ed alle fantasie degli orefici, e degli argentieri, dei maestri di legname, degl'intagliatori, degli stuccatori, e dei pittori.

¹²⁸⁶ GALLACCINI 1767, pp. 58-59: questo privilegio di rompere gli ordini è permesso solo all'opera rustica, ma viene invece applicato ovunque, e per introdurvi la figura umana e dunque la scultura, malvista dal teorico perché disunisce e disturba l'opera. Ovviamente, anche questo è un «costume biasimevolissimo e dannoso, introdotto dai muratori, dagli stuccatori, dai maestri di legname e dai pittori, la mente dei quali non è di conservare la buona architettura antica, ma di seguire i pensieri loro, non fondati in altro che nella bizzarria dei loro capricci».

¹²⁸⁷ GALLACCINI 1767, v. in particolare il cap. VI, *degli errori che consistono nell'abuso d'alcuni ornamenti introdotti dagli Architetti moderni*, p. 44: «quando s'aggiungono per ornamento alcune membra non necessarie [...] per reggere alcune membra, né per corrispondenza delle parti. E [...] quando tutto il corpo dell'ornamento è perfetto, senza d'esse, come quando ai pilastri s'aggiungono o termini, o risaltamenti di cornici, o nuove membra posticce e riportate, che rendono il lavoro troppo secco, troppo trito, ed ignobile, e non corrispondente alla sodezza, e alla magnificenza del rimanente, come si vede in Roma nel second'ordine della faccia, e de' fianchi di S. Pietro, e negli ornamenti fra le colonne, dove si mostrano gli ornamenti, più d'opera di legname, e di stucco, che di pietra».

¹²⁸⁸ GALLACCINI 1767, p. 45

¹²⁸⁹ GALLACCINI 1767, pp. 70-72: «siccome non è bene né è cosa sicura che lo speziale faccia l'uffizio del medico, così non è bene né è cosa giovevole che il muratore, lo stuccatore, il lavorator di pietre, il maestro di legname, il

risultati del resto della trattazione, e comparando i saperi dell'architetto alla scienza di un medico e quelli dei singoli artisti a quella di un semplice speziale, Gallaccini affida al solo architetto il fondamentale compito di controllo su disegni, modelli e misure; contestualmente articola il proprio rifiuto dei vari mestieri specializzati dell'arte edilizia e decorativa. Tra questi, nessuno si salva: i muratori, la cui pratica consiste solo nel seguire i progetti dati, in quanto mancano di disegno e cercano di aumentare sempre la spesa totale invece di risparmiare per il proprio tornaconto; i pittori e gli scultori, limitati alla «pratica del disegno» e all'abbondanza delle invenzioni, mentre l'architettura propriamente detta, «per la bontà delle fabbriche e degli ornamenti, ha più bisogno delle regole che delle invenzioni»; e infine gli stuccatori e gli intagliatori in legno, che più di tutti non sono adatti alla carica di capicantiere, in quanto

«usati alle opere troppo trite, e troppo licenziose [...] mentre] le muraglie richiedono fermezza, stabilità, saldezza, e nobiltà. Oltrediché costoro non hanno alcuna abilità e cognizione che degli ornamenti posticci, che si fanno nelle superfici degli edifizii, i quali bene spesso non li sogliono fare senza uscire delle regole dell'architettura e senza qualche storpiamento, o senza qualche sproporzione secondo i loro capricci: poiché scostandosi dalla buona maniera greca e romana, si accostano alla barbara, siccome si vede, osservando le opere fatte da loro»¹²⁹⁰.

L'esempio perfetto delle posizioni più aspre di questi dibattiti si trova negli echi bolognesi del colterico abate Luigi Crespi¹²⁹¹, uomo pieno di contraddizioni, mercante e teorico non certo di prim'ordine: per quanto intagliatori e falegnami abbiano conoscenze di disegno e utilizzino strumenti assimilabili a quelli di artisti di rango più elevato, non per questo si può arruolarli nelle file dell'accademia di nuova fondazione, perché non sono bastantemente istruiti per figurare nei ranghi di una nuova professione liberale. Ciò diviene evidente in più punti del cosiddetto *Terzo Tomo della Felsina pittrice*, il cui testo, ad imitazione di quello di Malvasia¹²⁹², si porta a trattare di

pittore e lo scultore facciano l'uffizio dell'architetto. Imperciocché qualunque ei siasi di questi, non è bene informato di tutta la perizia dell'architettura, non sapendo le regole, i principi, le proporzioni, né sapendo discernere le varie condizioni delle opere e tutto quello che ad esse proporzionevolmente, e ciascuna a ciascuna, si richiede, né potendo operare con ragione [...] E però, affinché le fabbriche riescano fatte a tutta perfezione, è necessario che tutte le persone deputate all'opera della muraglia facciano l'uffizio loro, e l'architetto l'uffizio d'architetto, d'assistente al lavoro, e di soprastante a tutti i ministri: e i muratori e i loro lavoranti facciano l'uffizio di ministri obbedienti all'architetto loro capo. Così gli stuccatori facciano il loro ministero nel fare quelli ornamenti che loro fono ordinati dall'architetto, e non s'impaccino d'altro: ed altresì facciano lo stesso i maestri di lavorar le pietre e i legnami, attendendo soltanto a lavorare le materie loro, secondo viene loro ordinato. E finalmente i pittori, e gli scultori non debbono far altro che adornare le muraglie, le volte, e gli altri luoghi delle opere loro, ed abbellire le fronti delle fabbriche, i vani, e i compartimenti delle opere stesse con i loro lavori, secondo che viene ad essi ordinato dal padrone dell'opera, e dal comandamento dell'architetto».

¹²⁹⁰ *Ibidem*.

¹²⁹¹ Su cui si veda da ultimo PERINI FOLESANI 2019, riedizione della tesi di dottorato dell'autrice.

¹²⁹² Su Malvasia dopo la voce DBI (Maria Elena Massimi, Malvasia, Carlo Cesare, vol. 68, 2007): Perini Folesani, Giovanna, Tra antiquaria e arte contemporanea nello Stato pontificio nel Seicento: Perugia, Bologna e Roma, in

una specialità emiliana e bolognese, ossia l'intaglio di stampe di traduzione con matrici in legno. Questa professione, utile per il conoscitore, richiedeva un'ottima predisposizione soprattutto al disegno, ed era spesso intrapresa anche dalle donne delle famiglie che se ne occupavano¹²⁹³. Tuttavia, quando l'abate Crespi giudicava che tale mestiere non fosse trattato con la dignità dovuta al rango accademico, come nel caso di Giuseppe Maria Moretti¹²⁹⁴, xilografo autodidatta¹²⁹⁵, finiva per criticare l'ammissione dell'intera categoria all'interno della neonata istituzione Clementina. Crespi declassava in particolar modo gli intagliatori di cornici, specchi e fogliami, affermando che il ruolo meramente esecutivo di questi artefici li avrebbe dovuti automaticamente escludere dal ruolo di professori. Il litigio che inscena tra il proprio padre, il pittore Giuseppe Maria Crespi detto lo Spagnuolo, e il poeta e cronachista dell'Accademia di Bologna, Giovan Pietro Zannotti, illumina la questione. Nelle parole messe in bocca al padre, all'accademia «devonsi aggregare solamente quelli che siano veri maestri professori», e la richiesta di istituire quaranta posti gli sembra assolutamente travalicare questo obbiettivo; di contro lo storico ricorda l'importanza di introdurre anche «tra questi professori [...] degli altri

«Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria», 106.2009(2010), 2, 47-63; Keazor, Henry, "Spirito abile" ed "elevatissimo ingegno": Giovan Pietro Bellori e Carlo Cesare Malvasia, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», 52.2008, 1, 73-82; Emiliani, Andrea, Il Malvasia antiplatonico e Raffaello, il "boccalajo" urbinato: l'amore della vita del giovane Correggio, in Correggio, 2008, pp. 245-251; Pierguidi, Stefano, La rinascita della pittura seicentesca tra Bologna e Roma: Malvasia versus Bellori, Reni versus Annibale, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», 12.2012, pp. 519-535; Perini Folesani, Giovanna, Termini di dissenso: spie lessicali di differenze critiche ed estetiche tra Malvasia e Bellori, in *Begrifflichkeit, Konzepte, Definitionen*, 2014, pp. 127-138; Vitali, Samuel, L'uso delle fonti nella Felsina pittrice di Carlo Cesare Malvasia: una riconsiderazione, Heidelberg: Universitätsbibliothek Heidelberg, 2017 (Schriften von Samuel Vitali ; 21).

¹²⁹³ Un'esperienza simile è quella della dinastia romana, ma di origine marchigiana, dei Parasole, su cui v. ANDERSON 2008, pp. 338-347 e *passim*, con bibliografia precedente.

¹²⁹⁴ La cui vita è in CRESPI 1769, pp. 249-250, insieme a quella di Giovanni Battista Canossa e della figlia Caterina; cfr. anche CRESPI 1769, p. 242 per un simile medaglione dedicato a Alessandro Scarselli.

¹²⁹⁵ L'oggetto della polemica di Crespi è la *Vita* del Moretti, in ZANOTTI 1739, vol. 2, pp. 17-19: l'artigiano si improvvisò incisore senza uno studio specifico, anche secondo lo storico dai toni meno coloriti; partendo dal mestiere di stampatore Moretti si avvicinò al mondo più elevato degli intagliatori in legno per amore infelice della figlia di uno di questi, Veronica Fontana, che fu responsabile delle illustrazioni della *Felsina pittrice* originale. Fu poi lui, dopo una fallita prova di traduzione in stampa a tre legni di un disegno dello stesso Zannotti, a proseguire l'impresa dell'amata, intagliando i marmi dello stesso volume, nonché i ritratti degli artisti del Baruffaldi e i capilettera di molte pubblicazioni allora in voga. Inoltre, era consapevolissimo della sua distanza dal sistema accademico del disegno: «Provò ancora il Moretti se potesse riuscire nello intagliare in rame, ma conoscendo, che a farlo v'abbisognava maggior disegno, e sapere, di cui era poco fornito, al primo lavoro principalmente si diede [...] Vive il Moretti ora in età di settantotto anni, e pure intaglia, e bene, qualora il legno sia da valente designator disegnato, e si può dire, che così sempre abbia fatto, conciossiaché quando gli è bisognato intagliar legni mal disegnati così ha intagliato com'era il disegno. È uomo ornato di buoni costumi, e pieno di lealtà. Non ha mai posto piede, egli è vero, nella nostra residenza, quantunque alle adunanze sempre invitato, ma egli è altrettanto vero, che non lo ha fatto per disprezzo, né per negligenza, solamente per sentire così bassamente di sé, fino ad estimarsi indegno di venire in un consiglio, ove sono uomini, dice egli, di tanto valore. Questa verità io l'ho detta per argomento della sua somma umiltà, e forse ell'era da tacere, perché troppo inverisimile. Egli poi ne' bisogni dell'Accademia si è sempre dimostrato liberale quanto ha potuto», cfr. anche ZANOTTI 1739, vol. 1, p. 32, per affermazioni simili.

professori di arti, che abbiano correlazione con le tre nobili: gl'intagliatori in rame, verbigratzia: quelli periti dell'arte militare», e così via. La risposta dello Spagnolo è lapidaria: «Oh che pazzia! Anche i falegnami disegnano, e adoprano le seste, dunque anche i falegnami dovranno fra quelli essere arrolati? [...] Vi par egli (gli disse) che un pessimo, e semplice intagliatore in legno, che non sa né pur disegnare una piccola cartelletta, e che voi stesso confessate, che se i disegni se gli danno ben fatti, gl'intaglia bene, sennò, gli eseguisce male, come son fatti; che voi stesso lo dite fornito di poco disegno, e sapere: vi par egli, che questo sia un maestro professore da doversi aggregare nell'Accademia?». Zannotti difende il proprio piccolo campione, sostenendo che anche se «questo non può dirsi professore, ma pure professa un'arte, che ha correlazione col disegno, e pochi ne troverete, anzi niun altro, di simil calibro»; e il Crespi ribatte che persino numerosi corniciai sarebbero preferibili all'artista proposto, in quanto «intagliano egregiamente in legno di cornici e fogliami, e meglio disegnano di ornati, non avendo bisogno del disegno altrui», in parte contraddicendo la tirata precedente, e in parte differenziando le specializzazioni del falegname carpentiere e di quello che intaglia figure e ornamenti; pur ammettendo un'aggregazione all'accademia di questi ultimi, il Crespi proponeva inoltre di «fare una categoria a parte degl'intagliatori; onde poi non abbiano ad essere eletti, né per principi, né per direttori dell'Accademia: non dovendosi in questa esporre ai disegnatori studenti, né un cannone, né una lettera iniziale incisa in legno, ma sì bene il corpo umano, sopra del quale, che intelligenza, che pratica, che direzione, possono eglino avere, e prestare?». La missione educativa dell'Accademia doveva servire soprattutto a mantenere un'impalcatura sociale, quello *status* di professori di arti liberali appena raggiunto, che non poteva essere messo in pericolo dall'ammissione, né tantomeno dall'ascesa ai vertici istituzionali, di figure che non attendevano alle tre arti maggiori. Nello sfogo del Crespi, l'elenco degli inadatti al rango di accademico prosegue poi a ritmo sempre più serrato, coinvolgendo anche altre professionalità come ingegneri militari, fonditori di cannoni, restauratori e mercanti, antiquari, figli d'arte, festaroli, copisti e un folto numero di «miserabili disegnatori, e più infelici pittori»¹²⁹⁶.

Questo atteggiamento del Crespi lo denota però come evidentemente lontano dalla realtà di mestiere che ancora dominava la città di Bologna, a differenza del fondatore Zannotti¹²⁹⁷. Questi, nel descrivere la prima sala per le adunanze dell'Accademia Clementina non risparmia lodi al

¹²⁹⁶ CRESPI 1769, pp. 227-228.

¹²⁹⁷ Su Zanotti, v. CONTINI 2020; per l'edizione moderna della sua *Storia dell'Accademia Clementina*, mai pubblicata, si confronti OTTANI CAVINA, ROLI 1977.

lavoro di intaglio qui svolto¹²⁹⁸, mettendolo in relazione con l'esercizio dell'architettura tramite i modelli¹²⁹⁹, e nello stendere indicazioni biografiche sui professori del disegno - come il pittore quadraturista Tommaso Aldrovandini¹³⁰⁰, gli scultori Giuseppe Mazza¹³⁰¹ e Andrea Ferreri¹³⁰², l'incisore in rame Ludovico Mattioli¹³⁰³ - non risparmia annotazioni sulle tangenze di questi artisti con l'arte del legno. Questo differente atteggiamento di Zannotti lo rende molto più simpatico del Crespi, e mettendo insieme le due testimonianze si ha un quadro abbastanza chiaro di quali fossero i rapporti tra il corpo accademico, assolutamente disunito, e quello artigiano, che sin dal tempo di Malvasia era stato oggetto di scherno e dileggio, mentre adesso vi si apriva uno spiraglio di speranza, subito ricacciato indietro dalla rivoluzione napoleonica che travolse tutta Europa, aprendo poi un nuovo capitolo di espansione industriale e dunque di mutati indirizzi dell'intaglio artistico in tutta Italia.

Un caso più particolare e interessante lo fornisce invece la biografia di Silvestro Giannotti¹³⁰⁴, intagliatore settecentesco originario di Lucca ma naturalizzato bolognese, manoscritta dal genero dell'artista. Come nel caso del Moretti, anche questa fonte ci informa del rifiuto da parte dell'artista di un invito a unirsi all'Accademia Clementina. Questa precauzione del Giannotti lo

¹²⁹⁸ ZANOTTI 1739, vol. 1, p. 53: descrizione della sala per le adunanze dell'Accademia Clementina: «circondata di tavole da sedere co' suoi postergali magnifici, onde appoggiare la schiena, e co' suoi peducci, che le sostengano; e il tutto è di varii, ed isquisiti legni, e di nobil lavoro».

¹²⁹⁹ ZANOTTI 1739, vol. 1, p. 54: descrizione della sala dell'Accademia dedicata allo studio dell'architettura, dove «intorno alla stanza un continuato basamento s'aggira, fatto di legno, ornato, e dipinto, fu cui fono locati modelli di guglie, e colonne antiche, tratti dalle più famose di Roma, e così nelle proporzioni, e simetrie giusti, e secondo i moduli di quelle, che da queste, come dalle romane, anzi con minor fatica, e disagio, può apprendersi quanto per tali cose convenga sapere. Sta nel mezzo della stanza fu un piedestallo la fontana di piazza navona eretta dal Bernini, la quale mirabilmente compie l'ordine di sì belle cose. Qui ancora si veggono varii modelli di strumenti, che abbisognano per innalzar guglie, e colonne, e la stanza tutta è ornata di disegni, e figure all'architettura pertinenti, e alla erezione di gravissime moli, e di colossi».

¹³⁰⁰ ZANOTTI 1739, vol. 1, p. 431: «studiò sempre per condurre al sommo della perfezione le cose sue, e non contento talora di farne prima molti, e vari disegni, per meglio pignerle, e farle più simili al vero, ne faceva modelli di terra, o di legno»; cfr. anche ZANOTTI 1739, vol. 1, p. 432: inoltre, egli risulta «assuefatto, a cagione del pignere a fresco, a star tra' muratori, legnaiuoli, e ferai (le cui arti talora per ispassarsi trattò) e sempre in mezzo agli arnesi di così fatti mestieri, non mai seppe adattarsi ad assettar la sua casa, cosicchè al vederla, quantunque s'avesse buoni mobili, e belle pitture, parve sempre il primo giorno, che vi fosse passato ad abitare».

¹³⁰¹ Il termine «intagliare» a Bologna valeva esclusivamente per l'incisione a stampa; lo si capisce dall'uso linguistico di ZANOTTI 1739, *passim*, e soprattutto vol. 2, pp. 8-9: Mazza era abitualmente impegnato in «lavori di stucco, alcuni ne faceva di terra, alcuni di marmo e alcuni ancora di legno, e in ogni modo sempre eccellentemente. I confratelli del Crocifisso delle Navi tengono un suo Crocifisso *sculpto* in legno, che sogliono portare processionalmente alle principali solennità, il quale non si lascia mai vedere che non sia ammirato, e laudato».

¹³⁰² ZANOTTI 1739, vol. 2, pp. 138-139: Andrea Ferreri è considerato a tutti gli effetti uno scultore, nonostante il suo frequente uso del legno, seppur in un corpus dove come per Mazza vi è la compresenza di tutti i materiali della scultura: «Nella chiesa delle Stimate, pur di Ferrara, v' ha all'altar maggiore sant'Antonio, e santa Chiara, scolpiti in legno dal Ferreri, con molta maestria [...] e per la chiesa nuova de' Cappuccini, a Crespino, ha fatto una statua di legno al naturale, rappresentante san Francesco di Paola».

¹³⁰³ ZANOTTI 1739, vol. 2, p. 21, che nacque da un padre falegname.

¹³⁰⁴ Per la biografia di Giannotti si può fare riferimento recentemente a TRAVERSI 2000.

salvò dagli strali polemici dell'abate Luigi Crespi, che anzi stampò il manoscritto a proprio nome¹³⁰⁵. Il suo intervento decorativo presso il teatro anatomico dell'Archiginnasio (tra 1733 e il 1736) valse all'opera del Giannotti una immediata eco internazionale¹³⁰⁶: di sua responsabilità furono restauri al soffitto, e soprattutto le grandi statue lignee raffiguranti i medici antichi e i grandi dell'ateneo bolognese, mentre due spellati furono realizzati dal ceroplasta Ercole Lelli, specializzato in dimostratori anatomici. Secondo il resoconto, Giannotti si avanzò da Lucca fino a Roma per imparare il mestiere da un bolognese, tale Antonio d'Antonii (di cui non abbiamo però ritrovato le patenti); inoltre, l'artista dimostra anche chiare influenze dagli usi delle regioni più a nord. Ad esempio, si impegnò oltre che nel tiglio, materiale sfruttato nel caso delle statue dell'Archiginnasio, anche con in legni più duri come cirmolo e bosso. Dopo una nutrita attività in patria come autore di intagli lignei, durante la quale si era particolarmente esercitato nella realizzazione di figure umane, diversamente dalla maggioranza degli intagliatori, Giannotti svolse un secondo soggiorno romano, con l'esplicito scopo di passare dall'intaglio ligneo alla scultura in pietra, che però non gli fu d'aiuto, ma anzi d'impaccio. Infatti, nonostante la gentile operazione di pubblicistica nei confronti dell'intagliatore, con Luigi Crespi anche l'Accademia Clementina si stava dotando di un apparato teorico di impianto centralizzato, molto più simile a quello dell'Accademia di Francia che alle primitive fasi delle accademie artistiche romane. In questo sistema di riferimento, l'intaglio del legno era un'arte assolutamente subordinata alle altre specialità trattate in accademia, in ragione dell'assenza di una vera padronanza del disegno.

La figura di Giannotti, a cui l'insuccesso nel tentativo di nobilitare la propria figura attraverso la scultura di marmo non impedì di essere celebrato come artista valente nel suo campo specifico, rappresenta l'unico caso di opera a stampa interamente dedicata alla biografia di un intagliatore in legno in area pontificia, se si eccettua la biografia del marchigiano Ottaviano Jannella. Anche il vivace esempio del micro-scultore di Ascoli rivendicava, già all'aprirsi dell'ultimo quarto del Seicento, un proprio spazio nella letteratura sulla scultura, attraverso il memoriale di famiglia steso dal cugino Giovanni Battista Tuzi¹³⁰⁷, che fece risuonare la fama di questo artista anche a

¹³⁰⁵ Per l'edizione a stampa del manoscritto di Marcello Malpighi v. CRESPI 1770.

¹³⁰⁶ COCHIN 1758, vol. II, p. 151: «On y voit un theatre anatomique, fort ingénieusement disposé. Il y a quelques statues en bois, fort bien exécutées, quoique d'une maniere un peu mesquine»; il pittore francese in questo passo sta facendo una digressione nella descrizione di S. Petronio, e si dimostra ancora una volta ambivalente nel giudizio sull'intaglio ligneo come è prassi dell'epoca, mettendo in risalto sia la tecnica eccellente dell'artefice, sia la percepita minorità della tipologia artistica messa in gioco; cfr. MALVASIA 1678, p. 74 per una nota dell'editore che pure ricorda gli ornati in legno del teatro anatomico.

¹³⁰⁷ TUZI 1676.

Roma e altrove, attraverso gli echi (per non dire i plagi) di Baldinucci¹³⁰⁸ e Pascoli¹³⁰⁹. Quest'ultimo inseriva l'eccentrica individualità dello Jannella¹³¹⁰ quale *divertissement* geografico all'interno della vita di Lazzaro Morelli, avviando un meccanismo di nobilitazione familista che fu imitato solo a distanza di quasi un secolo dagli altri centri dei possedimenti papali, a partire dal fiorentino centro felsineo, nella guidistica locale. Jannella si proponeva però come interprete della cultura secentesca della curiosità, ma sosteneva di aver cercato (e non ottenuto) all'arrivo nell'Urbe il supporto di Giovan Lorenzo Bernini, e non di un collega intagliatore. Jannella si differenziava anche per gli strumenti di lavoro utilizzati: essendo uno specialista di microscultura, non adoperava scalpelli e sgorbie, ma strumenti appuntiti detti significativamente “*aguglie*”, aiutandosi verosimilmente con il tornio, che non avevano molto a spartire né con gli attrezzi dei comuni falegnami, né con quelli della scultura monumentale in S. Pietro¹³¹¹.

¹³⁰⁸ BALDINUCCI 1974-1975, vol. 5, pp. 544-552 (apparso per la prima volta a stampa nel 1728)

¹³⁰⁹ PASCOLI 1992, pp. 899-902 (apparso per la prima volta a stampa tra 1730 e 1736).

¹³¹⁰ Splendidamente riordinata da LEVY 2002.

¹³¹¹ Sull'arte della ‘sottigliezza’ oltremontana, si veda da ultimo il catalogo della mostra del Rijksmuseum, SCHOLTEN 2017, che a una scelta ampia (quasi ottanta esemplari in mostra) di opere tutte di area fiamminga, fece succedere un unico pezzo ‘eccezionale’, il famoso monumentino di Ottaviano Jannella (cat. 79, pp. 579-586). Per un approfondimento sulle tecniche, v. pp. 514-578.

II.3.4. La scultura «pupazza»: i timori verso il realismo della scultura colorata in Bernini e il loro inserimento nella teoria del colore di Bellori.

La splendida *Pietà* policroma di S. Marcello¹³¹², forse unica scultura processionale romana superstita precedente la metà del XVIII secolo (data a cui risale una *Madonna Immacolata* sempre dei Servi in S. Maria in Via¹³¹³), nella tradizione popolare fu quasi automaticamente assegnata a Giovan Lorenzo Bernini, nonostante di una prima versione di questo apparato si fosse in realtà occupato piuttosto il ‘rivale’ Alessandro Algardi¹³¹⁴. Un’opera teatrale, sì, ma che niente aveva a che vedere con Bernini, che si proponeva come obbiettivo artistico l’attualizzazione teatrale dei temi della scultura michelangiolesca attraverso i regimi del pittorico e non del naturalistico¹³¹⁵. Valicato infatti l’operato giovanile di Bernini il virtuosismo materico dell’imitazione del naturale si attenua, si accentua il pittoricismo, ma non si ricerca mai l’approdo al colore¹³¹⁶.

Ciò è dimostrato da una perizia di stima (dunque un documento d’uso, che deve essere considerato nel contesto che l’ha prodotto¹³¹⁷) richiesta nel 1648 a Bernini per un monumento funebre da realizzare proprio nella stessa chiesa di S. Marcello, il deposito del cardinal Francesco

¹³¹² Su cui per uno studio tecnico specifico, v. FIDANZA 2012, pp. 206-210. Il gruppo è probabilmente realizzato come carro processionale per il Giubileo del 1700, ma non viene citato nella guidaistica romana fino a NIBBY 1839, p. 320: nella terza cappella sulla sinistra «sull’altare conservasi una divota statua colorita, esprimente Maria Addolorata»; cfr. *infra*, cap. Devozione.

¹³¹³ Si tratta di un’effigie processionale molto ridipinta, poggiante su uno scoglio molto berniniano (che però si ritrova anche nelle imitazioni di Fra Diego da Careri come la Beata Giacinta Marescotti) pur essendo montata su un basamento portatile, che ERWEE 2014, I, p. 504, riferisce a Raimondo Gaggi nel 1755-1756. Cfr. ERWEE 2014, I, pp. 502-505, II, pp. 271-272, note 26-29. Nonostante la confusione nella tradizione orale dei frati, non si tratta della precedente effigie esposta sull’altare della cappella della Santissima Trinità, già testimoniata dal Baglione come architettura (1608) di Carlo Lambardi dove ad oggi si conserva un crocifisso ligneo miracoloso (di inizio cinquecento), attribuita erroneamente anch’essa a Bernini e collocata sull’altare maggiore tra il 1720 e il 1729. L’area del presbiterio fu infatti sistemata inizialmente nel 1604 con un coro ligneo donato da Ludovico Buoncompagni Ludovisi, nel periodo in cui il titolo cardinalizio della chiesa spettava a Roberto Bellarmino (1599-1620), ma venne poi completamente rifatta nel 1773 in vista del Giubileo del 1775: è in questa occasione che i numerosi angeli reggicero in legno, già parte di una macchina processionale scolpita da Valentino Consalvi e disegnata da Giuseppe Marchetti nel 1731 che ospitava una figura lignea dell’*Addolorata*, a cui Angelo Spinazzi aggiunse corona e spade nel 1733, (ASR, *Servi di Maria in S. Maria in Via*, buste 180 e 181), furono riutilizzati come arredo stabile. Già nel 1763 l’emerito padre generale dei Servi di Maria Francesco Pecoroni ordinò di rifare l’altare, su disegno del marchese Ferdinando Raggi, per ospitare l’immagine «dei Sette Dolori» scolpita «in plastica», realizzata dallo specialista Giuseppe Ballanti detto Graziani da Faenza (1735-1824), mentre nel 1768 è realizzata la nicchia che tutt’ora ospita la statua. Per queste info v. [Corrado, Andrea M.], *Notizie Storiche sull’origine della Venerabile Chiesa Parrocchiale di Santa Maria in Via*, Roma, L’Anonimo, 1891, p. 31-34.

¹³¹⁴ MONTAGU 1991, pp. 174-176.

¹³¹⁵ DEL PESCO 2007, pp. 116-120, sul rapporto Bernini-Michelangelo, forse influenzato dai legami personali tra Buonarroti il Giovane e Maffeo Barberini.

¹³¹⁶ ANGELINI 2019, p. 57.

¹³¹⁷ Paragonabile con il parere che il maestro napoletano aveva rilasciato ai responsabili della fabbrica del Duomo di Milano riguardo i progetti architettonici della facciata meneghina; in quel caso, in virtù delle condizioni pressanti, Bernini finì per approvare la proposta più eccentrica e a tratti borrominiana del Castelli rispetto a una ‘irregolare’ imitazione dello stile gotico, contraria ai canoni trattatistici del tardo cinquecento, secondo i quali non si può imitare in facciata l’andamento delle murature laterali, v. REPISHTI 2004, pp. 206-207, 216-218, 224, 227, 301, 306-307, 321-322, 327-330, 402-403, 409, 417-419, 428, 432.

Cennini de Salamandri. La volontà dei committenti sarebbe stata quella di avere almeno degli inserti in marmi di qualità diverse, e in particolare spingevano per una raffigurazione realistica della natura morta di simboli del potere cardinalizio (galero, mitria, mazza e cuscino) posti all'apice della composizione. Affidato a Giovan Francesco De Rossi e concluso solo nel 1668, il monumento non è lontanamente interessante quanto il parere critico rilasciato dallo scultore, tra le più notevoli testimonianze del suo slancio contro la scultura colorata¹³¹⁸, che finì per censurare la soluzione con marmi mischi (la panoplia cardinalizia finì per essere effettivamente dorata, e non policroma). Nonostante Bernini sfruttasse poi in prima persona una tecnica simile in seguito come apparato, notabilmente nei casi della *Cappella Cornaro* e nel *Sepolcro di Alessandro VII*¹³¹⁹, l'artista interpellato dichiara che «sarebbe stato un errore colorirlo di rosso perché la scultura non permette altro colore che sia di oro, o di bronzo, altrimenti non è più scultura, ma Michelangelo dice che a dipingere la scultura, diventa pupazza»¹³²⁰.

Il termine «pupazza» rimanda per etimologia alla bambola, ossia all'effigie umana realizzata in materie fragili (spesso per funzioni rituali o magiche) che già nell'esame della letteratura controriformata abbiamo selezionato come un tema di interesse degli eruditi di metà Seicento. Alla metà del XVII secolo, il riferimento critico di Bernini appare in un certo senso tradizionalista, rifacendosi principalmente alla disputa sul *Paragone*¹³²¹, alle cui ultime vampate

¹³¹⁸ ANGELINI 2019, p. 58.

¹³¹⁹ Per il rifiuto della statuaria colorata come rischio di idolatria, nonché per un affondo sull'uso delle pietre colorate nella scultura berniniana e più in generale nella ritrattistica del Seicento, v. MALGOUYRES 2011. Sull'uso dei marmi colorati in Bernini, v. BARRY 1995. Per contro, sulla assoluta convinzione del valore del monocromo in Bernini, in particolare nei cantieri architettonici Chigiani, v. STURM 2017.

¹³²⁰ ANGELINI 2019, p. 59, cita senza pubblicare il documento in Archivio di Stato di Siena, Archivio Bandini, 44, cc. 302-303.

¹³²¹ Notoriamente tema principale della discussione teorica del Cinquecento, ha pochi prodromi negli scritti di Leon Battista Alberti, e prende la sua specifica impostazione solo con Leonardo negli appunti per il *Trattato della pittura*; negli scritti raccolti da Benedetto Varchi nel 1547 (e pubblicati nelle *Due lezioni* del 1549) questa base è arricchita dalle opinioni di pittori (come Vasari, Bronzino, Pontormo) e di scultori che, fatta eccezione per Michelangelo favorevole al solo marmo, e di Benvenuto Cellini molto memore della propria origine da orefice, avevano tutti avuto origine in botteghe di intaglio ligneo, riconducibili al gruppo di favoriti del maggiordomo Riccio, e invisi dunque al Vasari (come Battista del Tasso, Niccolò Tribolo o Francesco da Sangallo, che però sosteneva comunque la superiorità «del marmo e non bronzo o altre materie, che sono tutte inferiore», v. BAROCCHI 1971, p. 512). Il dibattito riprese notoriamente piede nell'occasione delle esequie di Michelangelo nel 1564, in cui la pittura ebbe dall'organizzatore Vincenzo Maria Borghini ebbe la precedenza. Per Borghini, comunque sia, i colori non sono propri degli scultori, e anche se «no vo' dire che non le possin colorire le lor figure, se le vogliano, come fanno i ceraiuoli o quei che fanno ritratti di gesso, [...] per lo scrittore] la forza dello scultore e la virtù consiste ne' dintorni dati dallo scarpello, e se qualche goffo ne l'arte usa i colori, esce della natura di quell'arte et i lor medesimi se ne ridono et appena gl'accettano fra loro», v. VARCHI, BORGHINI 1998 p. 115. Le varie motivazioni delle due parti in causa, discusse anche dal fiorentino Anton Francesco Doni nel *Disegno* (1549) e dal veneto Paolo Pino nel *Dialogo della pittura* (1548), si trovano collazionate e riassunte in BORGHINI 1584, pp. 25-46, che riassume la disputa in dieci punti presentati prima a favore degli scultori, e poi tutti confutati dai pittori: antichità maggiore (su cui non c'è risoluzione certa possibile), vedute multiple (possibili anche attraverso la pittura come dimostra Giorgione), doppia

Giovan Lorenzo bambino aveva assistito nei cantieri della Cappella Paolina in S. Maria Maggiore, dove si erano codificate, nel noto parere galileiano e nelle teorizzazioni accademiche di Federico Zuccari, le sue iterazioni finali. Come espressione michelangiolesca, la voce *pupazzo* non è presente né nel carteggio¹³²², né nei risultati delle inchieste del Varchi, ma potrebbe aver origine in una nota lettera di Pietro Aretino a Ludovico Dolce. Non sappiamo se Bernini abbia avuto occasione di leggere questa missiva (datata 26 giugno 1537), dove l'Aretino cerca di stimolare l'amico a una produzione letteraria originale e non schiacciata né sull'uso corrente né sulla reiterazione di modelli dati, avvertendolo sostanzialmente dei pericoli della maniera¹³²³, ma trovo significativo che in questo testo compaiano ben due termini che Bernini attribuiva entrambi a Michelangelo, ossia i "bambocci" (con lieve scarto rispetto ai "pupazzi"), intesi come spettatori poco intendenti e allo stesso tempo come le figurine colorate e ridicole imitate, come anche il "cacar sangue", qui utilizzato come metafora dello sforzo di una imitazione servile della maniera altrui, ma già utilizzato da Bernini in difesa del vecchio concetto della difficoltà della scultura rispetto alla pittura¹³²⁴.

Nonostante il riferimento nobilitante al dibattito rinascimentale dunque, Bernini interpreta sostanzialmente le effigi scultoree policrome non come opere d'arte, ma come scherzi atti a soddisfare persone di poca sapienza artistica: basti consultare quanto riporta il *Vocabolario dell'arte*

funzione statica e ornamentale all'interno dei sistemi architettonici (non accettato dai pittori come tema interno all'arte scultorea), funzione decorativa (superata dalla pittura soprattutto per la varietà dei colori), materiali preziosi, durezza e difficoltà – fisica nella scultura, mentale nella pittura – nella lavorazione, che implicano un maggiore valore economico, maggiore vicinanza alla natura data dalla tridimensionalità, impatto emotivo dato dalla 'vita' apparente delle statue, sia attraverso il mito di Pigmalione, sia attraverso gli idoli antichi (anche questa caratteristica superata attraverso i colori dalla pittura).

¹³²² BAROCCHI 1988-1995; BAROCCHI 1965-1983 (consultabili online presso <https://www.memofonte.it/ricerche/michelangelo-buonarroti/>).

¹³²³ ARETINO 1957, n. XXXII: «Io imito me stesso, perché la natura è una compagna badiale che ci si sbraca; e l'arte, una piattola che bisogna che si apicchi; si che attendete a esser scultor di sensi, e non miniator di vocaboli». Come giustificazione di questo consiglio, Aretino utilizza l'*exemplum* michelangiolesco, caratterizzato dalla primazia del disegno che esclude ogni tentativo di realismo come di copia da modelli inadatti: «Che onor si fanno i colori vaghi, che si consumano in dipingere frascariuole senza disegno? La lor gloria sta nei tratti con che gli distende Michelagnolo; il quale ha messo in tanto travaglio la natura e l'arte, che non sanno se gli sono maestre o discepoli: altro ci vuole per esser buon dipintore che contrafar bene un veluto e una fibbia da cintura! "Il fatto sta nei bambocci", disse Giovanni da Udine ad alcuni che stupivano de le grottesche mirabili di sua mano ne la loggia di Leone e ne la vigna di Clemente». Poco più oltre (con un giro di parole che torna anche nella lettera LXI, intestata a Gianiacopo Lionardi, 6 dicembre dello stesso anno), Aretino si slancia contro chi saccheggia ai classici (antichi e moderni) singoli moduli espressivi così come versi interi, dicendo che «il cacar sangue dei pedanti, che vogliono poetare, rimoreggia de l'imitazione [...] ricamandola con parole tistiche in regola».

¹³²⁴ Bernini, oltre a citare la vicenda dello sforzo fisico titanico per completare la volta della Sistina, v. CHANTELOU 1885, p. 219 (ottobre 9), affermava infatti a Chantelou che Michelangelo nelle sue opere «cacava sangue», dimostrando una conoscenza intima della biografia dell'artista con un aneddoto altrimenti non recepito dalla storiografia, e che sarebbe sarebbe stato rivolto all'Ammannati: CHANTELOU 1885, p. 174 (settembre 20).

del disegno di Filippo Baldinucci alle voci “bamboccio” e “bambola”¹³²⁵; senza contare che Bernini aveva anche una frequentazione assidua in quanto scenografo con artefici specializzati nella realizzazione di marionette e burattini, detti «pupazzari»¹³²⁶, che vivevano spesso anche di teatro di strada, avvicinandoli al percepito stile di vita irregolare dei *bentveughels*. Infatti, in questa critica berniniana, oltre alla mancanza di artificio nel non affrontare michelangiolescamente il blocco unico di materia monocolore, si interseca la lettura del naturalismo estremo del colore in scultura in chiave caravaggesca, esplicitata da Bellori¹³²⁷ sui cosiddetti bamboccianti¹³²⁸.

Ciò introduce l'altra questione in gioco nel rapporto col legno e la policromia, ossia il sentimento che il legno si prestasse particolarmente a un sovvertimento delle regole dell'arte accettate come tali fin dal Rinascimento¹³²⁹. Il processo di acclimatazione alla realtà romana infatti, avvenuto negli stessi anni in cui nell'Urbe si stabilizzavano le realtà corporative dall'impianto incerto fino

¹³²⁵ BALDINUCCI 1681, p. 19: «Bamboccio, Fantoccio: m. figura piccola umana fatta di cencio o d'altro. Per bambino, fanciullino, ed ha dello schernevole. Per uomo semplice, e che ha più del bambino nel suo procedere, che dell'uomo. Fra i nostri artefici, diconsi bambocci o fantocci, quei disegni, pitture o simili, che son fatti da chi non sa punto di disegno o pittura o scultura; ovvero da artefice poco intendente; cfr. Bambola: f. bamboccio, fantoccio, cioè figura piccola umana, fatta di cencio o d'altro, che serve per balocco de' fanciulli».

¹³²⁶ Per il lavoro dei «pupazzari» nella scenotecnica berniniana in TAMBURINI 2012, in particolare il capitolo *Tecniche scenografiche e cultura materiale*, dove si veda il documento contabile riportato a pp. 94-104 e discusso nel dettaglio a pp. 87-90, riguardante il primo tentativo di opera buffa di Giulio Rospigliosi, il *Chi soffre, spera* (1639), per cui, cfr. p. 92, Bernini aveva rispolverato la “Macchina del Sole”, già proposta per la commedia *La Marina* prodotta nella propria casa quattro anni prima, e che riusciva a rendere il passaggio modulare della luce del Sole durante la giornata aristotelica. Il documento, datato 15 gennaio 1639, è il resoconto presentato da Nicolò Menghini «scultore» per lavori compiuti dal 15 gennaio al 26 febbraio 1639, in *Commedia del Carnevale 1639*, BAV, *Arch. Barberini*, Giustificazioni 3315-3374: n. 3315, cc. 6-18, esp. cc. 7r, 10r, 11r, 13r: Per il nome di un certo «Marcello pupazzaro»: da non confondersi con un altro Marcello «che serve li pittori», il primo è allontanato dal cantiere teatrale il 17 febbraio per motivi ignoti. In precedenza, ha lavorato a giornata, ricevendo una paga di quattro giuli al giorno per 11 giornate: il suo incarico è generico: «serve a cucire et a tutto quello che bisogna»; ma oltre a lui, nell'*equipe* di scenografi sono presenti un Giacomo «che serve li pittori et intaglia tutte le carte per le foglie», che più avanti si rivela essere «mastro Iacomo calzolaro per le trinciature delle figurine che stanno in ultima lontananza», un «Francesco modello, che macina tutti li colori», «un sartore» lasciato anonimo che lavora a cottimo (notte e giorno, probabilmente per rappezzare le tele di cui gran parte della scenografia era costruita) ed altri membri minori, mentre non sappiamo niente del ruolo di Giovan Battista Soria, che dell'opera fu capomastro falegname, in quanto i suoi conti, cito dalla studiosa «sono deludenti essendo riportate solo misure complessive». Sul teatro di Bernini, in senso più ampio, cfr. anche WARWICK 2012.

¹³²⁷ Recentemente ridiscussa con profitto sulle fonti da PIERGUIDI 2018A. Per uno studio trasversale di storia sociale degli artisti provenienti dall'area fiamminga, non necessariamente associati con i Bamboccianti, che mette in luce le problematiche dell'inserimento nella cittadinanza dell'Urbe per immigranti stranieri, condivise sul principio della storia della confraternita anche da gran parte dei falegnami e intagliatori, v. SAPORI 2017.

¹³²⁸ Giuliano Briganti nella sua prefazione al catalogo di una mostra epocale su tale produzione “di genere”, v. BRIGANTI 1950, pp. 9-10, notava un parallelo gustoso: davanti alla pittura dei bamboccianti, gli spettatori improvvisi «legati ad un esclusivo interesse per il soggetto» potrebbero trovarsi inclini a seguirne soltanto «gli episodi caratteristici e molteplici», individuando «il lato grottesco della rappresentazione né più né meno come davanti a un presepe napoletano», e rischiando di dimenticarsi della pittura e della storia per cedere ad un «atteggiamento sinceramente “popolare”».

¹³²⁹ MEROLA 2021, pp. 17-18 e note 4-10, fa risalire il pensiero vasariano, all'interno del più vasto ambito della tematica del *Paragone*, sulla scultura come arte puramente marmoraria all'edizione del 1551 del *Cortegiano* di Baldassarre Castiglione.

al Cinquecento, fece sì che la realtà pratica dietro al dibattito fiorentino sul *Paragone*, in cui rimaneva la memoria delle botteghe polivalenti della seconda età vasariana, si congelasse in una regola per cui era assolutamente scontato che la scultura potesse essere soltanto monocroma e monomaterica, fatta di bianco di Carrara. Secondo Bernini, ancora negli anni sessanta, nemmeno il bronzo poteva realmente competere con la scultura di levare, soprattutto per i ritratti: le leghe metalliche infatti si ossidano e scuriscono, mentre la doratura ne rende illeggibili i giusti valori chiaroscurali; il marmo invece può essere polito fino a renderlo sinonimo di carne nelle sensazioni non tanto tattili, quanto di trapassi coloristici che ne suggeriscono la mollezza¹³³⁰.

Nel lungo lasso di tempo intercorso tra la perizia a S. Marcello e l'effettiva inaugurazione del monumento, Bernini svolse il suo fondamentale, benché fallimentare, viaggio francese. Nel *Diario* di Chantelou il regista del barocco riassunse le sue posizioni sul *Paragone* e in particolare sull'imitazione dal naturale, dichiarando più volte come raggiungere la somiglianza nei ritratti marmorei fosse impresa più ardua che in pittura, poiché in scultura si ha a disposizione un solo colore¹³³¹. Inoltre, insistendo sull'antico adagio della difficoltà del lavorare materiali sodi rispetto a quelli della pittura, Bernini recuperava l'affermazione per cui la scultura rappresenta una verità, che può essere giudicata anche da chi è cieco, ed è (compresa la lunga durata del suo processo creativo) la stessa operazione che svolse Dio nel formare l'uomo dalla terra; viceversa la pittura è un inganno e una menzogna, opera dunque del diavolo¹³³².

A questo proposito Bernini rifiuta completamente le tesi galileiane: per il fisico pisano il tatto, e dunque l'argomento del cieco nato (comunque non ingannabile nelle asperità della superficie), non è interno al discorso critico che si può fare sulla scultura, che rimane un'arte soggetta al giudizio dell'occhio. Il passo più famoso in questo senso si trova quasi in apertura del resoconto

¹³³⁰ CHANTELOU 1885, p. 94: «Il a répété la difficulté qu'il y a à faire un portrait de marbre, qui est au long en un ou deux endroits de ce mémoire et que pour cela je ne répète pas. Il a dit que Michel-Ange n'en avait jamais voulu faire. M. de Lionne a parlé des portraits de bronze. Le Cavalier a dit que c'était encore une matière moins propre que n'est le marbre, parce que le bronze noircit; que si l'on le dore, le lustre de l'or fait des réflexions et empêche que l'on ne voie le beau et le délicat du portrait; qu'au contraire, le marbre, neuf ou dix ans après avoir été travaillé, acquiert je ne sais quelle douceur et devient enfin couleur de chair».

¹³³¹ CHANTELOU 1885, p. 119 (agosto 24). Bernini dichiarò che la «grande ressemblance» celebrata da Colbert fosse «un paragon trop désavantageux à un ouvrage de sculpture et à un de peinture même, quoique celle-ci fût aidée de toutes les mêmes couleurs du naturel, que de lui opposer ce naturel où est la vie et le mouvement», opinione che sostenne con un aneddoto vasariano su Michelangelo e Daniele da Volterra. Alla richiesta di aiuto nel dipingere esattamente l'*eclat* di uno scudo d'acciaio, il maestro rimosse l'arma dal luogo dove si trovava la pittura, e questa smise di apparire manchevole nell'imitazione anche all'allievo, dimostrando la cesura che esiste comunque tra l'artificio di tutte le arti e la visione del vero.

¹³³² CHANTELOU 1885, pp. 204-205. All'ambasciatore di Venezia, Bernini ripeté le sue convinzioni sul *Paragone*. Egli era nato per essere più pittore che scultore a causa della sua facilità nel produrre, ma che la scultura necessitava di più pazienza.

francese, quando Bernini spiega a Chantelou che un uomo completamente dipinto di bianco sarebbe irriconoscibile anche da chi lo conoscesse a fondo, cosa di cui si può avere esperienza nel corso di malattie particolarmente debilitanti¹³³³. Notoriamente quest'immagine è stata messa in relazione con la lettera di Galileo sul *Paragone*¹³³⁴. Questo testo, pubblicato per la prima volta nella seconda metà dell'ottocento traendolo da una copia secentesca in mano privata¹³³⁵, è indirizzato a Lodovico Cardi detto il Cigoli, al tempo a Roma per la realizzazione della Cappella Paolina (la lettera è infatti firmata e datata «di Firenze, 26 Giugno 1612»): oltre a presentare chiari riferimenti all'intima amicizia tra lo scienziato e l'artista, recentemente ridiscussi con l'esame dell'intero epistolario tra i due¹³³⁶, mette in luce che lo scienziato pisano partiva dall'assunto che la scultura potesse essere esclusivamente in marmo, rifiutandone una qualsiasi versione dotata di colori. Partendo dai *topoi* delle vecchie dispute sul *Paragone*, che pure ritiene superate dalle ultime realizzazioni dell'interlocutore¹³³⁷, Galilei vuole dimostrare che la tridimensionalità della scultura è una caratteristica che la rende meno artificiosa della pittura¹³³⁸. Propone quindi un esperimento mentale, quello di esporre alla luce un rilievo e colorirlo 'al negativo'¹³³⁹, così da provare empiricamente il principio ottico per cui i volumi sono sempre

¹³³³ CHANTELOU 1885, p. 18: «En parlant de la sculpture et de la difficulté qu'il y a de réussir, particulièrement dans les portraits de marbre et d'y mettre la ressemblance, il m'a dit une chose remarquable et qu'il a depuis répétée à toute occasion c'est que si quelqu'un se blanchissait les cheveux, la barbe, les sourcils et, si cela se pouvait, la prunelle des yeux, Et les lèvres, et se présentait en cet état à ceux mêmes qui le voient tous les jours, qu'ils auraient peine à le reconnaître et pour preuve de cela, il a ajouté: quand une personne tombe en pâmoison, la seule pâleur qui se répand sur son visage fait qu'on ne le connoît presque plus, et qu'on dit souvent "Non pareva più desso"; qu'ainsi il est très-difficile de faire ressembler un portrait de marbre, lequel est tout d'une couleur».

¹³³⁴ Studiata da PANOFKY 2008 (ed. or. 1954); COLLARETA 1988; PREIMESBERGER 1985 e OSTROW 2004, esp. pp. 359-364.

¹³³⁵ GALILEI 1864, p. 6: «Togliemmo questa lettera da una copia del tempo, che si conserva in Firenze presso il Conte Piero Dainelli da Bagnano già Maselti, cui dobbiamo qui render pubblicamente grazie per averci con isquisita cortesia dato facoltà di stamparla per la prima volta».

¹³³⁶ TOGNONI 2009.

¹³³⁷ GALILEI 1864, p. 6: «Tanto per ora mi sovviene poter Ella rispondere alle ragioni di cotesti fautori della Scultura, partecipatemi questa mattina di ordine di vostra signoria dal signor Andrea nostro. Ma io però la consiglierai a non s'inoltrar più con essi in questa contesa, parendomi ch'ella stia meglio per esercizio di spirito e d'ingegno fra quei che non professino né l'una né l'altra di queste due veramente ammirabili arti, quando in eccellenza sono praticate; poichè oramai vostra signoria nella propria s'è resa così degna di gloria con le sue tele, quanto il nostro divino Michelagnolo co' suoi marmi».

¹³³⁸ GALILEI 1864, p. 1: «È tanto falso che la Scultura sia più mirabile della Pittura per la ragione che quella abbia il rilievo e questa no, che per questa medesima ragione viene la Pittura a superar di maraviglia la Scultura: imperciocché quel rilievo che si scorge nella Scultura, non lo mostra come Scultura, ma come Pittura», questo perché l'illusione della terza dimensione è data soltanto dalla binocularità dello sguardo umano.

¹³³⁹ GALILEI 1864, pp. 1-2: «E che ciò sia il vero, l'esperienza stessa ce lo dimostra; perché, se esporremo ad un lume una figura di rilievo, e anderemola in modo colorendo, col dar di scuro dove sia chiaro, sicché il colore sia tutto unito, questa rimarrà in tutto priva di rilievo. Anzi quanto è da stimarsi più mirabile la Pittura, se non avendo ella rilievo alcuno, ci mostra rilevare quanto la Scultura! Ma che dico io quanto la Scultura? Mille volte più: atteso che non le sarà impossibile rappresentare nel medesimo piano non solo il rilievo d'una figura, che importa un braccio o due, ma ci rappresenterà la lontananza d'un paese, e una distesa di mare di molte e molte miglia».

espressi tramite un contrasto di chiari e scuri: naturali nel caso della scultura, artificiali in quello della pittura¹³⁴⁰. Questo il suo primo e principale interesse; successivamente lo scienziato pisano analizza anche gli altri argomenti tradizionali degli scultori per la superiorità della propria arte¹³⁴¹, ancora una volta basati sull'assunto che si tratti di scultura in marmo, e non in materiali deperibili come il legno o la cera¹³⁴², finendo per decretare che le due arti imitano due aspetti diversi della natura sensibile, facendo più affidamento l'una sul tatto¹³⁴³, l'altra sulla vista¹³⁴⁴.

Di senso del tutto opposto è il ragionamento di Bernini, che riprende l'immagine dell'uomo infarinato per meglio discutere la verosimiglianza del ritratto. Lo scultore è conscio della distanza che corre tra l'imitazione e la mera copia del naturale, e per metterne a parte il suo interlocutore, elenca alcuni artifici del mestiere che gli permettono di fingere «gli effetti del colore» e supplire alla mancanza della scultura che, senza esclusioni, «non può donare il colore ai suoi oggetti»¹³⁴⁵.

¹³⁴⁰ GALILEI 1864, p. 1: «Mi dichiaro, intendosi per Pittura quella facoltà, che col chiaro e con lo scuro imita la natura. Ora le sculture tanto avranno rilievo, quanto saranno in una parte colorate di chiaro e in un'altra di scuro»; GALILEI 1864, p. 3: il rilievo non si esprime nella tridimensionalità, ma nel chiaroscuro, perché «delle tre dimensioni due sole sono sottoposte all'occhio, cioè lunghezza e larghezza (che è la superficie [...]) e la profondità non può dall'occhio esser compresa, perché la vista nostra non penetra dentro a corpi opachi». Ripetuto più volte questo concetto, Galilei conclude: «alla scultura il chiaro e lo scuro lo dà da per sé la natura, ed alla pittura lo dà l'arte [e perciò è] più ammirabile un'eccellente pittura di una eccellente scultura».

¹³⁴¹ GALILEI 1864, pp. 4-5: «Ad esempio quello per cui Dio abbia creato l'uomo attraverso la scultura, a cui risponde che essendo gli esseri umani «non meno dipinti che scolpiti, [la Natura] gli scolpe e gli colora [...] cosa che scema grandissimamente il pregio alla scultura: perciocché quanto più i mezzi, co' quali si imita, son lontani dalle cose da imitarsi, tanto più l'imitazione è maravigliosa». Segue un confronto con i mimi e i musicisti che imitano il reale con «un mezzo diversissimo e un modo di rappresentare in tutto differentissimo dalle azioni rappresentate»: la voce col movimento, il dolore col canto o gli strumenti; per queste ragioni «imitare la natura scultrice coll'istessa scultura, e rappresentare il rilevato coll'istesso rilievo» è causa di scarsa meraviglia, mentre «artificiosissima imitazione sarà quella, che rappresenta il rilievo nel suo contrario, che è il piano».

¹³⁴² GALILEI 1864, p. 5: «L'argomento poi dell'eternità non val niente, perché non è la Scultura che faccia eterni i marmi, ma i marmi fanno eterne le sculture: ma questo privilegio non è più suo, che d'un ruvido sasso; benché e le sculture e le pitture sieno forse egualmente soggette a perire».

¹³⁴³ GALILEI 1864, pp. 2-3: chi sostiene che il tatto «dimostrerebbe l'inganno» della pittura si dimostra ingenuo secondo Galilei, se ritiene «che le sculture e [le] pitture sieno fatte per toccarsi non meno che per vedersi»: piuttosto starà considerando che tramite il rilievo le statue operano lo stesso inganno della vista agito dalla pittura, fino a «parerci naturali». L'inganno è definito «operar sì che il senso da ingannarsi reputi quella cosa, non quale ell'è, ma quella che imitar si volle»: dunque la supremazia nell'imitazione spetta alla pittura perché oltre al chiaroscuro, equivalente del rilievo «visibile della scultura, vi ha ella i colori naturalissimi, de' quali la scultura manca: resta dunque che la scultura superi la pittura in quella parte di rilievo, che è sottoposta al tatto». Tuttavia il tatto non può far scambiare una statua per un uomo vivo, perché questo senso oltre a ricevere le impressioni del «rilevato e [del] depresso (che sono il rilievo della statua) [registra anche] il molle e il duro, il caldo e il freddo, il delicato e l'aspro, il grave e il leggero, tutt'indizi dell'inganno della statua».

¹³⁴⁴ GALILEI 1864, pp. 5-6: «Soggiungo che la Scultura imita più il naturale tangibile, e la Pittura più il visibile; perocché, oltre alla figura che è comune con la Scultura, la Pittura aggiugne i colori, proprio oggetto della vista. Finalmente gli scultori copiano sempre, e i pittori no; e quelli imitano le cose com'esse sono, e questi com'esse appariscono: ma perché le cose sono in un modo solo, e appariscono in infiniti, e' vien perciò sommamente accresciuta la difficoltà per giugnere all'eccellenza della sua arte; di qui è, che sommamente più ammirabile è l'eccellenza nella Pittura che nella Scultura».

¹³⁴⁵ CHANTELOU 1885, p. 18: «Il a dit autre chose plus extraordinaire encore c'est que, quelquefois, dans un portrait de marbre, il faut, pour bien imiter le naturel, faire ce qui n'est pas dans le naturel. Il semble que ce soit un paradoxe,

Smessi i panni del cattedratico, il suo terreno di dimostrazione è la tecnica della scultura, che ancora una volta, è ovviamente tecnica del marmo: è infatti il dubbioso Chantelou a ricondurre gli esempi di aberrazioni e correzioni ottiche (necessari alla riuscita delle occhiaie o delle braccia isolate in scultura) alla trattatistica architettonica antica¹³⁴⁶. Inoltre l'artista napoletano aggiunge il tema, già discusso dal conterraneo Giovan Battista Marino (senza fare mai riferimento ad immagini lignee)¹³⁴⁷, dell'impossibilità per lo scultore di aggiungere qualcosa nel corso di un'opera di scultura, che si caratterizza per una forte idea progettuale invariabile, la quale, una volta scelta, lavorandosi per via di levare, non può più essere cambiata¹³⁴⁸.

mais il s'en est expliqué ainsi: pour représenter le livide que quelques-uns ont autour des yeux, il faut creuser dans le marbre l'endroit où est ce livide, pour représenter l'effet de cette couleur et suppléer par cet art, pour ainsi dire, au défaut de l'art de la sculpture, qui ne peut donner la couleur aux choses. Cependant le naturel n'est pas, a-t-il dit, de même que l'imitation».

¹³⁴⁶ CHANTELOU 1885, p. 18: «Il a, après, ajouté une observation à faire dans la sculpture, de laquelle je ne suis pas demeuré si bien convaincu que des précédentes «Un sculpteur, a-t-il dit, fait une figure avec une main en haut et l'autre posée sur la poitrine. La pratique fait connaître que cette main qui est en l'air doit être plus grande et plus pleine que l'autre qui est posée sur l'estomac; et cela à cause que l'air qui environne la première altère et en consomme quelque chose de la forme ou, pour mieux dire, de la quantité». Pour moi, je crois que, dans la nature même, cette diminution se ferait; ainsi qu'il ne faut pas faire dans l'imitation ce qui n'est pas dans la nature. Je ne lui dis pas, et depuis j'ai pensé que les antiques ont observé de faire les colonnes qu'ils posaient aux angles des temples plus grosses d'une seizième partie que les autres à cause, comme dit Vitruve, qu'étant environnées d'une plus grande quantité d'air qui mange de leur quantité, elles auraient paru moins grosses que les autres, qui leur sont voisines, quoiqu'elles ne le fussent pas en effet».

¹³⁴⁷ Giovanni Battista Marino, *Dicerie sacre* (1614), pp. 1-5: l'introduzione al discorso sulla Sindone riassume i precedenti punti focali della disputa sul *Paragone*, introducendo solo lievi varianti, in una prosa scintillante. In particolare la difesa della scultura è affinata con il riferimento al tatto «fra tutti i sentimenti il più certo. Per la qual cosa è tanta differenza fra me e te, quanta è dall'essere al parere, dalla sostanza all'accidente, dalla menzogna alla verità», e alla difficoltà, declinata nel numero di vedute, nella «durezza della materia poco cedente ed arrendevole, come i sassi e i metalli, che sono scabrosi e pesanti» escludendo quindi la materia lignea, nella «osservanza delle misure, le quali defraudar non si possono, sì come nelle dipinture» e nel dato innovativo della «diligenza, poichè il dipintore può infinite volte cancellare, rifare, e distornare il fatto senza che niuno del suo difetto s'accorga; ma il marmorajo non può mai rappiccar i pezzi donde gli leva, né raccorciare gli stroppi senza accusarsi per inetto», e infine nella «pazienza e perseveranza».

¹³⁴⁸ CHANTELOU 1885, p. 19: «Me parlant ensuite de la peinture comparée à la sculpture, lesquelles ont eu toutes deux chacune leurs partisans, qui ont disputé longtemps dans ces siècles, aussi bien que du temps des Grecs, à qui devait être donnée la préséance en noblesse et la prérogative d'honneur, il s'est efforcé, avec des raisons bien imaginées, de faire voir que la peinture est bien plus aisée et qu'il y a beaucoup plus de peine d'arriver à la perfection de la sculpture. Afin de mieux prouver sa proposition, il a posé un exemple. Le Roi, a-t-il dit, désire de faire faire un bel ouvrage de sculpture. Pour cela, il en parle à un sculpteur, et lui laisse la liberté de choisir lui-même le sujet, selon son génie. Sa Majesté lui donne pour cela une, deux ou trois années, et enfin autant de temps qu'il peut désirer pour bien perfectionner son ouvrage. Le Roi fait aussi la même proposition à un peintre pour un autre ouvrage de sa profession il lui accorde la même liberté du temps et du sujet, tels qu'il les voudra prendre. Si l'on vient, a-t-il continué, demander au peintre, le temps expiré et son ouvrage fini, s'il y a mis tout ce qu'il a pu de la perfection de son art, il peut librement répondre qu'oui, ayant pu mettre dans son tableau non-seulement ce qu'il savait lorsqu'il a commencé d'y travailler, mais y ajouter encore ce que son étude particulière lui a pu faire acquérir pendant tout le temps qu'il a été à le faire, soit six mois, soit une année ou davantage. Il n'en est pas de même du sculpteur, a dit le Cavalier, car quand son ouvrage est achevé, si l'on lui demande aussi si c'est là tout le mieux qu'il sait faire, il pourra dire que non et avec raison, que c'est seulement ce qu'il savait lorsqu'il a commencé son ouvrage pour ce qu'il a appris depuis, il n'a pu l'ajouter à cet ouvrage où il ne pourrait changer l'attitude qu'il avoit arrêtée au commencement, ni la réformer à mesure que par l'étude il se rendait plus parfait dans sa profession».

Bernini prosegue dunque descrivendo la propria pratica anche come inventore, che prevede di disegnare numerosi schizzi direttamente sul muro, con riguardo alle misure soltanto, per fissare l'idea: un elemento che presenta un punto di contatto con le procedure che i documenti rivelano usuali anche per il lavoro di intaglio ligneo¹³⁴⁹. Altrettanto vicina sembra la sua esperienza come architetto, che ci dà un'importante punto di vista sulle tipologie di contratti per gli artisti esecutori: riferendosi al lavoro di muratura per il Louvre, Giovan Lorenzo afferma che a Roma esistono tre modi di lavorare (a giornata, a stima e a cottimo), di cui il primo è giudicato di gran lunga il migliore e preferibile; con tutta probabilità questa era l'opinione condivisa anche all'interno delle organizzazioni corporative come l'Università dei Falegnami¹³⁵⁰.

Una sorta di ossessione berniniana per il *Paragone* permea il diario di Chantelou, e non si spiega soltanto con Galilei, ma anzi fa soprattutto riferimento alla mitologia autocostituitasi da Giovan Lorenzo nelle proprie biografie 'autorizzate', che affidò a Baldinucci e al figlio Domenico: qui lo scultore è notoriamente identificato come nuovo Michelangelo, col suggello anche dei due papi che lo hanno 'creato', Paolo V Borghese¹³⁵¹ e Urbano VIII Barberini¹³⁵². La presenza di Michelangelo nel testo del *Journal* di Chantelou Michelangelo è dunque non sorprendentemente ubiqua, e la figura titanica dell'artista rinascimentale è utilizzata per giustificare le opinioni di Bernini sui temi più disparati. Su questioni propriamente plastiche, il prototipo di Michelangelo

¹³⁴⁹ CHANTELOU 1885, p. 19: «Étant après passés de sa chambre, où nous étions alors, dans sa galerie, il m'a dit qu'à Rome il en avait une dans sa maison, laquelle est presque toute pareille; que c'est là qu'il fait, en se promenant, la plupart de ses compositions qu'il marquait sur la muraille, avec du charbon, les idées des choses à mesure qu'elles lui venaient dans l'esprit; que c'est l'ordinaire des esprits vifs et de grande imagination, d'entasser sur même sujet pensées sur pensées; que quand il leur en vient quelque'une, ils la dessinent. Leur en vient-il une seconde, ils la notent encore, puis une troisième et une quatrième, sans en purger ni perfectionner aucune, s'attachant toujours à la dernière production par un amour particulier qu'on a pour la nouveauté. Que ce qu'il faut faire en cette occasion pour remédier à ce défaut, c'est de laisser reposer là ces différentes idées sans les regarder d'un mois ou deux, après lequel temps on est en état de faire choix de celle qui est la meilleure que si d'aventure la chose presse et que celui pour qui l'on travaille ne donne pas tant de loisir, il faut avoir recours à ces lunettes qui changent les objets de couleur, ou à ces autres qui les font voir ou plus grands ou plus petits, les regarder à revers, et enfin chercher par ces changements de la couleur, de la grandeur et de la situation, de remédier à la tromperie que nous fait l'amour de la nouveauté, lequel empêche presque toujours qu'on ne puisse faire choix de la meilleure pensée». Lo stesso meccanismo torna a CHANTELOU 1885, p. 98: «Le Cavalier a dit que l'invention était bonne; qu'il y avait deux choses qui servaient à celui qui travaillait, pour bien juger de son ouvrage l'une de demeurer quelque temps sans le voir, l'autre, quand on n'en a pas le loisir, c'est de regarder son ouvrage avec des lunettes qui changent l'objet de couleur en le faisant plus grand, ou plus petit, afin de le déguiser en quelque manière aux yeux de celui qui l'a fait et tâcher de faire qu'il lui paraisse comme si c'était l'ouvrage d'un autre, ôtant par ce moyen l'illusion que nous cause l'amour-propre». Chissà che l'uso di lenti colorate non servisse a decidere se un progetto era migliore in legno dorato, in candido marmo, o in bronzo lustrato.

¹³⁵⁰ CHANTELOU 1885, p. 137: «Il a dit qu'il y en a de trois sortes à Rome, savoir: a giornate, a cottimo, ovvero stima; que le travail à la journée est le meilleur; à stima moins bon, et que celui à cottimo ne valait rien; que ce qui se faisait à Rome autrement qu'à journée ne réussissait jamais» (19 ottobre).

¹³⁵¹ BERNINI 1713, p. 9; BALDINUCCI 1682, pp. 4.

¹³⁵² BERNINI 1713, p. 11; BALDINUCCI 1682, pp. 5.

è sfruttato ad esempio come fonte per le tipiche smorfie, tratte dal repertorio grottesco¹³⁵³, nonché come esempio di riluttanza a realizzare una scultura naturalistica (identificata nel ritratto¹³⁵⁴), anche perché questo lo esponeva all'errore dell'eccesso di "notomia"¹³⁵⁵; la vicinanza forse maggiore espressa da Bernini (ottobre 10), è nella ricerca della luce per la scultura¹³⁵⁶, che può funzionare soltanto nel luogo da essa progettata dall'artista. Questa apologia fiorentina lascia qualche spiraglio di critica al Buonarroti in quanto lontano dalla perfezione dell'antico¹³⁵⁷: una fede, quest'ultima, che Bernini dichiarava durante la visita all'Accademia francese, apparentemente non discostandosi dal pensiero dei suoi detrattori romani come Bellori: la natura è manchevole come soggetto per l'apprendimento del disegno, se imitata

¹³⁵³ CHANTELOU 1885, pp. 26-27 (giugno 8): «Parlant encore de Michel-Ange, le Cavalier a dit qu'à la Porta Pia [...] il avait voulu y faire de sa main le mascaron qui y est; et à ce sujet a conté que le même cardinal Salviati qui était ami particulier de Michel-Ange, ayant une vigne près de cette porte, la lui offrit pour y aller quand il voudrait, et commanda au garde-robe de le recevoir dans la maison et dans le jardin comme lui-même, et de lui fournir tout ce qu'il demanderait. Le cardinal, étant allé à cette vigne à quelque temps de là, demanda des nouvelles de Michel-Ange à ce garde-robe. Il lui dit que c'était pitié et qu'il était devenu fou. Le cardinal tout étonné demanda comment. Le garde-robe dit avoir connu sa folie en ce qu'il l'avait trouvé diverses fois à l'écart avec son valet; qu'il lui faisait ouvrir la bouche et ne cessait de lui crier: "Ancora più, ancora più", pour la lui faire ouvrir plus grande; qu'il ne prenait plus plaisir à rien qu'à faire faire la grimace à ce valet».

¹³⁵⁴ CHANTELOU 1885, pp. 94 (agosto 12): interrogato su come mai avesse segnato a carboncino gli occhi sul busto di Luigi XIV ancora in lavorazione, Bernini risponde che «quand l'ouvrage serait fini, il donnerait en la place de ce noir quelques coups, dont l'ombre représenterait la prunelle de l'œil marqué par ce noir», dimostrando già con questa affermazione che è l'artificio, e non la copia del naturale che interessa il grande artista. Più avanti, afferma che ormai aveva l'immagine del re formata e impressa nell'immaginazione e nella memoria, tratta dall'osservazione del sovrano in azione durante le riunioni di stato, o altrimenti «il n'aurait pu le représenter si vif; qu'il ne s'était pas même servi depuis de ses dessins, afin de ne pas faire une copie de son propre ouvrage au lieu d'un original; qu'il ne les avait faits à diverses fois que per insupparsi et imbeverssi dell'immagine del Re, ce sont ses propres mots. Il a répété la difficulté qu'il y a à faire un portrait de marbre [...] Il a dit que Michel-Ange n'en avait jamais voulu faire».

¹³⁵⁵ CHANTELOU 1885, pp. 111-112 (agosto 21): così Bernini intratteneva il Re Sole durante le sedute per il proprio busto-ritratto: «L'on a discoursu de la sculpture, et, au sujet du buste, le Cavalier a répété ce qu'il a dit plusieurs fois, que Michel-Ange n'a jamais voulu faire de portrait, que c'était un grand homme, un grand sculpteur et architecte, que néanmoins il avait eu plus d'art que de grâce, et pour cela n'avait pas égalé les antiques, s'étant principalement attaché à l'anatomie comme font les chirurgiens; ce qui avait donné lieu à Annibal Carrache, qui avait, a-t-il dit, un grande cervellone, de le railler au sujet de son Christ de la Minerve», aneddoto su cui cfr. CHANTELOU 1885, pp. 38-40 (giugno 25): Michelangelo, per Bernini, manteneva troppa distanza dalla morbidezza delle carni, per il troppo studio dell'anatomia: «il était grand sculpteur et peintre, mais un divin architecte, d'autant que l'architecture consiste tout en dessin; que dans la sculpture et dans la peinture, il n'avait pas eu le talent de faire paraître les figures de chair, qu'elles n'étaient belles et considérables que pour l'anatomie [...] dans les femmes mêmes, il faisait paraître des muscles, comme l'on voit dans cette figure de la Nui»; più oltre, narra di Annibale Carracci, interrogato da un allievo fiorentino sul Cristo della Minerva, a cui rispose «Considérez-en bien la beauté, vous autres [...] mais pour la bien connaître, il faudrait bien voir comme les corps étaient faits dans ce temps- là, se raillant de ce que Michel-Ange n'avait pas imité la nature»; su questo aneddoto, cfr. PIERGUIDI 2015, in part. pp. 57-60.

¹³⁵⁶ CHANTELOU 1885, p. 220: «Il a dit qu'un sculpteur assez habile, ayant un jour prié Michel - Ange Buonarrotti de venir voir chez lui une figure qu'il la considerait, le jour n'étant pas tel que ce sculpteur l'eût désiré, il faisait tantôt fermer une fenêtre, tantôt en ouvrir une autre, et ne trouvait pas, à cause du soleil, une lumière comme il eût désiré pour éclairer sa figure selon son gré; ce que Michel - Ange voyant, lui dit: « Il n'y a point de meilleur jour que la place; ce sera là qu'on verra et qu'on dira si elle sera bien».

¹³⁵⁷ Per l'apprezzamento della scultura antica, v. CHANTELOU 1885, pp. 138-139 (settembre 6): Ercole Farnese e dei numerosi calchi fatti tirare da Chantelou stesso dalla Colonna Traiana, dall'arco di Costantino e dalle collezioni delle ville Medici e Borghese; cfr. CHANTELOU 1885, p. 26 e 140 (ottobre 2): insistendo sull'inattingibilità del *Torso del Belvedere* riconosciuta dall'artista stesso.

pedissequamente non porta a grandi opere d'arte. Per fare questo occorre sostentarla con l'immaginazione, che può essere accuratamente educata soltanto con lo studio dalle sculture antiche, in particolare dall'Antinoo vaticano (che definiva il suo oracolo), che già ne emendava i difetti¹³⁵⁸. Va ricordato come Chantelou non sia autore di una fonte del tutto trasparente sulla teoria berniniana, come messo in luce dagli studi di Daniela del Pesco: la studiosa nota giustamente la probabilità che il pensiero critico di Giovan Lorenzo sia stato ampiamente manipolato da Chantelou nella stesura del *Journal*¹³⁵⁹, e che le opinioni che vi esprimeva siano state ibridate con gli scritti del fratello Freart de Chambray e di altri trattatisti dell'epoca, come diviene evidente soprattutto dal linguaggio tecnico delle arti utilizzato nel testo, che trova riscontri lessicali con la teoria artistica francese coeva. Ad esempio, sulle orme del fratello, Chantelou critica Michelangelo per aver introdotto in architettura il «libertinaggio» per la smania della novità e per l'uso dell'ordine gigante¹³⁶⁰.

L'accusa di Chambray, pubblicata nel contesto della *querelle* tra Antico e Moderno¹³⁶¹, si basa in fin dei conti sulle prescrizioni post-tridentine, poiché ritiene che sia principio centrale da rispettare nella rappresentazione di tutti i misteri della religione cristiana «de n'y introduire jamais rien de fabuleux ny de libertin; n'estant point permis de mesler les choses prophanes parmi les saintes [...] dans la composition d'une Histoire, la Verité y soit premierement fort exacte et pure»¹³⁶². Tale libertinaggio torna nella discussione della figura ritrattistico-caricaturale di Caronte nel Giudizio¹³⁶³, ma culmina nel confronto con i *Sette Sacramenti* di Poussin della collezione del fratello, ispirati agli insegnamenti di Raffaello e Leonardo¹³⁶⁴. Tuttavia, circa un secolo dopo, Michelangelo poteva ancora essere utilizzato come pietra di paragone dell'esatto contrario, ovvero del contenimento della licenza celebrato da Vasari, nel *Dialogo sulle Belle Arti* di Giovanni Gaetano Bottari¹³⁶⁵, e contrastato con l'opera degli intagliatori tardo-barocchi e della

¹³⁵⁸ CHANTELOU 1885, p. 134-135.

¹³⁵⁹ DEL PESCO 2007, p. 124.

¹³⁶⁰ CHANTELOU 1885, pp. 108 (agosto 20).

¹³⁶¹ ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne avec un recueil des dix principaux auteurs qui ont écrit des cinq Ordres, sçavoir Palladio et Scamozzi, Serlio et Vignola, D. Barbaro et Cataneo, L.B. Alberti et Viola, Bullant et Delorme comparez entre eux. Les trois ordres Grecs., le Dorique, l'Ionique et le Corinthien, font la premiere partie de ce Traitté: et les deux Latins, le Toscan et le Composite, en font la dernière*, a Paris: de l'Imprimerie d'Edme Martin, rue S. Jacques, au Soleil d'or, 1650.

¹³⁶² ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY 1662, pp. 70-71, 75-76; P. Barocchi 1964, p. 142-143, nota 25, p. 139

¹³⁶³ DEL PESCO 2007, p. 141.

¹³⁶⁴ ROLAND FRÉART DE CHAMBRAY 1662, pp. 128-129.

¹³⁶⁵ Sul ruolo affidato a Bellori, frutto di un ripensamento del bibliotecario dei Corsini, che inizialmente prevedeva, al momento della stesura nel 1720 circa, la presenza come interlocutore di Maratti del pronipote di Michelangelo stesso, Filippo Buonarroti il giovane, v. PARISI 2021.

loro influenza sull'architettura contemporanea, che non avendo disegno, né ideale né naturale, compongono 'a casaccio' i propri ornamenti¹³⁶⁶.

Sia Chantelou che il fratello Chambrai avevano inoltre viaggiato più volte a Roma, dove si erano distinti come membri dell'*entourage* barberiniano favorevole a una politica culturale condivisa con la Francia¹³⁶⁷. Va anzi rilevato come il primo risultato dei loro soggiorni¹³⁶⁸ fosse il trasporto oltralpe di numerosi calchi dai migliori rilievi romani, compresa la Colonna Traiana¹³⁶⁹. Sappiamo da fonti documentarie che questo tipo di operazioni era spesso praticato, più che da scultori di professione, da figure artigiane di varia provenienza. La prima opera nota di Claude Pernet, residente lorenese a Roma e amico di Francois Duquesnoy, riguarda proprio questa tipologia di calchi in gesso, probabilmente commissionati da un altro artista straniero della cerchia del Fiammingo, Karl Spieringhs, che ne avrebbe fatto utilizzo come modelli per la composizione di scene pittoriche¹³⁷⁰. La provenienza francese e la collaborazione tra botteghe di diverse specializzazioni rendono notevole il caso, senza per questo dover supporre un ulteriore coinvolgimento degli stessi artisti nella commissione dei fratelli Freart. All'interno della stessa cerchia, ma nel viaggio successivo, i due fratelli si adoperarono per ottenere anche copie pittoriche dalle migliori collezioni aristocratiche di Roma: qui il ruolo di intermediario fu svolto da Nicolas Poussin, di ritorno a Roma¹³⁷¹, che seguiva da presso i lavori preoccupandosi anche di spedire le cornici per questi quadri che affidava probabilmente in esclusiva all'intagliatore dei Barberini, Pietro Paolo Giorgetti. Tutti questi dati confortano l'idea che sebbene i fratelli Freart osteggiassero il naturalismo delle sculture dipinte, come si vede dall'assoluta linearità delle posizioni espresse da Bernini e Bellori e riportate da Chantelou nel suo diario, che vedevano la scultura essenzialmente come arte marmoraria e al massimo contemplavano la fusione del

¹³⁶⁶ V. *supra*, II.2.2

¹³⁶⁷ DEL PESCO 2007, pp. 100-106, tende a diversificare più del dovuto i meccanismi teorici dell'artista napoletano rispetto a quelli dell'erudito romano. Bellori infatti, cfr. *ibid.* p. 20, sosteneva che solo la frequentazione della natura poteva dare all'artista la capacità immaginativa di esprimere gli affetti della scultura, non differentemente da quanto dichiarato da Bernini che utilizzava i propri schizzi per «insupparsi e imbeverssi dell'immagine del re».

¹³⁶⁸ DEL PESCO 2010.

¹³⁶⁹ DEL PESCO 2007, pp. 108-110.

¹³⁷⁰ LAURO 2016, p. 129-135.

¹³⁷¹ A Parigi era stato notoriamente impegnato nella decorazione della Galleria del Louvre, di cui PASSERI 1772, p. 355, descrive così il progetto, che prevedeva parti affidate agli intagliatori in legno, sul modello della prima galleria mai eseguita a Fontainebleau: «Le parti piane, che sono laterali a quella gran galleria, sono di qua, e di là compartite in gran finestre, che hanno il lume dalla strada, e dalla parte del regio cortile, e quelle sono divise da alcuni pilastri di ordine ionico, tutti fatti di legno intagliati con somma diligenza. Tra un pilastro, e l'altro vi è un gran vano poco più lungo di un quadro perfetto, e quello pure di legno colla sua cornice lavorata con somma squisitezza».

bronzo, tuttavia importanti legami con l'arte degli intagliatori, esperti di modellazione in terra, venissero mantenuti dagli alti dignitari della corte francese a Roma.

«Il Cavaliere mi ha detto che quando a Michelangelo Buonarroti veniva mostrata qualche opera di buon maestro, egli aveva preso l'abitudine di dire: “Questo è di un gran furbo, di un gran tristo”; mentre delle opere mediocri diceva: “È di un buon uomo; non dan fastidio a nessuno”. [Quindi Bernini, prendendo spunto da questo detto di Michelangelo per discorrere] dei diversi gusti che le persone hanno per le cose, e del fatto che non si vede nessuna opera che raggiunga l'approvazione generale, disse che la causa sta nella differenza dei temperamenti, e che sarebbe necessario che tutti condividessero una propensione dello stesso genere per far sì che una stessa cosa piaccia a chiunque»¹³⁷². Questo passo introduce la famosa vicenda della ‘censura’ dell’*Apollo e Dafne*, esercitata dall'allora cardinale Maffeo Barberini attraverso la composizione del distico *Quisquis amans sequitur fugitivae gaudia formae/ fronde manus implet baccas seu carpit amaras*, discusso a lungo da Montanari¹³⁷³: ora, come è noto, lo studioso mette in campo tutta una serie di acute riflessioni sul significato politico del distico, immerso nel contesto del passaggio di poteri tra il cardinal Scipione Borghese e il successore cardinal nepote Ludovisi.

Liquida però l'introduzione di Chantelou come un argomento fantoccio, basato su una «bulimica volontà»¹³⁷⁴ di apprezzamento, e dimenticando dunque che nella regia del testo francese il ragionamento è introdotto dal motto michelangiotesco. Manca però di rendersi conto che le fonti da lui stesso svelate rispondono da sole alla domanda che egli si pone sulla ‘libertà’ di Bernini. Dal racconto francese, sappiamo che a vedere la *Dafne* andarono tre cardinali, probabilmente per controllare principalmente le proprie commissioni ritrattistiche: Scipione Borghese, che era stato committente sia del soffitto ligneo romano più prossimo al modello dei

¹³⁷² CHANTELOU 1885, pp. 31-32: «Il me souvient, entre autres choses, qu'il m'a dit que quand on montrait à Michel-Ange Bonarrote quelques ouvrages d'un bon maître, il avait accoutumé de dire: Questo è d'un gran furbo, d'un gran tristo. Qu'aux ouvrages médiocres il disait: È d'un buon uomo; non dan fastidio a nessuno. Le Cavalier partant des différents goûts qu'on a pour les choses, et de ce qu'il ne se voit rien qui ait une approbation générale, il a dit que la différence des esprits en est la cause, qu'il faudrait qu'il n'y en eût que d'une sorte pour faire qu'une chose plût à tout le monde; que, quand il eut fait la Daphné le pape Urbain VIII (il n'était alors que cardinal) l'étant allé voir chez lui, le cardinal de Sourdis, qui était avec Sa Sainteté, dit au cardinal Bourghèse, pour qui elle avait été faite, qu'il aurait scrupule de l'avoir dans sa maison; que la figure d'une belle fille nue, comme celle-là, pouvait émouvoir ceux qui la voient. Sa Sainteté repartit qu'avec deux vers il se faisait fort d'y donner remède. Et de fait, sur cela, le pape fit une épigramme prise de la fable, qui dit qu'Apollon ayant longtemps couru après Daphné, sur le point qu'il était de l'attraper, elle fut changée en laurier, dont il prit des feuilles dans le transport de son amour; lesquelles ayant été portées à la bouche et trouvées amères, il dit que Daphné l'était pour lui aussi bien après son changement que devant. La substance de l'épigramme dit: “Ch'il piacer doppo il quale corriamo, o non si giunge mai, o quando si giunge, ei riesce amaro nel gustarlo”».

¹³⁷³ MONTANARI 2016, capitolo primo, pp. 3-47.

¹³⁷⁴ MONTANARI 2016, pp. 34 e 46, esp. nota 66.

sacri monti, a S. Sebastiano fuori le mura, sia dell'ultimo e più artistico, in S. Crisogono, sorta di risposta a quello commissionato dal rivale Aldobrandini in S. Maria Maggiore, dove comunque aveva opposto al puro disegnatore Domenichino un Guercino che di lì a poco avrebbe dipinto di sua mano una statua di legno in patria, e che aveva elevato i propri intagliatori come architetti tanto da farli entrare poi in accademia. Seguiva Maffeo Barberini, ancora alla ricerca di una propria identità da esporre nell'arte (e più di lui lo farà suo nipote Francesco, purgando il realismo dalla poca scultura lignea, allevando gli intagliatori della sua cerchia, come la famiglia Giorgetti, come decoratori per progetti di Reni, di Sacchi, e poi scultori a pieno titolo). Infine era presente (solo nei mesi della preparazione del gruppo) l'arcivescovo di Bordeaux, Francois d'Esoubleau de Sourdis; i tre discussero probabilmente dunque davanti a un modello della *Dafne* e alla *Proserpina* appena conclusa.

Il francese Sourdis era a quel tempo il cardinale più anziano del conclave, la cui elevazione alla porpora risaliva addirittura a Clemente VIII, lo scrupoloso 'censore' che aveva iniziato a osteggiare il legno, ma aveva anche inaugurato la corsa dei cardinali titolari delle chiese a rifarne i soffitti in questo materiale; è a quest'uomo, appassionato difensore dei dettami controriformistici sulle immagini¹³⁷⁵ e la cui psiche è assolutamente troppo attualizzata da Montanari¹³⁷⁶, che fu riferito che si preparava per la dimora del cardinal nepote uscente una statua 'miracolosa' (così infatti la definiscono i primissimi biografi berniniani, il francese Pierre Cureau de la Chambre e Filippo Baldinucci¹³⁷⁷).

Ora, gli intendenti romani di primo Seicento sapevano leggere questo vocabolo attraverso lo filtro lessicale specifico della storia dell'arte, di derivazione vasariana, ma un arcivescovo di un paese devastato dalle guerre di religione, comprensibilmente, prese la vicenda con un altro piglio,

¹³⁷⁵ MONTANARI 2016, pp. 18 e 22-23: Sourdis «aveva introdotto con molto zelo i decreti del Concilio di Trento nella sua diocesi di Bordeaux», nel 1593-1594 aveva conosciuto personalmente Filippo Neri e frequentato Baronio, era ammiratore dell'operato apostolico di san Carlo Borromeo nonché in contatto pressoché continuo con suo nipote Federico, tanto da essere noto come il Borromeo della Francia; inoltre ebbe un soggiorno romano compatibile con le date del racconto, dall'aprile 1621 al luglio 1622, v. MONTANARI 2016, p. 13; e infine cfr. MONTANARI 2016, p. 26: aveva anche commissionato l'*Annunciazione* della Certosa di Bordeaux a Pietro Bernini padre e un busto da Giovan Lorenzo, in cui – caso unico tra i ritratti cardinalizi -volle essere rappresentato nelle sue vesti pastorali da vescovo, e non da cardinale: questo dato è importantissimo per differenziare le sue preoccupazioni artistiche da quelle dei due prelati curiali.

¹³⁷⁶ MONTANARI 2016, p. 9 «si avverte [...] l'eco di una preoccupazione, quasi di un'ansia eccessiva [di un soggetto] zelante, spirituale, rigoroso: e, ovviamente, maschio [che] avrebbe potuto trovare la *Dafne* troppo sensuale».

¹³⁷⁷ MONTANARI 2016, p. 10, dove cita Cureau de la Chambre, torna il termine «ouvrage miraculeux». BALDINUCCI 1682, p. 9: la *Dafne* del Bernino «sempre fu e sempre sarà, agl'occhi de' periti e degli indotti nell'arte, un miracolo dell'arte [...] tutta Roma concorse a vederla per un miracolo, ed il giovinetto artefice stesso [era additato come] un prodigio».

scoprendo che la figura principale sembra proprio il ritratto¹³⁷⁸ di una giovane nuda e imitata fin nelle pieghe più vive della carne: è dunque più che naturale che la sua reazione sia quella di leggerla secondo la disposizione culturale in cui era cresciuto, ossia quella della critica alle “figure dishoneste” degli anni novanta del secolo precedente. Il fatto che Sourdis fosse timoroso che la *Dafne* potesse «muovere» eccessivamente qualcuno, è una spia terminologica fondamentale, perché conferma che la riportava nell'alveo dei giudizi sulle immagini sacre che erano stati lentamente sistematizzati dopo il Concilio di Trento, come abbiamo visto.

Ciò non significa che il Sourdis non avesse inteso profondamente alcuni meccanismi fondamentali dell'arte berniniana, che in quel momento tirava ancora verso una certa forma di realismo dato più che altro dal tentativo di rendere in scultura l'attimo, come congelando un'immagine. Sono infatti i piaceri della forma transeunte¹³⁷⁹ a spaventare il prelado, come rivela il distico di Maffeo Barberini, che se era stato volgarizzato come ammonimento morale¹³⁸⁰, nella sua doppia lettura latina poteva nascondere un messaggio che riflettesse sulla temporalità ridotta dell'arte, in particolare di quella naturalistica¹³⁸¹ (se non addirittura di quella effimera o lignea, considerando che la più antica attestazione del componimento, accompagnato a quello poi adattato alla *Proserpina*, si trova in un foglio autografo di Maffeo risalente al periodo delle cerimonie funebri, sempre di regia berniniana, per la morte di Paolo V¹³⁸²).

Nell'analizzare l'episodio, Montanari parla di «memoria di un contrasto, di un pericolo, di una difficoltà» oppure di un «conflitto superato e ricomposto»¹³⁸³: presente è vero, ma non nella figura dell'artista, bensì nel concetto che la sua arte poteva avallare, ossia quello del naturalismo

¹³⁷⁸ MONTANARI 2016, pp. 36-38 ha ragione nel dire che la «scultura di Bernini non è una storia: ma un ritratto, un individuo [...] portando] non solo il decoro, ma [...] i confini stessi tra i generi a saltare»: fu piuttosto questo il problema su cui Urbano VIII dovette riflettere quando scelse Bernini come regista del suo intero papato; ma la spinta dovette venire dallo scultore, che già l'anno successivo a questa disputa col *David*, pur rimanendo nell'alveo del ritratto, si stava allontanando dal naturalismo verso il proprio inserimento nella genealogia della statuaria fiorentina, ultimo discendente statuario di Donatello, Verrocchio e Michelangelo.

¹³⁷⁹ MONTANARI 2016, p. 42, citando Hibbard, sostiene che il volto della ninfa dipenda «dagli studi di emozioni transeunti [...] di solito associati a Caravaggio e ai suoi seguaci» dal cui naturalismo Bernini, fuggì soltanto dalla *Santa Bibiana* in avanti, senza lasciarci motivo né di leggere, come Haskell voleva, le opere borghesiane come «minori», né di pensare che la critica di un vecchio cardinale straniero sarebbe mai potuta bastare a far delineare al Barberini la sua intera politica figurativa (tralasciando l'impegno per le fontane, dove seppur rivolto nel grottesco, l'imitazione della natura non sarà mai ostacolata da nessun committente).

¹³⁸⁰ Pierre Cureau de la Chambre lo volgarizzava così: «Il piacere dopo il quale corriamo, no giunge mai, o quando vi si giunge riesce amaro dopo l'aver gustato», recepito dal testo di Chantelou: «Ch'il piacer doppo il quale corriamo, o non si giunge mai, o quando si giunge, ei riesce amaro nel gustarlo».

¹³⁸¹ Proponiamo la traduzione: «Chiunque amando insegue di (s)fuggente beltà (forma) i piaceri,/ di frasche empie la mano, oppur frutti coglie amari».

¹³⁸² MONTANARI 2016, p. 18.

¹³⁸³ MONTANARI 2016, p. 8.

e del suo rapporto col decoro. Le biografie autorizzate infatti, che secondo Montanari cercano di limitare i danni di una supposta censura: Baldinucci sottolinea che la figura è «vera e viva»¹³⁸⁴, mentre Domenico Bernini figlio mette in campo il problema dell'artista mago¹³⁸⁵, sottolineando che la responsabilità della particolare malia del gruppo statuario sarebbe stata particolarmente connessa alla maestria mimetica di Bernini; questa concezione del padre come incantatore sarebbe stata celebrata poco più avanti da Domenico, mettendo l'accento sulla credulità popolare, a cui erano rivolti anche gli scherni riguardanti le figure miracolose e le statue in legno, quando raccontava del «popolo» che davanti alle finestre del palazzo apostolico esclamava che quello affacciato per benedire non era «il loro pontefice Urbano, ma il corpo di Urbano, che per artificio del Bernino si manteneva intatto, e si moveva», e che avevano «veduto poco prima in quell'istessa finestra il cavaliere, et altra che sua non poter essere l'invenzione di dar moto ad un corpo già morto: impressione veramente plebea»¹³⁸⁶: in buona sostanza, ci troviamo qui di fronte proprio ai meccanismi magico rituali del doppio del re, trasportati dalla sapienza tecnica di Bernini nell'alveo della scultura.

Montanari rischia di piegare la realtà della storia sia diplomatica che visiva quando dice che «Il Bernini dei corpi sensuali e della libertà dei sensi [...] non sarebbe esistito più [perché gli impegni dell'arte sacra] gli furono imposti [da Urbano VIII] per dimenticare sé stesso»¹³⁸⁷, come se la moralità di un artista che avrebbe poi continuato a commettere peccati ben più eclatanti fosse il problema. Se mai degli indirizzi stilistici gli furono imposti, fu forse per decretare una cesura con un regime politico precedente, quello di Paolo V, che ancora aveva lasciato troppo campo alle istanze del cesaropapismo spagnolo, ora invece rigettato in quanto accusato di violare l'indiscutibile libertà ecclesiastica col fine di «menomare la dignità del cardinalato agli occhi del popolo»¹³⁸⁸. Come tale, l'area spagnola andava combattuta anche sul piano dell'identità visiva,

¹³⁸⁴ BALDINUCCI 1682, p. 9, «perché la figura della Dafne, quanto più vera e viva, l'occhio casto di alcuno meno offender potesse»; per il problema della vivezza delle opere berniniane, si rimanda a BACCHI 2009.

¹³⁸⁵ BERNINI 1713, p. 20 «alla figura della Dafne, che per esser femmina nuda, benché di sasso, ma di mano del Bernino, poteva offender l'occhio pudico».

¹³⁸⁶ BERNINI 1713, p. 36.

¹³⁸⁷ MONTANARI 2016, p. 38.

¹³⁸⁸ Pastor XIII 73-79 per i tesissimi rapporti diplomatici del papato sotto Gregorio XV con Impero e Spagna, con punte della crisi nel 1621-1623 ca., proprio quando si svolge la questione *Proserpina-Dafne*. In particolare, in seguito all'incarcerazione per appropriazione illecita del cardinale de Lerma (in precedenza un favorito strapotente nella corte di Filippo III, spentosi il 31 marzo di quell'anno), la Curia si risentì e ebbe scontri diplomatici importanti riguardo alla eccessiva intraprendenza da parte di Filippo IV. Nel frattempo, proseguiva contro il governo spagnolo un «conflitto di giurisdizione, scoppiato a Milano sotto Paolo V», tanto che il cardinal nepote si lamentava col nunzio in Spagna (8 settembre 1621) che «quei funzionari pareva volessero metter le mani su tutto il governo della Chiesa; tanto che gli eretici dei paesi vicini giubilavano».

ora che il papa si era saldamente accodato alla Francia, o per meglio dire all'eminenza grigia di Richelieu. E la Spagna era nel frattempo divenuta, per sapere comune, la patria della scultura colorata, devozionale, e in materiali fragili come il legno.

Ne possiamo essere certi esaminando una delle prime *gaffe* diplomatiche di Bernini da poco arrivato alla corte francese, che riguardava proprio il suo giudizio sull'arte di area iberica. L'artista ne criticava continuamente, e in modo parodistico, ma nettissimo, gli eccessi sia nel decorativismo che nel naturalismo. L'evento scatenante fu l'affermazione del nunzio papale a Parigi, Carlo Roberti, che Alessandro VII avrebbe fatto meglio a restaurare le rovine romane che non a dedicarsi ai suoi 'teatri' d'architettura moderna o a ingenti spese per le feste di canonizzazione¹³⁸⁹. Chantelou si sentì in dovere di replicare che l'osservazione era audace, poiché poteva essere presa come contraria alle necessità pastorali dai molti che non fossero già intendenti dell'arte¹³⁹⁰: Bernini a quel punto intervenne sostenendo che questo tipo di fraintendimento era diffuso tra napoletani e spagnoli, i quali amano «bagatelle» e «dorature» più dell'erudizione sull'antico. Come dimostrazione, esibì con lepidezza l'aneddoto di un anonimo pittore partenopeo che, scambiate per errore alcune baracche presso san Gregorio per il Colosseo, interruppe sdegnato il proprio viaggio senza nemmeno entrare nella città (moderna) di Roma, tornandosene immediatamente a Napoli.

Evidentemente certo del successo comico dei suoi racconti, il cavaliere proseguì narrando la visita dell'ambasciatore spagnolo alla propria bottega mentre stava completando la *Proserpina*: per il diplomatico, la figura muliebre del ratto sarebbe stata più gradevole se avesse avuto occhi neri (di vetro, probabilmente), come quelli «che le monache mettono a certi piccoli cani che realizzano», verosimilmente tramite imbalsamazione. Lo stesso paragone con 'le monache' come personificazione della mancanza di senso artistico lo avrebbe messo in bocca a Michelangelo il 17 agosto, per distanziare l'arte della scultura dal valore decorativo degli arazzi¹³⁹¹.

¹³⁸⁹ CHANTELOU 1885, pp. 36-40: «des papes, au lieu des ouvrages nouveaux qu'ils font tous les jours faire à Rome, pour l'embellissement de la ville, devraient faire restaurer ceux des antiques, comme les arcs de triomphe qui sont ruinés et à demi enterrés, et le Colisée aussi qui est un si beau et si grand ouvrage, qu'on pourrait employer à cela les fonds qui, s'emploient avec une apparence de vanité et de pompe trop grande à la canonisation des saints.

¹³⁹⁰ Je lui ai répondu que peut-être que cela serait mal interprété; que peu de gens connaissent la beauté de ces ouvrages antiques, que les autres n'approuveraient pas cet amour qu'il a pour eux. Le Cavalier a pris la parole et a fait un conte d'un peintre napolitain, et a dit: A Naples l'on n'aime que les bagatelles et les dorures.

¹³⁹¹ CHANTELOU 1885, p. 103: «Il a rapporté, après, que Michel-Ange disait souvent que les statues étaient de si grand ornement, que si une chambre était ornée d'une tapisserie de velours relevée d'or, et que dans une autre il n'y eût qu'une belle statue, celle-ci paraîtrait ornée à la royale, et l'autre comme une stanza di monache». Il tema della decorazione e della scultura iperrealistica come «cosa di donne» v. CHANTELOU 1885, p. 123, è anche nel giudizio

Poiché c'era di mezzo un ambasciatore, Chantelou si trovò obbligato, in mezzo alle risa generali, a ricordare a Bernini che ormai Francia e Spagna erano in pace, e dunque questo tipo di facezie non erano più 'politically correct'¹³⁹². L'artista ignorò amabilmente il richiamo, e si lanciò in altri due apologhi su due quadri con funzione di ex-voto affidati da due nobili spagnoli a Filippo Angeli e ad un altro anonimo pittore napoletano: in entrambi i casi i committenti sarebbero stati così tanto desiderosi di una completa e cieca aderenza al dato reale delle proprie disavventure rappresentate, da costringere gli artisti a trasformare il genere dell'opera (da 'storia' a 'paese') nel primo caso¹³⁹³, e ad eliminare del tutto la mimesi artistica nel secondo, in favore di un inconsistente buio assoluto¹³⁹⁴, che ironicamente ricorda gli esercizi spirituali di San Juan de la Cruz.

Questa derisione continua dell'arte (e dei suoi committenti) ispanici, come si è visto, rivela spesso sentimenti non anticlericali, ma (se così possiamo dire) anti-devozionali, espressi nella

sullo scultore in cera Antoine Benoit, introdotto con queste parole ancora prima della visita, riportata a CHANTELOU 1885, p. 236: «de Cavalier a trouvées bien [ces têtes de cire:] le portrait de Mme Mazarin, de de Lionne et de plusieurs autres. Il s'est informé comment il faisait pour former les têtes. Il a dit qu'à quelques-unes de ces dames il les formait les yeux fermés, à d'autres les yeux ouverts, qu'il faisait sa composition de poudre de marbre, coquilles d'œufs pilées et de plâtre, que l'importance était la dose de ces matières, puis l'invention du vif des yeux et le soin de réparer. Le Cavalier a dit que ces portraits étaient pour plaire beaucoup aux personnes qui s'entr'aiment»; e cfr. CHANTELOU 1885, p. 116: «Après avoir regardé quelque temps [gli ornamenti dell'appartamento reale] toutes ces choses, il a dit que les ornements de cette chambre et des voisines étaient ornements pour les dames, mais que ceux des premières, par où il avait passé, où sont les statues et les bustes, étaient ornements pour les hommes».

¹³⁹² CHANTELOU 1885, pp. 36-40: «des Espagnols n'ont nul goût, ni connaissance des arts; que quand il eut fait son *Ravissement de Proserpine*, l'ambassadeur d'Espagne fut chez lui voir cet ouvrage avec quelques cardinaux, et, après l'avoir considéré longtemps et avoir manié la figure de Proserpine, il se mit à dire: *es muy linda, es muy linda*; puis ajouta: *por mayor belleza sera menester que tenesse de aquellos ojos negros que las monjas dan a ciertos perros pequeños que hazen*, auquel discours il eut peine de ne pas éclater de rire. A cela j'ai dit en riant qu'autrefois les Français auraient pris plaisir de voir traduire en ridicule les Espagnols, mais qu'à présent qu'on est en bonne paix avec eux, il n'en était pas de même».

¹³⁹³ CHANTELOU 1885, pp. 36-40: «Il a conté ensuite une historiette d'un seigneur espagnol qui [...] tomba avec sa mule dans un précipice; mais s'étant recommandé à la Vierge, [...] il se trouva sain et sauf au fond d'un abîme; d'où s'étant tiré et ayant gagné Naples, il y voulut faire faire un tableau d'un ex-voto pour ce miracle. Il conta l'aventure à Philippe Napolitain, lui décrivit la montagne et de quelle sorte il était chû. Philippe Napolitain en ayant fait un tableau [...] à cet Espagnol qui le trouva beau, hormis, lui dit-il, qu'il était tombé de l'autre côté de la montagne. Le peintre lui répondit qu'il l'avait peint de la sorte afin qu'on le vit, et que s'il l'eut mis de l'autre côté, l'on n'aurait pas pu le voir. L'Espagnol repartit que cela était contre la vérité de l'histoire, qu'il fallait le peindre au derrière de la montagne [...]».

¹³⁹⁴ CHANTELOU 1885, pp. 36-40: «un Espagnol qui voulut faire faire un autre ex-voto [...] de ce que passant par un bois où il avait été assassiné et détrossé par six voleurs, à une demi-heure de nuit et n'avait pas été tué le peintre peignit l'aventure et n'éclaira son tableau que d'une lumière sombre. L'Espagnol le voyant achevé n'en fut pas content, à cause qu'il faisait [...] plus nuit quand il fut volé [...] Le peintre ayant encore rembruni l'ouvrage, cela ne le satisfut pas, et voulut qu'il y mit du noir davantage; de quoi le peintre, se fâchant, lui dit que s'il le peignait plus noir, l'on ne distinguerait rien du tout. "Aussi ne voyait-on goutte du tout, répliqua-t-il en colère, quand ces coquins-là m'ont volé; car si j'eusse vu qu'ils n'étaient que six, je les aurais mis en pièces. Peignez la chose dans une nuit toute noire". Le peintre se fit alors payer son tableau, et le barbouilla après si fort, que l'on n'y connaissait comme rien».

parodia degli *ex-voto*, degli ordini mendicanti e dei parafernalia illusionistici della scultura che si portano dietro¹³⁹⁵. Dopo gli occhi di vetro, nelle parole dei funzionari francesi ignoranti dell'arte, affiora la minaccia delle parrucche¹³⁹⁶; e dalle parole sbrigative di Bernini affiora anche la stizza verso le richieste quasi animistiche dei Carmelitani Scalzi, che gli chiedono di fare gli occhi al Bambin Gesù e a far muovere la Madonna di Antonio Raggi del loro convento¹³⁹⁷.

In sostanza, fin dai tempi del conclave di Urbano VIII, complice la superba maestria di scenografo, Bernini ha giocato con la sua fama di artista-mago¹³⁹⁸, ma in un paese

¹³⁹⁵ È da considerare che le opere di Giovan Lorenzo direttamente legate alla committenza spagnola giochino fin dalla giovinezza su elementi dove sarebbe prevista la presenza del colore, sottrattatavi forzatamente dall'artista napoletano: le due anime per il cardinal Montoya (RODRÍGUEZ RUIZ 2014, catt.1-2, pp. 76-81), sviluppate sulle precedenze ceroplastiche dei novissimi diffuse già da fine Cinquecento, ma anche la canonizzazione di San Tommaso da Villanova (RODRÍGUEZ RUIZ 2014, catt. 23-24, pp. 128-129) i cui apparati sono inizialmente pittorici, ma divengono poi monumentalizzati nello stucco in Castel Gandolfo attraverso la completa eliminazione del colore; confronta il saggio introduttivo di RODRÍGUEZ RUIZ 2014, soprattutto alle pagine 29-34.

¹³⁹⁶ CHANTELOU 1885, p. 58 (agosto 22) e *passim*: «le marquis de Bellefonds [...] le buste [...] considérant, il a dit qu'il eût désiré qu'il y eût fait des cheveux sur le front. Je lui ai dit que le front était une des parties principales de la tête et servait le plus à la physionomie de l'homme, il était bien qu'on le vit, et que le Roi ayant le front fort beau, il ne fallait pas tout le couvrir, outre qu'il ne porterait pas toujours les cheveux de la sorte qu'il fait à présent. Il a répondu que, quand le Roi n'en aurait plus la quantité qu'il a à présent, Sa Majesté porterait la perruque. Le Cavalier a pris la parole et a dit que les sculpteurs n'avaient pas l'avantage qu'ont les peintres qui, par les différentes couleurs, font voir les choses à travers les unes des autres, et peuvent couvrir un front de cheveux, sans qu'ils empêchent que l'on ne le voie, ce que les sculpteurs ne pourraient faire; qu'il fallait obéir à la nécessité de chaque art».

¹³⁹⁷ CHANTELOU 1885, p. 92: «Nous sommes allés aux Carmes déchaussés où [...] quelques-uns de ces bons Pères m'ont dit qu'il y avait beaucoup de gens à qui il semblait que le petit Christ de la Vierge que je regardais était aveugle, ne lui voyant aucune couleur aux yeux. Je leur ai dit qu'il n'en paraissait non plus à ses cheveux, ni à ceux de la Vierge, ni aucun rouge à leurs lèvres. Ils m'ont prié de faire auprès du Cavalier qu'il donnât un jour un moment pour faire tourner cette Vierge, ainsi qu'il avait dit qu'elle devait être. Lui en ayant parlé, il a dit qu'il marquerait au premier jour avec du crayon, comme il la faudrait mettre, et que cela se pourrait faire après sans qu'il y fût».

¹³⁹⁸ Per Elena Tamburini, esiste una scenografia, quella del teatro "degli attori" contrapposto a quello musicale, in cui «autori e opere [...] sono quasi sempre di nessun rilievo artistico», v. TAMBURINI 2012, pp. 79-80; d'altronde, analizzando la spericolata finzione del pubblico specchiato al di là del sipario della commedia nota come "I due Covielli" (1637), la studiosa sottolinea una battuta autografa, che indicherebbe chiaramente un interesse di Bernini nella mimesi di una realtà «ricreata [...] ma credibile» tramite la scenotecnica, più che nell'aspetto più propriamente ottico-matematico della creazione di prospettive illusorie. Questo sarebbe divenuto particolarmente evidente con il viaggio in Francia, che fornì a Bernini la possibilità di scontrarsi con la famiglia di scenografi bolognesi Vigarani, al servizio del Re Sole: Tamburini descrive questa critica come giustificata da «una diversa qualità di intento» da parte dell'artista romano, che avrebbe rifiutato in particolar modo «l'unicità del punto di vista, esprime[ndo] la distanza che egli sente da personaggi ch'egli qualificava poco più che artigiani», TAMBURINI 2012, p. 91. Con gli anni, la bibliografia si è accorta che invece il punto di vista obbligato è una delle caratteristiche più importanti dell'arte berniniana, anche di quella così apparentemente naturalistica del periodo giovanile: eppure nel campo teatrale egli avrebbe operato «un sapiente (ma empirico) esame dei *contrapposti*» unendo in scena elementi ornamentali reali (colonne, fontane, luci) e «perfino veri animali agli elementi illusionistici», realizzati invece per via pittorica e su una scenografia per buona fissa; giocando poi l'illusionismo nella gestione delle luci, come nella celebre «macchina del sole» del *Chi soffre, spera*: «L'obiettivo [realistico] della messinscena si salda [a quello] dell'interpretazione [...] ottenute con una sapiente mescolanza di verità e di artificio; e anzi montando insieme, a contrasto, mimesi fedeli e mimesi di inganni». Nonostante sia stato proposto che l'importanza affidata a questa macchina nelle biografie berniniane sia da leggere in risposta al protagonismo del sole come impresa araldica barberiniana, al pari delle api, o addirittura alla contemporanea vicenda galileiana, «nulla di questa ricchezza di riferimenti traspare dai commenti: tutti sono colpiti esclusivamente dalla straordinaria verità realizzata dal "mago" Bernini [che...] soleva avvertire il suo committente [...] Barberini» delle finzioni di pericolo previste nelle proprie

sostanzialmente ostile, sapeva che era meglio delegare ad altri compiti di questo tipo, e limitarsi a fare la parte dell'italiano studioso dei classici. D'altra parte è noto che Bellori (nonostante la giusta re-interpretazione del sistema teorico dell'erudito, distinto sulla base di una divisione degli artisti in 'apocalittici e integrati' nel sistema del mercato dell'arte, criticasse il sistema vasariano che vedeva la fortuna dell'artista nel raggiungimento del ruolo di cortigiano (che sia riferito a sé stesso o alla carriera di Tiziano, o degli antichi Zeusi, Apelle e Parrasio, a cui si rifanno moralmente Rubens e Van Dyck), perché «non è tuttavia commendabile che un pittore o uno scultore viva troppo intento fra le corti, e faccia il cortigiano astutamente, come si riconosce in alcuni, che non soddisfacendo all'arte, si prevagliano della grazia de' principi, e del rumore del vulgo, che al fine vien meno»: il rumore del volgo deve essere quello dell'artista-mago Bernini¹³⁹⁹.

Chissà cosa avrebbe detto Sourdis se si fosse incontrato con quell'ambasciatore spagnolo che suggeriva di aggiungere occhi di vetro, o se avesse visitato una delle chiese di Spagna con le sue statue «pupazze», intese come vero e proprio sostituto del guitto di strada.

commedie, v. TAMBURINI 2012, p. 92; cfr. anche TAMBURINI 2012, pp. 93-94, per l'insistenza di coeve fonti veneziane su scenografie dello stesso tipo, che mostrano approvazione per l'artificiosa naturalezza (definita "al vivo al vivo") persino nei mostri marini, un dato che la studiosa unisce all'influenza della cultura romana, responsabile tramite i Carracci e Bernini dell'introduzione del ritratto dal naturale «nel gusto della cultura "alta"».

¹³⁹⁹ BELLORI 2009, pp. 83-84.

II.3.5. La teoria del colore di Bellori contro il naturalismo e in favore dell'allegoria.

Fin qui il pensiero di Bernini, che per buona parte del secolo ebbe un saldissimo controllo sulla realtà esecutiva delle tre arti del disegno in tutta Roma. Occorre analizzare tuttavia anche la sua controparte, le posizioni teoriche di Giovan Pietro Bellori, che seppur ridimensionate in influenza rispetto alle aspettative della critica del secolo scorso¹⁴⁰⁰, abbiamo già descritto come spesso quantomeno tangenti con le convinzioni berniniane in fatto di colore e scultura¹⁴⁰¹. Sembra quindi naturale partire dall'esame delle uniche due biografie di scultori selezionate dall'erudito romano nel florilegio delle *Vite*, per delineare con esattezza i principi che a suo dire dovevano definire la produzione scultorea contemporanea.

La *Vita* di Algardi è introdotta da un proemio teorico in miniatura sui raggiungimenti dell'arte plastica¹⁴⁰²: essa rimaneva arginata nella marmoraria, in quanto completamente (o quasi) debitrice della statuaria antica, la cui eccellenza non era in discussione, e al contempo risultava - agli occhi di Bellori - viziata dalla mancanza di una cifra stilistica personale, rispetto alle maniere ben più differenziabili della pittura italiana (di cui, sulla scia di Agucchi, Mancini e Giustiniani, l'antiquario accettava la divisione in scuole, primo elemento di *connoisseurship* moderna). Forse proprio per questa fondata ragione, la genesi artistica di Algardi è collocata da Bellori nella «scuola ed academia di Ludovico Carracci», che viene raccontato entusiasta del passaggio del giovane allievo dal disegno alla modellazione, tanto da accompagnarlo nello studio, da lui prima non praticato, delle tecniche plastiche per la creazione di modelli di figurine¹⁴⁰³. Da qui si sarebbe poi portato a Mantova alla corte di Ferdinando Gonzaga, per cui avrebbe poi iniziato a «lavorare in avorio ed a formare vari modelli di figure e di ornamenti, che 'l duca faceva gettare in argento ed in rame». Qui ebbe la possibilità di studiare la 'scienza' dell'ornamento classicheggiante sugli affreschi di Giulio Romano, e di approfondire la conoscenza dell'antico attraverso le collezioni

¹⁴⁰⁰ Per la risistemazione complessiva dei molti aspetti della produzione letteraria e critica di Giovan Pietro, si rimanda al fondamentale catalogo *L'IDEA DEL BELLO* 2000, con il *caveat* che nell'ultimo quarto di secolo numerose voci sono intervenute a mitigare la sostanziale coincidenza che ancora quella pubblicazione, pur estremamente meritoria, attribuiva tra le idee di Bellori e quelle dell'Accademia di San Luca, nella chiave di una ristretta definizione di "classicismo-barocco".

¹⁴⁰¹ Per analogie tra la visione teorica di Bellori e Bernini sulla scultura, in riferimento all'alto rinascimento della Cappella Chigi, v. STRUNCK 2003, in part. pp. 141-143.

¹⁴⁰² BELLORI 2009, p. 399: «la scultura fino a questo tempo sia molto indietro a gl'antichi nel poco numero delle statue moderne che meritino fama, non essendo essa pervenuta alla perfezione del pennello, né avendoci fatto vedere lo scultore, come la pittura il pittore ci ha dimostrato, con tutto ciò all'età nostra si rinvigori e ripigliò le forze con lo studio di due chiarissimi artefici, Francesco Fiammingo ed Alessandro Algardi, la cui vita siamo ora per iscrivere, nelle cui mani fu restituito lo spirito ai marmi».

¹⁴⁰³ BELLORI 2009, p. 400: il tema dell'influenza di Ludovico Carracci «secondo una ritmica che non ha nulla a che fare con [...] Annibale, [...] nel meno battuto campo della scultura», è purtroppo rimasto fuori per ammissione dei curatori dal più recente riesame critico dell'opera del bolognese, v. BENATI, PASQUALI 2023, p. IX.

dei camerini e nelle gallerie del palazzo ducale, a breve distrutte con sdegno di Bellori. La caratterizzazione di Algardi è quella di un artista erudito, che si occupa di cose piccole (come gemme, cammei, vasi, medaglie, cristalli, oltre a marmi e metalli di formato minimo), e lavora volentieri in materiali fragili; in senso del tutto contrario all'autocelebrazione colossale di Bernini.

Sempre in senso antiberniniano, Bellori rivendica le attività di restauro di Algardi¹⁴⁰⁴, scrivendo col suo sapere posizionato di antiquario, più che con quello di artista: forse lo scultore bolognese avrebbe taciuto volentieri la sua attività di rappezzatore. Giunto a Roma, il bolognese incontrò un grave stallo proprio nell'incapacità di convincere il pubblico romano della sua capacità di gestire la materia marmorea¹⁴⁰⁵. Non è un caso che Bellori taccia, dopo le commissioni della Vallicella, opere che non siano colossali, in marmo o bronzo¹⁴⁰⁶, fino al trionfo dell'*Attila*, descritto da Bellori con particolare attenzione alle tecniche¹⁴⁰⁷. Fanno eccezione gli stucchi decorativi della Villa Pamphilij detta del Belrespiro presso a S. Pancrazio, dove Algardi (a differenza di quanto accadeva nella *Galleria del Lussemburgo*, i cui elementi plastici non erano «d'elezione del Rubens»¹⁴⁰⁸) diviene il modello contemporaneo normativo su questo tipo di

¹⁴⁰⁴ BELLORI 2009, p. 402: Algardi «se la passava in far modelli di putti, figurine, teste, crocifissi ed ornamenti per gli orefici, non essendo all'età nostra in uso le sculture come erano anticamente nella magnificenza de' Romani [...] molti scultori vivono con le restaurazioni de' vecchi frammenti e rovine [...]». Il lavoro di restauro fu però a volte causa di incontro con mecenati capaci, come nel caso dei Frangipane, che gli affidarono poi la decorazione scultorea della loro cappella di S. Marcello al Corso.

¹⁴⁰⁵ BELLORI 2009, p. 405: «molti anni [...] questo artefice [...] lungamente languiva»; la sua prima prova pubblica furono i due stucchi eremitici di S. Giovanni e S. Maria Maddalena in S. Silvestro al Quirinale (BELLORI 2009, p. 401), e il suo percorso come inventore in terracotta è giudicato da Bellori, forse in contrasto con il successo fulmineo del protettissimo Bernini, ingiustamente fallimentare, fino all'occasione della statua di S. Filippo per la Vallicella, che gli permise di mettere a tacere alcune malelingue che spargevano la voce «che egli non fosse buono ad altro che a modellare» (probabilmente anche in virtù della provenienza bolognese e degli ampi legami con la committenza Ludovisi e i suoi artisti come Domenichino).

¹⁴⁰⁶ BELLORI 2009, p. 405: anche la terracotta molto apprezzata dei tre santi martiri di S. Luca e Martina è secondo Bellori ancora in attesa «che un giorno si getti di metallo».

¹⁴⁰⁷ BELLORI 2009, pp. 410-411; dell'opera Bellori elenca le misure esatte, il numero di blocchi commessi, la specifica degli strumenti utilizzati per realizzare i sottosquadri responsabili dell'ottimo chiaroscuro.

¹⁴⁰⁸ BELLORI 2009, p. 251: «Espose il Rubens in questi componimenti la gran prontezza, e 'l fuoco del suo spirito, avendo usato una maravigliosa sicurezza, e libertà di pennello. Si tiene però che la maniera del dipingere non possa essere né più facile, né più naturale. Si servì in essa delle massime de' pittori veneti nella distribuzione de' colori, e nelle opposizioni de lumi, e dell'ombre, riflessi, e sbattimenti; onde in tal parte egli è commendabilissimo, e questa galleria avanza ogn'altra opera sua, et in essa risplendono li tratti migliori del suo pennello. Tralasciansi gli ornamenti, che non fono in considerazione; poiché li quadri vengono collocati in cornici nere di legno arabescate d'oro, con altri lavori, e scompartimenti, maschere, paesi, che non sono d'elezione del Rubens. Ma poiché li quadri furono ridotti a perfezione, egli stesso li portò a Parigi, e li collocò nella galleria con applauso della corte, così per lo merito della pittura, come per la bellezza delle poetiche invenzioni, e con soddisfazione della Regina Maria, dalla cui munificenza egli riportò premi, e ricchezze».

produzione ornamentale¹⁴⁰⁹: questo è il luogo della definizione teorica che ritroviamo in Pacichelli, per cui le statue non sono da confondere con l'intaglio decorativo, espresso qui nello stucco nella sua dimensione di studio architettonico¹⁴¹⁰. L'ornamento deve essere, per le aspettative accademiche, ispirato a modelli antichi¹⁴¹¹: come aggiunta all'arte, deve essere unità di misura e di equilibrio di tutto lo spazio, ispirandosi agli ideali di proporzione che proprio i bassorilievi antichi suggerivano¹⁴¹². Solo poco prima della conclusione del suo racconto Bellori mette in campo, discorrendo dei risultati di Algardi nell'arte del ritratto, l'attività di progettista per busti-reliquiario da realizzare in materiali diversi¹⁴¹³ (che l'autore cerca di nobilitare nominando solo l'argento, ma in cui si inserisce comodamente una vasta gamma di opere realizzate a risparmio¹⁴¹⁴), molto vicini a quelli che attribuisce anche a Duquesnoy. Il giudizio finale, aggravato da una frecciatina malevola di Bellori sulla maniera e affettazione dei panneggiamenti di Algardi, è chiaroscurato¹⁴¹⁵, ma lascia intendere come il concetto intellettuale di scultura nella Roma di metà Seicento fosse estremamente codificato e legato all'utilizzo del marmo: «Ma nel riconoscere la sufficienza e 'l valore di questo maestro, chi non compatirà la sorte sua e della scoltura, quando egli consumò il più bel tempo e 'l fiore dell'età e dell'ingegno

¹⁴⁰⁹ Sintetizzabile in quadri riportati e «fregi, fogliami, cornici e medaglie [ripartiti «con purità e simmetria degli spazi», secondo] l'idea buona dell'antico», BELLORI 2009, pp. 408-409: Bellori censura invece esempi in cui questi elementi non si muovano nell'alveo della citazione antiquaria, definendo gli ornamenti a lui contemporanei come caduti «vilmente nelle mani degli stuccatori meccanici e di architetti per così dire barbari [attraverso l'opera dei quali] gli edifici ricevono deformità invece di bellezza».

¹⁴¹⁰ BELLORI 2009, p. 409: il confronto di quest'opera va fatto con l'arte edilizia; infatti è qui che «mostrò Alessandro il suo buon talento nella scoltura insieme e nell'architettura», in particolare nell'organizzazione delle fontane e dei giardini, in cui finalmente Algardi si confrontava con 'l'iperattivo' Giovan Lorenzo nel genere del grottesco (tritoni, fiumi, animali, trattati in modo meno pittorico, ma più vicino all'antico).

¹⁴¹¹ In questo caso il «rilievo leggiero [che fregia] dolcemente la superficie» dei muri è studiato non solo dalle *Logge* vaticane di Raffaello e dal Giulio Romano già assimilato a Mantova, ma dalle rovine di Villa Adriana. Gli esempi rinascimentali infatti avrebbero posto maggiormente l'artista a dialogo con una situazione di 'bel composto' tra pittura e scultura, che è preferibile evitare.

¹⁴¹² «dentro l'arte abbonda nella bellezza degli ornamenti, che *corrispondono* all'apparato delle statue antiche e de' quadri di eccellenti pittori», e prima, le volte della villa sono «divisate [...] di bassirilievi e d'intagli, [di cui chi voglia «ornar bene» deve] imitare la ricchezza, l'ordine e la nobiltà»: si noti, corsivo mio, l'identità lessicale con Pacichelli, v. *infra*, II.2.6.

¹⁴¹³ BELLORI 2009, pp. 413-415: «né poche sono le teste de' Santi in argento che si espongono nelle solennità per le chiese di Roma fatte ancora da' suoi modelli, e putti e bassirilievi, statuette ed ornamenti, de' quali era copioso».

¹⁴¹⁴ Sulla tipologia nello specifico nell'Urbe e dintorni, in legno e in altri materiali, v. CURZIETTI 2017 e GIOMETTI 2022; sul busto ritratto-reliquiario in generale, cfr. da ultimo il volume di RICCO 2022C; in particolare, sulla sua evoluzione da icona ieratica medievale a ritratto naturalistico rinascimentale, si veda la riesamina di una recente mostra di Palazzo Madama a Torino, CASTRONOVO 2022; mentre per le modalità stilistica napoletane, che tagliano la raffigurazione al bacino del santo nei busti reliquiario, e che alla produzione in argento affiancano volentieri quella lignea, policroma e naturalistica, v. DE CASTRIS 2022; RICCO 2022B E DI LIDDO 2022.

¹⁴¹⁵ Cfr. SIMONATO 2021.

senza operare, passando i giorni nel far modelletti di creta e di cera, e non essendo riputato atto a lavorare il marmo, con togliersi fino il nome di scultore, come egli soleva lagnarsi»¹⁴¹⁶.

Nel proemio della sua *Vita*, pure François Duquesnoy è paragonato a Michelangelo (che oscura il vero obbiettivo critico, Bernini), identificando il secondo come artista che «non consumò tutta l'arte, perfezionando solo la grandezza de' lineamenti», mentre il primo, studiando per ottenere «una forma scelta ed elegante, ha occupato un altro luogo sublime nell'arte», pur non avendo operato abbastanza da perfezionarsi nelle istorie e nei componimenti, vale a dire nei grandi gruppi¹⁴¹⁷. Il vero problema dei due scultori selezionati dall'erudito è di essere sempre rimasti ancorati al formato piccolo e alla scultura 'di genere'¹⁴¹⁸. Come per Algardi, il riscatto è calcolato in due *step*, il primo quello della Santa Susanna, in grado di resuscitare l'antico, e operata per una confraternita di mestiere, il secondo quello vaticano con il colosso di *Sant'Andrea*, ovviamente osteggiato da Bernini. Non a caso quindi anche la carriera dell'artista fiammingo iniziasse nella bottega del padre a Bruxelles principalmente con una esperienza di modellatore¹⁴¹⁹, anche se le ultimissime ricerche hanno fatto emergere documenti che provano l'immatricolazione di François come apprendista scalpellino¹⁴²⁰. Le biografie antiche di Duquesnoy sono tutte piuttosto concordi nell'attribuire le prime fortune dell'artista alla protezione dell'arciduca Alberto, ottenuta grazie principalmente a un San Giovanni, di cui in Bellori si tace però la materia lignea¹⁴²¹. Il protettore lo spedì a Roma per lo studio dell'antico con una pensione, ma

¹⁴¹⁶ BELLORI 2009, p. 417.

¹⁴¹⁷ BELLORI 2009, p. 287.

¹⁴¹⁸ BELLORI 2009, p. 290, 299, e cfr. PIERGUIDI 2012.

¹⁴¹⁹ YAEGER-CRASSETT 2023, in part. pp. 55-56, per l'analisi dei cinque biografi contemporanei dello scultore.

¹⁴²⁰ Il documento segnalato da Géraldine Patigny, *Une odysée baroque: les du Quesnoy et la sculpture à Bruxelles au XVII^e siècle*, Bruxelles: Institut royal du Patrimoine artistique, 2024, non consultato, è in Bruxelles, Archives de l'État (Forest), Métiers et Serments de Bruxelles, no. 917. La bottega paterna registra entrambi i figli come garzoni con differenti specializzazioni nel 1611-1612, come risulta dai registri della Corporazione dei SS. Quattro Coronati di Bruxelles, che a differenza di quella romana riuniva scultori, scalpellini, muratori e falegnami: l'apprendistato belga doveva durare al massimo quattro anni e prevedeva l'elaborazione tridimensionale di tutti i materiali (terracotta, legno, cartapesta, pietra, ardesia, marmo e alabastro), in modelli plastici, in quanto non era previsto l'insegnamento del disegno, cfr. YAEGER-CRASSETT 2023, in part. pp. 58-61.

¹⁴²¹ PASSERI 1772, p. 83-84, è l'autore che maggiormente si concentra in particolare sulla familiarità della bottega fiamminga con la materia lignea: «Francesco, di cui mi accingo a discorrere nacque nella città di Bruselles in Fiandra, e li fece chiamare de Quesnoy, non so se per cagione del cognome de' suoi antenati, o pure dalla terra de' Valloni così chiamata, dov'era nato Girolamo suo padre. Quelli nel primo della sua età s'applicò all'intagliare in legno, professione esercitata da Girolamo, e forse ancora da' suoi antecessori. Essendo quelli venuto da Quesnoy in Bruselles per l'impiego del suo esercizio, ammaestrò Francesco come anche un altro suo figliuolo, di cui non si sa il nome, nel medesimo mestiere d'intagliatore di legno, ma Francesco riusciva più accurato, più diligente, e più industrioso, e si affaticava in modellare di creta, ed in lavorare anche di stucco, e di cera con sommo studio, e fatica. [...] Morì sventuratamente in quello frattempo l'arciduca [Alberto d'Asburgo], e Francesco vedendosi privo del suo mecenate, fu necessitato procacciarsi il vivere al miglior modo, che se gli rendeva possibile; e così col modellare, restaurare, lavorare di stucchi riparava alle sue quotidiane necessità. Si messe a lavorare nella bottega d'un

alla sua morte l'artista venticinquenne si vide obbligato a cercare fortuna con l'aiuto del coinquilino Claude Pernet, intagliatore di legno e assiduo studioso dell'arte classica come lui (anche questo fatto taciuto da Bellori)¹⁴²². Qui si fa notare il fatto che Bellori “censura” il mestiere del padre Jérôme il Vecchio (che fu principalmente intagliatore in legno) e maledice con l'aggravante del supposto fratricidio la memoria del fratello Jérôme il giovane, già morto sul rogo per sodomia, che era stato avviato alla stessa carriera del padre in quanto figlio maggiore. Anche per l'amico Joachim von Sandrart l'amorevole fiammingo ebbe gli stessi problemi di Algardi, e ottenne un primo successo internazionale soltanto passando al marmo con il suo *Cupido che intaglia l'arco*¹⁴²³, dopo un primo momento di gloria romana grazie a un dono in avorio¹⁴²⁴. Seppur derivato dall'erudizione sull'antico, il modello della prima opera marmorea celebre del fiammingo fu dunque fortemente influenzato dalla pittura rinascimentale, e in particolare da un raffinato colorista interessato al *trompe l'oeil* come Parmigianino. Eppure, come rileva un eccezionale *tic* linguistico, Duquesnoy deve essere stato scelto come campione da Bellori proprio in virtù della sua ‘reductio ad monochromum’: i suoi putti non sembrano di carne o di cera, ma nell’«ammollire la durezza del marmo, sembran[o...] piuttosto di latte che di macigno», nonostante la loro forma sia ricavata dallo studio contemporaneo del naturale e del più eccellente dei coloristi, il Tiziano dei *Baccanali Aldobrandini*. Così, tutto sommato laconicamente, Bellori sulla scultura¹⁴²⁵: il vero nucleo del suo attacco al colore è contenuto

intagliatore lorenese, che abitava allora incontro S. Girolamo della Carità, e con lui vi dimorò qualche tempo, e vi fece varie teste assai belle di legno d'alcuni santi».

¹⁴²² BELLORI 2009, p. 288: «Francesco [...] fu costretto di pigliare lavori d'avorio e di legno per sostentarsi, intagliando teste di Santi per reliquiarii, alcune delle quali rimangono ancora in bottega de gli eredi di maestro Claudio Lorenese intagliatore, dov'egli si era ricoverato. [...] Avendo intagliato in avorio qualche statuetta con buon disegno ed abilità, il Contestabile don Filippo Colonna prese a sollevarlo e gli fece modellare vari ornamenti per uso della casa», tra cui un noto crocifisso poi regalato a Urbano VIII. Per Pernet, cfr. soprattutto LAURO 2016, pp. 111-178.

¹⁴²³ *Teutsche Academie* 1675, II.3 *Viten*, p. 348: «Damit nun dieser gute Künstler sich auch in Marmorstein zu arbeiten berühmt machen möchte Wird von den Italiänern angefeindet weil die Italiäner sonderlich von ihm aus gaben daß er damit nicht umzugehen wuste und nur in Erden Wachs und Bein gut wäre bildete er aus einem schönen weißen Marmorstein einen stehenden Cupido, der einen Bogen schneidet in Lebens-Größe worvon es allda viel Redens gegeben welchen aber doch die Italiänische Bildhauer nicht loben wolten sondern etliche Jahr lang veracht und unterdrückt hielten daß niemand diesen zukauffen begehrte...». Il testo prosegue narrando il ruolo centrale che avrebbe svolto Sandrart per la fortuna collezionistica del pezzo, cfr. BOUDON-MACHUEL 2005; Kat.-Nr. 62, p. 273.

¹⁴²⁴ *Ibidem*: «Nach diesem hat er aus Helfenbein einen am Creutz hangenden Christum anderthalb Schuh lang so künstlich verfertigt daß als er dem Papst Urbano praesentiret worden», cfr. BOUDON-MACHUEL 2005; p. 227, Oe/s. 11°).

¹⁴²⁵ Ancora per il *Paragone* e la superiorità della pittura sulla scultura, nel Settecento inoltrato si perpetuano le idee di Bellori, v. BOTTARI, TICOZZI 1822, II, pp. 198-200 (LXXX), Marco Antonio Franceschini a Francesco Maria Niccolò Gabburri (Bologna, 16 febbraio, 1726): «Si trovino due d'egual valore nella sua professione, uno nella pittura, l'altro nella scultura. Il pittore non abbia mai fatto cosa alcuna di rilievo, e lo scultore non mai dipinto; si comandi al pittore che faccia una statua, ed allo scultore che dipinga in tela una figura, anche senza paesaggio od altro: io son certo che il pittore farà una buona statua e lo scultore non saprà nemmeno dar principio alla dipinta,

ovviamente in discussioni pittoriche, e in particolare nelle critiche a Caravaggio, che approfondiremo oltre.

Per ora, approfittiamo di questa scelta linguistica belloriana che elogia la bianchezza dei putti del Fiammingo, per spostarci su un tema assai discusso, ma di cui non è mai stato messo in evidenza il fortissimo legame con il rifiuto della scultura colorata entro gli ambienti accademici di Roma e Bologna: il dibattito sul Raffaello ‘statuino’¹⁴²⁶. Se il paragone con la carne e con la cera¹⁴²⁷ è infatti un regolare *topos* per descrivere la maestria tecnica di Bernini nel marmo¹⁴²⁸, per converso è l’altra materia fragile¹⁴²⁹ - il legno - ad essere utilizzata per criticare la capacità di rendere gli incarnati di molti pittori, a partire dalla famosa censura di Malvasia a Raffaello. Tra gli scrittori d’arte alcuni ad esempio, assolutizzando il pregiudizio bolognese sulla «maniera secca e statuina», leggono le carni di Salvator Rosa come metaforicamente intagliate nel legno¹⁴³⁰, mentre altri sfruttano questa similitudine per descrivere la mutazione delle tinte data dal passaggio del tempo¹⁴³¹. Il *Vocabolario* di Baldinucci, pubblicato poco dopo la morte di Bernini,

oppure se farà qualche cosa, farà cosa cattiva e vergognosa; ed a tale proposizione non ho mai trovato chi sappia darmi risposta».

¹⁴²⁶ Su cui si veda da ultimo, nella sua interpretazione solita che collega il giudizio allo studio eccessivo dell’antichità romana, PERINI FOLESANI 2022, secondo una lettura messa a punto come tema di anticlassicismo bolognese da PERICOLO 2015.

¹⁴²⁷ Che pure nei secoli successivi si tramuterà in un attacco critico, collegato alla supposta “non artisticità” dell’iperrealismo della scultura in cera, cfr. CONTE 2023.

¹⁴²⁸ SCARAMUCCIA 1674, pp. 17-18: in un passo di apprezzamento congruo con gli insegnamenti di Bellori, tra gli artisti contemporanei romani il più lodabile è Francois Duquesnoy, in particolar modo per il *sant’Andrea* vaticano, e i *Putti* delle tombe di Santa Maria dell’Anima «che apunto d’animata carne più tosto si fanno intendere, che di duro sasso», così come anche la *sant’Agnese* di Ercole Ferrata, caratterizzato da «tenerezza» e «intelligenza». La giornata successiva l’autore arriva alle opere berniniane della Villa Borghese, tra cui la *Dafne*, che sembra realizzata piuttosto in cera che in marmo, il *David*, ma anche il *Curzio* a cavallo del padre Pietro, oltre alla collezione di antichità, che conduce i colloquianti a parlare dell’*Attila* vaticano di Algardi, cfr. FIORENTINO 2018, in part. pp. 256-257 e nota 29; cfr. anche BERNINI 1713, p. 149 per la cera, ripreso da CICOGNARA 1818, p. 57: *Dafne* è «opera mirabile per le meccaniche dell’arte [...] scolpita [...] scordando la durezza della materia, condotta più che flessibile cera a perfezione inimitabile».

¹⁴²⁹ Sulla fragilità dei materiali e i differenti esiti che comportano sulla temporalità delle opere d’arte, v. STUMPEL 2023, che mette in luce la mancanza di uno studio appositamente dedicato alla sparizione legata agli effetti del tempo, in particolare sulle finiture di superficie.

¹⁴³⁰ PASSERI 1772, p. 433 (corsivo mio): «[Salvator Rosa] in grande era assai mancante nel disegno [...] il colorito in quel genere non era adattato, né naturale; che le tinte delle sue carni erano di legno, e senza sangue, che [...] i suoi colori erano smorti, che i suoi panni non formavano pieghe elette a proporzione, e che non coprivano l’ignudo con modo naturale». Cfr. *ibid.*, p. 397: «[Salvator Rosa] con Rafaele non aveva molta domestichezza perché la scuola napoletana lo chiama tosto, di pietra e secco, e non vogliono l’amicizia sua», corsivi miei. Per una risposta a tali attacchi, cfr. alcuni componimenti di Sebastiano Baldini sulla vivezza degli incarnati dipinti da Rosa raccolti da CALENNE 2012.

¹⁴³¹ Nelle parole del LANZI 1809, p. 242, riferite al *Giudizio Universale* affrescato da Bastianino nel catino absidale della Cattedrale di Ferrara, per sottolineare la distanza tra il modello michelangiolesco e l’imitatore: «Il Baruffaldi ed altri de’ Ferraresi antepongono questo dipinto a quello della Sistina nel decoro e nel colorito; di che essendo ora ritocco non può farsi giudizio certo. Vi è di più il testimonio del sig. Barotti, descrittore delle pitture ferraresi, che alla pag. 40 querelasi che ove prima quelle figure sembravano di viva carne, ora paion di legno. Ma del colorito del Filippi non mancano altre prove in Ferrara, ove per varie intatte pitture si conosce molto lodevole: senonché amò assai nelle carni il bronzino, e spesso per unire i colori annebbiò con certo particolare suo gusto quanto dipinse».

il quale aveva collaborato direttamente con lo storico toscano e da cui si faceva tranquillamente definire fiorentino¹⁴³², definisce la «maniera» non più come stile individuale, ma come degenerazione dell'arte data dall'imitazione cieca del proprio modello¹⁴³³ (senza la riflessione sulla natura o sull'antico)¹⁴³⁴. Si tratta di una reazione alla critica di Malvasia verso la pittura “statuina”, che viene in effetti legata ancora più esplicitamente alla statuaria lignea policroma che non a quella dei candidi marmi antichi. Il conte Carlo Cesare Malvasia¹⁴³⁵ in effetti utilizza in diversi punti della sua opera riferimenti grotteschi o comici al legno per definire l'incapacità di dipingere di alcuni pittori popolari¹⁴³⁶: un caso gustoso è riferito a Guido Reni¹⁴³⁷, che nel giudicare grossolano se non bizzarro il collega Baldassarre Galanini ne raccontava un aneddoto per cui il pittore avrebbe «dato in tale smania e inquietudine» da convincere un monsignore per

¹⁴³² Per la stesura delle biografie dell'artista, si riveda la produzione di Tomaso Montanari, in particolare: MONTANARI 1998A in part. 385-425 e MONTANARI 2006; per integrazioni si vedano anche Montanari 1999b per altra critica contemporanea, MONTANARI 1998B per i rapporti con Sforza Pallavicino; MONTANARI 1999A per la prima biografia di La Chambre.

¹⁴³³ Per un acuto resoconto delle evoluzioni del termine “maniera” e dei suoi numerosi derivati, v. da ultimo PASSIGNAT 2018, in part. pp. 369-370 per la definizione baldinucciana, e cfr. STRUHAL 2018, all'interno di una più ampia ridiscussione dell'operato di Baldinucci come lessicografo, in part. p. 224: entrambi gli interventi non si soffermano però sul ruolo della scultura lignea nella definizione dello storico fiorentino di uno stile che, come per Freart de Chambray, determina una «non so qual lontananza dall'intesa imitazione del vero, e naturale». Per l'uso nelle *Vite* di Bellori del termine «pratica» come sinonimo di «Maniera» fino al Cavalier d'Arpino e al contempo come etichetta per una categoria di pittori ‘mestieranti’, identificata nei grandi frescantì del pieno Barocco (dall'ultimo Lanfranco ai ‘discendenti’ di Pietro da Cortona come Giacinto Brandi), le cui opere contrapposte a quelle dell'amico Maratti erano giocate sulle dimensioni, il colpo d'occhio e la rapidità della comprensione generale, potevano essere indicate come «macchine», termine ripreso dall'ambito dello spettacolo effimero, analogamente campo di presenza nell'Urbe della scultura policroma in legno, v. PIERGUIDI 2023.

¹⁴³⁴ BALDINUCCI 1681, p. 88: «Maniera: f. modo, guisa, forma d'operare de' pittori, scultori, o architetti. [...] rendesi assai difficile il trovare un'opra d'un maestro tuttoché diversa da altra dello stesso, che non dia alcun segno, nella maniera, di esser di sua mano e non d'altri: il che porta per necessità ancora ne' maestri singularissimi una non so qual lontananza dall'intesa imitazione del vero e naturale, che è tanta, quanto è quello, che essi con la maniera vi pongono del proprio. Da questa radical parola, maniera, ne viene ammanierato, che dicesi di quell'opre, nelle quali l'artefice discostandosi molto dal vero, tutto tira al proprio modo di fare, tanto nelle figure umane, quanto negli animali, nelle piante, ne' panni, e altre cose, le quali in tal caso potranno bene apparir facilmente, e francamente fatte; ma non saranno mai buone pitture, sculture, o architetture, né avranno fra di loro intera varietà; ed è vizio questo tanto universale, che abbraccia, ove più ove meno, la maggior parte di tutti gli artefici».

¹⁴³⁵ MALVASIA 1678, vol. 2, ed. consultata MALVASIA 2004.

¹⁴³⁶ MALVASIA 1678, p. 87, per una poesia ridicola su Giovannino da Campagnano, pittore meccanico: «A la prima cogliea senza la bozza, / E stimava superfluo il disegno; / Senza pennelli, senza tavolozza, / Pochissimi colori, e manco ingegno: / Quella del vino sol fu la sua bozza, / La man, la tola, ed il penello un legno; / Lavorava a giornata, e con vantaggio / Ad un punto la pertica, e buon saggio. ... I villani l'alzavano a le stelle, / Per quel suo tirar giù da disperato, / E stimavan quell'opre assai più belle / Col verde fin sui volti, e l'incarnato; ... Nè qual altro si sia di prima cima / La sorte di Giannino ha mai calcata: / Mentre d'un quadro il prezzo avuto a farlo / Gli verrà duplicato a cancellarlo. / La Nobiltà perciò stima ventura / Un pezzo solo aver di ste bell'opre, / E ne fa fede chi la sua fattura / A giorni d'oggi ormai di seta copre. / Ed in ultimo al fin d'ogni pittura / Al forestier con gravità discopre, / Dicendo con ridicola sodezza: / Questa è del Raffael de la goffezza»; cfr. MALVASIA 1678, p. 118: «Tognone Asinaro, così detto per esser tenuto dietro gli asini prima di porsi a scarabocchiare, ... si accorse che non a tutti vien dato il giungere a Corinto, e che di ogni sorte di legno non si fanno i Mercurii».

¹⁴³⁷ MALVASIA 1678, p. 41, a cui pure il conte riferisce che fu portato un crocifisso di legno dipinto come sollievo spirituale durante una infermità: forse un collegamento alla sua fase realista-caravaggesca?

cui lavorava a regalargli «certe stecche di legna, che a quel prelato spaccava un facchino», per poi portarsele «a casa entro il moccichino, con dire, che troppo fossero pittoriche quelle vene di legno»¹⁴³⁸, forse giocando sempre sull'equivoco dell'eccessiva imitazione della natura. A imitazione del 'maestro' Malvasia¹⁴³⁹ anche il polemico Luigi Crespi recuperava la metafora che del legno colorato come espressione degli errori della maniera statuina, specie nelle pitture di incarnati¹⁴⁴⁰. Baldinucci invece andò oltre, registrando una serie di casistiche che rientrano nelle definizioni di uno stile duro, secco e tagliente date dal bolognese¹⁴⁴¹. La sezione più lunga della voce del dizionario dedicata alla 'maniera' recita infatti:

«Maniera *legnosa* [dicesi] di quel pittore, che quantunque abbia buon colorito, invenzione, e altre belle qualità; contuttociò, per una certa infelicità del gusto suo nel fare sveltire le parti delle figure, e dare ad esse moto, prontezza, con un certo colorir terminato, le fa apparir dure, quasi che fossero *ritratte, non da persona viva, ma da una statua di legno dipinta*. Questo vizio si riconosce sia dal tutto, che dalle parti, le quali bene spesso possono apparire, ciascheduna da sé, ben disegnate, ben colorite, e abbigliate; e contuttociò esser cariche di questa bruttura, quale si scorge in molti di coloro principalmente, che nel secolo passato vollero imitare il divino Michelagnolo nel muscoleggiare, e abbigliare le figure; il che fa conoscere quanto

¹⁴³⁸ MALVASIA 1678, p. 93.

¹⁴³⁹ Vincenzo Vittoria, *Osservazioni sopra il libro della Felsina pittrice per difesa di Raffaello da Urbino, dei Carracci e della loro scuola pubblicate e divise in sette lettere* (1703), in C.C. Malvasia, *Felsina pittrice*, II, Bologna 1841, pp. 1-30, in part. p. 8: secondo l'autore, influenzato dalle discussioni avute con Carlo Maratti nella sua bottega, Malvasia descrive Annibale che arriva a «rifiutare Raffaello e la sua tavola di S. Giovanni in Monte, come opera di niun valore, dura e secca, di legno, rispetto il S. Girolamo del Correggio in Parma, ove fa che giunto così Annibale scriva a Lodovico: quel bel Vecchione di quel S. Girolamo non è più grande, e tenero insieme, che è quel che importa più, di quel S. Paolo, il quale prima mi pareva un miracolo, e adesso mi pare una cosa di legno, tanto è duro e tagliente»: secondo Vittoria, che non vuole mettere in dubbio la veridicità della documentazione, assai discussa, nelle mani di Malvasia, lo consiglia di eliminare questi passi in quanto evidentemente dettati dal sangue caldo della gioventù del Carracci, cfr. *supra*.

¹⁴⁴⁰ CRESPI 1769, p. 183. Nella *Vita di Sante Vandi*, detto il Santino dei Ritratti, il Crespi fa una delle sue intemerate contro i contemporanei non abbastanza esperti dell'arte: «Vi sono de' ritrattisti che altro studio non fanno che d'imitare la pura caricatura del volto che ritraggono [...] e nulla cercano di più: non la pastosità delle carni, non il gusto del colorito, non la degradazione delle tinte, non la rotondità delle parti, non il riflesso dell'aria, e non cento altre e cento necessarissime parti costituenti un vero e bel ritratto; ma con una tinta di carne fatta anticipatamente sulla lor tavolozza, giusta la loro formatasi maniera, tutti i ritratti dipingono della stessa tinta [...] e talora de' ritratti senza un minimo colore di carne, che sembrano di gesso, o pure di tanti morti: senza parlare della politura sciocca, indurita, priva di spirito, di grazia, di moto, delle parti del volto, e de' sentimenti, troppo crudi, taglienti, e di legno, con tutto quel di più, d'insulso, di debole, e di seccaginoso, da cui sono accompagnati, lumeggiati inoltre da capo a fondo egualmente, senza sangue nelle mezze tinte, e nell'ombre: senza riflessi nella rotondità delle parti: senza tinte de' campi, che favoreggino, e sbalzino la testa dipinta. Ora, io dico, che quelli tali non si possono chiamare veri ritrattisti».

¹⁴⁴¹ Ad esempio: «maniera cruda» vale per mancanza di competenza nelle mezze tinte, che rende le pitture completamente mancanti di «imitazione del vero, e senza rilievo»; la «maniera gretta» indica una derivatività completa «con poco artificio e invenzione [...] che rendono l'opera ammirabile, e curiosa»; la «maniera secca» è definita principalmente come un eccesso di dettagli: «fa vedere più di quello che la natura nel naturale [...] è solita di far vedere [...] dintorno [...] senza alcuna morbidezza [...] per poca intelligenza di chiari, e scuri, di disegno, e d'invenzione»; infine la «maniera tagliente» (discussa in BALDINUCCI 1681, p. 167): «nella scultura [...] si usa ancora questo termine, parlando di alcune crudissime piegature, o di braccia o di gambe, di muscoli, o di panni, fatte senza esprimere quella morbidezza, e pastosità, che mostra il naturale».

sia la differenza da colui, che nell'operare va a seconda d'un altro, benché singulare nell'arte, a quello che seguita un chiaro lume del proprio intelletto, che le ragioni del ben fare alla mano somministra. Questo accidente fu dall'alto ingegno di quel sublime artefice preveduto; quando ebbe a dire una volta: questa mia maniera vuol fare di molti goffi artefici»¹⁴⁴².

L'idea che lo stile 'da statua policroma' dipenda dunque dall'eccessiva imitazione di Michelangelo emerge anche dalla trattazione del termine «maniera risentita», strettamente collegato agli esperimenti di anatomia svolti con la cera dagli scultori fiorentini¹⁴⁴³. Il problema della *Maniera* era già stato impostato da Bellori e Malvasia, che avevano enucleato nell'arte della Controriforma problemi di meccanica riproposizione di stilemi soprattutto nel colore¹⁴⁴⁴; inoltre, secondo Lorenzo Pericolo, che si è occupato del tema della maniera e della critica allo 'statuino', la stessa rivoluzione dei Carracci avrebbe avuto saldi fondamenti nelle critiche vasariane a Mantegna e Bellini, recepiti con un discreto anticlassicismo di fondo da Annibale, che come pubblicato da Giovanna Perini Folesani, si poneva (*contra* Buonarroti) in opposizione all'esposizione della mera anatomia¹⁴⁴⁵. Vale la pena ricordare qui che l'inizio degli esperimenti di anatomia di Michelangelo erano collegati, già dal Condivi e poi dal Vasari, alla realizzazione del crocifisso ligneo di S. Spirito. Tale concetto è confermato anche dall'unico breve passo reperibile nell'opera di Scaramuccia riguardo all'arte plastica, in particolare al rapporto tra gli

¹⁴⁴² BALDINUCCI 1681, pp. 88-89, corsivo mio.

¹⁴⁴³ BALDINUCCI 1681, p. 89: «contrario della maniera languida: [dicesi] di quell'artefice, che nel ritrovar de' muscoli delle figure procede con molto ardire, e gagliardia; e nell'arie delle teste, negli scorci, ne' moti, e nell'espressione degli affetti, elegge sempre ciò che è più vivace, apparente, e che nel naturale rare volte si vede in uno stesso soggetto. Da questa radice forse derivarono gli scultori quel termine, che essi dicono "risentire", che è (dopo aver nella forma, fatta sopra testa d'uomo morto, messa la cera) andar con istecchi affondando più i fondi, e alzando le parte rilevate del getto, per levare così quelle languidezze cagionate nel cadavero dalla morte. Lo stesso fanno, dopo aver gettate figure pur di cera, dentro a forme talvolta stracche e logore, riducendo il getto a freschezza con affondare et inalzare, affine di ridurlo in quello stato, che sarebbe, se pure allora stato fosse modellato dall'artefice. E questo risentire diconlo anche ritrovare».

¹⁴⁴⁴ Cfr. *infra*, e anche REITER 2024 e PIERGUIDI 2018.

¹⁴⁴⁵ La critica a Raffaello statuino è costruita su un aneddoto di dubbia autenticità, riportato prima nella *Felsina*, e poi come dato di fatto nelle BOTTARI, TICOZZI 1822, vol. I, nn. LIV e LV, di Annibale a Ludovico Carracci (v. Giovanna Perini, ed., *Gli scritti dei Carracci: Ludovico, Annibale, Antonio, Giovanni Antonio*, Bologna, 1990, pp. 150 e 160) e finemente discusso dalla prospettiva del rapporto con l'antico da PERICOLO 2015: durante lo studio delle opere di Correggio a Parma, Annibale, all'incirca verso i suoi vent'anni, già avrebbe sostenuto che le figure della cupola del Duomo avessero un «colorito, che è di vera carne», mentre l'esperienza gli faceva svalutare il primato che precedentemente credeva imbattibile della *Santa Cecilia* di Raffaello, in particolare, nel confronto con il cosiddetto *Giorno* suggeritogli dall'unità iconografica dei santi rappresentati nelle due pale d'altare: «Quel bel vecchione di quel S. Girolamo non è più grande, e tenero insieme (che è quel che importa) di quel S. Paolo, il quale prima mi pareva un miracolo, e adesso mi pare una cosa di legno tanto dura e tagliente?»; cfr. per lo stesso passo anche la versione di Jonathan Richardson jr., nel terzo volume dell'ed. francese del *Trattato della pittura* firmato dal padre (1728, p. 294, ed. moderna RICHARDSON, RICHARDSON 2008). Manca tuttavia nell'analisi di Pericolo la connessione alla convinzione vasariana per cui non si dà mai al legno la «carnosità o morbidezza» di cui gode invece il marmo, e in particolare proprio quello antico. Sembra coerente suggerire dunque che anche il termine critico «statuino» scaturisca piuttosto dalla memoria del rifiuto della materia legnosa, più che da un mero sentimento duplice rispetto all'antichità, del resto a sua volta già presente nell'analisi vasariana della pittura di Mantegna.

scultori moderni e i resti antichi nella città di Roma, come il Gruppo dei Niobidi nei giardini di Villa Medici¹⁴⁴⁶. Per il perugino, come per Rubens, vi è la consapevolezza della necessità di animare e addolcire la statuaria antica, cosa che secondo il Genio fecero Polidoro da Caravaggio e Pietro da Cortona in pittura, mentre Michelangelo avrebbe addolcito i panneggiamenti in scultura specialmente nel *Mosé*, e su questa linea avrebbero proseguito Giovan Lorenzo Bernini, Annibale Fontana, Alessandro Algardi, Francesco Duquesnoy, Francesco Mochi.

Al di là di alcune indicazioni poco utili al nostro studio, svolte all'interno della biografia di Giovanni Lanfranco¹⁴⁴⁷, la disquisizione più articolata di Bellori sul tema del colore è tuttavia proposta nella *Vita* del Domenichino¹⁴⁴⁸, la cui presentazione rende chiaro come la composizione tonale sia derubricata davanti all'espressione degli affetti, nonostante l'apparente freddezza della pittura dello Zampieri¹⁴⁴⁹. Sugli affreschi di San Nilo a Grottaferrata, afferma addirittura che la maestria nel colore dell'artista fu tale da esprimere visivamente l'armonia di un concerto di fiati (un interesse confermato da altri passi della biografia che lo vedono studiare l'equilibrio tonale in musica)¹⁴⁵⁰. Questo giudizio sembra echeggiare quello galileiano del superamento dei materiali dei *media*: non sarà un caso se Bellori spende lunghe digressioni sull'interesse di Domenichino per l'arte dello stucco (meno dispendioso del legno, più durevole e soprattutto monocromo)¹⁴⁵¹. Le abilità di Domenichino colorista ritornano nella famosissima

¹⁴⁴⁶ Cfr. SCARAMUCCIA 1674, pp. 15-16 e sgg., Girupeno, ossia l'autore, chiede al suo Genio: «Qual miracolo maggiore poss'io vedere ... del potersi praticare movente l'immobile, et il duro macigno provar tenero e molle? Disegnarò tutto questo stupendo artificio, e mai desisterò fin che non habbi impresso, et imbevuto il bello nella mente che con l'occhio rimiro»; lo spirito risponde che l'intento è buono, ma di stare attento a non invaghirsi «a pieno di quei panni, i quali in sé rattengono negl'andamenti delle pieghe alquanto di durezza, e sappi che molti studiando, e riportando su le carte queste sculture, si sono insecchiti, e senza accorgersene dati in dura, e poco lodata maniera».

¹⁴⁴⁷ Sulla "franchezza" dei suoi colori studiati dalla natura, e il complesso rapporto con la scultura antica del pittore nella biografia dedicatagli da Bellori, v. OY-MARRA 2013.

¹⁴⁴⁸ Come accuratamente analizzato recentissimamente da BELL 2023, con bibl. prec., in part. pp. 199-208, per l'analisi dell'opinione di Bellori sul colore (in generale, come componente di pari importanza rispetto al disegno) e per una rilettura della lettera ad Angeloni poi reiterata nella *Vita* di Maratti.

¹⁴⁴⁹ BELLORI 2009, pp. 305-306: «Ben chiaro argomento lasciò Domenico del suo natural talento, con la viva efficacia di esprimere gli affetti che fu sua propria, destando i moti e movendo i sensi; tantoché gli altri pittori si vantino pure della facilità, della grazia, del colorito e dell'altre lodi della pittura, che a lui toccò la gloria maggiore di linear gli animi e di colorir la vita».

¹⁴⁵⁰ BELLORI 2009, pp. 312-313: «Fu così grande la considerazione del pittore che seppe con li muti colori dipingere il suono ed esprimere li gradi della musica [...] Domenico per tal modo aggiunse l'udito alla pittura».

¹⁴⁵¹ Le piatte campiture da imbianchino che spesso ricoprivano gli intagli dei soffitti della Controriforma non potevano piacere a Domenichino, che impiegato in questo ambito dal proprio mecenate Pietro Aldobrandini nel soffitto di S. Maria in Trastevere (1617, opera di cui ovviamente Bellori fa il nome dell'artista e del committente ma non dell'intagliatore, BELLORI 2009, p. 329 e PASSERI 1772, vol. 1, p. 22) aprì il campo a nuovi esperimenti su *pattern* geometrici in stucco nella successiva generazione di architetti (come Borromini, Berrettini e i cortonisti successivi). Anche nei tre progetti successivi per la cupola di S. Andrea della Valle, poi affidata al Lanfranco, v. BELLORI 2009, pp. 362-363, Domenichino sarebbe partito con un puro affresco illusionistico (con la

ekphrasis della *Comunione di San Girolamo*: «in questa figura il colore trapassa le forze dell'imitazione e vive dell'istessa natura»¹⁴⁵². Il disegno di quest'opera è perfetto, perché tutti i «contorni» sono precisi e corretti, ancorché verosimili; eppure non

«cede al disegno il colore che ancora ottiene il primo luogo in azione efficace ed espressiva di molte figure compita con l'ultimo finimento ed esattezza. Ciascuna figura in sé stessa è viva e spirante; e [...] Domenico [...] accordò insieme tutte le parti, avvantaggiandosi vicendevolmente i lumi, l'ombre, le mezze tinte e li colori, li quali rompendosi in se stessi trapassano soavemente l'uno all'altro senza estremi, e se ne genera la prospettiva aerea, nel diffondersi per tutto l'aria da un corpo all'altro, per li suoi gradi, con termini insensibili [...] nel corpo di San Girolamo languente languisca l'istessa natura, non in superficie ma nella solidità del corpo, con cui il pennello colorì unitamente lo spirito»¹⁴⁵³.

Questo brano è fondamentale per capire quali fossero i difetti citati dal Baldinucci sotto la maniera legnosa, rifacendosi come esempio pratico alla scultura dipinta: identificava una pittura che stendeva grossolanamente i colori, senza riuscire a mescolarli in una armonia mai interrotta, specie in figure con forti contrasti come quella del pallore della morte e del manto rosso del santo¹⁴⁵⁴. Già parlando della versione della *Comunione di San Girolamo* di Agostino Carracci, pittore archetipicamente liberale, erudito e universale¹⁴⁵⁵, Bellori aveva messo in campo questo

rappresentazione dei *Misteri*), per poi virare su un anticipo del mirabile composto berniniano, in una soluzione «mista di stucchi e di colorito», e infine approdare su una decorazione architettonica (formata senza pittura di soli stucchi e partimenti). In alcune dubbie attribuzioni allo Zampieri di sculture ornamentali per alcune tombe in cui ha eseguito ritratti, proposte da BELLORI 2009, p. 310, va forse visto, come già faceva MALVASIA 1678, II, p. 339, l'operato di Jacques Sarazin, anche se nel descrivere la regia di Domenichino nella Villa Aldobrandini di Frascati BELLORI 2009, p. 311 se la cava senza mai citare né l'organo del *Parnaso* né le statue in legno policromo che lo decorano, opera appunto dello scultore francese e del suo maestro intagliatore Giovanni Anguilla.

¹⁴⁵² BELLORI 2009, p. 321: il colore è in particolare quello del santo, per di più morente. Citiamo ancora la studiosa Janis Bell, che ha dedicato la propria carriera al tema dell'analisi belloriana del colore, in particolare in seguito agli studi sul pittore e trattatista Matteo Zaccolini. Per il S. Girolamo, v. BELL 2002.

¹⁴⁵³ BELLORI 2009, p. 322.

¹⁴⁵⁴ BELLORI 2009, p. 323: «Così vicendevolmente si portano l'un l'altro i colori regolari dentro un tempio ed ad un lume, senza vantaggio di riflessi e di lumi accidentali, e mostrò Domenico in questo componimento quanto egli prevalesse nel colorito alla più esatta imitazione di finimento, in ogni particolar figura e nella universale armonia e combinazione di lumi e d'ombre, avendo saputo temperare i mezzi con gli estremi, e con le ragioni del grave e dell'acuto di una perfetta musica ritrovare un fondo ultimo, che opposto al primo chiaro nella varietà delle mezze tinte, li corpi penetrano dentro ed escono fuori dalla superficie, perdendosi li contorni nel fondo soavemente e generandosene il numero e la consonanza».

¹⁴⁵⁵ BELLORI 2009, pp. 115-117: Già in apertura della sua vita, è descritto «dalla puerizia acceso da un ardentissimo amore di sapere, [...] delle scienze e delle arti. Attese alle matematiche, ed alla filosofia; e da queste si rivolse alla retorica, alla poesia, alla musica et ad ogn'altra facoltà liberale, nelle quali tutte apparve il suo raro intelletto. Con queste esercitossi nell'erudizione della pittura; [...] ond'egli riuscì nel disegno, nel colore, e nell'intaglio gloriosissimo». Tra i primi insegnamenti che Agostino si impegnò a seguire, ci furono quelli di bulino con Domenico Tebaldi, e durante questo periodo «invaghitosi della scoltura, diede opera al rilievo nella scuola di Alessandro Minganti bolognese scultore di molto merito [...] e con l'occasione [...] diede motivo agli altri fratelli di approfittarsene con molto utile nell'arte. Non lasciava Agostino in queste occupazioni del disegno, e dell'intaglio, l'altre sue degnissime inclinazioni».

concetto di ‘armonia’ cromatica¹⁴⁵⁶, nonostante l’artista stesso ritenesse il colorito all’ultimo posto nella gerarchia dei propri insegnamenti presso l’Accademia dei Desiderosi; il tema ritorna successivamente quando Bellori per introduce gli interessi dello Zampieri per l’arte della liuteria (che è un’arte del legname) e per la teoria musicale¹⁴⁵⁷. Addirittura l’intera *ekphrasis* della cupola di San Carlo ai Catinari¹⁴⁵⁸ è incentrata su una serie di notazioni cromatico-simboliche precise¹⁴⁵⁹, in breve tutte dipendenti dall’*Iconologia* di Cesare Ripa (1593), ma che sono rese «vive», dall’espedito del *trompe l’oeil*, che qui Domenichino ripropone dopo l’illusionismo delle ombre portate degli *Evangelisti* sui peducci della cupola di Sant’Andrea della Valle¹⁴⁶⁰. La presenza di queste ‘legende’ per l’interpretazione dei colori è coerente con la convinzione dello Zampieri che il giudizio sul colorito non fosse una facoltà relativa alla vista oggettiva, ma alla riflessione intellettuale¹⁴⁶¹, un elemento questo che poneva il pittore perfettamente a pari col modello proposto da Poussin, e dimostrava la completa assimilazione dell’insegnamento accademico dei Carracci¹⁴⁶².

Infatti, poiché Bellori non vuole a nessun costo dunque affidare la palma di miglior colorista al Merisi, che aveva rivoluzionato ‘soltanto’ la «superficie», e che aveva cercato di rendere la vita vera nelle sue tinte fosche, deve pertanto inventare un nuovo metro di giudizio per la maestria nei colori. Risolve il problema attribuendo ai colori di Annibale Carracci una particolare «vivezza», che è lodata però in senso retorico¹⁴⁶³, o allegorico, soltanto in qualità di veicolo simbolico dell’espressione degli affetti (già nell’*Idea* definito come un compito non affidabile

¹⁴⁵⁶ BELLORI 2009, p. 120: «Tutte le parti di questa tavola sono commendabilissime, per l’eccellenza dell’invenzione, degli affetti e della naturale imitazione, che si avvanza nel colore temperato armonicamente in ogni corpo, e col rispetto dell’una all’altra figura, le quali si toccano e partecipano insieme».

¹⁴⁵⁷ BELLORI 2009, p. 361; cfr. anche la prima lettera riportata nel finale della Vita, indirizzata a Francesco Albani, che testimonia la passione del Domenichino per la musica, declinata in pratica armonica e collaborazioni con liutai napoletani, v. BELLORI 2009, pp. 369-370.

¹⁴⁵⁸ BELLORI 2009, pp. 342-345.

¹⁴⁵⁹ Oro=incorruttibilità; pavonazzo=gravitas e modarazione delle leggi; rosso=fuoco della carità; azzurro=limpidezza del consiglio e serenità della mente; giallo=maturità della vergine; una delle virtù presenta anche il verde, ossia «turchino e celeste [...] temperato di giallo, alludendo alla maturità delle passioni giovanili»; così ancora nell’*Humilitas* borromaica.

¹⁴⁶⁰ BELLORI 2009, p. 338.

¹⁴⁶¹ BELLORI 2009, p. 358: «Domenichino riponeva l’eccellenza nell’opere ben terminate con l’ultima mano; sgridava li giovini nel disegnare di schizzi e colorire di colpi; e li ragionamenti suoi erano sempre gravi e pieni di ammaestramenti. Soleva avvertire che non era linea degna di pittore quella che avanti della mano non era mossa prima dall’ingegno, e ricordava che nel considerar le cose non ci fidassimo di una prima vista, e che l’intelletto e non l’occhio è giudice del colore».

¹⁴⁶² Leggibile nel disegno dal modello vivo, nel finimento dei contorni e dei rialzi di bianco nei disegni su carta colorata, doveva essere però visualizzato per il successore come un’esperienza che imitasse la natura ma non la copiasse, v. BELLORI 2009, pp. 359-360.

¹⁴⁶³ BELLORI 2009, pp. 88-89.

all'imitazione del naturale)¹⁴⁶⁴, come nel *Camerino Farnese*, in cui «il colore [non] ubbidisce solo alla naturale imitazione delle membra, ma insieme col corpo eseguisce ancora l'apprensione dell'animo»¹⁴⁶⁵. Non è un caso che la mirabolante descrizione ecfrastica della *Galleria Farnese* si apra con queste parole: «la muta eloquenza de' colori [...] non si arresta negli occhi come in suoi confini, ma si diffonde nella mente alla contemplazione»¹⁴⁶⁶, introducendo nei passi successivi una inedita riflessione sull'importanza della presenza di cornici riportate finte negli affreschi¹⁴⁶⁷, con un *caveat* importantissimo: «fanno ingiuria alla bellezza coloro [...] a cui basta...» volger solamente gli occhi intorno e riguardare li colori e l'oro, e come nelle pompe giudicare della ricchezza e dello splendore dell'apparato». Lo stesso giudizio, rivolto al gusto popolare per il caravaggismo che affida il proprio giudizio unicamente «al senso dell'occhio», era già nel *Discorso sull'Idea*¹⁴⁶⁸, collegato alla preferenza accordata dagli ignoranti al “naturale” e alla “novità” rispetto allo studio delle statue antiche¹⁴⁶⁹, le quali indicano la strada dell'Idea verso le «bellezze

¹⁴⁶⁴ BELLORI 2009, p. 20: Poiché in particolare rappresentare l'«umana azione» è compito dell'arte della pittura di «il pittore [deve] ritenere nella mente gli esempi de' gli affetti, che cadono sotto esse azioni» proprio come il «poeta conserva l'idea dell'iracondo, del timido, del mesto, del lieto, e così del riso, e del pianto, del timore, e dell'ardire. Li quali moti» devono essere appresi «con la continua contemplazione della natura, essendo impossibile ch'egli li ritragga con la mano dal naturale» perché «mai si veggono li moti dell'anima, se non per transito, e per alcuni subiti momenti [...] che derivano dalle passioni». Queste «non può vederle dal modello che si pone avanti, non ritenendo esso alcun affetto che anzi languisce con lo spirito, e con le membra nell'atto, in cui si volge, e si ferma ad arbitrio altrui».

¹⁴⁶⁵ BELLORI 2009, pp. 47-48: la tentazione della voluttà e la vittoria della virtù dell'episodio dell'*Ercole al bivio* sono espresse dal «vivo senso infuso nel colore», e ancora *ibid.*, p. 55: la favola di *Medusa* è l'esempio della «riduzione d'azioni e di tempi vari in un punto [...] per far intendere col muto colore in uno istante quello che è facile al poeta con la narrazione»; cfr. anche BELLORI 2009, p. 42, per l'*Elemosina di San Rocco*, dove Annibale «compì un'azione perfetta di moti naturali, de' quali egli era osservantissimo; sicché s'avanza il colore alla vita ed al senso d'ogni figura».

¹⁴⁶⁶ BELLORI 2009, p. 56.

¹⁴⁶⁷ Bellori probabilmente riprende gli insegnamenti di Poussin riscontrabili nelle missive a Chantelou sulla *Raccolta della Manna*, POUSSIN 1824, pp. 17-18: «De Rome, le 28 avril 1639. [...] je vous supplie, si vous le trouvez bien, de l'orner d'un peu de bordure, car il en a besoin, afin qu'en le considérant en toutes ses parties, les rayons visuels soient retenus et non point éparés au-de-hors, et que l'oeil ne reçoive pas les images des autres objets voisins qui, venant pêle-mêle avec les choses peintes, confondent le jour. Il seroit fort à propos que ladite bordure fut dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très doucement avec les couleurs, sans les offenser»; e cfr. quella al Sublet de Noyer, cugino del precedente, POUSSIN 1824, p. 91: in questo contesto, la cornice rappresenta un argine per i raggi visuali che non disperdendosi troppo attirano lo sguardo verso il dipinto, e non verso tutti gli altri oggetti che lo circondano, costituendo pertanto uno strumento necessario e prezioso al «prospect», la visione intellettuale.

¹⁴⁶⁸ BELLORI 2009, pp. 22-23: «Laddove il popolo riferisce il tutto al senso dell'occhio, loda le cose dipinte dal naturale, perché è solito vederne di sì fatte, apprezza li belli colori, non le belle forme, che non intende; s'infastidisce dell'eleganza, approva la novità; sprezza la ragione, segue l'opinione, e si allontana dalla verità dell'arte». Qui il chiaro riferimento a Giovan Battista Agucchi, cfr. MAHON 1947, p. 243, che diceva che le opere «imitate dal naturale piacciono al popolo, perché egli è solito di vederne di sì fatte e l'imitazione di quel che a pieno conosce li diletta».

¹⁴⁶⁹ Non è un caso che l'antiquario citi la minore bellezza di «un uomo fatto dalla natura» rispetto a uno «formato dall'arte statuaria [...] perché l'arte opera più accuratamente», eliminando i difetti presenti nel modello reale: è infatti «l'immagine de' pittori così presa da corpi diversi [che] partorisce una bellezza, quale non si trova in corpo naturale alcuno, che alle belle statue si avvicini», se è vero che «la natura [...] è tanto inferiore all'arte, che gli artefici similitudinari e del tutto imitatori de' corpi [...] furono ripresi», BELLORI 2009, p. 15.

emendate della natura»¹⁴⁷⁰. Bellori definisce dunque uno iato tra il giudizio critico possibile sull'arte 'alta' e quella più effimera, che è soggetta invece a una interpretazione non liberale e poetica, ma meramente propagandistica e basata sul valore economico dello sforzo produttivo dello spettacolo. Questo secondo tema, solitamente in sottotraccia nella trattazione teorica belloriana, dà ragione dell'interpretazione per cui il vero discrimine tra autori accettati e autori dismessi da Bellori nelle vite non starebbe nell'orientamento stilistico 'classicista', ma nella loro appartenenza al gruppo ristretto dell'Accademia di S. Luca, inteso come unico organo deputato alla distinzione tra chi effettivamente è parte di un sistema intellettuale o liberale dell'arte, e chi (come i bamboccianti) ne fa un genere di consumo, e pertanto una minaccia nel mercato nascente contro i professori¹⁴⁷¹. Questo stesso meccanismo verrà fuori più prepotentemente con le critiche ai restauratori e agli intagliatori del primo Settecento e con la diffusione delle istituzioni accademiche anche in altri centri della penisola. Anche i finti stucchi della *Galleria*, che Annibale avrebbe studiato attraverso reali bozzetti tridimensionali in creta¹⁴⁷², sono apprezzati da Bellori a tal punto che persino le statue antiche diventano inferiori nelle osservazioni dell'erudito «a quelle sue finte di chiaroscuro nelli modelli de' termini della Galleria Farnese»¹⁴⁷³: ciò avviene però, nel contesto del loro superamento del modello michelangiotesco, solo perché raffigurati a monocromo. La lode di Annibale è infatti raramente incardinata sul puro illusionismo, pure presente negli scorci della volta, eppure a tratti affiora, pericolosamente vicina ai criticati metodi caravaggeschi, come nella perduta pala di San Gregorio Magno, dove nella Cappella Salviati: «vive il colore nell'efficacia del santo pontefice in abito col camice e con la mozzetta sulle spalle», come se fosse una statua animata poggiata sulla mensa dell'altare¹⁴⁷⁴.

¹⁴⁷⁰ Cfr. STRUNCK 2003, in part. pp. 135-143 per l'attribuzione a Bellori di una descrizione della cappella Chigi di S. Maria del Popolo in cui l'autrice rinviene significativi parallelismi con la discussione delle statue antiche qui riportata, e in particolare per la sua connessione con l'opera 'normativa' di Raffaello Sanzio, poi oggetto della disputa sullo "statuino": nel testo della descrizione l'autore, che sia o meno Bellori, si sofferma sul "composto" delle tre arti, sottolineando l'uso di marmi mischi e colorati nella sezione sull'architettura.

¹⁴⁷¹ Questa ipotesi, già in nuce in *Patrons and Painters* di Haskell, più attraente anche per chi scrive tra quelle citate da TOMASO MONTANARI, *Postfazione: Bellori, trent'anni dopo*, in BELLORI 2009, pp. 706-708.

¹⁴⁷² BELLORI 2009, pp. 58-59: le figure finte in stucco sono il massimo raggiungimento del disegno ispirato alla statuaria antica, e pertanto esplicitamente legato alla pittura a monocromo, unico mezzo per esprimere un «nobile e magnifico stile d'ornamenti [...] per l'ecceellenza nel ripartimento e nelle figure eseguite con la maniera più grande del disegno e col temperamento e forza maggiore del chiaroscuro [...] Annibale però nel dar rilievo a questi stucchi finti, non solamente ne formò disegni e cartoni regolari, ma ne modellò figure di rilievo per avvanzarle a quella somma eccellenza di lumi, d'ombre e di chiaroscuro che li fa parer veri agguagliando li più celebri esempi antichi, e fra' moderni riescono senza esempio e comparazione in tal sorte d'ornamento», il che si rileva nel confronto con i puttini e i termini che le sostengono (coloriti/e al vivo/al naturale).

¹⁴⁷³ Tale lode si trova particolarmente durante le celebrazioni per la morte del pittore, BELLORI 2009, p. 90, e ancora nel sonetto dedicatogli da Giovan Battista Marino, BELLORI 2009, p. 91.

¹⁴⁷⁴ BELLORI 2009, p. 93, e cfr. da ultimo FRANCESCHINI 2020, in part. pp. 130-139.

Da questo *excursus* si può ben intuire come il problema della maniera legnosa sia quello di un'imitazione troppo pedissequa e frammentata o superficiale, non accordata nelle varie parti: per gli scrittori d'arte della seconda metà del Seicento è ormai evidentemente in atto un'equazione tra scultura lignea e naturalismo non moderato dalla purificatrice azione dell'idea, del bello, o dell'antico, a seconda delle posizioni. Bellori, dal canto suo, già nel 'famigerato' *Discorso sull'Idea* del 1664 esponeva una serie di artisti «antropografi» della Grecia antica, che «furono condannati maggiormente, per aver imitato li peggiori e li più vili, come in questi nostri tempi Michel Angelo da Caravaggio fu troppo naturale, dipinse i simili, e 'l Bamboccio i peggiori [...] di questo fallo non venne altrimenti imputato Fidia» che avrebbe invece «imitato piuttosto l'idea, che la natura»¹⁴⁷⁵: il concetto fondamentale della prolusione infatti è pur sempre quello che gli artisti debbano emendare i difetti della natura, in modo che l'opera sia animata dalla loro azione intellettuale e non dalla prossimità al dato reale¹⁴⁷⁶. Non è un caso che il noto discorso proseguisse riportando casi 'storici' in cui il realismo in scultura avrebbe portato alla rovina di interi popoli, come nell'antica leggenda per cui Elena non sarebbe mai stata portata a Troia, sostituita da un'effigie estremamente verisimile¹⁴⁷⁷; anzi, questo aneddoto lo aiuta a introdurre, secondo le autorità classiche e moderne di Aristotele e Castelvetro, la propria critica alla mimesi «icastica» dei ritrattisti, ossia giudica inadatti quegli artisti che sulla base della primazia della somiglianza rifiutano di correggere errori o deformità naturali del ritrattato¹⁴⁷⁸. La natura è salvaguardata al massimo come serbatoio di studio per correggere gli eccessi della maniera, con l'appoggio della teoria artistica di Torquato Tasso e la critica ai pittori della Controriforma e a Michelangelo¹⁴⁷⁹.

¹⁴⁷⁵ BELLORI 2009, p. 16: questo il giudizio sullo scultore antico, nonostante il passo stia scorrendo chiaramente delle statue crisoelefantine, che tentavano una mimesi ben maggiore di quella concessa dal teorico secentesco.

¹⁴⁷⁶ BELLORI 2009, p. 14: «li nobili pittori e scultori [...] emendano la natura senza colpa di colore e di lineamento. Questa idea, ovvero dea della pittura e della scultura [...] originata dalla natura supera l'origine e fassi originale dell'arte, misurata dal compasso dell'intelletto, diviene misura della mano, ed animata dall'immaginativa dà vita all'immagine». Per una revisione degli studi sull'*Idea* di Panofsky, influenzata in particolare dalle posizioni di Elizabeth Cropper, v. da ultimo OY-MARRA 2018.

¹⁴⁷⁷ BELLORI 2009, p. 17.

¹⁴⁷⁸ BELLORI 2009, p. 19.

¹⁴⁷⁹ BELLORI 2009, pp. 21-22: «Laonde quelli, che senza conoscere la verità, il tutto muovono con la pratica, fingono larve invece di figure [...] pigliano in prestanza l'ingegno, e copiano l'idee altrui, fanno l'opere non figliuole, ma bastarde della natura, e pare abbiano giurato nelle pennellate de' loro maestri. Al qual male si aggiunge, che per l'inopia dell'ingegno, non sapendo essi eleggere le parti migliori, scelgono i difetti de' loro precettori, e si formano l'idea del peggiore. Al contrario quelli, che si gloriano del nome di naturalisti, non si propongono nella mente idea alcuna; copiano i difetti de' corpi, e si assuefanno alla bruttezza, ed agli errori, giurando anch'essi nel modello, come loro precettore; il quale tolto dagli occhi loro, si parte insieme da essi tutta l'arte».

L'apertura della vita di Caravaggio mette subito in evidenza il problema centrale della ricezione belloriana del naturalismo di fine Cinque-inizio Seicento. Come l'antico pittore Demetrio, il Merisi «dilettossi più dell'imitazione che della bellezza delle cose» senza riconoscere «altro maestro che il modello, e senza elezione delle migliori forme naturali, quello che a dire è stupendo, pare che senz'arte emulasse l'arte»¹⁴⁸⁰. Questa mancanza di artificio nella rappresentazione è lo stesso vizio che una società colta come quella degli *entourages* di intendenti romani avrebbe colto nella statuaria policroma, se ne avesse avuto una pratica veramente assidua: Bellori punta il dito contro le aspirazioni di Caravaggio «all'unica lode del colore, sicché paresse vera l'incarnazione, la pelle e 'l sangue e la superficie naturale, a questo solo volgeva intento l'occhio e l'industria, lasciando da parte gli altri pensieri dell'arte»¹⁴⁸¹: ricordiamo qui come la superficie o la pelle della statuaria lignea policroma fosse in effetti un tema di interesse dei pittori, e come ciò non rispondesse alla fedeltà ai modelli classici che il teorico prevedeva per l'arte plastica.

La biografia dell'artista lombardo è costruita un passo alla volta per portare a questo giudizio proletticamente subito dichiarato: Caravaggio parte dai ritratti, studia il colorito di Giorgione come «iscorta nell'imitazione», inventa la natura morta per reazione all'incomprensione con il cavalier d'Arpino, sprezza l'esempio delle statue antiche preferendovi la natura di una «moltitudine di uomini». Bellori racconta l'introduzione del caratteristico luminismo tagliente («non come prima dolce e con poche tinte, ma tutto risentito di oscuri gagliardi, servendosi assai del nero per dar rilievo all corpi»), che avvicina il quadro caravaggesco alla pratica teatrale, ma anche alla contemporanea scultura berniniana, soprattutto per l'utilizzo di un solo lume artificiale, molto criticata dai pittori della Maniera, presto riuniti nell'Accademia di S. Luca¹⁴⁸².

¹⁴⁸⁰ BELLORI 2009, pp. 211-212.

¹⁴⁸¹ BELLORI 2009, p. 215.

¹⁴⁸² BELLORI 2009, pp. 217-218: mentre i giovani erano «presi dalla novità» e celebravano Caravaggio «come unico imitatore della natura», i vecchi «assuefatti alla pratica rimanevano sbigottiti per questo novello studio» dal naturale che «non faceva mai uscire all'aperto del sole alcuna delle sue figure», ma le campiva «entro l'aria bruna d'una camera rinchiusa, pigliando un lume alto, che scendeva a piombo sopra la parte principale del corpo, e lasciando il rimanente in ombra a fine di recar forza con veemenza di chiaro e di oscuro», tanto è vero che nella vignetta introduttiva alla *Vita* del Merisi la *Praxis* è raffigurata con il filo a piombo, attributo solito agli architetti o dei falegnami, non dei pittori, v. PACE, BELL 2002, in part. per la *Praxis* 217-218 (per il paratesto visivo belloriano, cfr. anche PERINI FOLESANI 2018, con bibliografia precedente). Gioverà il confronto con le affermazioni di BENJAMIN 1999, pp. 251-252: «ogni immagine è ideogramma [...] al cuore della visione allegorica. Nel contesto dell'allegoria l'immagine è soltanto segnatura, monogramma dell'essere, e non l'essere stesso nel suo involucro. [...] Gli stampatori, anzi i poeti del Barocco, hanno dedicato alla scrittura figurale la massima attenzione. [...] L'idea dei rapporti fra linguaggio e scrittura, che fondano filosoficamente l'allegorico e che racchiudono in sé la soluzione della loro autentica tensione, non era dunque del tutto estranea al pensiero dell'epoca. [...] È qui che si realizza, sul piano della teoria del linguaggio, l'unità tra il Barocco linguistico e il Barocco figurativo». Gli accademici criticavano

Dopo l'epitaffio, tratto dall'eretico amico Giovan Battista Marino, Bellori arriva notoriamente a rivalutare in minima parte l'opera di Caravaggio, che «giovò senza dubbio [...] alla pittura [in un momento storico in cui] non essendo molto in uso il naturale, si fingevano le figure di pratica e di maniera, e soddisfacevasi più al senso della vaghezza che della verità», in particolare perché tolse «ogni belletto, e vanità al colore, rinvigorì le tinte, e restituì ad esse il sangue, e l'incarnazione, ricordando a' pittori l'imitazione»¹⁴⁸³. Tuttavia usava troppo il colore nero, addirittura «nelle carni, restringendo in poche parti la forza del lume», oltre a presentarsi caparbiamente come «naturalista» e «sdegnando ogni [...] precetto» a reputare «sommo artificio il non essere obbligato all'arte», e gli mancavano «invenzione, decoro, disegno, scienza della pittura», e soprattutto ebbe continui imitatori nella «licenza» e nel «dispregio delle cose belle, tolta ogni autorità all'antico ed a Raffaello», tanto da far sì che i pittori romani rischiassero di lasciare «l'uso dell'istorie» per darsi «alle mezze figure, che avanti erano poco in uso», ossia il pernicioso genere del ritratto. Già l'archiatra Giulio Mancini aveva intuito che il dibattito estetico dei decenni a venire si sarebbe impiantato sulla dicotomia tra realismo e ideale, decretando che l'espressione naturale degli affetti è una categoria del tempo trascorrente e che come tale può essere tradotta in pittura come *pendant* visivo della composizione poetica, ma non nell'attimo immobile della statua classica¹⁴⁸⁴: da questo ceppo discendono biforcandosi le critiche al naturalismo dei caravaggeschi (negli anni venti in cui scrive il Mancini impegnati nella scalata delle gerarchie della S. Luca) e alle favole mitologiche di Bernini giovane. Peraltro, un importante elemento, che accomunava questi due approcci all'invenzione, più che nel descrittivismo epidermico, stava nella centralità affidata al modello vivo ma soprattutto alla regia della luce in

dunque il suo stile di vita, definendolo abitatore di cantine «povero d'invenzione e di disegno, senza decoro, e senz'arte», perché «coloriva tutte le sue figure ad un lume, e sopra un piano, senza degradarle» cfr. BELLORI 2009, pp. 223-224, 226 dove più o meno gli stessi concetti tornano ancora.

¹⁴⁸³ BELLORI 2009, p. 229.

¹⁴⁸⁴ Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, edizione critica a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma 1956-1957, pp. 108-109: «Proprio di questa schola è di lumeggiar con lume unito che venghi d'alto senza riflessi, come sarebbe in una stanza da una finestra con le pariete colorite di negro, che così, avendo i chiari e l'ombre molto chiare e molto oscure, vengono a dar rilievo alla pittura, ma però con modo non naturale, né fatto né pensato da altro secolo o pittori più antichi come Raffaello, Tiziano, Correggio et altri. Questa schola in questo modo d'operare è molto osservante del vero, che sempre lo tien davanti mentre ch'opera; fa bene una figura sola, ma nella composizione dell'istoria et esplicar affetto, pendendo questo dall'immaginatione e non dall'osservanza della cosa, per ritrarre il vero che tengono sempre avanti, non mi par che vi vagliano, essendo impossibil di mettere in una stanza una moltitudine d'huomini che rappresentino l'istoria con quel lume d'una finestra sola, et haver un che rida o pianga o faccia atto di camminare e stia fermo per lasciarsi copiare, e così poi le lor figure, ancorché habbin forza, mancan di moti e d'affetti, di gratia, che sta in quell'atto d'operare come si dirà».

forti contrasti di chiari e scuri, che apportavano maggiore tridimensionalità al rilievo o alla pittura, ma in maniera eccessivamente artefatta¹⁴⁸⁵.

Nonostante tutte le scuole pittoriche abbiano - al tempo della stesura delle *Vite* - fatto pubblico apprezzamento per le novità caravaggesche¹⁴⁸⁶, Bellori ne coglieva già intelligentemente il debito con l'origine lombarda, per cui la prima maniera 'dolce e pura' di colorire del Merisi ricorderebbe addirittura Correggio. Questo il miglior aggancio per l'introduzione - altrimenti cronologicamente e stilisticamente complessa da gestire - di Federico Barocci nella scelta delle *Vite*, come anche di Rubens¹⁴⁸⁷ e Van Dyck in ragione della successiva svolta neo-veneta della pittura romana. Barocci serve a tracciare una *aurea mediocritas* di come si può trattare il colore, sorta di contraltare della smoderatezza di Caravaggio. Partendo dagli stessi presupposti (quando si dedicò alla tecnica del pastello infatti, l'artista iniziò a ritrarre dal naturale ispirandosi alle teste del Correggio¹⁴⁸⁸), egli fu in grado di modellare la propria tecnica - considerata troppo imprecisa dallo Zuccari - per incontrare il nascente canone alternativo incentrato sul disegno¹⁴⁸⁹. Non sarà casuale l'uso lessicale di Bellori, che connette le pratiche del pittore urbinato a quelle dell'amico Maratti, quando ricorda la maestria di Barocci nelle pieghe dei panni¹⁴⁹⁰. Né che il giudizio finale

¹⁴⁸⁵ Si confronti l'ultimo incompiuto scritto di Luigi Spezzaferro, l'introduzione al convegno da lui curato *Caravaggio e l'Europa*, SPEZZAFERRO 2009, in part. pp. 17-18.

¹⁴⁸⁶ BELLORI 2009, p. 232: «sono pregiati li suoi colori dovunque è in conto la pittura».

¹⁴⁸⁷ Il giudizio finale della *Vita* di Rubens, invece, discute a fondo delle ispirazioni coloristiche dell'artista fiammingo, v. BELLORI 2009, p. 267: «Circa il colore, ebbe il Rubens una stupenda libertà, egli studiò in Venezia, e mirò sempre a Tiziano, Paolo Veronese, e Tintoretto con le osservazioni del chiaroscuro e delle masse delle tinte. Colori dal naturale, e fu veemente nelle mistioni, radiando il lume con la contrarietà de' corpi ombrosi, sicché fu mirabile nelle opposizioni dell'ombre, e de' lumi. Si mantenne sì unito e risoluto che sembrano le sue figure eseguite in un corso di pennello, ed ispirate in un fiato, come si riconosce nella Galleria di Lussemburgo, che è tutta armoniosa, e ritiene gli effetti più stupendi del colore, ed è il più bello, e 'l più glorioso parto del suo pennello». Tali riflessioni tornano ovviamente anche nella Vita di Van Dyck, pp. 272-273.

¹⁴⁸⁸ Anche se, v. BELLORI 2009, pp. 205: «Lo accompagnò nell'armonia de' colori, ma egli è ancor vero che il Barocci non giunse al Correggio nelle tinte, che in quel maestro furono più naturali, dov'egli alle volte le alterava alquanto con cinabri ed azzurri ne' dintorni, o sfumando troppo i colori. Le sue opere nondimeno lo rendono immortale vedendosi la maggior parte delle descritte ben risolte di forza, e di vivezza».

¹⁴⁸⁹ BELLORI 2009, pp. 183-184: «Si approfittò il Barocci nella eccellente maniera di quel maestro [Correggio], e lo rassomigliò nelle dolci arie delle teste, e nella sfumazione, e soavità del colore. Trasferitosi di nuovo a Roma l'anno 1560, andò a visitare Federico Zuccheri, che [...] gli presentò i pennelli, perché dipingesse [...] Barocci [...] colori due putti con tanta unione, che parevano più tosto ad olio, che a fresco. Parve nondimeno al Zuccheri questa maniera sua troppo sfumata, onde preso il pennello, alla sua presenza, andò profilando i dintorni, et accrebbe alquanto più di forza al colore, che solo pareva mancasse alla perfezione dell'opera. Stette a vedere il Barocci, né si alterò punto, anzi ne seppe grado all'amico che senza ambizione, e sinceramente l'aveva in quel modo avvertito».

¹⁴⁹⁰ BELLORI 2009, p. 186: «Tali affetti fono accompagnati da esquisite arie di teste; e ciascuna figura è condotta con emendatissimi dintorni nel temperamento di un vigoroso insieme, e soave colorito; e merita il Barocci ogni commendazione ancora per lo buon modo usato né gli andari de' panni, e nell'ordinare perfettamente le pieghe alli moti delle figure: il che vien riputata una delle parti più difficili della pittura», il passo si riferisce a una fase successiva di pochi anni (*Deposizione*), in cui Barocci ha definitivamente accolto la lezione di Zuccari, riducendo lo "sfumato" e aumentando i "contorni", cfr. BELLORI 2009, pp. 631-632, per le stesse parole pronunciate da Maratti.

della biografia sia ampiamente positivo, nonostante il fatto che Barocci «ricorreva sempre al naturale, né permetteva un minimo segno, senza vederlo», poiché egli proseguiva selezionando le parti più «riguardevoli» delle «fattezze e l'effigie delle persone» che trovava in strada, per poi accomodarle in casa sua come modelli per le «sue bellissime arie di teste», studiandole in chiaroscuro e pastelli¹⁴⁹¹. Viceversa, la composizione del quadro era da lui studiata mettendo in posa i propri «giovinì» come *tableau vivant* dell'azione, per poi farne dei disegni, che in seguito erano trasferiti in modelli tridimensionali da lui stesso - operando come «ottimo scultore»¹⁴⁹² - e infine vestiti di panno¹⁴⁹³; il processo creativo si concludeva quindi in una complessa serie di passaggi di cartoni a chiaroscuro e poi a colori (di cui tentava di “compartire” le “qualità” e le “proporzioni”), avvicinandosi alla ricerca di una armonia cromatica che ritroveremo in Domenichino¹⁴⁹⁴. La faticosa lunghezza di un simile metodo, irrisa dai pittori contemporanei di Bellori come superflua, avrebbe invece garantito la vera imitazione della realtà, in «bene ordinate istorie», panneggiamenti, contorni, espressioni e in un «moto vivo e naturale. Con simili studi, chi più, chi meno, hanno camminato li gran maestri, senza insuperbirsi d'una caricatura di colore, e di contorno»¹⁴⁹⁵. Tutte queste operazioni, dimostrano per Bellori il modo corretto di esercitarsi sulla natura, contrapposto a quello privo di selezione di Caravaggio e dei suoi seguaci, passando prima per l'azione teatrale (piuttosto che per l'anatomia michelangiolesca), poi per la

¹⁴⁹¹ BELLORI 2009, pp. 205.

¹⁴⁹² Per la fortuna delle osservazioni belloriane sul rapporto di Barocci con la scultura in Mengs e Lanzi (la sua mancanza di rilievo colta da Giulio Mancini, ma anche sul suo talento nell'accordo musicale dei colori), v. PIZZORUSSO 2009, p. 54; per il rapporto con l'antenate scultore Ambrogio Barocci e lo studio delle statue antiche, cfr. *ivi*, pp. 56-57; infine, per il paragone dei due Bernini padre e figlio con l'opera del pittore, in particolare nell'*Enea e Anchise*, e per la ricusa dell'operato di Barocci il cui pregio era per Giovan Lorenzo soltanto nel suo «colorito vago e piacevole», come riferito a Chantelou, cfr. *ivi*, pp. 62-64.

¹⁴⁹³ BELLORI 2009, pp. 205-206: «li faceva gestire conforme la sua immaginazione, e chiedeva loro se in quel gesto sentivano sforzo alcuno; e se col volgersi più, o meno, trovavano requie migliore; da ciò sperimentava li moti più naturali, senza affettazione, e ne formava gli schizzi [...] Fatto il disegno formava li modelli delle figure di creta, o di cera tanto belli, che parevano di mano di ottimo scultore, non contentandosi alle volte di uno solo, ma replicando due, o tre modelli di cera della stessa figura. Dopo li vestiva a suo modo, e conoscendo che facevano bene, poneva in quel modo li panni sopra il naturale, per torre ogn'ombra d'affettazione. Da tutte queste fatiche formava un cartoncino ad olio, ovvero a guazzo di chiaroscuro, poi riportato in scala usando carboncino, gesso e pastelli, e infine «calcandolo sull'imprimitura della tela [e segnandovene] con lo stilo i dintorni, acciocché mai si smarrisse il disegno [...] Quanto il colorito, dopo il cartone grande, ne faceva un altro picciolo, in cui compartiva le qualità de' colori con le loro proporzioni; e cercava di trovarle tra colore e colore; acciocché tutti li colori insieme avessero tra di loro concordia ed unione, senza offendersi l'un l'altro, e diceva che sì come la melodia delle voci diletta l'udito, così ancora la vista si ricrea dalla consonanza de' colori accompagnata dall'armonia de' lineamenti. Chiamava però la pittura musica».

¹⁴⁹⁴ Per l'origine rinascimentale del tema della armonia cromatica in pittura (ma senza discussione della sua mancanza all'interno delle statue lignee), prima in Vasari e poi moltiplicato da Armenini, v. QUAGLINO 2019, in part. pp. 245-247 e 251-256, con riferimenti anche alla lessicografia dei lemmi “vero” “vivo” e “vivace” in riferimento ai colori della pittura rinascimentale.

¹⁴⁹⁵ BELLORI 2009, p. 205.

scultura panneggiata (come in Poussin) per studiarne le luci e ombre, dimostrando ancora una volta che la scultura è per il teorico secentesco una pura questione di chiaroscuro, come è valido anche per Bernini e Galilei.

In questo senso, un'eco significativa è nell'epitaffio di Peter Paul Rubens¹⁴⁹⁶, dove giocando con l'assonanza col latino «rubescere», si indica il pittore come latore di vita e pensiero alle figure (si sottintende, dell'antichità, in quanto egli è riconosciuto da Bellori come 'collega' erudito): possibile ancorché non confermabile riferimento al progetto di trattato sull'animazione delle statue classiche da parte del fiammingo¹⁴⁹⁷, a cui difatti Bellori non risparmia la critica di aver seguito troppo da vicino le posizioni caravaggesche, nella mancanza di selezione ed emendazione dei difetti del naturale, così come nella messinscena contemporanea delle favole antiche, ovvero del rendere vive le sculture antiche e i grandi del Rinascimento¹⁴⁹⁸. In effetti, il vero superamento dell'allievo Van Dyck rispetto a Rubens sarebbe stato per Bellori proprio quello di aver intuito che un simile trattamento coloristico si addiceva più alla ritrattistica che non alla pittura di storia, facendone la sua fortuna¹⁴⁹⁹.

Sulle *Vite* mai pubblicate, anche per il loro carattere evidentemente *in fieri*, non ci vogliamo soffermare troppo, pur notando come Guido Reni sia malvisto per aver alterato «la sua bella idea» per tentare di superare il «nuovo colorito dal naturale» di Caravaggio, e riuscì nella prova di questo talento, superando il Merisi nel soggetto della *Crocifissione di Pietro*, ma per «quest'opera

¹⁴⁹⁶ BELLORI 2009, p. 266: «Ipsa suos Iris, dedit ipsa Aurora colores, / Nox umbras, Titan lumina clara tibi; / Das tu Rubenius vitam, mentemque figuris, / Et per te vivit lumen, et umbra, color. / Quid te Rubeni nigro mors funere voluit: / Vivis, vita tuo picta colore rubes».

¹⁴⁹⁷ Per il quale, si rimanda per semplicità al catalogo della mostra

¹⁴⁹⁸ BELLORI 2009, p. 267-268: «Si può opporre nondimeno al Rubens di aver mancato alle belle forme naturali, per la mancanza del buon disegno [...] veniva egli rimosso dalla venustà dell'aria delle teste, e dalla grazia de' contorni, [...] che modificava accomodando tutte le sue figure ad una idea di volti e di barbe senza varietà, e non dissimili fra loro, e più tosto *vulgari*. Nel vestire, o se fingeva armati, o abiti anche di personaggi antichi, li accomodava all'uso moderno, e per lo più copriva l'ignudo con un semplice panno non corretto dall'arte. *Con la libertà del colorito spesse volte si dimostrò troppo pratico, né si riteneva alle parti emendate della natura*; e benché egli stimasse sommamente Rafaele e l'antico, non però imitò mai l'uno o l'altro in parte alcuna; e se avesse voluto seguitare i lineamenti delle statue di Apolline, di Venere, o del Gladiatore, li alterava tanto con la sua *maniera*, che non lasciava di esse forma, o vestigio per riconoscerle», corsivi miei: la ripresa dell'antico mediato da Caravaggio non è accettabile. Sul tema della vivificazione delle statue antiche attraverso il colore, Rubens aveva iniziato un trattato erudito in lingua latina, per cui cfr. da ultimo GIARDINI 2023 in *IL TOCCO DI PIGMALIONE* 2023.

¹⁴⁹⁹ BELLORI 2009, p. 283: «Si serviva de' riflessi, e sbattimenti, e dove prefiggeva i lumi, usciva fuori a tempo, con grazia e forza: simile in ciò al suo maestro Rubens, seguitando le medesime regole, e massime di colorire, se non che il Van Dyck riuscì più delicato nelle incarnazioni, e si avvicinò più alle tinte di Tiziano; sebbene egli non fu sì capace d'invenzioni, né ebbe pari lo spirito, e la facilità nelle opere copiose, e grandi, essendo l'armonia de' suoi colori più propria d'una camera. Conseguì egli il pregio maggiore ne' ritratti, ne' quali fu unico, ed alcune volte con l'istesso Tiziano maraviglioso. Nell'istorie però non si mostrò sufficiente, e stabile nel disegno, né soddisfece con perfetta idea, mancando in questa, e nell'altre parti, che si convengono all'azione de' componimenti».

servissi più del naturale che della sua nobile idea»¹⁵⁰⁰. Andrea Sacchi doveva invece funzionare come personaggio di collegamento interno nella linea narrativa delle *Vite*: nell'introdurre il pittore, si nota come sua particolarità di essere uno dei pochissimi artisti romani effettivamente nati nell'Urbe¹⁵⁰¹. Bellori era cosciente del ruolo assolutamente cosmopolita che la cultura visiva romana si era sobbarcata durante quasi tutti i suoi anni di vita, ma un piccolissima punta di campanilismo poteva sfuggire anche all'erudito antiquario, che non per niente ricorda come unico altro esempio del genere Pietro Cavallini (che fece risorgere l'arte, contrapponendolo quindi al Giotto vasariano), dicendo che «sublimossi in quel rozzo secolo non solo nella pittura, ma anche nella scoltura, restandocene ancora gli esempi»: si riferisce qui dunque al circuito dei crocifissi lignei di Cavallini, assolutamente più noto, all'epoca, dei pochi lacerti pittorici di Trastevere. La genealogia artistica romana prosegue quindi con un altro scultore, Paolo Romano e con la sua figura di San Paolo sul ponte Sant'Angelo, prima di essere connessa, tramite l'assunzione come allievo di Giulio Pippi da parte di Raffaello, al Sacchi, che altrettanto si presentava come discepolo di una novità venuta da fuori, in questo caso, tramite l'Albani, quella di Annibale¹⁵⁰². Inoltre i suoi progetti di ripartimenti e stucchi si rifanno alle stesse istanze che abbiamo discusso per Algardi, ma letti ovviamente dalla prospettiva del pittore: la sua figura doveva portare al trionfo finale celebrato per Carlo Maratti.

Oltre ad alcuni aspetti singolari repertati tra gli esordi del pittore, come i tentativi del giovane Maratti di utilizzare tinte assolutamente deperibili come quelle tratte dalla frutta, Bellori rimarca la discendenza teorica dell'anconetano da Domenichino, confermata nella maturità del pittore anche dagli interventi di restauro, in cui l'artista interviene sia sui «contorni» che sul «colore». Citiamo, oltre al problema dello statuino, la critica lanciata da Maratti contro Luca Giordano, che avrebbe chiesto: «A che giovano tanti studi? Basta rassomigliare il naturale, basta contentar l'occhio. Chi ha un bel colore, delle cento parti della pittura ne possiede novantanove»¹⁵⁰³: queste affermazioni avrebbero nel giudizio del pittore marchigiano allontanato i giovani dall'esercizio formativo dell'accademia, condensato ideologicamente nella stampa che egli compose sul tema¹⁵⁰⁴: è proprio in questi appunti sulla formazione disegnativa svolta presso S. Luca che Maratti, dopo aver evidenziato l'importanza dei panni come punto di maggiore difficoltà e

¹⁵⁰⁰ BELLORI 2009, pp. 496-497.

¹⁵⁰¹ BELLORI 2009, p. 535.

¹⁵⁰² BELLORI 2009, pp. 556-557.

¹⁵⁰³ BELLORI 2009, p. 628.

¹⁵⁰⁴ descritta in BELLORI 2009, pp. 630-631.

dunque importanza nella pittura (dove oltre al chiaroscuro suo personale si scorge ancora una eco della censura controriformista dell'inizio del secolo alle pitture disoneste), sarebbe passato a refutare l'opinione «che il colore fosse la forma, ed il disegno la materia della pittura». Si può fare un confronto tra l'aspetto transitorio imputato alla scultura in legno colorato rispetto a quella in marmo celebrata come eterna dal *Paragone* (o dell'incorruttibilità dell'oro, se per questo), e la risposta di Maratti:

«bisogna considerare il disegno [...] come principio formale [...] poiché distrutti li dintorni, si distrugge [la figura, anche se rappresentata dal naturale] e s'annichila la sua forma. Al contrario, distrutto il colore, rimane nelle linee la somiglianza e la sostanza dell'imitazione, che ci rappresenta la cosa qual è in sua natura, perdendosi solo gli accidenti delle tinte»¹⁵⁰⁵.

Tale presa di posizione, che bandisce definitivamente qualunque interesse da parte del teorico romano al tema del colore, per bocca dell'amico pittore, deriva in realtà da alcuni luoghi comuni che risalgono a loro volta ancora alla seconda metà del Cinquecento e allo stanco riproporsi del conteso primato tra fiorentini e veneti nella letteratura del rinascimento. Come messo in luce degli editori già negli anni Settanta, questo personale posizionamento teorico declamato da Maratti dipende dalla famosa epistola aggiunta da Bellori nel finale della biografia di Domenichino, ultima delle quattro indirizzate a Francesco Angeloni, padre naturale di Bellori. Si tratta di una missiva che dimostra la familiarità del pittore con gli scritti teorici di Agucchi (in particolare la distinzione tra scuole), Leon Battista Alberti (*De Pictura*) e Lomazzo (*Trattato della Pittura*). Da queste fonti Domenichino traeva la sentenza «che il disegno è la materia, et il colore la forma della pittura», specificando ch

«il disegno dà l'essere e non vi è niente che abbia forma fuori de' suoi termini precisi; né intendo del disegno in quanto è semplice termine, e misura della quantità; et infine il colore senza il disegno non ha sussistenza alcuna. Mi pare ancora che dica il Lomazzo che un uomo disegnato al naturale, non farebbe conosciuto per il solo disegno; ma bensì con l'aggiunta del colore simile, e questo è ancor falso; poiché [...] tanto basta alla scultura, che non ha colore alcuno»¹⁵⁰⁶.

Le vette raggiunte da Zampieri nella conduzione 'corretta' del colore e del rilievo hanno per Bellori un riscontro anche nell'opera del *peintre-philosophe* per eccellenza: Nicolas Poussin viveva infatti «in compagnia ed in una medesima casa con Francesco Fiammingo scultore [... con cui] si applicarono insieme attentamente alle cose antiche. Con la quale occasione si diede anch'egli

¹⁵⁰⁵ BELLORI 2009, p. 632.

¹⁵⁰⁶ BELLORI 2009, pp. 369-370. Il testo di questa missiva è analizzato con un close reading rivelatorio in Bell 2023, pp. 199-208.

a modellare ed a fare di rilievo»¹⁵⁰⁷. I due artisti studiavano, a quanto pare, con preferenza singolare, l'*Antinoo* citato anche da Bernini in Francia, ma anche i *Baccanali* di Tiziano, i cui erotini «di ammirabile bellezza, Nicolò non solo copiavano in pittura, ma insieme col compagno li modellava di creta in bassi rilievi, onde si acquistò una bella maniera di formare li putti teneri»¹⁵⁰⁸. Poussin seguiva gli stessi insegnamenti di Domenichino riguardo ai temi di ottica e chiaroscuro (Matteo Zaccolini), anatomia (Andrea Vesalio), e soprattutto nello stendere i colori: preferiva infatti Zampieri a Reni soprattutto «circa il naturale, frequentava l'accademia del Domenichino, che era dottissima»¹⁵⁰⁹. Le osservazioni sopra la pittura riportate da Bellori in fine della vita di Poussin e dell'intero suo volume di *Vite*, per quanto recentemente siano state ridimensionate nell'impatto teoretico sulle *Vite* nel loro complesso¹⁵¹⁰, forniscono comunque una base fondativa per le convinzioni che Bellori doveva propugnare, come che l'arte ecceda sempre la natura, che il disegno e il colore da soli non bastino alla creazione completa dell'opera, e che al contempo i colori siano lusinghe per gli occhi, come i versi musicali nella poesia, anziché riguardare da vicino il concetto da esprimere come soggetto. Poussin sosteneva che ordine (intervallo delle parti), modo (quantità delle stesse), specie o forma (linee e colori), tutte insieme compongono armonicamente l'opera¹⁵¹¹, secondo un concetto suggeritogli dal *De Simmetria* di Albrecht Durer: non a caso Bellori riporta anche le tavole di geometrie, di ordini e proporzioni tratte da Poussin dallo studio della statuaria antica, tutti motivi che convergono in una «idea della bellezza» che niente ha a che vedere con la materia del corpo, men che mai nella sua rappresentazione naturalistica.

¹⁵⁰⁷ BELLORI 2009, p. 426.

¹⁵⁰⁸ Sul rapporto con lo scultore fiammingo e le idee condivise sulla scultura antica, cfr. gli epocali saggi di DEMPSEY 2013 e SPARTI 2013 con bibliografia precedente. Significativamente inoltre, la medesima superiorità esplicitata da Bellori nei confronti di Algardi e Duquesnoy in riguardo alle piccole dimensioni di buona parte dei loro *corpora* torna anche virata in una lieve critica contro il formato ridotto dei quadri di Nicolas Poussin, v. BELLORI 2009, p. 431.

¹⁵⁰⁹ BELLORI 2009, p. 427.

¹⁵¹⁰ Per cui, cfr. NATIVEL 2011, con una fondamentale ricognizione della fortuna del *De Pictura Veterum* e dei testi sull'oratoria di Cicerone e Quintiliano nella teoria artistica di Poussin, poi fatta propria da Bellori, esercitata attraverso il *close reading* delle lettere di Poussin (e anche per la storia editoriale del carteggio dell'artista, da noi citato più sopra).

¹⁵¹¹ SAVETTIERI 2013, per l'idea di Poussin dell'*Ut musica pictura* e la sua fortuna accademica successiva in Francia.

II.3.6. La lettera di Pacichelli sulla scultura lignea: un tentativo di lettura dal lato romano

Giovan Battista Pacichelli, erudito poligrafo, giurista e viaggiatore, era nato a Roma nel 1641 da genitori pistoiesi di buona condizione, e dopo gli studi giuridici a Pisa e quelli teologici a Roma ebbe buone possibilità di carriera grazie alla protezione del concittadino papa Clemente IX Rospigliosi¹⁵¹². La sua formazione tradisce dunque una cultura fiorentina, le cui esperienze di scultura moderna in legno erano dunque sostanzialmente limitate, oltre ai nobili *exempla* vasariani dei crocifissi di Donatello, Brunelleschi, Maiano, Sangallo e Michelangelo, forse ai manichini snodabili degli Alberti di San Sepolcro¹⁵¹³, e alle esperienze a lui cronologicamente più vicine di Giovannone dei Crocifissi¹⁵¹⁴ nel pistoiese, e delle opere qualitativamente più elevate di Jacopo Maria Foggini e Volterrano a Firenze¹⁵¹⁵.

Non soffermandoci sulle sue numerose iniziative editoriali, solitamente riconducibili alla letteratura odeporica, affrontiamo direttamente il testo forse più rivelatore per la considerazione della scultura lignea romana che ci sia rimasto. La lettera, destinata in origine a Don Giacomo Saluzzo, duca di Corigliano e ambasciatore di Genova a Madrid¹⁵¹⁶, è ormai assai nota: è stata in precedenza osservata soprattutto dal fronte napoletano/spagnolo della questione¹⁵¹⁷, a cui l'erudito viaggiatore si oppone, innamorato com'è della propria città natale. Finora non è stato approfondita una rilettura dal lato romano delle censure riguardo alla scultura lignea e dei plausi generosamente distribuiti da Pacichelli all'ambiente artistico romano della fine del XVII secolo¹⁵¹⁸. Pur avendovi trascorso malvolentieri molti anni, l'abate aveva poco riguardo verso la

¹⁵¹² Per la biografia dell'autore, v. CARRINO 2014.

¹⁵¹³ GALASSI 2007, con bibliografia precedente.

¹⁵¹⁴ Al secolo Giovanni Zeti, artista attivo nel pistoiese, e di cui dà notizia principalmente la guidistica ottocentesca, v. TOLOMEI 1821, p. 141, 162, 222, e cfr. TIGRI 1854, p. 85, 270, 354, il quale, indicandone due crocifissi nelle chiese di San Francesco e Santo Stefano di Pistoia, lo pone in compagnia dei grandi protagonisti del tardo barocco che si trasferirono a Roma al seguito delle committenze Rospigliosi, come Lazzaro Baldi, i Gimignani e Luigi Garzi; tutte queste fonti sono meglio discusse in CERAMI 2013, in part. pp. 59-60.

¹⁵¹⁵ GIOMETTI 2017, con bibliografia precedente.

¹⁵¹⁶ PACICHELLI 1695, pp. 21-25; [Mittente: Abate Giovan Battista Pacichelli]; [Luogo e Data]: Roma, 10 [ottobre] 1693; [Destinatario:] Al Signor Don Giacomo Saluzzo, Napoli; [Oggetto:] *Il Marmo, e 'l Metallo solamente pregiarsi nelle Statue: ne' quali tien molto credito Roma*. Per l'identificazione del destinatario, v. MEROLA 2021, p. 22, note 45-48.

¹⁵¹⁷ L'edizione integrale di questo fondamentale documento, già brevemente commentato da PINTO 1997, pp. 85-86, si trova in GAETA 2006, p. 141 e successivamente in GAETA 2007, i cui pareri sono ripresi da MEROLA 2021, pp. 21-24 dove discute la letteratura di periegesi sulla scultura policroma napoletana, tra cui Celano e tangenzialmente anche Pacichelli; cfr. GAETA 2011, dove la studiosa lamenta il mancato riconoscimento in DI LIDDO 2008, p. 64, di un documento che è possibile riferire alla statua nella cui commissione il religioso si rammarica di essere coinvolto.

¹⁵¹⁸ La stessa lettera è stata già brillantemente discussa, per la scultura in bronzo e marmo, da SIMONATO 2019, in particolare in relazione al seguente passo, v. PACICHELLI 1695, pp. 21-22: «Ho veduto diversi marmi di soggetti che già conobbi / scolpiti al vivo ne' sepolcri dal signor [Domenico] Guidi. I medaglioni della santa memoria di *papa Alessandro VIII*, e de' nipoti, e [de'] più uniti congiunti di ogni sesso, dello scalpello del signor Giovanni Pietro Mauri,

compagine culturale partenopea, e in particolare della sua produzione di statuaria in legno policromo. Criticava aspramente il naturalismo estremo di Giuseppe, Michele e Aniello Perrone, di Vincenzo Ardia e degli altri artisti in voga sul finire del Seicento per l'espressionismo delle contrazioni muscolari, l'uso del colore, le bocche aperte, ma soprattutto per la polimatericità data dagli inserti in vetro, dall'uso di peli, parrucche e vesti reali; ciò che più lo turbava, al di là delle valutazioni monetarie che reputava eccessive sia nel Meridione che in Spagna, era l'uso apertamente devozionale e non artistico di sculture sacre, custodite «sotto il cristallo, in modo che la rappresentanza ecciti a divota memoria del rappresentato»¹⁵¹⁹. Tutto ciò lo portava a rifiutare senz'appello l'invio di una statua in legno policromo di *sant'Antonio di Padova col Bambino e Angeli* al proprio padrone, Ranuccio II duca di Parma, reputandola una «bambocceria»; come giustificazione, sfruttava la pestilenza che dilagava nel regno di Napoli, arrivando a definirla una «felice disgrazia», che permetteva di salvaguardare il giudizio del Farnese sul «giusto» (o forse *gusto?*) del proprio inviato¹⁵²⁰. Una più valida alternativa come dono diplomatico veniva indicata

il migliore allievo del *signor Paolo Naldini*, sono stati stimati maravigliosi. Dovea egli staccare in porfido il regal volto del [re] *cristianissimo*, sì come ben gli era già riuscito di quel della *maestà della reina Cristina di Svezia*: ma un pelo, o sia filo, scoperto lungo la fronte infelicemente ne lo distolse. Cominciò egli con applauso (et io l'ho veduto) un busto di *Giacomo il re oggi della Gran Bertagna*: vacillando poi il *conte di Castelmene* suo *ambasciadore*. Di *bronzo* sono aperte preziose *fonderie*, e di quello e di *marmo* vedrassi in Vaticano in sette statue il *Battesimo del Signore*. Alle *corti di Firenze* e di *Parma* son largamente trattenuti sì fatti artefici, un de' quali, che stimo fiammengo, ha ben impressa nel marmo la testa del *serenissimo signor duca* [mio] padrone»; e *ibid.*, pp. 23-24: «I *Padri della Compagnia* [di Gesù], nel sontuoso *tempio farnesiano* della *Casa Professa*, ne' giorni feriali tengon esposti sul grande altare simili statue de' dodici *Apostoli*, e diverse de' *Santi* e degli *Angeli* tutte in piedi ne' laterali. Ma se ne vedrà una di marmo bellissima et ancor d'*Angelo* sovra quella di *Sant'Agnese*, che mancava nella preziosa cappella, o *chiesa Pamfilia* di *Navona*, ove il *signor Principe* (sì come giorni sono benignamente partecipommi) disegna costituir l'*ostensorio d'oro*, e carico di gemme, stimato unico in questa metropoli, che fa egli con tutta applicazioni lavorare».

¹⁵¹⁹ PACICHELLI 1695, p. 20-21: «Giudichi pur ciascuno a suo piacere delle sculture sagre in legno de' *signori Aniello e Michele* figliuoli del fu *Giuseppe Perrone*, dell'*Ardia*, e di codesti altri virtuosi, e della loro esquisitezza: o pe' muscoli ben espressi, o per la carnagione colorita al vivo, o per la delicata dentatura e palato; [o per la] vivacità degli occhi nel vetro, con le ciglia e capelli naturali, con le vesti di seta, giusta il decoro, o di lana, e in parte riunite secondo le leggi e consuetudini degli ordini regolari; co' piedestalli d'intaglio dorato, e custoditi nell'ebano sotto il cristallo, in modo che la rappresentanza ecciti a divota memoria del rappresentato [corsivo mio]. E ne vadan pure in casse numerose, a prezzo di sessanta, ottanta, e anche più di cento ducati l'una, regali ben ricevuti ne' palagi primari della *Spagna*. Io, per certo, non più indurrommi ad eseguir l'offerta, ancorché creduta costì delle singolari, al mio *serenissimo signore duca di Parma* della *statua del Santo di Padova*, che con ogni studio, fra gruppi degli angeli, spargimento de' fiori di seta, sovra gl'intagli vaghi portati in oro, facendogli reggere in ginocchi[o] il *Bambin Redentore*, ha con questo fine in più mesi perfezionata l'amico di vostra signoria dichiaratosi però pago delle mie più larghe maniere».

¹⁵²⁰ PACICHELLI 1695, p. 22-23: «Conviene oggi a me dar titolo di felice alla disgrazia del *contagio del Regno*: la quale, avendom'impedito di far trasportar la statua accennata, sostiene meglio che può il concetto, che assai pericolava, del giusto mio. *Monsignor l'arcivescovo di Laodicea* [Federico] *Caccia*, che della *Santa Sede* si spedisce *nunzio* alla corte del re cattolico, ha scelto per farne regalo alla *maestà sua*, col prezzo di cinquecento scudi, una *statua di bronzo dell'arcangelo San Michele*, fatta dorare con altri dugento e con altrettanto abbellir d'ebano e d'oro nel piedestallo: n'è alta che tre palmi, del raro modello dell'*Algardi* [Alessandro]. Aggiugnendo per quelle dame e cavalieri le *cassette* novelle di *cristallo* del *veneziano* (o trasparenti, o rabescate col fuoco, o non diafane, o colorite di fiori che si valutan sino a quaranta doppie), colme di *guanti* odorosi, raccamati d'oro e legati con le reti similmente di filo d'oro, e di *quintessenze di rose, gelsomini*, et unguenti odorosissimi, in vasetti pur di cristallo assai bizzarri. Di questi è insigne compositore un tal *Pompeo* romano in *via de' Pontefici*. Ma si ha da discorrer di due doppie per un bottoncino».

da Pacichelli nel regalo fatto da Federico Caccia, arcivescovo di Laodicea e nunzio apostolico alla corte di Spagna, di una piccola ma preziosissima statua in bronzo dorato raffigurante *San Michele Arcangelo*, su «raro modello» di Alessandro Algardi¹⁵²¹.

Talvolta la sintassi di Pacichelli risulta arbitraria, poiché le sue lettere, pubblicate postume, evidentemente tradiscono un tono colloquiale sincero, in cui sono elisi connettivi logici e passaggi intermedi. Ad esempio, la frase che esclude l'identità tra la statuaria propriamente detta e l'intaglio decorativo di carrozze, piedistalli, basamenti, fogliami e cornici in legno, introducendo anche i nomi allora più in voga in quest'arte (Giovanni Battista Anguilla, Giovanni Corbelli e Francesco Corallo), presenta alcune oscillazioni della punteggiatura che possono in un primo momento far pensare a una censura anche di questo secondo segmento della produzione artistica romana, in rispetto ai 'canoni accademici' che abbiamo descritto nei paragrafi precedenti¹⁵²². Tuttavia, il solo conteggio degli aggettivi positivi (rari, stupendi, corrispondenti) dovrebbe dimostrare che così non è.

L'atteggiamento di Pacichelli potrebbe essere letto sia come una salace critica dettata dall'astio verso una patria adottiva che non riconosceva, ma anche come assolutamente in linea con i supposti canoni accademici (che pure sappiamo non essere inossidabili o originari dell'associazione di San Luca¹⁵²³) della Roma di fine Seicento. Anche se l'abate preferisce mantenere l'anonimato sull'interlocutore che gli ha assicurato che le statue di legno sono viste nell'Urbe come «bamboccherie», il passo è subito successivo alla relazione di un incontro con Carlo Maratti, che gli riferisce le sue critiche sulla pittura del napoletano Luca Giordano¹⁵²⁴. La polemica sui materiali per le statue, da limitare al marmo e al metallo, con sporadiche eccezioni per il porfido, potrebbe dunque derivare da posizioni stilistiche dello stesso ambiente di Maratti,

¹⁵²¹ Su cui vedi HEIMBÜRGER RAVALLI 1973, pp. 161-162; MONTAGU 1985, vol. I, p. 200, vol. II, pp. 365-67; CANNATA 1999A, e da ultimo FAGIANI 2019.

¹⁵²² PACICHELLI 1695, p. 24: le statue lignee non sono oggetto di lode a Roma, ma anzi ritenute sciocchezze o opere di genere «non considerandosi [leggi, non considerando così?] le *Statue* che fra gl'intagli profani ma rari delle carrozze, ne' piedestalli e mensini da porsi ad oro per corrispondere a' fogliami stupendi delle cornici de' quadri: nel qual ingegnoso artificio son ora i più rinomati, l'*Anguilla*, il *Corbelli*, e di vantaggio il *Corallo*, cui perché anzi sovrintende che applica all'opra, si dà titolo di *signore*».

¹⁵²³ A questo proposito si rimanda alle ricerche di VENTRA 2019.

¹⁵²⁴ PACICHELLI 1695, pp. 24: «Tutto in somma si raffina qui con la nobiltà dell'Idee e con la maturità del tempo: onde giovedì scorso, trovandomi in casa del *signor Carlo Maratta*, ov'egli coloriva a piè della *Vergine* del *Rosario* il *Santo Patriarca Domenico* a vista di un giovane fatto allora domesticamente vestire di quella tonaca per la tela dell'altare di una compagnia di *Palermo*, venne a dirmi [di] non poter mai creder che il vostro *signor Luca Giordano* cotanto affrettasse il pennello, conforme ne corre la fama; se bene aggonse che una volta da lui medesimo ciò gli fu negato».

in quegli stessi anni intento a rilanciarsi anche come ornatista, aiutato in questo dall'amico Giovan Pietro Bellori.

La discussione teorica all'interno della bottega di Maratti, slegata dal successivo impegno accademico, è testimoniata anche da altre fonti. Pochi anni prima, la coppia formata dal pittore anconetano e dall'erudito romano aveva invitato nello studio del pittore l'architetto svedese Nicodemus Tessin il giovane, al suo secondo viaggio romano svolto tra 1687 e 1688, per intrattenerlo con discorsi sull'ornato e il decoro analoghi a quelli ripetuti da Pacichelli¹⁵²⁵. In quella occasione Tessin era stato informato della nuova invenzione di Carlo Maratti di un modello di cornice nera e oro, con finissimi intagli, da lui da poco approntato¹⁵²⁶. L'architetto svedese fu estremamente interessato, soprattutto nella fase matura della propria vita, nell'arredo barocco romano, campo di maggior impegno degli intagliatori in legno, arrivando a collezionare disegni di progettazione di carrozze e tavoli e commissionandone alcuni *d'après*¹⁵²⁷. Proprio in questo senso si dimostra un interesse dell'artista al fare tecnico più che alla categoria dell'insegnamento teorico, dimostrato nella successiva stesura del mai pubblicato *Trattato della decorazione d'interni*¹⁵²⁸. A questa altezza cronologica, Tessin si interessa soprattutto, come è ovvio, di architettura¹⁵²⁹. Passando per Firenze nota che vi fioriscono due accademie, una dedicata alla lingua (la Crusca) e una all'arte figurativa (quella del Disegno), ma si dedica a descrivere, pur rapidamente, soltanto la Galleria dei Lavori, dove ricorda incisori in rame, ebanisti e tornitori ma trascurando gli intagliatori in legno. In breve, a queste date, la sua passione per una storia della scultura decorativa è da rivedere piuttosto come una storia della carrozza romana¹⁵³⁰, collegata

¹⁵²⁵ TESSIN 2002B, pp. 340-341 (Part II, p. 148): «Er [Maratti] ist sonsten der erste gewesen ser die schwartze rahmen inventiret hat; undt mit der durchbrochenen angesetzten vergulden bildhauereij, und sagte er selbst; dass an den neuen schildereien thäten sie einen sehr guthen effect, aber den alten liebte er sie mehr gantz vergulb».

¹⁵²⁶ Il modello esisteva davvero ed era stato negli stessi anni 1687-1688 celebrato da Maratti nel suo ritratto di Alderano Cybo, e successivamente, proprio negli anni di Pacichelli a Roma, da Bellori nelle sue aggiunte alle Vite, v. BEI 2020.

¹⁵²⁷ OLIN 2009.

¹⁵²⁸ TESSIN 2002A.

¹⁵²⁹ Soprattutto quando descrive opere berniniane, Tessin si sofferma molto sull'uso del colore in architettura: nel caso della Cattedra di San Pietro, TESSIN 2002B, pp. 287-288 (Part II, pp. 44-45), in cui distingue numerose sfumature di colori nelle parti a bronzo e critica l'esecuzione dei raggi della gloria completamente dorata e troppo piccola; anche per la chiesa di S. Andrea al Quirinale, TESSIN 2002B, pp. 295-296 (Part II, pp. 53-54), nota gli inserti di marmi rossi verdi e del blu come sfondo per il trionfo di stucco dorato rappresentante il santo, eseguito da Antonio Raggi, che non è però discusso nei suoi valori plastici, a favore piuttosto gli angeli della cupola, bianchi sullo sfondo giallo. Infine cfr. TESSIN 2002B, pp. 299-300 (Part II, p. 57): l'unica opera che Tessin segnala nei suoi appunti sulla chiesa di S. Marcello al corso, disegnando e descrivendone la parte architettonica ma non la modellazione in stucco dell'angelo che lo sostiene, è il pulpito, che gli servì forse da modello per i palchi reali della cattedrale di Stoccolma.

¹⁵³⁰ Per casi prossimi a quello che si va a descrivere, v. ORIGLIA 2021 e ORIGLIA 2023, con bibliografia precedente. L'autrice ha in corso una ricerca sul tema della realizzazione e decorazione delle carrozze, che una volta pubblicata

in particolare modo all'ingresso trionfale in Roma del cardinale Rinaldo d'Este, dal 1695 duca di Modena e Reggio¹⁵³¹. Il corteo, che ebbe luogo il 28 novembre 1688, preludeva all'ottenimento definitivo della porpora cardinalizia e del titolo di Santa Maria della Scala il mese successivo. Tessin non ebbe modo di partecipare all'evento, ma discorse direttamente con Ciro Ferri che aveva curato la realizzazione dell'intero apparato con numerosi disegni. La lunga descrizione in tedesco, che si ritrova nei taccuini di appunti subito dopo una sezione tecnica in italiano sulla doratura dei metalli, e subito prima di venti pagine di biografie artistiche sempre in italiano, è lunga e dettagliata¹⁵³². Le notizie più interessanti che ci lascia riguardano la tecnica di

dovrà servire di riferimento per il rilancio dell'intaglio decorativo come vera e propria categoria della scultura barocca, che con questo studio anche lo scrivente si auspica di contribuire ad avviare.

¹⁵³¹ Per i dati biografici sulla fase romana del personaggio, vedi AL KALAK 2016.

¹⁵³² TESSIN 2002B, pp. 333-335 (Part II, p. 99-100): «Die 33 sehr herliche carossen vom card: d'Estè, die in seinem palais zu seiner ankunfft undt entrèe gemacht werden, habe ich mit Sigr: Cyro Ferri beschen, der dheren herlichen ordonnance gemacht hat, undt die zeichnungen von brodereyen undt alles gibt, undt sie völlig exequiren läst. So reich undt von der mengde hat sie keiner vor ihm in Rom machen lassen. Die vergulden kutschen werden vor ihm selbst gemacht, undt acht verguldet vor der cortege: imgleichen vier schwarze vor ihm selbst undt 8 vor der cortege, die übrigen seindt von der svite, wie auch ist darunter die sehr schöne verguldet poultroncine mit ihren aufstehenden sphinxen vorne undt hinten. Dass laubwerck zum theil undt die figuren wahren meist über all holl wegen der leichtigkeit vor zweijen pferden. Die schönste kutsche wahr die erste schwartze, da hinten die Religione in der mitten sass, undt unten vor zur rechten die Justice undt zur lincken die Prudence, umbher wahr es mit ein artiges grosses geflochtenes laubwerck, die couleuren von schwartz wahren dreierleij art an der sculpture. Die kutsche selbstn wahr artig mit eijsernen schwartz glantzieten borden beschlagen, die in einem stahlernen form von dünnen eijsen styckweiss sehr artig wahren hinein- getrieben. Inwendig wahr dass zeüg unter dem himmel wie auch die gardienen von einem reichen goldbroccard undt schwartz zu 60 scudi die canna nach Siger Cyro Ferri dessein gemacht. Dass laubwerck in selben zeuch wahr ganz goldt undt der grundt von kleinen schwartzen rauten mit goldt separiret, die portieren wahren alle à part gewebet, dass wapen in der mitten wahr nach den blasons mit goldt silber undt blau, undt ein grosses brodirtes gebeügtes goldt laubwerck herumb, imgleichen wahr dass inwendige laubwerck herumb, die grosse boutonieren ausswendig, wahren imgleichen von solchem erhobenem durchbrochenem laubwerck von schwartze seite sehr nett aussgemacht undt dass sehr schöne darinnen wahr, wahr eine art von violette lahne von stahl, dar mit es hie undt dar discerniret wahr. Die räder daran wahren über alle die massen reich von laubwerck, undt wahr dass inwendige laubwerck, so artig darinnen gewunden, dass es liess als wenn inwendig ein ander rath wähe dass gegen dem eusseren herumbgieng. Die andere kutsche wahr mit zweijen fanæen, die hinter zwischen dem laubwerck sassen, die eine höher undt die andere niedriger mit ihren tromben. Beij der ersten kutschen habe ich vergessen zu melden: dass hinten über den dreijen gedachten figuren, sahe man noch oben auf beiden seiten grouppen von zweijen kinder, die mit den festonen vortfliegen. Die ecken daran solten von gedachten zwartzen broderey mit grossen laubwercken gemacht werden, zwischen dhenen die adler vom wapen mit seinen ausgebreiten flügeln soll stehen von kupffer getrieben undt vorvergült. Die andere kutschen wahren mit kinder und laubwercken degrad [illegible]. An der ersten sehr wenig vergulden kutschen (da doch der grundt hie undt dar wahr schwartz an gelassen) wahr in der mitten die valeur vorgestellt, wie eine junge schöne mansspersson in romanschem habit mit der lance, mit der er unten auf der einen seiten die Envie supprimirte, auf der anderen seiten gegen über sahe man auch den Laster suprimiret; unter der Valeur und über den Lastern wahren eitel troféen, so aber überall mit etwass schwartz discerniret wahren. Auf beijden seiten wahren laubwercke mit palmen und lauriern, voran wahren auch dergleichen zierathen mit kinder undt palmen vermengt. Inwendig wirdt ess geziert wie die vorige, ausserhalb dass in der stelle vor dem schwartzem im broccard wirdt sie mit ihrer svite cremoisi undt goldt. Dass laubwerck, die boutonieren, undt cantonieren werden mit ihren zweijen kindern zu jede ecke über alle die massen reich brodiret. Diese kinder werden erstens holl inwendig undt von holtz gemacht, darauf past man dass leinwandt wie ein schneider styckweiss genaue an, so brodiret man es hernacher, undt colliret es auf die höltzern kinder; die palmen, undt hie undt dar den grundt im laubwerck machen sie von goldt lahne zu discernieren. Die sculpture alleine zu diese kutsche ohne vergulden kostet 1500 scudi. Hinten auf der anderen kutschen dass die Æternitet mit der schlangen in der linckeren handt in einem ring, undt in der rechtern eine feder,

realizzazione di questi complessi arredi mobili: in primo luogo, Tessin utilizza volentieri il francesismo “sculpture” per indicare l’arte messa in opera nel monumentale corteggio. Secondariamente, tutte quante le trentatré carrozze vennero realizzate direttamente sotto la direzione di Ferri all’interno del palazzo del Cardinale, dimostrando dunque che anche per questo tipo di produzione era prassi comune un doppio controllo da parte del committente e dell’artista-inventore. Terzo, ma non meno importante: tutte le figure, dai trii di allegorie sui treni delle carrozze ai putti che funzionavano come angoliere e supporto della decorazione tessile delle carrozze, vengono realizzate cave all’interno, per garantire un peso sostenibile dal tiro di soli due cavalli. Una delle carrozze, decorata a velluto nero, è dorata solo in parte, lasciando i fondi in tinta nera, quasi a ricordare le coeve scelte marattesche per le cornici. Tessin aggiunge anche che gli scultori in legno più noti a Roma sono appunto quelli che lavorano a grandi cortei di carrozze, come «un tedesco» al servizio del cardinale Este, e «un francese» che lavora per l’ambasciatore della sua patria. Il secondo, purtroppo mantenuto anonimo, è quello che gli ha venduto i disegni e addirittura i modelli in cera di tali opere, che alla metà del secolo successivo saranno fissati come prova d’esame per l’ottenimento della patente di intagliatore¹⁵³³.

Vi è però una spia che la censura dell’abate non nasca da oltranzismi classicisti: Pacichelli riservava scarso rispetto anche per alcuni *exempla* molto antichi, che imprecisati interlocutori opponevano ai suoi pareri sulla policromia. Sulla menzione nelle fonti latine delle statue crisoelefantine l’abate glissa volontariamente, e specifica che una sola di esse fosse policroma¹⁵³⁴,

wormit sie den nahmen schriebe in einem oval, so zweij kinder hielten, unten neben ihr wahr ein anderes kindt, dieses sahe sehr galant auss mit seinem reichen laubwerck undt beügungen herumb, wie auch mit den eijsen die wie dass höltzerne laubwerck wahren aussgearbeitet, undt verguldet, undt so hinten und vorne dieses gerüst sousternirten. In diese kutsche wahr sehr artig zu observiren, dass in der stelle vor dem goldtgrundt in den brodirten lauben, ¶ wahr dieser grundt von goldmoir cordoniret mit goldt, undt in der mitten von den grossen blättern wahr eine cordone von lahme zwischen zweijen anderen cordonen, all dass umbgeschlagenen der lauber wahr brodiret, welches zusammen treflich schön aussahe, undt nicht den sextentheil vom anderen kostet, undt doch fast eine schönere harmonie undt distinction machte alss die gantze goldtbrodereijen, welches über die massen artig zu imitiren, wie auch an den ecken der betten zu practiciren wahr. Die dritte kutsche hatte wieder ein bleickeres goldmoir undt so successivement. Enfin die magnificence dieser dinge wahr surprenante vor eine particulier fürsten undt cardinalen, den kein potentat in der welt eine so prächtige svite von kutschen wirdt haben. Siger Giacomo Rossi sagte dass er sie in kupfferstück alle ins grosse durch Mir Dorigny wolte aussgehen lassen, welches sie höchst meritiren».

¹⁵³³ TESSIN 2002B, pp. 336 (Part II, p. 102): «Die beste bildhauers in holtz umb kutschern und dergleichen zu bearbeiten ist ein teutscher, der an dess Card: d’Estè kutschen arbeitet; undt ein frantzoss al Corso, der an dess frantzöschen Ambassadeurs carossen werckt, von dheme ich meine zeichnungen undt wachssmodellen von kutschen gekauft habe».

¹⁵³⁴ PACICHELLI 1695, p. 24-25: «De’ dolci colori solamente par con ragione lodata da *Plinio* la detta statua di avorio di *Giove / Olimpio*, manifattura di Fidia. Né di codesti artisti ho udito applaudire che molti anni addietro certi scudini di cera, de’ quali è qui chi serba tre vivaci *Animette del Purgatorio* [corsivo mio]. Ma vostra signoria venga a vedere, che io, stanco di scrivere, alzo la mano e le raccordo la mia perpetua divozione». Mentre per l’uso sacro della statuaria antica e il colore e le conoscenze al riguardo in età moderna, v. FATIGATI 2010 e FATIGATI 2015.

connettendola anzi con l'espressiva ceroplastica contemporanea¹⁵³⁵. Nonostante il proprio ruolo di religioso, Pacichelli si dimostra assolutamente contrario all'uso del legno, apparentemente per motivi sia di conservazione, sia di dignità del raffigurato, che egli identifica principalmente nei regnanti¹⁵³⁶. Pacichelli faceva inoltre scientemente riferimento al testo svedese come rimando per altre fonti classiche; l'abate, che spesso era accusato di cialtroneria dai contemporanei per il suo modo di affiancare le fonti, dice con una sorta di litote di non volersi soffermare sugli innumerevoli esempi favorevoli alla sua posizione descritti da Figrelius (che storpia in Frigelio), ma di fatto nel corpo di tutta la lettera scorre il riferimento sotterraneo, continuo, inevitabile a questo testo, prodotto presso la corte svedese che Pacichelli era riuscito a visitare brevemente nel 1676¹⁵³⁷. La circolazione dell'opera di Figrelius aveva creato echi internazionali, in Francia e in Italia, durante il terzo quarto del secolo, come le opere *Delle statue di Gio. Andrea Borboni Prete Sanese e Dottor Teologo* del 1661, e il *Traité des Statuës* del giurista François Lemée del 1686. L'opera di Figrelius infatti, forse per prima, trattava in maniera estremamente esatta proprio dei problemi contro cui l'abate si stava scagliando in quel momento.

Non si può ignorare la simmetria creata da Pacichelli tra le mode meridionali e spagnole delle vesti di seta, degli occhi di vetro o dei capelli veri sulle statue, tanto criticate, e i giudizi spesso ironici, se non satirici, che affiorano dai tre testi citati nei confronti dei lacerti di un'antichità 'magica', letta controriformisticamente attraverso la lente dell'idolatria. Il riferimento alle effigi

¹⁵³⁵ Le figurette di *Anime del Purgatorio* nascevano con un ruolo devozionale preciso, affine a quello dell'*ex-voto*: servivano come tramite d'intercessione per le preghiere per i defunti, in sostituzione dei più comuni santi psicopompi (la Vergine col Bambino, S. Gregorio Magno e l'Arcangelo Michele): a Roma si diffusero soprattutto in cartapesta e solo a cavallo del Settecento, ad esempio nell'oratorio di S. Angelo in Pescheria, v. SERRA 2010, pp. 172-175; più facilmente il riferimento è a quegli studi di espressione di netta derivazione berniniana diffusi in tutta Italia, dalla Sicilia di Gaetano Zumbo alla Genova di Giovan Bernardino Azzolino, di cui un set di *Anima Dannata e Beata* è conservato a Capodimonte, cfr. SANGUINETI 2012 e DANINOS 2016. Lo studio della ceroplastica, arte latitante nella Roma barocca quanto quella lignaria, fu pionieristicamente inaugurato da Schlosser nel 1911 (ed. moderna ampliata e annotata, SCHLOSSER 2011) e rilanciato solamente nel terzo quarto del secolo scorso col convegno *LA CEROPLASTICA* 1977. La sospensione di questa tecnica, diversamente da quella del legno, non è storicamente stata quella tra arte e magia, ma tra moderna scienza anatomica e le medesime forze superstiziose date dall'esattezza iper-realistica della riproduzione di fattezze "vive" nelle effigi dei morti.

¹⁵³⁶ PACICHELLI 1695, p. 21: «Da questa scuola [Roma] - che si può dir universale e con le scienze risplende nella scoltura, pittura, architettura, e musica - non si rende tributo a' precipi che col metallo o col marmo, ne' quali dopo l'età di Plinio (che rammenta le statue d'oro e di argento - una sola però in que' tempi colorita), lasciando i vecchi vestigi de' celebri statuari (di che a pieno scrive il Frigelio), han fiorito e fioriranno ancor sempre uomini insigni. Ne fan testimonianza le chiese e le galarie. Invidiava però l'eruditissimo Lipsio a Giovanni Battista Baronio (*Centur. 5, Miscel. 18*): «quod sibi non iterum calcare ea loca fas: atque utinam vel furtim liceret, et paene geniali aliqua machina eo transferri». Godono gli eminentissimi cardinali di mostrar gratitudine al pontefice benefattore che gli ha creati, esponendone per le camere dell'udienza i busti di materia sì nobile e durevole; né vi mancan maestri, de' quali spero portar ben tosto a vostra signoria curiose notizie».

¹⁵³⁷ CARRINO 2014.

funebri di Westminster nella lettera di Pacichelli è a dir poco sintomatico¹⁵³⁸: è vero che il medioevo britannico poteva ‘legittimamente’ risultare polveroso e secondario all’erudito cosmopolita ma saldamente romano nei gusti, ma ciò che è fondamentale è che queste opere, fino a tempi recenti trascurate anche dalla critica locale, rappresentavano dei veri e propri sostituti del corpo del re che durante i lunghi rituali funebri¹⁵³⁹, operando uno scambio del corpo con la sua rappresentazione che Pacichelli aveva già avuto modo di leggere e disapprovare perlomeno nel trattato di Figrelus sulla religione antica (cfr. *supra*).

¹⁵³⁸ PACICHELLI 1695, p. 24: «Vi ha chi si è avanzato a spiegarmi, che le *statue di legno*, eziandio de’ *Regali Sepolcri* di *Westmunster* nell’*Inghilterra*, quelle delle *Chiese* per l’*Alemagna*, e le sagre molto minori di costì [Napoli] accennate, si arebbon in questa capitale [Roma] per *Bambocchiere*». Per queste affascinanti opere medievali, e che Pacichelli si rifiuta di rispettare in nome della sola loro antichità, si veda principalmente il recente articolo di JENKINS, BLESSLEY 2019, occasionato dal restauro complessivo del nucleo di statue/manichini conservate nell’abbazia. I simulacri dei regnanti utilizzati per i riti funebri datano dal 1377 al 1625 ed erano stati studiati in precedenza da una bibliografia di antiquari e restauratori piuttosto ridotta, ma *ivi* ampiamente discussa: cfr. ST. JOHN HOPE, ARMITAGE ROBINSON 1907, in part. pp. 566-568; HOWGRAVE-GRAHAM 1961; HARVEY, MORTIMER 1994.

¹⁵³⁹ I manichini rituali della tradizione rituale funebre inglese (ma diffusa anche in Francia, nel Ducato di Lorena, e in Italia, nel Granducato di Toscana, v. RICCI 2017) sono particolarmente inquietanti perché sono una finzione di quel che non è più, e vengono trattati con tutti gli onori dei viventi. È la famosa teoria teologo-politica dei due corpi del re, resa celebre dagli studi di KANTOROWICZ 1989 e analizzata nei suoi risvolti più fini, anche lessicalmente parlando, da GINZBURG 2019. Quella tradizione era rimasta viva per buona parte del Cinquecento in Italia, per poi essere acquietata dai sospetti conciliari sulla legittimità del culto delle immagini sorti in risposta agli attacchi della Riforma. Il doppio rituale, derivato dalle esperienze dell’antichità che ben presenti aveva il Figrelus, e che a noi è noto tramite gli studi di Jean Pierre Vernant, è analizzato recentemente da Luigi Canetti e con maestria proprio nel passaggio dalla tarda antichità dove questi rituali pagani convivono con la cristianità in rapporto conflittuale, fino all’affacciarsi dell’età moderna in cui invece vengono del tutto inglobati da questa, attraverso il sistema dell’ex-voto, spesso realizzato in legno e duramente rifiutato dopo la riforma; v. CANETTI 2012 e CANETTI 2017.

III. Il legno e la devozione a Roma

Lo *status* del legno nella tradizione artistica romana è indubbiamente difettivo: non solo dall'ovvio punto di vista accademico, che a partire dal XIX secolo formula i propri insegnamenti di scultura esclusivamente nella categoria dell'intaglio in marmo, anche per opere decorative¹⁵⁴⁰; ma anche dalla ben più chiaroscurata prospettiva degli antiquari cristiani, che tra Sei e Settecento dovettero dare molta più forma alla cultura pubblica dell'Urbe di quanto si sia soliti ammettere, almeno a partire da Cesare Baronio. È dunque illuminante leggere le parole dell'erudito oratoriano sulla *Cattedra* di San Pietro, per cui Roma è nel giusto a celebrare e conservare come riverito tesoro «infino al legno (per altro vile) di quella materiale cattedra di san Pietro»¹⁵⁴¹. La posizione di Baronio è quella di un cattolicesimo che ha imparato l'importanza di propagandare la propria invincibilità, tradotta nell'eternità e durabilità delle materie prime dell'arte, ma che allo stesso tempo vive la propria spiritualità attaccandosi con le unghie a ogni singolo frammento 'archeologico' che sia testimonianza della fede. È per via di questa prospettiva forzata, bisogna ammettere, che l'intera bibliografia artistica romana tace sul legno, se non su quello adoperato in alcuni rari casi di crocifissi antichi, e soprattutto nelle infinite reliquie, che venivano regolarmente esposte al pubblico con vaste aggregazioni di folla.

In alcuni casi questi frammenti lignei erano oggetto di grande rispetto e venerazione, ma più spesso di accesi dibattiti sulla loro genuinità; e soprattutto, tranne rare eccezioni¹⁵⁴², le reliquie non andavano in processione, bensì erano visitate dal popolo. Inoltre è stata indicata, come elemento dirimente in questa sfortuna, anche l'assoluta centralità del papa nel cerimoniale

¹⁵⁴⁰ Nei regolamenti dell'Accademia di San Luca successivi alla Restaurazione, [s.a.] *STATUTI* 1818, pp. 23-24, *Capitolo III. Delle Cattedre, Articolo I*, [comma 3]: «Due professori di Scultura. Il primo insegna le teorie dell'Arte, la composizione, e le forme. L'altro si occupa de' principii elementari fino all'esecuzione in marmo delle opere di figura, e di ornato».

¹⁵⁴¹ Così il *Compendio degli Annali Ecclesiastici* di BARONIO, [S.A.] 1590, pp. 45 e 253, che si ripete: «troppo bene fa Roma a celebrarne ogni anno santamente il giorno [di san Pietro che fondò la chiesa cattolica, o universale a.d. 45]: e fra' più cari suoi thesori a conservare con ogni riverenza, infino al legno (per altro vile) di quella materiale cattedra di san Pietro, che a lei in infinito ha aggiunto più splendore, che non fecero i troni di quanti imperadori, o regi hebbe ella mai»; cfr. *ivi*, p. 131 (a.d. 12) si deve industriare a dimostrare che Gesù aiutasse san Giuseppe nel lavoro di «legnaiolo» e *ivi*, p. 112, cita la reliquia della culla di Cristo: «essendo senza dubbio di legno quel presepio, che hoggi, più caro che gemma, possiede Roma Santa».

¹⁵⁴² Registrabili tramite le guide per i pellegrini aggiornate per i vari anni santi, tra le quali abbiamo scelto come fonte preminente la *Guida Angelica* di GALLONIO 1629 (ed. aggiornata GALLONIO 1723, e ne esiste anche una traduzione in armeno del 1725); citeremo però il testo dalla versione digitalizzata da Google Books [Bayerische Staatsbibliothek München] con indicato l'anno 1710, non presente nel frontespizio, GALLONIO [1710]: giusto per fare un esempio, v. *ivi*, p. 62: nell'ottava successiva al 17 settembre, festa delle Sacre Stimmate di S. Francesco, l'«ampolla ripiena del sangue scaturito dalle piaghe del santo [...] si porta con solenne processione per la città», con versamento di una dote per monacazione dei confratelli di quella chiesa.

politico religioso della Roma post-tridentina¹⁵⁴³. Più che il ruolo del pontefice, a deviare le attività devozionali dall'uso continuo della scultura lignea fu la rilevanza del culto delle reliquie e dei luoghi di martirio¹⁵⁴⁴. Come messo in luce attraverso le citazioni della guidistica, l'utilizzo insistito della materia lignea a Roma segue da vicino il tracciato delle chiese stazionali¹⁵⁴⁵ o del giro delle sette chiese¹⁵⁴⁶, che già in pieno basso medioevo ospitava il circuito di crocifissi più

¹⁵⁴³ Elemento considerato centrale per la sfortuna della scultura lignea processionale da CURZIETTI 2017, p. 539, secondo cui a Roma «l'universo della festività religiosa era di fatto assorbito dalle grandi celebrazioni nella Basilica Vaticana legate alla beatificazione e canonizzazione dei santi oppure trovava nella figura del pontefice l'unico indiscusso protagonista, talvolta portato esso stesso in processione come nel caso della solennità del Corpus Domini o come parte integrante di funzioni liturgiche allestite in occasione della Settimana Santa, con particolare riferimento alla lavanda dei piedi e alla rievocazione dell'ultima cena». Si tratta di una prospettiva che trae troppo direttamente dalla paradigmatica interpretazione storica delle scelte iconografiche legate all'affermazione dei dogmi della Controriforma proposta da Paolo Prodi solo di recente rimesse in discussione: per il ruolo centrale del papa nelle cerimonie pubbliche, particolarmente rinforzato soltanto a partire dal Settecento, si veda BOITEUX 2014, in part. 27, e cfr. BOITEUX 2021, con molta della bibliografia precedente della stessa studiosa su dettagli dei vari aspetti del cerimoniale romano.

¹⁵⁴⁴ Sul tema delle reliquie in età di Controriforma il volume di riferimento è LEGNER 1995 (non consultato). Per una rianalisi del problema espositivo odierno delle reliquie e dei loro ricettacoli, v. RICCO 2022A, TROTTA 2022 e CAPURRO 2022.

¹⁵⁴⁵ Ossia quelle dove era prevista la presenza del papa o di un suo emissario diretto per celebrare grandi messe celebrative specialmente nei periodi di festa, con grande pompa e concorso di popolo: queste chiese già nel periodo altomedievale si andarono associando con il culto dei martiri, e dunque delle loro reliquie, spesso di legno; venivano infatti ancora indicate come tali, anche se il ruolo del papa era molto ridotto, con eccezioni nel caso di Sisto V in piena Controriforma, perché la loro visita nei giorni stabiliti dal messale portava all'acquisizione di specifiche indulgenze.

¹⁵⁴⁶ Termine con cui si indica la visita rituale delle cinque basiliche patriarcali più S. Sebastiano e S. Croce in Gerusalemme, scelte sia per comodità del tragitto sia in quanto entrambi luoghi di ritrovamenti di reliquie. Le basiliche patriarcali, denominate papali a partire da Benedetto XVI (S. Pietro, S. Paolo, S. Maria Maggiore e S. Giovanni più S. Lorenzo fuori le mura, aggiunta nel medioevo per il patriarca di Gerusalemme), caratterizzate da altari maggiori riservati alla celebrazione da parte del solo papa (privilegio a oggi esteso anche al Santo di Padova, a S. Maria degli Angeli e nella basilica inferiore di S. Francesco a Assisi e alla Santa Casa di Loreto) e dotate di una Porta Santa per il giubileo, ossia quando furono identificate come basiliche maggiori a partire da Bonifacio VIII: sono identificate dalla basilica (*umbraculum* rosso e oro, realizzato in velluto e non in seta, questo oggetto rappresentava il gonfalone ad ombrellone proprio della camera apostolica), dal *tintinnabulum* (si veda quello intagliato del Laterano con figure, che aveva una struttura analoga a quella delle mazze processionali delle confraternite veneziane) e dalla possibilità per il cardinale titolare di indossare la *cappa magna*. I campanelli processionali venivano giustificati in relazione ai ritrovamenti di antiquaria cristiana, cfr. [BOLDETTI] 1720, p. 499 sui campanelli in legno delle catacombe cristiane, che ricompaiono addirittura nelle *Instructiones* di san Carlo Borromeo: «La quantità stessa dei campanelli trovata nei cimiteri è stata ancora osservata fra le rovine di varie chiese antiche, onde fa congetturare, che i cristiani de i secoli posteriori gli acquistassero dagli avanzi delle antichità pagane, e se ne servissero poi in uso sacro. Non v'ha dubbio però, che la Chiesa nascente, e particolarmente nel tempo delle persecuzioni, non ebbe l'uso delle Campane, convocandosi allora i fedeli [...] coll'avviso di voce viva, [l'] uso delle campane di legno accennate dal Durando [appare proprio dei] secoli posteriori: che se un tal uso di convocar i fedeli col suono di legni praticato si fosse in tempo delle persecuzioni, troverebbesi al certo espresso in qualcuno dei tanti atti dei martiri, che si leggono, come appunto dai medesimi tant'altre notizie dei riti della primitiva chiesa si manifestano».

importante della città, ancora molto sentito in piena età moderna, quando viene attribuito a Pietro Cavallini¹⁵⁴⁷.

In effetti, come avvertito anche da Jacopo Curziotti, il fenomeno della statuaria processionale non era del tutto assente nell'Urbe, ma rivelava le sue potenzialità piuttosto fuori dalle mura romane, in ambiti strettamente collegati alla vita politica e estetica della città dalla presenza dei medesimi mecenati, ma di ridotta dipendenza dalla ritualità della curia¹⁵⁴⁸. In particolare, lo studio delle confraternite romane all'interno del circuito urbano non è mai stato rilanciato come si deve dal punto di vista artistico dai tempi del pioneristico studio comprensivo e comparativo di Antonio Martini e Matizia Maroni Lumbroso (1963), che segnala alcune evidenze di statuaria policroma processionale, ma che risente fortemente della datazione e della mancanza di metodo archivistico¹⁵⁴⁹.

In tempi recenti la ricerca sugli andamenti della devozione confraternale ha ricevuto nuova spinta dall'impegno di Danilo Zardin, che ha meglio ridefinito gli scossoni provocati nel mondo confraternale dalla riforma protestante e dalle relative risposte del Concilio di Trento¹⁵⁵⁰. Lo storico Massimiliano Monaco, specializzato nello studio dell'area della Capitanata in età moderna e contemporanea, oltre ad alcuni affondi sui riti locali della Settimana Santa, ha prodotto alcuni strumenti preziosi per l'orientamento nel campo della storiografia confraternale, in particolare un intervento sull'utilità e la tipologia dei documenti archivistici normalmente prodotti da questo tipo di enti semi-pubblici¹⁵⁵¹, una rassegna completa delle esperienze consociative in età moderna, anche se più dilatata sul fronte dell'Italia meridionale¹⁵⁵², e una bibliografia ragionata sul ruolo della nascita delle confraternite come mezzo di controllo delle

¹⁵⁴⁷ Per una approfondita disamina delle questioni devozionali (risalente con tutta probabilità alla fase avignonese del papato) e delle *querelles* attribuzionistiche precedenti relative al *Crocifisso* "di Cavallini" di S. Paolo, su cui anche Vasari si esponeva con dubbi evidenti, e delle sue filiazioni, v. D'ALBERTO 2011.

¹⁵⁴⁸ Ad esempio, una macchina processionale realizzata nel giubileo del 1700 per il busto reliquiario di S. Sinforosa a Tivoli, assai prossima ai modi del Passarini, è segnalata da RUBINI 2020, in part. 67-68, note 12-14, con bibliografia precedente.

¹⁵⁴⁹ MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, in part. pp. 47-50, per la *Sant'Anna* venerata dalla partorienti in S. Caterina della Rota; *ivi*, pp. 242-244, per il culto del Carmine; *ivi*, pp. 249-250 per l'effigie nazionale dei Piceni, ossia la *Madonna di Loreto*, sulla cui replica in S. Salvatore in Lauro cfr. FANANO 1964, pp. 30-33, 77-78; MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, pp. 111-112, per S. Nicola dei Prefetti e *passim*, per altri episodi miracolosi legati a simulacri di minima qualità scultorea, ma profondamente sentiti dalla religiosità popolare soprattutto nel corso del tardo Settecento e Ottocento.

¹⁵⁵⁰ ZARDIN 2009, in part. per l'evoluzione delle relazioni tra enti corporativi e confraternite devozionali, con la sempre maggiore identità percepita tra i legami familistici e quelli di mestiere come fondamento di un assistenzialismo mutualistico dovuto alla condivisione delle opere pie: *ivi*, pp. 191-206, con relativa bibliografia.

¹⁵⁵¹ MONACO 2015.

¹⁵⁵² MONACO 2013A.

istanze devozionali più legate a riti ancestrali o magici nel passaggio tra medioevo ed età moderna¹⁵⁵³. Di poco precedente è stato l'inquadramento generale sulle confraternite romane medievali, composto da Anna Esposito¹⁵⁵⁴, che si incardina sulle precedenti esperienze di scavo archivistico di studiosi come Domenico Rocciolo¹⁵⁵⁵, attualmente direttore dell'Archivio Storico del Vicariato di Roma. Oltre all'esperienza nel campo della ricerca positiva legata anche all'analisi degli Stati delle Anime, come noto centrale per la definizione delle infinite micro-storie dell'arte barocca romana, lo studioso si inseriva in una florida linea di studi inaugurata da Luigi Fiorani, che oltre alla numerosissima bibliografia specifica ha lasciato anche pubblicazioni più divulgative che risultano comunque di essenziale orientamento, nonostante la datazione, per lo studio dell'intreccio tra festa effimera, arte monumentale e ruolo socio-economico delle confraternite romane¹⁵⁵⁶. Su questa linea in anni più recenti lo studioso più attivo risulta senza dubbio Alessandro Serra, che a partire dalla sua tesi dottorale, poi pubblicata in francese nonostante l'argomento eminentemente romano¹⁵⁵⁷, ha sviluppato più aspetti del fenomeno confraternale, come quello della sacralizzazione di spazi 'profani'¹⁵⁵⁸, del ruolo etnicamente aggregante delle confraternite nazionali¹⁵⁵⁹, nonché dell'inteso traffico di reliquie che caratterizza il passaggio tra Sei e Settecento¹⁵⁶⁰.

¹⁵⁵³ MONACO 2013B.

¹⁵⁵⁴ ESPOSITO 2011, in part. per il periodo della formazione quattrocentesca, e cfr. ROCCIOLO 2008, in part. per il dibattito storiografico e la situazione archivistica.

¹⁵⁵⁵ ROCCIOLO 1999.

¹⁵⁵⁶ FIORANI 1970.

¹⁵⁵⁷ SERRA 2016.

¹⁵⁵⁸ SERRA 2011.

¹⁵⁵⁹ SERRA 2010A; SERRA 2013; SERRA 2017.

¹⁵⁶⁰ SERRA 2011.

III.1. Il rapporto con la ritualità spagnola

La più importante delle ragioni per la scarsa diffusione del legno come materiale artistico a Roma, rispetto agli altri centri della penisola italiana, rimane la mancata diffusione delle celebrazioni dei *Misteri* come spettacolo teatrale itinerante servito dalla scultura policroma processionale, che si esprime nella sua forma più completa nei riti della Settimana Santa. *Pasos* spagnoli, *Casacce* liguri, *Vare* siciliane: tutto ciò manca completamente nella Città Eterna.

La diffusione della *Via Crucis* itinerante, e legata alla tradizionale vicinanza dei francescani col legno facilmente testimoniabile tramite l'arredo ecclesiastico anche più antico, è precedente al suo sviluppo (settecentesco) in forma di riflessione e meditazione statica sulla dolorosa storia della Passione interna alle chiese. Tuttavia, entrambe le versioni di questo pio esercizio sono da collegare ad un'invenzione tutta francescana. Così garantiscono ad esempio gli studi sulla nascita delle ritualità specifiche della *Semana Santa* spagnola, in particolare a Siviglia¹⁵⁶¹: l'introduzione dei *pasos* sarebbe ovvia evoluzione di alcune usanze importate proprio dall'ordine dei Minori in Europa dall'oltremare. È infatti in Spagna che venne celebrata la prima Via Crucis occidentale, proseguendo una pratica iniziata dai frati al tempo delle Crociate, quando fu istituita la Custodia Francescana di Terrasanta che aveva sotto la propria protezione e controllo le terre fisiche delle chiese cristiane latine e dei luoghi santi di Gerusalemme. In quel contesto l'ordine avviò una tradizione di pellegrinaggi itineranti che fu poi trasferita sul continente europeo inventando di volta in volta degli equivalenti validi per i singoli siti delle stazioni della Via Dolorosa. Quando la pratica della Via Crucis entrò regolarmente nelle usanze romane, in un'evoluzione dei riti della Settimana Santa che non ebbe luogo fino al tardo Settecento, prima con una messinscena annuale dell'arciconfraternita del Gonfalone e poi non a caso con il coinvolgimento diretto del papa come Vicario di Cristo, fu il corpo del pontefice (Benedetto XIV inaugurò notoriamente la pratica nel Giubileo del 1750) a prendere il posto delle statue processionali che raffiguravano il Salvatore, sopportando in prima persona una simbolica processione che culminava nel Colosseo come segno del Golgota.

Un assunto dato per assodato nella bibliografia spagnola è che il proliferare di figure iperrealistiche nella scultura policroma tra fine Cinque- e inizio Seicento sia stato un risultato dei clamorosi divieti imposti dalla chiesa cattolica nell'ambiente iberico sulle sacre

¹⁵⁶¹ Per l'iniezione francescana dei riti della Settimana Santa in Spagna, v. SÁNCHEZ HERRERO 1999.

rappresentazioni che prevedevano invece attori in carne e ossa, considerati indecorosi¹⁵⁶²: simili restrizioni non sembrano trovare un puntuale riscontro a Roma, proponendo così anche una possibile ragione per l'assenza nell'Urbe di processioni in cui i *misteri* fossero esclusivamente scultorei. Ricerche più approfondite andrebbero svolte in merito alla storia del teatro moderno a Roma tra Cinque e Seicento, indagato nelle fonti manoscritte e a stampa da ricerche recenti¹⁵⁶³ soltanto per i testi comici, ma assai vivo anche sul fronte di rappresentazioni, seppur non liturgiche, volte all'esaltazione del sacro e dei martiri, sull'onda lunga della Controriforma (basti pensare ai melodrammi sacri di Giulio Rospigliosi, poi papa Clemente IX).

Secondo Susan Verdi Webster¹⁵⁶⁴, la scultura processionale¹⁵⁶⁵ risulta essere particolarmente adatta a incarnare il fulcro di una devozione popolare proprio in virtù di alcune sue specifiche caratteristiche formali e narrative che la distinguono da quella stazionaria, riscontrabile anche nei 'cieli' romani. Alcune di queste peculiarità fisiche sono ovviamente le tecniche del legno, in particolare la realizzazione completamente incavata, o attraverso procedimenti assimilabili, come la modellazione in cartapesta o in pasta di legno, per ridurre il peso; ma anche caratteristiche più squisitamente afferenti alla scultura *tout-court* sono prese in considerazione, come il formato a grandezza naturale, che permette agli astanti di «relazionarsi psicologicamente a livello umano»¹⁵⁶⁶, o la scelta altrettanto costante del tutto tondo (assai variata nel corso del secolo XVII nella scultura d'altare, e del tutto contraria alla regia berniniana della luce dominante a Roma), collegata alla necessità di offrire vedute logicamente intelleggibili da tutti i partecipanti alla processione. I *pasos*, descritti da Webster come «elaborate scenografie» e non meri basamenti, sono dunque spazialmente organizzati in modo tale che il loro «graduale svelamento [...] sottoponga lo spettatore [statico] ad una sequenza [narrativa] di emozioni»,

¹⁵⁶² WEBSTER 1994, in part. pp. 841-844: per la studiosa il problema non è tanto quello della relazione con l'aspetto teologico del rituale, ma piuttosto del rimosso portato antropologico esaminato da GUIDIERI 1983, per cui esiste una presenza della realtà trascendente nelle immagini ben distinto da quello, mortifero, delle effigi di persone reali (funebri o meno che esse siano).

¹⁵⁶³ CIANCARELLI 2012; MARITI 2013; CIANCARELLI, MARITI 2015.

¹⁵⁶⁴ Per le seminali ricerche sulla *Semana Santa* sivigliana si rimanda alla bibliografia di Susan Verdi Webster, autrice di un unico libro (WEBSTER 1998), arricchito da numerosi articoli satellite, v. WEBSTER 1992; WEBSTER 1994; WEBSTER 1999; WEBSTER 2004.

¹⁵⁶⁵ Che per la studiosa «esibisce caratteristiche fisiche e formali che la identificano come un genere scultoreo a sé stante, distinguibile da tutte le altre tipologie di sculture», di cui letteratura scientifica a lei precedente ha mancato di considerare adeguatamente «la funzione rituale propria soltanto di questo tipo di immagini», limitandosi spesso a denigrare piuttosto le particolarità estetiche, v. WEBSTER 1998, pp. 6-7.

¹⁵⁶⁶ WEBSTER 1998, p. 57.

rendendo l'esperienza della processione più simile a quella di un film che a quella del teatro barocco.

Ancora, Webster si avventura a leggere l'aumentato realismo degli arti snodabili, degli occhi in pasta di vetro, nonché delle vesti e delle parrucche di capelli reali come un'aggiunta pensata non per la scultura «a riposo, ma per raggiungere un'illusione convincente del movimento durante la processione», collocando così le immagini sacre direttamente nella realtà vissuta dello spettatore¹⁵⁶⁷. Dunque la scultura processionale «si realizza pienamente solo quando viene trasportata in strada, condividendo lo stesso spazio e tempo con gli spettatori», mentre sull'altare è costretta in «uno spazio estetico o simbolico distinto e separato da quello dello spettatore», in cui fa soltanto riferimento alla «trascendenza delle divinità che rappresenta»: non mi trovo del tutto d'accordo con l'affermazione che questo ruolo sia da intendere come uno stato di 'inattività' della statua in tutti i sensi, né con la definizione – facilmente confutabile con la teologia mistica della Spagna di primo Seicento – di una loro ritrovata 'immanenza' una volta portate in processione, tuttavia un dato fondamentale è ben sottolineato da Webster: ossia che il coinvolgimento affettivo dei partecipanti è mosso dal maggior realismo raggiungibile nella rappresentazione della divinità, posta durante il rito nella «sincronica ed empirica esistenza del mondo»¹⁵⁶⁸.

Tutto il contrario di quanto avveniva nella Roma del pieno Seicento¹⁵⁶⁹. Qui infatti soltanto i francescani del convento di Ripa (e per loro influenza l'Arciconfraternita di S. Maria

¹⁵⁶⁷ WEBSTER 1998, pp. 129, 168-169.

¹⁵⁶⁸ WEBSTER 1998, pp. 58-59.

¹⁵⁶⁹ Per la nascita dei *pasos* (il primo completamente realizzato come tale è del 1604 di Francisco de Rincon), v. BURRIEZA SÁNCHEZ 2017, in part. pp. 97-107. Il passaggio dal teatro sacro ai *pasos* nella regione di Castiglia e Leon, discusso *ivi* pp. 7-95, era già stato oggetto del più catalogico de la IGLESIA Y NIKOLAUS 2011. Bisogna notare però che PRADILLO Y ESTEBAN 1996, già retrodatava le prime apparizioni di *pasos* tridimensionali agli anni settanta del Cinquecento, in perfetta coincidenza con i soffitti intagliati a Roma da Flaminio Boulanger; cfr. per una più ampia disamina del fenomeno sivigliano, poi assurti a spettacolo turistico, WEBSTER 1998 e anche il seminale studio del primo direttore del Museo Nazionale di Scultura di Valladolid, MARTÍN GONZÁLEZ 1953, che tra i primi mise in evidenza la forte dipendenza dai modelli della pittura controriformata per i gruppi processionali. Vedi anche COLÓN MENDOZA 2016, pp. 13, 21-23, 24, 83, 95 per la spinta apportata dai francescani a questo tipo di devozione in Spagna. Per le origini delle confraternite iberiche dedicate al culto della Passione o della Settimana Santa, v. SÁNCHEZ HERRERO 1996. Lo studioso proponeva diverse possibilità per le ragioni profonde della nascita di queste associazioni penitenziali, caratterizzate durante il resto dell'anno da attività caritatevoli e assistenziali: le devozioni della croce e del sangue di Cristo sarebbero state rilanciate dall'ideale crociato della *Reconquista*, in cui ebbe un ruolo centrale anche il rilancio della componente eucaristica del culto cattolico, a cui si unì il movimento dei disciplinanti promosso dal domenicano san Vincenzo Ferrer. Inoltre, la comparsa di questi gruppi ha un logico inquadramento nelle prescrizioni della Controriforma, che promuoveva l'esteriorizzazione pubblica delle fede nel culto condiviso delle immagini.

dell'Orto¹⁵⁷⁰), produssero statue del proprio fondatore con un intento paragonabile a quello spagnolo, dove la devozione, rappresentando il santo come in un ritratto, superava lo scopo artistico, secondo le parole di Pacichelli: le «sculture sagre in legno» dei virtuosi napoletani sono caratterizzate da «muscoli ben espressi [...] carnagione colorita al vivo [...] delicata dentatura e palato [...] vivacità degli occhi nel vetro, con le ciglia e capelli naturali, con le vesti di seta, giusta il decoro, o di lana, e in parte riunite secondo le leggi e consuetudini degli ordini regolari [...] in modo che la rappresentanza ecciti a divota memoria del rappresentato».

A ben pensarci, in tutta Roma non solo manca la prassi di portare in processione statue lignee policrome, ma è del tutto assente o quasi anche la produzione di statue di santi con questo specifico fine ritrattistico, al di là della materia utilizzata. Le eccezioni sono lampanti ma tarde, se pensiamo ai colossi posti nella navata centrale di S. Pietro in ricordo dei fondatori di ordini; e questi possiamo farli derivare in sostanza all'esempio normativo di Alessandro Algardi che ritrae *San Filippo Neri* per gli Oratoriani nella sacrestia della Vallicella. San Filippo, peraltro, fu un fervente sostenitore dell'uso delle immagini, anche e soprattutto tridimensionali, nel complesso periodo del Concilio di Trento. Nel pieno Seicento romano le sculture (rilievi, gruppi e statue singole) in cui si rappresentano santi sono storie (spesso di estasi o visioni), non ritratti per la preghiera del fedele. Il genere del ritratto è invece tipico delle tombe o delle statue trionfali dei papi che, come gli antichi condottieri¹⁵⁷¹, hanno il diritto di essere rappresentati nel Campidoglio in quanto detentori del potere temporale su Roma.

¹⁵⁷⁰ TITI 1674, pp. 55-57: «Di S. Maria dell'Orto. Concorsero a fabricare questa chiesa, poco distante dalla sopradetta, in onore di Maria Vergine, molti suoi divoti, che fu circa l'anno 1489 servendosi per architetto di Giulio Romano. Ora è Confraternita di Pizzicaroli e Ortolani, dove fanno le loro orazioni. La sua facciata è disegno di Martino Lunghi e la tribuna di marmo di Giacomo della Porta. La volta dell'altar maggiore e la muraglia dietro al medesimo è dipinta per mano del Cavalier Baglioni e le Sibille incontro all'organo sono di Cesare Torelli. [...] Nella prima cappella alla destra della maggiore, dove è il S. Francesco in legno intagliato, vi sono diverse pitture di Nicolò da Pesaro, et il quadro con Maria Vergine, S. Ambrogio, S. Carlo e S. Bernardino, nella cappella contigua, è di mano del Baglioni con tutto il rimanente, come anche nella quarta l'immagine di S. Sebastiano e l'altre pitture che vi sono. Molte figure, che stanno nella prima cappella dall'altra parte dove è il Cristo crocefisso di legno, sono stimate di Nicolò da Pesaro sudetto, e quelle della Beata Vergine, delli Santi Giacomo, Bartolomeo e Vittoria nella cappella che segue, del medesimo Cavalier Giovanni Baglioni».

¹⁵⁷¹ BORBONI 1661, specialmente alle pp. 232-242, si preoccupa di dare una giustificazione, giuridico-teologica agli spesso contestati monumenti papali (v. BODART 2012, esp. pp. 27-30). Per il prete senese, questi monumenti rappresentavano piuttosto una testimonianza di gratitudine per il merito e di riconoscimento onorifico dell'operato del pontefice da parte del popolo, che non di un'attiva espressione di potere sul Senato Romano; per questa fondata ragione il vicario di Cristo è assimilato alla mitologia degli eroi antichi, a partire dal Marco Aurelio finalmente sistemato nella piazza capitolina secondo il progetto michelangiolesco. Sul tema del passaggio della scultura da effigie attiva a merce feticizzata dall'azione del potere temporale, cfr. anche il saggio di VAN ECK 2013.

Caso diverso è il ruolo di segnale, di pietra miliare quasi, che la scultura (in marmo) si trova a svolgere nei luoghi di ritrovamento delle reliquie dei martiri. Ecco quindi la *Santa Cecilia* di Maderno¹⁵⁷², la *Sant'Agnese* di Ferrata, il *San Sebastiano* di Giuseppe Giorgetti, e così via. In nessuno di questi casi si cerca l'impressione ritrattistica: la statua congela piuttosto il momento della scoperta del corpo santo o l'eroico racconto del martirio. Questa tipologia di statue fiorì in particolare durante quella che potremmo definire la *longue durée* della Controriforma, in cantieri affidati ai nuovi cardinali dai papi più urbanisticamente ambiziosi e che non potevano rifare l'intera città solo con le casse dello stato. In questo tipo di cantieri tutti intesi a una funzione memoriale scorgiamo una netta distinzione tra la statua in marmo bianco, atta a simboleggiare il luogo e il modo del ritrovamento, e il soffitto (il 'cielo'), dove si narrano le opere del santo in questione. Il meccanismo regge praticamente sempre, seppur variato: in S. Sebastiano fuori le Mura, in S. Francesca Romana, in S. Agnese fuori le Mura, in S. Bibiana (dove il soffitto è però classicamente aniconico), in S. Maria in Aracoeli (dove manca la statua del martirio, ma nel soffitto la Madonna è ricordo della visione avuta in quel luogo da Augusto). Probabilmente movimenti contrari a questi erano nati ma subito lasciati per strada, se si pensa alle effigi tardo-cinquecentesche di Sant'Antonio Abate in Sant'Eligio dei Ferrari¹⁵⁷³, del santo eponimo a Sant'Onofrio¹⁵⁷⁴, e appunto alle testimonianze ricchissime dei circoli francescani (Figura 1).

Continuando a mancare la centrale ritualizzazione della Settimana Santa, che attecchisce solo in prossimità politica alla Spagna, manca a Roma una statuaria lignea definibile secondo i canoni che gli studi hanno finora percorso. Oltre alla pietà devozionale intensa, la modalità rituale adottata dalla Spagna era caratterizzata dalle processioni e dalla presenza in esse delle immagini tridimensionali e policrome, in un processo che influenzava ed era contemporaneamente influenzato dalla coeva trattatistica teorica nelle arti: lo stesso apprezzamento si vede nel regno di Napoli e in Sicilia, ma anche in Valtellina¹⁵⁷⁵, nel milanese, e a Genova (che fu la principale banca dei re di Spagna). Questo itinerario seguiva perfettamente quello della cosiddetta 'strada spagnola', principale via di rifornimenti verso i Paesi Bassi durante le guerre di Filippo II: esso

¹⁵⁷² Sul ritrovamento cfr. MONTANARI 2005 e più recentemente e approfonditamente LIROSI 2010.

¹⁵⁷³ Databile tra il 1622 e il 1626, ma ancora attardata a stilemi di fine secolo, in particolare la classica gamba avanzata con il ginocchio in evidenza che rappresenta l'unico motore di un panneggiamento altrimenti colonnare, v. CURZIETTI 2017, p. 535 e FERRARI, PAPALDO 1999.

¹⁵⁷⁴ La presenza di questa statua cinquecentesca è riportata in poche guide dell'Urbe, con oscillazioni nella specifica delle tecniche; v. ad esempio ALVERI 1664B: p. 289: «La seconda cappella dalla parte dell'Epistola dell'altar maggiore, dedicata a S. Onofrio ha l'altare con l'immagine del detto santo di basso rilievo di legno»; CIPRIANI 1838, p. 160 si limita a dire che la statua di *Sant'Onofrio* si trova in una cappella «con volta allustrata».

¹⁵⁷⁵ Area indagata pionieristicamente da TERZAGHI 1995 per quanto riguarda la scultura lignea.

chiarisce la modalità di sviluppo della scultura lignea policroma del Sei-Settecento quanto e più dei commerci marittimi del Mediterraneo, in quanto tutte queste terre, battute dagli spagnoli per lo spostamento delle truppe già nel Cinquecento, finivano forzatamente per trovarsi immerse nelle modalità di culto tipicamente iberiche.

In questo senso è emblematica la mancata ricezione che i romani per eccellenza e padroni del gusto che poi sarà francese, il cardinal nepote di Urbano VIII Francesco Barberini e il suo congiunto Cassiano Del Pozzo, dimostrarono rispetto alla scultura lignea spagnola durante il loro viaggio diplomatico, infruttuoso, tentato proprio per appianare alcune divergenze rispetto al possesso di quei territori in particolar modo in Val Tellina¹⁵⁷⁶. Nel mentre, Venezia filtrava gli influssi tedeschi, dove pur partendo sempre da una cognizione della scultura colorata, autonomamente nel primo decennio del Cinquecento si era arrivati al legno monocromo tramite le stampe xilografiche (da qui giungono i vari Pianta, Piazzetta e Brustolon); gli stati sabaudi si mantenevano in costante oscillazione tra l'influsso francese e quello spagnolo, creando effettivamente opere policrome con un picco nei primi del Settecento, ma la linea stilistica alta che finì per prevalere fu certamente quella di un orientamento conflittualmente francofilo sotto Madama Reale Cristina (che porta agli stucchi e gli intagli su più ordini ma pienamente dorati e privi di figurazione delle residenze sabaude) fino alla guerra di successione spagnola: successivamente il sapere tecnico del lavoro del legno sfociò invece ad esprimersi nella mobilia e nell'intarsio, più che nella statuaria¹⁵⁷⁷. Nell'Austria cattolica e asburgica la continuità con le esperienze spagnole si registrò solo molto tardivamente, con lo sviluppo settecentesco dell'arte dello stucco, dopo la forte cesura data nell'ambiente tedesco dall'iconoclastia protestante. Rispetto a questa tradizione, Firenze e Roma, orgogliose della propria eredità vasariana, accettavano soltanto il dettato figurativo della propria neonata scuola (quella del colosso marmoreo e dell'ossessione dell'*ex uno lapide*), letto come un effettivo ritorno all'antico: tutte le ipotesi di statuaria colorata diventavano segno di una continuità con l'età buia del medioevo, e

¹⁵⁷⁶ Si veda l'introduzione di Alessandra Anselmi in DAL POZZO 2005, pp. XXIX-XXXII, per la contesa territoriale; Francesco Barberini si dilungò soprattutto sull'architettura delle chiese di Madrid, della Cattedrale di Barcellona e del Palazzo Arcivescovile di Valencia, v. *ivi*, p. XLIV, e soprattutto sul ciclo pittorico del *salón nuevo* dell'Alcázar di Tiziano Vecellio, v. *ivi*, pp. XLVII e sgg., non registrando la particolarità della devozione confraternale locale.

¹⁵⁷⁷ RICHARD 1766, p. 45 nota questa produzione e a p. IX riconosce la quasi totale mancanza di boschi su tutto il suo percorso italiano, per via della grande popolazione.

in scultura come in pittura si celebrava piuttosto la ‘reinvenzione’ del monocromo, ancora come confronto vittorioso con l’antichità, e in particolare delle sue statue in marmo, oro o bronzo¹⁵⁷⁸.

Lungo la via spagnola invece rimangono forse i più alti esempi di statuaria colorata della Controriforma, vale a dire i Sacri Monti della Val Sesia¹⁵⁷⁹. Questi, dopo una spinta francescana iniziale da parte del beato Bernardino Caimi a ricreare Gerusalemme sul continente, furono accettati da san Carlo Borromeo come specifica figurativa del suo potere temporale sulla chiesa ambrosiana; nel pieno Seicento tornò il protagonismo minorita, tanto da far considerare tra gli artisti coinvolti in questo genere anche frate Diego da Careri, come vedremo tra poco attivo anche a Roma, per le cappelle ambientate con gruppi lignei dell’*Ultima Cena* e del *Calvario* a Dongo, datate tra 1648 e 1654¹⁵⁸⁰. Una caratteristica di questo tipo di devozione che ritroviamo

¹⁵⁷⁸ BALDINUCCI 1681, p. 33: «Chiaroscuro: Pittura d’un color solo, al quale si dà rilievo con chiari e con iscuri del color medesimo. Secondo quello che ne lasciò scritto l’erudito Carlo Dati nelle sue Vite, chiaroscuro è lo stesso che Monocromato, una sorta di pittura degli antichi, così detta, perché era d’un sol colore [su cui scrive Plinio 35. 3, che...] i primi inventori dell’Arte, colorando le figure d’un sol colore [...] riempivano il dintorno di esse senza alcun rilievo, per non v’esser né ombre né lumi [mentre oggi...] i nostri artificiosi chiariscuro [...] veramente sono tutti d’un sol colore, o bianco o giallo o verde o altro; perché il chiaro, lo scuro e la mezza tinta, o più chiari o più scuri che sieno, non lasciano d’essere di quello stesso colore, del quale la pittura a chiaroscuro si fa [...] A questo nome di Monocromato [...] possano ridursi i disegni fatti sopra carta, servendosi della stessa carta per chiaro o per iscuo [...] i disegni di matita nera o rossa o di gesso sopra carta azzurra; i famosi cartoni di Michelagnolo, e d’altri eccellentissimi Pittori [...] e tutte le stampe intagliate in legno o in rame; perché [...] quello scuro e chiaro che dà il rilievo, non fa esser la pittura di colori diversi, ma d’un solo, ove più ove meno profondo. Fra’ più celebri Pittori che abbiano operato a chiaroscuro, si contano Andrea del Sarto, Fra Bartolommeo di S. Marco, Fiorentini, Polidoro da Caravaggio, ed altri di lui imitatori, usciti dalla scuola di Raffaello».

¹⁵⁷⁹ Il problema della nascita in seno alla devozione tipicamente francescana è analizzato storicamente da RITSEMA VAN ECK 2017, specialmente i capitoli V e VI. L’ormai sterminata bibliografia in continuo aggiornamento, organizzata da LONGO, ZARDIN 2010 e raccolta *online* (presso <https://www.sacrimonti.org/-/bibliografia>), ma per una recente disamina della storiografia sul tema v. COZZO 2019, che cita e discute le opere di Geoffrey Symcox, Guido Gentile e Lorenzo Fecchio, tutte dello stesso anno; cfr. anche FECCHIO 2023 sulla questione delle origini della specifica devozione locale e anche quanto elabora DE FILIPPIS 2020 sulla scelta della terracotta, dopo gli inizi nel legno all’avvio del Cinquecento.

¹⁵⁸⁰ SMERIGLIO 2014 ha dimostrato, attraverso convincenti confronti figurativi con l’opera dell’intagliatore milanese Virgilio Del Conte, che i gruppi del Santuario della Madonna delle lacrime di Dongo, attribuiti storicamente da NERI 1952, pp. 95-101 e 108-110 a Diego da Careri, non possono essere considerati suoi autografi, ma vadano spostati al 1602-1607, più coerentemente col fenomeno devozionale dei Sacri Monti: in realtà già NERI 1952, pp. 98-99 mostrava effettivi dubbi sull’unità del complesso, supponendo un generico influsso sullo scultore meridionale dell’estraneo contesto del gran teatro montano. Altre attività lombarde possibili di frate Diego erano riconosciute dall’autore *ivi*, pp. 73-75 e 112, ma sono state meglio definite dalle scoperte documentarie di PESCARMONA 2005 e PESCARMONA 2007, nelle opere realizzate con l’allievo frate Giovanni da Reggio per le chiese di S. Croce in Boscaglia a Como, S. Giacomo di Castello e dell’Annunciata a Varese, poi ridiscusse e ampliate da CASATI 2013 con altre opere polimateriche riconducibili almeno alla stessa area, in particolare un *San Francesco che abbraccia il crocifisso* nella chiesa di San Rocco a Sondrio, forse proveniente dall’ex-convento dei cappuccini sul colle del Moncucco, ma che lascia una traccia visiva nell’iconografia, derivante da quella del cappuccino Bernardino Strozzi, ripresa nel convento di Ripa da una anonima mano ottocentesca, e un *Crocifisso con dolenti* del 1654 nella chiesa dei Santi Gervasio e Protasio di Lecco ma proveniente dall’ex-convento di S. Giacomo a Castello come anche l’altare ligneo con *Storie della Vergine, di San Francesco e di Santa Chiara*, nella parrocchiale di Pescarenico; alla sgorbia dell’allievo di frate Diego, Giovanni da Reggio, l’autrice accosta due opere del convento di S. Francesco a Traona un *Sant’Antonio da Padova* e un *Ecce homo*, mentre al maestro dà quattro busti reliquiario policromi assimilabili alle opere calabresi del frate. Già NERI 1952, pp. 86-88, attribuiva a frate Diego una lipsanoteca con 36 busti reliquiario

anche nella devozione romana al *Bambino* dell'Aracoeli, contraria a quella spagnola dei *pasos*, è che è il popolo ad accorrere ai luoghi santi e non i loro simboli a muoversi verso ed entro la città; è ragionevole conseguenza di questa concezione statica e teatrale l'utilizzo prevalente nell'arco alpino della terracotta, nonostante l'ampiezza del ventaglio delle essenze legnose locali disponibili nella zona d'interesse. Federico Zuccari, nonostante il suo posizionamento teorico forte e 'astratto', già all'inizio del Seicento aveva lodato e compreso i valori devozionali di questo tipo di forma artistica¹⁵⁸¹, chiaramente considerato degno di promozione nell'alveo di una religiosità complessa, stretta tra la diocesi ambrosiana milanese e le eresie protestanti in Svizzera¹⁵⁸².

A Roma, anche prima di questa importante testimonianza, doveva essere giunta voce del sistema di devozioni soprattutto grazie all'ordine francescano. Non va dimenticato infatti che Mariano da Firenze, autore della prima vera e propria guida di Roma¹⁵⁸³, l'*Itinerarium urbis Romae* del

nella chiesa di S. Maria degli Angeli alle Croci di Napoli: si tratta però di un genere che ebbe fortuna devozionale soprattutto nel Vicereame nella piena Controriforma, come dimostrano le analoghe raccolte delle chiese gesuitiche napoletane del Gesù Nuovo e del Gesù Vecchio, su cui cfr. LEONE DE CASTRIS 2007 e LEONE DE CASTRIS 2008.

¹⁵⁸¹ Secondo ZUCCARI 1608, pp. 6-9, le cappelle di Varallo rappresentano le scene «della vita, passione, e morte del nostro Signor Gesù Cristo, ad imitazione di Terra Santa: di singolar *devozione*, per vedersi in esse rappresentate *al vivo* tutte le figure e misteri di rilievo di terrecotte colorite, che *vive e vere* paiono. [...] Esse sono] di molta ammirazione, ché certo è stata invenzione bella e di gran *devozione* questo modo di rappresentare [...] occupando le figure...] tutta la cappella, ché non vi è altare né altro che esse figure di quelle istorie; appresso poi tutte le dette cappelle sono dipinte a fresco le pareti delle mura, con paesi, figure, e prospettive, che si accompagnano benissimo con le figure di rilievo al soggetto dell'istoria; e tutte di buona mano, massime quella del Monte Calvario a Varallo, di mano di Gaudenzio di Ferrari milanese, che fu discepolo già di Raffaello di Urbino [...] Non so quale scultore de' migliori meglio l'avesse fatto, e meglio espresso [...] dette cose di rilievo, *colorite* - come ho detto, - *che paiono vere, e veri gli effetti* stessi» tra i quali cita «l'estremo dolore, l'afflizione, la compassione, il lamento, la crudeltà»: corsivi, maiuscole, punteggiatura e ortografia moderna miei.

¹⁵⁸² BOSSI 2021: per lo studioso Santino Langé, che dedicò la vita all'argomento dei Sacri Monti, gli episodi lì narrati sono sempre concettualizzati, in ragione della loro collocazione montana, come «riferimento primario [e ...] richiamo della congiunzione cielo/terra», che a Roma si incardina nella realizzazione dei soffitti, mentre qui prende forma nell'«esperienza [o...] percorso di ascesi» fisica del pellegrino; inoltre essi funzionavano come tali nell'insieme geografico che nel loro caso specifico delimitava un '*limes*' con le popolazioni che avevano accettato la Riforma protestante, essendo nelle parole del sacerdote seicentesco Bartolomeo Manino «quasi tirati a filo in linea parallela: come che una divotione chiami di andare à visitare l'altra [...] compartite in uguale distanza»: lo stesso fenomeno seppure in scala ridotta e su cronologie più avanzate (1711) era stato riconosciuto dallo stesso Langé in Valtellina. Questa visione è stata poi superata in anni recenti da nuovi studiosi come Danilo Zardin, «sulla base della considerazione che gli inizi del modello dei Sacri Monti sono ben anteriori alla scissione protestante»: questa svolta ha inteso ridimensionare l'interpretazione dei sacri monti in chiave esclusivamente controriformista e borromica, ma ha così lasciato indietro la sostanziale coincidenza cronologica e figurativa con i soffitti romani.

¹⁵⁸³ PAPI 2017, che ha analizzato le fonti dell'opera, mette in evidenza il diversificato insieme di epigrafia, erudizione antica e recente, osservazione diretta e catalogazione; inoltre innestava sul modello medievale dei *Mirabilia* l'innovativa proposta di sei itinerari disposti secondo una logica spaziale poi sostanzialmente immutata, che partendo dal centro classico dell'Urbe muovevano verso le basiliche dentro e fuori le mura, per far ammirare le reliquie e acquisire particolari indulgenze. Questi centri, non ancora caratterizzati dalla dicotomia soffitti-statue sopra delineata, erano già però in nuce all'inizio del secolo, ben prima dei programmatici interventi di restauro della Controriforma.

1518¹⁵⁸⁴, era un francescano dell'osservanza¹⁵⁸⁵ e, cosa ancor più importante, tra i principali promotori dell'unica esperienza di sacri monti al di fuori dell'arco alpino, ovvero quella di San Vivaldo in Toscana¹⁵⁸⁶. Questo significa che la struttura in itinerari e tappe della guida romana era probabilmente informata dalla stessa tensione a creare dei paralleli con Gerusalemme, di cui Roma non può essere però solo copia incardinata sull'*exemplum Christi*, considerato che è al tempo stesso sede del successore di Pietro e di numerose reliquie di tutti i santi, che vanno visitate in pellegrinaggio¹⁵⁸⁷ continuo (per ottenere indulgenze), proprio come i sacri monti.

La questione che si apre è dunque sottilmente variegata: Roma non ebbe un'apertura alla tipica espressione di devozione del Sud Italia (e di buona parte del Nord) per il suo rapporto con la Francia, che come nel caso degli Stati Sabaudi fu certamente contrastato, ma solidamente continuo, specialmente in ambito artistico. La diffusione dei valori controriformistici affidati alla figurazione policroma si ritrova quasi esclusivamente, come visto, in zone o a diretto controllo spagnolo, o comunque a contatto con le varie realtà imperiali che, specie nel primo Seicento, erano ancora profondamente legate alla Spagna. Il papato riservava alla Francia un trattamento preferenziale rispetto alla Spagna già dal primo Cinquecento, ai tempi di Giulio II, che riconosceva al re Cristianissimo di Francia un'autorità direttamente discendente da quella di Carlo Magno come padre della *renovatio imperii*¹⁵⁸⁸. Questo dato era utile al papa, il quale era a sua

¹⁵⁸⁴ MARIANO DA FIRENZE 1931. L'opera fu compilata tra 1516 e 1517, durante un capitolo generale dei francescani ordinato da Leone X.

¹⁵⁸⁵ CAMAIONI 2020 lo descrive come tipico del «tentativo della cosiddetta 'quarta generazione' dell'osservanza di consolidare anche attraverso la parola scritta il proprio ruolo egemonico all'interno dell'Ordine minoritico, ribadendo al contempo in chiave provvidenzialistica l'importanza della presenza francescana nella società cristiana, proprio allora messa in dubbio dalla Riforma protestante».

¹⁵⁸⁶ Su cui, v. PAPI 2004 e MERCURI 2004.

¹⁵⁸⁷ A questo proposito giova ricordare la distinzione effettuata dall'esperto di semiotica Massimo Leone tra processioni e pellegrinaggi, v. LEONE 2011, in part. p. 362. La «struttura fenomenologica delle processioni cristiane» può essere descritta sulla base del movimento dei fedeli durante l'evento: la direzione rispetto al luogo di culto distingue le processioni vere e proprie da semplici «circombolazioni rituali» - come si configurano la gran parte delle processioni confraternali, come quella di S. Giuseppe dei Falegnami - il verso invece determina la differenza tra processione (in cui «un simulacro della trascendenza [...] esplora lo spazio profano», allontanandosi dal tempio), e pellegrinaggio (che si avvicina a uno spazio sacro, che può o meno contenere un simulacro), anche se la divisione è sfumata. Altre distinzioni semiotiche possono essere lette nella relazione fra rituali che prevedono o meno l'uscita dall'ambiente sacro in quello profano, nella distribuzione dei partecipanti, nel ritmo del loro spostamento, e nella presenza o meno di un pubblico (caratteristica della processione e non del pellegrinaggio). Secondo Leone, nel caso di cerimoniali interni alla chiesa, come la devozione testimoniata per l'*Immacolata* dell'Ara Coeli, l'uso del termine «processione» sarebbe scorretto, in quanto saremmo di fronte a una derivazione del dramma sacro medievale, ambiguamente recepito nell'evo moderno, in quanto vi manca l'elemento del sostituto fisico del trascendente che si avvanza nell'ambiente immanente.

¹⁵⁸⁸ VISCEGLIA 1997, in part. pp. 124-130. Nei tempi lunghi dei cerimoniali infatti, contava poco che il titolo imperiale fosse disceso per linea di sangue nella casata d'Asburgo e che questa si fosse fusa con i re *Catolicos* della Spagna: ciò creò numerose occasioni di scontro diplomatico già nella seconda metà del Cinquecento, proseguite

volte l'unico possibile detentore di un potere universale e trasversale alle nazioni che gli dovevano sottostare. Intanto, negli anni immediatamente precedenti al pontificato barberiniano (1594-1625), Filippo III di Spagna aveva più volte minacciato lo scisma su questioni dottrinali come il culto dell'*Immacolata*, su cui i teologi spagnoli si ritenevano più preparati della curia stessa¹⁵⁸⁹. La risposta dei Barberini, noti per la loro politica filo-francese, fu assumere un contegno anche figurativamente più in linea con il compassato classicismo francese. Urbano VIII, che con il suo pontificato lunghissimo impose una chiara direzione a buona parte della prima metà del secolo XVII, mise su un sistema di ornamento per mano di Pietro Paolo Giorgetti e Nicolas Poussin che divenne la base per gli ideali dell'Accademia di Francia (analogo a quello elaborato dai suoi circoli di poesia neolatina in eco all'esperienza della *Pléiade*). Superata la parentesi di Innocenzo X, sempre sul piano delle arti figurative, l'operato dei Chigi inizialmente più filospagnoli fu una ripresa e un ampliamento del discorso barberiniano, e decretò una resa incondizionata ai dettami artistici francesi fino almeno al pontificato di Innocenzo XI (sono note le estreme concessioni che Alessandro VII dovette fare alla Francia a partire dal viaggio di Bernini presso il Re Sole, l'Accademia di Francia di Errard fusa con quella di San Luca, e così via). Per una inaspettata congiunzione, il suo pontificato, iniziato nel 1676 e volto a smontare il sistema del nepotismo – fino a quel momento unico in grado di sorreggere gli sforzi economici del patronato artistico locale¹⁵⁹⁰ – coincise con la morte di Bernini e di diversi possibili successori in scultura¹⁵⁹¹, nonché a un effettivo distacco diplomatico dal re cristianissimo: è tra il 1680 e il 1683 infatti che si svolse la battaglia sul gallicanesimo. Eppure è proprio nel ventennio finale del secolo e al principio del successivo che si concentrano le realizzazioni più imponenti dell'intaglio romano, sia sul fronte privato che in quello pubblico

fino alla strumentalizzazione propagandistica di Richelieu di questo favore accordato alla Francia dal Papato durante la Guerra dei Trent'Anni, utilizzato come arma contro l'universalismo spagnolo.

¹⁵⁸⁹ Sulla vicenda, vedi BROGGIO 2014. Senza contare che fin dal Quattrocento, su richiesta dei re cattolici, esisteva una divisione interna tra Inquisizione Spagnola (che significativamente non copriva Napoli, né Malta) e la ben successiva Inquisizione Romana, che invece di nascere per gestire il problema razziale dei *conversos*, rispondeva agli stimoli del Concilio di Trento.

¹⁵⁹⁰ Si rimanda sul tema, mai esaurito, al classico ma sempre attuale *Mecenati e pittori* (prima ed. HASKELL 1963).

¹⁵⁹¹ Si veda la monografia su Antonio Raggi di CURZIETTI 2020, specialmente il capitolo "*Un'eredità indiretta. Frammenti di memorie e suggestioni figurative nella scultura a cavallo tra Sei e Settecento*", dove l'autore si trova a stabilire un bilancio dell'influenza dello scultore sulla generazione immediatamente successiva alla sua dipartita, giunta abbastanza prematuramente a causa un incidente di calesse. Nel delineare l'orizzonte in cui il ticinese si trovava ad operare dopo il 1680, a valle della "tirannia" artistica di Giovan Lorenzo Bernini, incontrastata a partire dal pontificato Chigiano del 1655, l'autore ritiene che soltanto gli artisti che si ponessero in aperto rigetto della linea berniniana potessero ricavarne fama e successo economico. Quello che si andò aprendo negli ultimi due decenni del secolo fu dunque un paesaggio un po' desolante, in cui i committenti (specialmente per opere pubbliche ed ecclesiastiche) si ritrovavano orfani di grandi personalità, vedendosi costretti a esercitare il proprio patronato quasi esclusivamente su cantieri dal carattere estremamente decorativo e convenzionale.

delle chiese con alcuni organi importanti. Per quanto qui esplodano alcuni stilemi tardo barocchi, la mancanza di scultura colorata torna a farsi sentire.

Questa ricostruzione storica dei rapporti tra il papato e la monarchia spagnola vuole essere soltanto un primo spunto per spiegare la specifica declinazione romana dei rituali confraternali, che fa registrare una significativa carenza di macchine processionali o *pasos* dipendenti dall'esempio ispanico. Alcune congregazioni, come quelle connesse alla spiritualità carmelitana, ebbero una continuativa vita rituale che includeva al massimo una singola statua da movimentare (in legno, in cartapesta, o addirittura formata da un semplice manichino vestito). Molte celebri confraternite si dedicarono invece soltanto alla processione (come facevano i falegnami di San Giuseppe) per liberare i defunti, con mazze, stendardi e altri elementi figurativi, ma non quelli statuari. La chiesa di S. Marcello¹⁵⁹² si poté dotare del monumentale apparato giubilare con la *Pietà* (già pensata 50 anni prima da Algardi) solo in virtù del fatto che essendo la residenza della potente confraternita del Santissimo Crocifisso¹⁵⁹³, era uno delle poche realtà dell'Urbe in cui era già diffusa la disponibilità di forza umana e l'abitudine a questo tipo di devozione¹⁵⁹⁴.

¹⁵⁹² Su S. Marcello, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 314-320, vol. II, pp. 177-180: per il pulpito realizzato in marmo da Carlo Torriani su disegno di Giovanni Maria de Rossi, con *Angelo* in stucco di Paolo Naldini (1673), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 316, nota 21. Per il coro intagliato in noce poi distrutto (1642), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 318, senza attribuzione né riferimenti documentari (non è citata la macchina processionale con la *Pietà* per il giubileo del 1700).

¹⁵⁹³ Per la Cappella del Santissimo Crocifisso, di competenza della omonima confraternita, e il miracoloso oggetto sopravvissuto all'incendio del 1519, conservato in una teca la cui cornice è realizzata da Giovan Battista Vannelli nel 1682), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 317, nota 30, vol. II, p. 179: AAV, *Arciconfraternita Santissimo Crocifisso in S. Marcello*, busta A-XIII-107, mandati nn. 210 e 436.

¹⁵⁹⁴ Sulla vita processionale della chiesa di S. Marcello è molto efficace il Chracas, v. *Diario ordinario*, fascicolo del 26 settembre 1744, CHRACAS n. 4239, p. 11: «Altra processione si fece in tal giorno della Madonna Santissima de' Sette Dolori per principio del solenne ottavario in che devotamente si celebra da' padri dell'ordine de' Servi di Maria nella lor chiesa di S. Marcello; e non solo in quella occasione per seguire la Santissima Vergine rappresentata nella solita ben intesa macchina, vi fu grand'affluenza di popolo, ma continuamente vi si sono portati cardinali, prelati, e altri personaggi a frequentare una sì proficua e lodevole devozione»; *Diario ordinario*, fascicolo del 24 settembre 1746, CHRACAS n. 4551, p. 13 «Altra solenne processione si fece lo stesso giorno dalli reverendi padri dell'Ordine de' Servi di Maria in S. Marcello, per la Madonna Santissima de' Sette Dolori, con la solita bellissima macchina, e gran concorso di popolo ascritto in quella divozione»; *Diario ordinario*, fascicolo del 23 settembre 1741, CHRACAS n. 3768, p. 5: «Anche li reverendi padri dell'ordine dei Servi di Maria in S. Marcello in congiuntura di solennizzare l'ottavario della Madonna Santissima de' Sette Dolori, fecero in tal giorno, che se ne celebrava la festa, la consueta devota processione con la loro bellissima macchina, ove era la Santa Vergine Addolorata, seguita da numerosissimo popolo ascritto alla medesima devozione»; *Diario ordinario*, fascicolo del 26 settembre 1739, CHRACAS n. 3365: per processioni per ritrovamento delle reliquie dei santi martiri di S. Eustachio, portata su un talamo, sotto un baldacchino tessile e accompagnata da un crocifisso, p. 14 «Correndo in questi giorni l'ottavario della festa della Madonna Santissima de' Sette Dolori, celebrato dalli reverendi padri dell'ordine de' Servi di Maria in S. Marcello, domenica il giorno fecero anche la loro solenne processione, con la solita devota macchina della Santissima Vergine Addolorata, seguita da moltissimo popolo devoto della stessa Vergine Santissima»; *Diario ordinario*, fascicolo del 24 settembre 1746, CHRACAS n. 4551, p. 13 «Altra solenne processione si fece lo stesso giorno dalli reverendi padri dell'Ordine de' Servi di Maria in S. Marcello, per la Madonna Santissima de' Sette Dolori, con la solita bellissima macchina, e gran concorso di popolo ascritto in quella divozione».

Altrimenti, è vero quel che altri hanno detto¹⁵⁹⁵, ossia che il cerimoniale papale, reso sempre più sacrale a cavallo tra XVII e XVIII secolo¹⁵⁹⁶, ha di fatto espianato la modalità devozionale della processione con immagini dalla Città Eterna. Anche i francescani, che pure venivano ‘da un altro mondo’ facevano accorrere il popolo al presepe o portavano il *Bambino* miracoloso direttamente ai malati, ma non avevano mai avanzato l’idea di creare processioni con le immagini dei vari intagliatori amatoriali presenti nei ranghi del loro ordine¹⁵⁹⁷.

¹⁵⁹⁵ CURZIETTI 2017, in apertura.

¹⁵⁹⁶ CAFFIERO 1997, in part. pp. 286-294.

¹⁵⁹⁷ Anche per i probabili contrasti con l’Inquisizione in cui era profondamente implicato il cardinale Francesco Barberini seniore, v. *infra*, capitolo sull’ordine francescano.

III.2. Le processioni romane

Abbiamo detto che a Roma, nella cronologia che prendiamo in considerazione, la ritualità processionale non riguardava solitamente immagini tridimensionali. Un primo approccio ai riti processionali abitualmente celebrati in Roma è possibile attraverso la riedizione settecentesca di una delle guide per pellegrini più fortunate, la (*Nuova*) *guida angelica perpetua romana* di Stefano Gallonio, che a differenza dei predecessori nello stesso genere non si limita a indicare i luoghi dei riti stazionali legati alle indulgenze, ma segnala anche questa seconda modalità di devozione che doveva risultare più appetibile ai forestieri in visita. Analizzando il testo, le uniche processioni in cui si comprende chiaramente la presenza iconica a Roma sono quelle della *Beata Vergine del Carmine* dei Carmelitani¹⁵⁹⁸ e dell'*Addolorata* dei Servi¹⁵⁹⁹. Questi due ordini hanno conservato a lungo effigi dal valore artistico minimo, e dalle origini incerte, senza lasciare chiari segnali di rinnovamenti figurativi affidati ad artisti di chiara fama, come accadeva invece nel resto d'Italia.

Altre processioni importanti a Roma sono quelle del Corpus Domini¹⁶⁰⁰, in cui è l'ostia consacrata a essere portata in processione; quella quaresimale, dove l'evento culminante era

¹⁵⁹⁸ GALLONIO [1710], p. 46: La terza domenica di luglio cade la festa solenne della Madonna del Carmine, celebrata dalle varie confraternite ad essa dedicate: la processione della statua miracolosa della Madonna si svolge dopo la recita dei vesperi da S. Martino ai Monti fino all'oratorio dell'arciconfraternita del Carmine alle Tre Cannelle: «ivi sta esposta la sacra immagine otto giorni e doppo si trasporta processionalmente al venerabile monastero dello Spirito Santo, come anche a S. Grisogono in Trastevere [...] alla Traspontina, et in tutta la Religione Carmelitana»; cfr. anche GALLONIO [1710], pp. 16-17: ogni terza domenica del mese a S. Marcello «il dopo pranzo si fa la processione dell'habito de' Sette Dolori» e ogni quarta domenica del mese alla chiesa della Traspontina e nelle altre rette dai Carmelitani «si fa la processione dell'abito di Maria Vergine; il dopo pranzo similmente alla Minerva si fa la processione per la Compagnia del Nome di Dio, et a S. Agostino quella di S. Monaca».

¹⁵⁹⁹ GALLONIO [1710], pp. 57-58: La seconda domenica di settembre, i «Padri delle Scuole Pie per il Nome Santissimo di Maria» a S. Pantaleo e a S. Bernardo alla Colonna Traiana fanno la dotazione alle zitelle di 25 scudi, mentre la domenica successiva i «fratelli di questa confraternita vanno processionalmente a visitare la chiesa della Madonna della Vittoria in memoria delle vittorie avute dalli cristiani in tempo della liberazione di Vienna, e giunti al Palazzo di Monte Cavallo, ivi ricevono la benedizione del Sommo Pontefice con molto concorso di popolo». Sempre la seconda domenica di settembre a S. Marcello si celebra la festa dei «Sette Santi Fondatori della Religione de' Servi di Maria», seguita la domenica successiva dalla «solenne processione della Madonna dei Sette Dolori», per cui è utilizzato il gruppo processionale policromo della *Pietà*. [CECCONI] 1725, p. 229: in San Marcello si sottolinea invece la devozione dell'*Addolorata* «fu quivi introdotta una compagnia in memoria de' sette dolori [nella seconda metà del Seicento ... con una] nobile cappella, concorrendo particolarmente alla spesa la marchesa Domitilla Cesi, dove ogni domenica si fanno alcune divozioni dalli suoi divoti; ed ogni terza domenica del mese fanno la processione per questa chiesa, oltre la solenne di una volta l'anno»; oltre a quella del crocifisso, a partire dal 1613, di cui è citato anche un recente reliquiario per il sacro legno della croce «di cui ornamento dovizioso di gioie stimabili fu lodevole invenzione di Carlo Francesco Bizzaccheri, che seppe unire le sue spiritose idee alla generosità del signor Giovanni Antonio Fagnini, di cui fu tutta la spesa».

¹⁶⁰⁰ GALLONIO [1710], pp. 98-99 sono elencate le processioni tenute durante la settimana del Corpus Domini: il giovedì di ottava dopo Pentecoste, alla mattina si svolge la solenne processione pontificia con ostensione dell'ostia fino a S. Pietro; contestualmente si svolgono celebrazioni nei conventi femminili francescani («festa alle cappuccine») e processioni più piccole del Corpus si tengono a S. Spirito in Sassia, a Santa Maria della Pietà in Camposanto dei Teutonici, ed entro la fine della settimana «il Popolo Romano [ossia il Comune di Roma] fa

l'esposizione di alcune reliquie legate alla storia del Cristo, di cui la più importante restava sempre quella del legno della croce¹⁶⁰¹; infine quella di S. Marco, che ricordava la liberazione dalla peste per grazia di san Michele Arcangelo, avvenuta durante la processione medievale dell'icona della *Salus Populi*¹⁶⁰². La festa patronale, se così la vogliamo definire, dei santi Pietro e Paolo, prevedeva una messa solenne in S. Pietro, e le uniche processioni che avevano luogo, sempre senza effigi tridimensionali, partivano dalle chiese memoriali dei luoghi di martirio dei due santi per recarsi alle messe solenni in S. Pietro¹⁶⁰³.

Anche in occasione delle celebrazioni pasquali viene adottata la sineddoche simbolica dell'ostia per sostituire la presenza figurativa del Salvatore: come tale si prevedevano apparati decorativi¹⁶⁰⁴

l'offerta di un calice con sua patena alla chiesa di S. Marco» in quanto parrocchiale del Campidoglio (l'offerta deve avere un valore di almeno venti scudi e accompagnata da due torce da venticinque giuli 25); dopo pranzo si fa processione a S. Maria della Vittoria (bisogna notare come, già secondo PANCIOLO 1625, p. 330, la sacra immagine della Madonna conservata in questa chiesa, emblema della sconfitta del protestantesimo e del conseguente aniconismo della Riforma, fosse stata recuperata, prima della Battaglia della Montagna Bianca in cui fu utilizzata come stendardo, in una catasta di rifiuti: «in un casale detto Straconiz di un nobile catolico Boemo fra molti pezzi di legname ed altre cose simili, alla qual imagine avevano gl'eretici cavati gl'occhi, come anche all'immagine di S. Giuseppe, e de' pastori»: il legno e gli atti di iconoclastia sono connessi ancora una volta). Seguono altre processioni nella settimana successiva: il venerdì mattina a S. Maria sopra Minerva, il sabato mattina a S. Maria Maggiore e a S. Maria del Popolo. La domenica mattina a S. Maria dell'Anima la compagnia della nazione tedesca fa la sua processione per la dotazione di venticinque scudi alle zitelle (con vesti, e scarpe per spozalizi) alle sorelle zitelle. Sempre la domenica mattina si fa processione solenne a S. Luigi dei Francesi e a S. Apollinare; dopo pranzo è la processione che va a S. Giovanni in Laterano, al cui termine il capitolo basilicale serra l'icona del Salvatore del Sancta Sanctorum; contemporaneamente si svolgono processioni minori a S. Maria in Trastevere e in Traspontina. Il lunedì seguono due processioni per la dotazione per monacazioni di due compagnie (S. Stefano del Cacco, 50 scudi, e S. Maria dell'Orazione e Morte, 25 scudi e la veste). Il martedì mattina la processione si svolge ai Santi Apostoli e a S. Giovanni dei Fiorentini e nel pomeriggio a S. Maria in Via. Il mercoledì mattina processione del Corpus Domini al Pantheon, mentre dopo pranzo a S. Lorenzo in Damaso la compagnia del Santissimo Sacramento fa processione per diverse dotazioni. Le celebrazioni terminano il giovedì, con processioni nella mattina al Santissimo Nome di Gesù, a S. Marco, a S. Andrea delle Fratte, a S. Maria di Monteserrato e a S. Biagio degli Armeni, e nel pomeriggio a S. Giacomo delli Spagnoli, a S. Lorenzo in Lucina e infine di nuovo a S. Pietro, dove hanno luogo ulteriori dotazioni della compagnia del Santissimo Sacramento, mentre in contemporanea dotazioni del Senato Romano hanno luogo in S. Marco e quelle della propria compagnia in S. Eligio degli Orefici.

¹⁶⁰¹ GALLONIO [1710], p. 83: in S. Anastasia si celebra la stazione del primo martedì di quaresima: «i Sommi Pontefici davano ivi la cenere [poi] processionalmente col clero andavano alla chiesa di S. Sabina, e in questo giorno vi si espongono l'insigne reliquie del legno della Santissima Croce, del velo di Maria Vergine, del mantello di S. Giuseppe, il corpo di S. Anastasia, il calice di S. Girolamo», ed altre.

¹⁶⁰² GALLONIO [1710], p. 36: Il 25 aprile per la festa di S. Marco dopo la celebrazione nella sua chiesa «si parte il clero di Roma, e va in processione a S. Pietro in Vaticano, in memoria del miracolo seguito in Roma in tempo di S. Gregorio Magno».

¹⁶⁰³ GALLONIO [1710], pp. 45-46: «festa solenne e Cappella Papale in S. Pietro in Vaticano, ove sono parte de' loro corpi [...] in S. Paolo fuori delle mura [...] a S. Pietro in Carcere ove è la carcere e colonna alla quale furon legati [...] et in S. Pietro in Montorio, ove S. Pietro fu crocefisso».

¹⁶⁰⁴ Vedine un esempio nel conto pubblicato da ALEXANDRA NIGITO, 'Conto del falegname per le Quarantore in S. Agnese nel 1720' (D-002-391-593). *PerformArt Database* 2016-2022 (Michela Berti, Scientific Coordinator and Database Administrator, Anne-Madeleine Goulet, Programme Principal Investigator). Retrieved 04/03/2025 from <https://performart.huma-num.fr/schede/D-002-391-593/>.

che erano gli stessi usati anche per le esposizioni delle Quarantore¹⁶⁰⁵; in queste occasioni si utilizzavano una serie di strumenti rituali che potevano essere oggetto di elaborati intagli lignei (registrati anche da san Carlo Borromeo nelle sue *Instructiones*), come il *tintinnabulum*¹⁶⁰⁶, che annunciava la presenza fisica del papa come ostensore del corpo di Cristo. La gran parte delle celebrazioni della Settimana Santa a Roma rimane infatti stazionale, e non processionale come nel resto dell'Europa del Sud¹⁶⁰⁷: gli unici aspetti interessanti per quanto riguarda celebrazioni processionali è che il Giovedì Santo¹⁶⁰⁸ «alla cappella Paolina vi è il Sepolcro, e vi vanno molte processioni, et in S. Pietro si mostrano la Lancia, la Croce, e il Volto Santo ogni volta, che arrivano le compagnie, e il simile si fa ne' due giorni seguenti»¹⁶⁰⁹; mentre alla sera del Venerdì Santo l'unica processione rilevabile non è una *via crucis* di rito latino, ma la solennissima processione del Collegio de' Greci. Questo *Sepolcro* era una manifestazione totalmente

¹⁶⁰⁵ Sull'origine del culto delle Quarantore, fino alla metà del Seicento, v. IMORDE 1997. Per l'intreccio della produzione di tabernacoli per l'esposizione del Sacramento e in particolare del rapido incremento della celebrazione delle feste delle Quarantore nel primo Seicento con la pittura bolognese di committenza farnesiana, v. PIERGUIDI 2008. Per il carattere (almeno inizialmente) aniconico e penitenziale richiesto da S. Carlo Borromeo alle devozioni delle Quarantore, v. PETERSEN 2012, in part. 116-118.

¹⁶⁰⁶ Il campanello ha spesso l'immagine del santo titolare della basilica, a volte il triregno e le chiavi e altre insegne araldiche proprie della basilica, ivi compreso l'*umbraculum*: alcune confraternite con sede nelle basiliche potevano averli con le proprie insegne personali.

¹⁶⁰⁷ Anche se datata, si rimanda alla voce della prima enciclopedia Treccani che riassume riti e stazioni della Settimana Santa, v. TURCHI 1936. Cfr. GALLONIO [1710], pp. 92-94: sono celebrazioni stazionali quella del Lunedì Santo a S. Prassede, del Martedì Santo a S. Prisca, del Mercoledì Santo a S. Maria Maggiore (dove si mostra il Volto Santo) e del Giovedì Santo in S. Giovanni in Laterano «dove si mostrano diverse cose sagre», ossia le famose reliquie lignee conservate nel Sancta Sanctorum; nel frattempo, sempre il giovedì sera, il papa in S. Pietro in Vaticano fa la benedizione e la lavanda dei piedi. La celebrazione stazionale del Venerdì Santo avveniva ovviamente a S. Croce in Gerusalemme: contestualmente a S. Paolo fuori le mura si scopriva il crocifisso di Cavallini «con gran quantità di lumi et apparati bellissimi, che rendono molta divotione, come anco alla cappella del Santissimo Crocifisso in S. Marcello» e in S. Lorenzo in Damaso. Nel frattempo si aprono le visite alla colonna della flagellazione conservata in S. Prassede e alla «vera forma del Sepolcro di Nostro Signore Gesù Cristo», dunque con accesso in Vaticano. Il Sabato Santo è celebrata la messa stazionale in S. Giovanni in Laterano, dove viene anche benedetto il fonte battesimale, e dunque probabilmente veniva onorata la scultura «di Donatello»: altre icone mariane venivano scoperte nel triduo pasquale nel palazzo apostolico e in S. Maria in Via.

¹⁶⁰⁸ Per la processione del Giovedì Santo tenuta dalla compagnia del Santissimo Crocifisso di S. Marcello il 14 maggio 1667, il cui patrono fu Agostino Chigi, collaborò anche Giovanni Paolo Schor come disegnatore di un bastone di comando in argento, costato oltre 100 scudi, v. CHRISTINE JEANNERET, *Processione del Giovedì Santo, musica, fanali e "bastone da commando"*, in *Perform.Art Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet, D-042-930-124 (disponibile online presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-042-930-124/>). Il mecenate aveva già stretto contatti con Schor e Bernini per il carro allegorico di Carnevale allestitogli entro il 9 marzo 1658, v. CHRISTINE JEANNERET, *Carro carnevalesco e luminaria – famiglia Chigi – 1658*, in *Perform.Art Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet, E-066-720-116 (disponibile online presso <https://performart.huma-num.fr/schede/E-066-720-116/>).

¹⁶⁰⁹ Si tratta di un dato confermato da Arnold Nesselrath che ha eseguito i restauri e che lega a questa occasione e alle Quarantore la gran parte delle esalazioni delle candele che avevano coperto gli affreschi di Michelangelo (in Sistina non c'è un tabernacolo e dunque il repositorio delle specie eucaristiche stava in Paolina; v. GALLONIO [1710], pp. 92-94.

aniconica¹⁶¹⁰ (salvo per le onnipresenti api dei Barberini), e ciò poteva essere avvertito, almeno dagli eruditi del tardo Settecento¹⁶¹¹, come una forma di giusta moderazione (in lieve contrasto con quanto pensato per la religiosità più popolare propugnata dai francescani); e ancor più tale doveva sembrare ai visitatori stranieri che vi confrontavano le usanze napoletane, caratterizzate dall'uso di legno o cera policroma, fino a sfiorare l'idolatria¹⁶¹². Completavano la sequenza infine le celebrazioni per l'Ascensione, che si svolgevano con dinamiche piuttosto simili¹⁶¹³, nonché

¹⁶¹⁰ Per i sepolcri, cfr. FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1978, vol. 2, pp. 297-299, 325, 385, 436 e VALESIO 1978A, pp. 154-155; VALESIO 1978B, pp. 683-684; VALESIO 1977B, pp. 105-106, ci rende invece noto il caso di una statuina della *Madonna* trafitta ed usata a scopo di maleficio, per impedire la celebrazione di una funzione religiosa.

¹⁶¹¹ Come Francesco Cancellieri, autore di una *Descrizione delle funzioni che si celebrano nella Cappella Pontificia per la Settimana Santa...* del 1789, che citiamo dalla terza edizione accresciuta; per il sepolcro v. CANCELLIERI 1802, § III. *Processione alla Paolina, dove si fa il Sepolcro*, pp. 48-52: la processione si svolgeva per il solo clero internamente al palazzo, e culminava con il papa che riponeva «il calice col Sacramento [...] sopra il ripiano della machina, eseguita col disegno del Bernini». La procedura era la seguente: il «sagrista scopre il calice, prende il Sacramento, collocato sopra una lunetta d'oro, e lo mette dentro una scatola, che sta dentro l'urna, detta comunemente il sepolcro, senza chiudere lo sportellino. La medesima era rotonda di cristallo di monte, tutta d'un pezzo, ed ornata con varie api, ed altri delicati lavoretti di argento dorato, consimili a quelli, di cui era abbellito il coperchio, che in mezzo avea una crocetta d'argento dorato ed intorno l'iscrizione VRBANVS VIII. PONT. MAX. ANN. XII. Anche la cassetta, dentro di cui stava rinchiusa, era di cristallo di monte con coperchio consimile, e tutta legata in argento dorato con lo stemma di Paolo III e con la seguente iscrizione PAVLVS III. PONT. MAX. DIVINAE EVCHARISTIAE THECAM D.D.» Successivamente, sempre il sacrista chiudeva il *Sepolcro* e consegnava «la chiave al cardinal penitenziere, che deve fare la funzione nella mattina seguente»; cfr. anche *ivi*, pp. 82-84, § XII. *Indicazione delle Chiese, in cui si fa il Sepolcro con maggior pompa*, dove Cancellieri indica altri luoghi dove si poteva adorare il repositario dell'ostia consacrata: «all'altare Gregoriano, o a quello della Madonna della Colonna, oltre tutti quelli, che vi piacerà di vedere in molte altre chiese della città [nota dell'autore: Francesco Valesio nel suo *Diario* ha registrato che nel 1701, giovedì 24 marzo, nella chiesa dell'Aracoeli, oltre il *Sepolcro*, aveano rappresentata nella Cappella del Crocifisso con esemplare semplicità la *Cena di Nostro Signore con gli Apostoli* di terra di Lucca al naturale, vestiti alla levantina, e buona parte con barbe a scopetta, e in specie san Pietro l'avevano rappresentato con una gran chierica in testa. La tavola era imbandita di vivande, e frutti fini] [...] i più ben ornati, e più ricchi di cera, erano [...] a Torre di Specchi, a S. Giacomo degli Spagnuoli, a S. Antonino de' Portoghesi, e a S. Silvestro in Capite [nelle note l'autore fa riferimento diretto agli statuti delle due confraternite nazionali iberiche, nonché a un manoscritto di storia del convento, che era abitato dalle clarisse]. Ma forse il più bello agli occhi di un erudito, era un de' più semplici; quello cioè, che solea farsi nella chiesa di Propaganda [Fide], perché vi era rappresentato in pittura la prefigurazione di *Giona che esce dalla balena*. Su altri *Sepolcri* riscontrabili in giro per l'Urbe, cfr. CANCELLIERI 1802, pp. 28, 48, 71, 107, 120, 140, e per il rito finale che chiudeva le celebrazioni di questa macchina, cfr. *ivi*, §. VI. *Processione alla Paolina, per ripigliare il Venerabile dal Sepolcro, e fine della Messa*, pp. 101-105.

¹⁶¹² Così un insospettabile Marchese de Sade tra 1775 e 1776, che non risparmiando nel frattempo aspre critiche all'arte di Bernini troppo ammanierata (v. DE SADE 2019, pp. 88, 105: Santa Teresa e Ludovica Albertoni, già discusso anche da SIMONATO 2018) e non sufficientemente controllata da un certo naturalismo dell'artista, poteva provare una schietta ripugnanza illuminista nei confronti della scultura processionale policroma per i riti della Settimana Santa napoletana, v. DE SADE 2019, p. 131: «Dans une des chapelles est arrangé ce que l'on appelle le Sépulcre. Une figure de bois ou de cire représentant un cadavre martyrisé est l'idole horrible que la superstition va encenser. Le lendemain, il se fait une procession nombreuse où toute la cour souveraine et tout le militaire assistant, et dans laquelle on promène sur des brancards tous les mystères de la Passion, exécutés en personnages de bois ou de plâtre, mais d'une nature effrayante et d'un costume quelquefois assez vrai. Ce comble de l'idolâtrie fait frémir et fait bien désespérer que jamais le flambeau de la philosophie perce dans un pays où l'épaisseur des ténèbres de la superstition tient encore à tel point les esprits subjugués».

¹⁶¹³ GALLONIO [1710], pp. 96-97: il lunedì precedente la festa dell'Ascensione, detto «delle Rogazioni», il clero fa processione da S. Adriano al Campo Vaccino fino a S. Maria Maggiore, dove si celebra la messa stazionale; il giorno successivo avviene lo stesso da S. Maria Nuova (oggi S. Francesca Romana) a S. Giovanni in Laterano; e così ancora il giorno successivo da S. Lorenzo in Damaso a S. Pietro in Vaticano per poi assistere alle nuove ordinazioni e ai vesperi recitati dal papa nel Palazzo Apostolico. Il giovedì dell'Ascensione la messa stazionale è celebrata dal papa

quelle per il Natale, dove l'elemento processionale coinvolgeva soltanto i resti della culla del Presepe, conservati notoriamente nella Cappella Sistina di S. Maria Maggiore¹⁶¹⁴. In questo senso, va ricordato (come appena accennato poco sopra) l'uso dei francescani di S. Maria in Aracoeli, evidentemente adattato alla tradizione romana, per cui è il popolo ad accorrere all'effigie del *Bambino*¹⁶¹⁵ e non viceversa, fino a cristallizzare questa esperienza in una forma, quella del presepe, già in uso a Napoli e pertanto ammodernata secondo la tradizione della città partenopea, ma rifiutato come arte a sé stante dal pubblico colto romano (vedi ancora le affermazioni di Pacichelli).

L'analisi delle processioni romane è un dato fondamentale da cui partire per farsi una chiara idea del fenomeno della supposta assenza di scultura lignea nell'Urbe. Tale giudizio tagliente è possibile soltanto generalizzando per assolutismo un dato che le seguenti pagine vogliono tentare di colmare: quella che sembra apparentemente mancare a Roma è la statuaria devozionale, e in modo specifico quella processionale. Tra le motivazioni, gli studiosi hanno giustamente suggerito la centralità della figura del pontefice all'interno delle celebrazioni della città eterna. Questo è certamente vero nei casi di studio più fruttuosi, rappresentati ovviamente dagli anni giubilari¹⁶¹⁶: sembrerebbe tuttavia un'esagerazione sostenere che in ogni caso il papa fosse così presente nella vita religiosa del popolo romano, soprattutto a partire dal pontificato di un esteta sofisticato come Paolo V in avanti, da rendere non necessaria una qualche forma di statuaria devozionale. Si è dunque effettuato un saggio sul Giubileo del 1650, già riconosciuto dagli studi come campo di possibile approfondimento in merito alle realizzazioni effimere.

in S. Pietro e successivamente sono mostrate le reliquie della crociera e vengono fatte le benedizioni e i vesperi dalla loggia. La domenica della Pentecoste si espone l'apparato delle Quarantore per tre giorni a S. Giovanni Laterano, S. Bartolomeo dei Bergamaschi, S. Pudenziana e alle chiese dedicate allo Spirito Santo alla Colonna Traiana, all'ospedale in Sassia, e dei Napoletani in via Giulia; il lunedì successivo, fanno processione da «S. Spirito in Sassia le zitelle, e putti del detto ospedale» fino a S. Pietro dove è mostrato loro il Volto Santo e viene effettuata la dotazione delle zitelle.

¹⁶¹⁴ GALLONIO [1710], pp. 78-79: la mattina di Natale «all'alba in S. Maria Maggiore si fa solenne processione dal clero di detta basilica della Santissima Cuna di Nostro Signore et in tutta la notte si cantano parimente li Divini Officii con molta solennità, e musica a S. Apollinare, e a S. Luigi de' Franzesi ove sta esposto il Santissimo, come anco in Cappella Papale nel Palazzo Apostolico [segue la stazione a S. Maria Maggiore, dove] sta esposta la Santissima Cuna di Nostro Signore fino alla sera; festa a S. Anastasia per detta santa ove si espone il legno della S. Croce, il velo della Beata Vergine et il manto S. Giuseppe; nella chiesa dell'Agonizzanti a Pasquino si espone il Santissimo Sacramento, e continua per tutta l'Ottava».

¹⁶¹⁵ CASIMIRO DA ROMA 1845, pp. 269-270.

¹⁶¹⁶ RUGGIERI 1651, pp. 23, 26, nella processione di apertura dell'anno santo fu il papa a essere portato in processione sulla sedia gestatoria.

Aldilà delle già discusse processioni del Corpus Domini¹⁶¹⁷ e delle macchine del Santo Sepolcro¹⁶¹⁸, dove era esposta l'ostia in cui solitamente l'elemento figurativo era limitato ad un apparato effimero in forma di prospettiva teatrale (realizzazioni tipiche dell'*expertise* progettuale degli architetti, tra cui Giovanni Maria da Bitonto¹⁶¹⁹ e Giovanni Paolo Schor presso la nazione spagnola¹⁶²⁰), e soltanto nel contorno luministico alcuni angeli reggi-cero potevano essere realizzati in legno o in altro materiale povero ma rigorosamente dorato, abbiamo alcune evidenze di statue processionali a Roma in particolar modo durante gli anni santi: è giusto fare alcune precisazioni sullo stile di scrittura delle relazioni giornaliera degli anni giubilari, fonte già utilizzata da studiosi del calibro di Jennifer Montagu. L'occhio odierno tende a dare per scontato una modalità processionale che è quella rimasta in parte viva nel nostro tempo, in cui sono precipuamente le statue policrome a viaggiare per la città; ci viene dunque naturale pensare che

¹⁶¹⁷ RUGGIERI 1651, pp. 150-160. Da qui in avanti, i corsivi nelle citazioni questo testo sono miei.

¹⁶¹⁸ RUGGIERI 1651, pp. 78-87: tra le celebrazioni del giovedì santo (14 aprile 1650), con stazione a S. Giovanni in Laterano, oltre alla descrizione specifica di tre *Sepolcri* (nella Cappella Paolina Vaticana, a S. Giacomo degli Spagnoli, e l'esposizione delle Quarantore alla Santissima Trinità dei Pellegrini), l'autore ricorda che le celebrazioni papali furono guidate dal cardinal Barberini, che «portò processionalmente per la Sala Regia il Santissimo Sacramento al Sepolcro nella Cappella Paolina, che in quest'anno santo fu uno de più superbi, e vaghi che mai si sia veduto»; sopra la porta della Paolina fu posto «un bellissimo quadro» raffigurante la colomba col ramo d'ulivo, e alle pareti laterali «quadri dell'istessa mano vagamente dipinti con altri diversi emblemi e motti», ancora relativi alla colomba di Innocenzo Pamphilij, «un Monte Calvario in faccia ad una Cattedra Pontificia», gigli, altri fiori, triregni ed altro: «intorno alla sala nelle loro debite distanze scompartite erano poste molte statue di rilievo sopra i loro piedestalli tocche tutte d'argento, che tenevano grossi ceri accesi in mano». Il *Sepolcro* invece «fingeva un lungo sfondato di ricche, e ben ordinate colonne tocche tutte d'oro e d'argento» e ospitava moltissimi lumi, che anche all'intorno nella cappella erano retti da «molte figure di rilievo finte d'argento con grossi ceri in mano, ed arricchita di diversi ricchissimi ed ingegnosi arabeschi finti d'oro, e d'argento, disegno del Padre Giovanni Maria da Bitonto agostiniano, celebre architetto ed ingegnere».

¹⁶¹⁹ Il *Sepolcro* papale doveva configurarsi come il tabernacolo bolognese di questo autore, o più romanamente, come la *Galleria prospettica* di Palazzo Spada, che fu realizzata dal frate in collaborazione con Borromini, cfr. RUGGIERI 1651, p. 288: prima dell'Avvento con stazione a S. Maria Maggiore (domenica 27 novembre) «fu portato processionalmente per la Sala Regia il Santissimo Sacramento nella Cappella Paolina nobilmente adornata, ove si espose in forma di Quarantore solite, e l'apparato fu poco dissimile da quello si scrisse nel Giovedì Santo, e l'architetto fu il medesimo padre Giovanni Maria da Bitonto agostiniano», sulla cui figura v. AMORUSO 2017.

¹⁶²⁰ RUGGIERI 1651, pp. 80-81: «Nelle chiese di S. Andrea delle Fratte, di S. Agostino, di S. Lorenzo in Damaso, di S. Giacomo Scossacavalli furono veduti bellissimi sepolcri, ma in particolare in quelle prime di S. Maria in Via, ove era una bellissima prospettiva, che figurava il monte Calvario con il Santissimo Sepolcro più a basso, e sotto ad essi un inferno aperto, quando Cristo dopo la sua morte entrando in esso spezzò l'orride porte degli abissi, opera del signor Belardino Gagliardi da Città di Castello; secondo di San Quirico, ove miravasi ancora il monte Calvario con diverse figure in vari atteggiamenti, sopra il quale aprivasi di quando in quando un bellissimo nuvolato, e comparivano tre Angeli [si tratta di attori-cantanti, sulle cui esecuzioni si sofferma il testo, per poi arrivare al] terzo ed ultimo, di San Giacomo della nazione spagnola, ove era un sontuosissimo teatro, rappresentante i cicli, e prospettiva di colonnati finti d'oro, e d'argento con molti vasi con le piante, verdure finte d'argento, circondato tutto da nuvole, ed arricchito d'innumerabile argenteria, e da altri vaghi adornamenti, e da numero grande di lumi, che l'animavano per di dentro: il disegno fu del signor Giovan Paolo detto il Todesco [mentre al Pantheon] la Compagnia di tutti i santi incominciò un superbissimo apparato per celebrare l'essequie, e la memoria del Santo Sepolcro di Cristo, che però per esser la machina, e l'invenzione riuscita troppo grande e difficile nella esecuzione, non poté terminarsi, e principiarsi come avevano stabilito i fratelli, e quelli Virtuosi di detta compagnia»: si tratta solamente di quadri, realizzati dai Virtuosi del Pantheon, e letture dei fratelli.

tutte le «immagini» che vediamo citate in questo contesto siano effigi scolpite, e visto il loro scopo di trasporto processionale, di supporne una fattura in materiali leggeri come legno o cartapesta.

Tuttavia, la precisione meticolosa dei redattori di questi testi lascia poco spazio all'interpretazione: quando una figura era tridimensionale, i testi ce lo comunicano sempre. Il famoso esempio del mistero con la *Pietà* su disegno di Algardi che sarebbe stato un diretto antecessore del gruppo processionale del 1700 a S. Marcello (Figura 2. 1-3), è dunque da rivalutare¹⁶²¹ come un apparato scenico non del tutto plastico, se non completamente finto con artifici di pittura e prospettiva: il termine mistero è infatti utilizzato in questa fonte non tanto come metonimia per l'intera struttura processionale, il cui carro è indicato col termine «talamo», ma con cognizione esatta di causa teologica, per indicare l'aspetto iconologico degli episodici simbolici della *Passione di Cristo* o delle meditazioni sul *Rosario*, senza implicare una sua traduzione in forme tridimensionali. L'indicazione di autografia algardiana, correttamente ripresa dagli studi specialistici di Jennifer Montagu, si riferisce però a un'opera non riferibile ai serviti di S. Marcello, ma all'oratorio del Gonfalone, e altrove il testo è assai preciso in valutazioni di attribuzione simili, per cui non si vede motivo per dubitare di questa affermazione. Nella maggioranza dei casi in cui si citano i «misteri», è chiaro che si tratta di figurazioni effimere basate sulla prospettiva e sull'illuminotecnica in cui la scultura non aveva un peso centrale, e che

¹⁶²¹ RUGGIERI 1651, pp. 84-85: «verso le due ore di notte l'Arciconfraternita della Madonna del Gonfalone s'invio processionalmente in visita delle sacre reliquie a S. Pietro con un stendardo il più bello, e più ricco, che se ne fossero veduti in quest'anno, dissero di valuta più d'ottocento scudi, accompagnata da quattro eminentissimi cardinali Barberini, Orsini, Este, e Giori, e dall'eccellentissimo signor Bali Valenzè ambasciator residente di Francia, ch'egli fece l'invito, e da molti prencipi, e nobiltà francese, e Romana, tra quali fu il prencipe di Carbognano capo-processione di essa, ed il baron Neri fiorentino capo-confortatore, andò con bellissimo ordine, e portò due ricchi, e superbi misteri, il primo d'una Madonna del Gonfalone illuminata per di dentro da molti lumi, sicché per tutte l'altre parti faceva il medesimo effetto, che la parte davanti, l'altro d'una Madonna Santissima, e di Cristo già morto in bellissimo atto in grembo della Vergine, ed alcuni angeli intorno, opera, e disegno del signor cavalier Alessandro Algardi, e questo fu stimato, e con gran ragione, il più bel misterio di quest'anno; era seguito da molti battenti, e da molte fiaccole in molti luoghi d'essa processione scompartite; circa le quattro ore sonate medesimamente per il suddetto effetto s'invio processionalmente l'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso in S. Marcello con molte fiaccole, e battenti, e con un vaghissimo misterio del Sepolcro di Nostro Signore con sopra un angelo, che teneva un cartello alle mani con un motto, e col Santissimo Crocifisso così miracoloso nel fine. Cominciò con ordine, e concerto bello, ma per alcuni accidenti [...] forse una carrozza [...] si mise in tal disordine, e tal confusione, che si scompigliò tutta l'ordinanza, onde alcuni signori cardinali restarono di proseguire più oltre nella processione, restandovi solo gl'eminetissimi signori cardinali Pallotta, e Maildachino, e l'eccellentissimo signor duca dell'Infantado ambasciator residente di Spagna, che fece l'invito, che fu numeroso, e nobile di moltissimi spagnoli, e prencipi, e titolati romani; il capo-processione fu il signor prencipe di Caserta figlio del signor duca Gaetano, ed il capo-confortatore il signor conte Pepoli bolognese».

forse proprio per questa ragione erano anche le funzioni più frequentate trasversalmente dalla nobiltà curiale e di sangue, romana e internazionale¹⁶²².

Ci si trova a notare come la realtà dell'impersonificazione teatrale, evitata a tutti i costi in Spagna in favore delle statue 'iper-realistiche', era anzi ampiamente utilizzata a scopo didattico durante queste celebrazioni¹⁶²³. Gli eventi che richiedevano una partecipazione di attori furono assai numerosi durante il Giubileo del 1650, specie in relazione alle macchine prospettiche degli architetti teatrali come il Bitonti¹⁶²⁴, e risulta evidente come la maggior parte di questi ruoli

¹⁶²² RUGGIERI 1651, p. 87: «dopo pranzo andarono processionalmente in visita delle sacre reliquie in S. Pietro le compagnie della Madonna del Suffragio in Strada Giulia, che aveva fatto un bellissimo misterio, quale per essere di prospettiva, sicché vi bisognavano de' lumi per comparire, e non avendo potuto ottener licenza d'andar di notte, lasciò di portare; delle Stimate, di Camposanto della Nazione Tedesca, e i Padri Carmelitani della Traspontina con cinque bellissimi misteri della Passione, rappresentando il Mortorio di Cristo».

¹⁶²³ RUGGIERI 1651, pp. 74-75: il lunedì Santo (11 aprile 1650) «entrarono le vacanze in tutti i fori di Roma. Fu la Stazione a S. Prassede. [...] La Compagnia de' Santi Martino e Giuliano degli Albergatori andò processionalmente a visitar le sacre reliquie in San Pietro la sera, e portò un bellissimo mistero d'un Cristo spirante in croce, a' piedi del quale stavano due giovani rappresentanti uno la Madre Santissima e l'altro S. Giovanni Evangelista, ed altri vestiti da Angeli tutti in atto di compassione, e di lagrimare. La Compagnia medesimamente della Morte si trasferì per il suddetto effetto a S. Pietro, essendo stata onorata, ed accompagnata da questi sette eminentissimi cardinali Barberini, Gioli, Colonna, Altieri, Pallotta, Verospi, ed Orsini, tre de' quali, cioè Pallotta, Verospi, ed Orsini portarono il grosso tronco della croce, ed il capo-processione fu l'abate Maffeo Barberini [...] il Martedì Santo 12 [aprile] si predicò a Palazzo. Fu la stazione a Santa Prisca. A Santa Pudenziana furono esposte le solite orazioni correnti delle Quarantore. [...] all'ospedale della Santissima Trinità de' Pellegrini [...] un tedesco eretico [...] lasciò al suo partire d'elemosina cinquecento scudi d'oro onde in segno di gratitudine di tanto onore, e tanta carità la suddetta Arciconfraternita ha nel suo refettorio scolpito in marmo la seguente memoria con sopra in un bel nicchio anco la testa in bronzo di sua santità con due puttini dai lati, che sostengono il regno, il di cui disegno fu del signor Alessandro Algardi bolognese scultore, in mezzo all'altre due delle gloriose memorie di Clemente e di Urbano tutti Ottavi di questo nome».

¹⁶²⁴ RUGGIERI 1651, p. 295: anche domenica 4 dicembre comparvero nella processione degli agostiniani detta "della Genitura di S. Monica" «sette macchine di stupendissimo disegno ed invenzione del padre Giovanni Maria da Bitonto medesimamente agostiniano»: si comprende che sono tutti teatri di finte prospettive abitate dagli attori (tutti giovinetti), e rappresentavano «un pozzo di sangue de' martiri [...] un Gesù in aria, e nel mezzo un crocifisso dentro una nuvola [...] una gloria [di] molti angeli e cherubini [...] un palco con tutti gli strumenti del martirio degli Apostoli, con un angelo sedente, che teneva nel seno un bacile con la testa di S. Giovanni Battista rappresentata da un putto vivo [...] un coro di martiri dentro a una gloria nella quale stavano diversi martiri [...] un putto con tutto il corpo in aria [...] un cartellone di gran peso ornato di palme, e di corone [...] un palco quadrato con dodici colonne indorate a foggia di prospettiva, nel mezzo del quale stava eretto un altarino con sopra la testa di Santa Monica».

fossero abitualmente affidati a giovani delle varie associazioni devozionali¹⁶²⁵, alcune delle quali anche su base volontaria¹⁶²⁶.

In certi casi specifici è difficile non immaginarsi una figura scolpita, come per la *Flagellazione*¹⁶²⁷ o un iniziale culto della figura plastica dell'*Addolorata*¹⁶²⁸ (non certificato dalle descrizioni¹⁶²⁹), ma questi esempi non permettono di inquadrare con chiarezza lo *status* materiale di queste creazioni, visto che altrove le figure tridimensionali sono sempre indicate con la locuzione «di rilievo», mancante ad esempio nel caso del mistero di Algardi¹⁶³⁰.

Un esempio invece chiarissimo è rappresentato dalla festa del Rosario, le cui celebrazioni coinvolsero tutte le Arti cittadine, e in cui i misteri erano esposti in piccoli standardi in seta di colori diversi¹⁶³¹. In questa occasione come altrove, l'intaglio ligneo figurava piuttosto in piccoli

¹⁶²⁵ RUGGIERI 1651, p. 136: (lunedì 30 maggio), la «Compagnia di S. Antimo di Nazano [...] terra de' monaci di S. Paolo, tre de' quali padri portavano il Cristo di detta compagnia [da intendere probabilmente come un figurante che rappresentava il *Nazareno* ...], vi furono alcuni putti vestiti da angeli, e quattro verginelle, che portavano in cima de' lor bordoni un cartello scrittovi diversi motti, avanti la prima fila delle donne una croce inargentata, fu favorita da molte coppie ancora de' frati di S. Francesco a Ripa»; cfr. *ivi*, p. 169: fece la visita delle chiese giubilari l'«Università de' Vignaroli di Roma [...] con lo stendardo, lantermoni, e Cristo, avanti del quale andavano due putti vestiti da angeli»; e ancora *ivi*, p. 146: durante la festa delle *Quattro Tempora* (venerdì 10 giugno) vanno alle quattro chiese giubilari i domenicani di S. Maria sopra Minerva, accompagnati da due compagnie (di S. Antonio di Padova e dell'Orazione e Morte) di Arpino recanti il proprio stendardo, le donne della prima portavano «un Crocifisso avanti di cui erano tre putti vestiti da angeli» che suonavano l'arpa e portavano torce, accompagnati da altri «dieci giovinetti vestiti da angeli».

¹⁶²⁶ RUGGIERI 1651, p. 240: domenica 16 ottobre, una «compagnia di cinquanta in sessanta ragazzi della parrocchia di S. Andrea delle Fratte vestita di sacchi bianchi col loro stendardo, e lantermoni, Crocifisso, ed il prete nel fine, quali per gusto loro si unirono, e volsero andare alle chiese [giubilari] aiutati e guidati da un tal messer Pietro Paolo Bocci calzolaio, che ne fu capo-processione [...] fu una cosa veramente notevole il veder quei putti andar in fila con gran devozione, ed alcuni d'essi fare [...] far puntualmente tutte le cose che si fanno da queste di Roma, e dall'altre compagnie forestiere, nel portarsi processionalmente in visita delle chiese» giubilari.

¹⁶²⁷ RUGGIERI 1651, p. 148: venerdì 10 giugno la «Compagnia della Croce di Forra in Sabina [...] portò un bellissimo misterio d'un Cristo della grandezza al naturale d'un uomo flagellato e legato alla Colonna», e fu ospitata dall'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di S. Marcello.

¹⁶²⁸ RUGGIERI 1651, pp. 76-77: il martedì santo (12 aprile 1650), tra le altre celebrazioni, si fa notare quella della «Compagnia di San Giuseppe de' Falegnami andò il dopo pranzo processionalmente alla visita delle sante reliquie in S. Pietro. La sera verso le tre ore di notte la Compagnia della Madonna del Pianto con molte fiaccole, torce, battenti, grandissimo numero di devoti e di prelati, favorita da otto eminentissimi, cioè Barberini, Cesi, Verospi, Gabrielli, Colonna, Orsini, Raggi, Mالدachini, andò processionalmente a visitar le sante reliquie in S. Pietro, e con quest'occasione portò un bellissimo, e devoto mistero, che rappresentava la Madonna Santissima in atto di pietà, e lacrimante per la morte del suo figlio, circondato da moltissimi lumi di cera. Il capo-processione fu don Filippo figlio del contestabile Colonna, ed il capo-confortatore il conte Albergati figlio dell'ambasciator residente di Bologna».

¹⁶²⁹ RUGGIERI 1651, p. 37: in S. Marcello si svolse «la devozione de' Sette Dolori di Maria Vergine ove la mattina fu comunione generale, e si esposero il Santissimo Sacramento, ed il giorno, dopo pranzo vi sermoneggiò il padre Ludovico Giustiniani reggente di quel collegio, e circa le ventitré e mezzo si fece la solita processione».

¹⁶³⁰ Per la *Pietà* di S. Marcello di Algardi, v. DELL'OMO 2020, in part. p. 121, con bibliografia precedente anche sul tema del passaggio dal tema iconografico del Compianto a quello della Pietà.

¹⁶³¹ RUGGIERI 1651, pp. 222-223: la festa del Rosario (domenica 2 ottobre) fu celebrata in onore della vittoria di Lepanto «nella chiesa della Minerva da quei padri domenicani e dalla Compagnia del Santissimo Rosario», con dotazioni a «cento povere zitelle, et il doppio pranzo fecero una bellissima processione [...] in cui furono

elementi accessori, come le mazze degli ufficiali delle corporazioni stesse¹⁶³², fiaccole¹⁶³³ o altri segni di riconoscimento¹⁶³⁴.

Negli anni Duemila si è avuto un breve momento di fortuna degli studi sulle effigi venerate nelle campagne laziali, in particolare da un punto di vista antropologico sull'atto del maneggiare le statue sacre¹⁶³⁵, legato in particolare alla tradizione delle vestizioni più che allo studio dell'intaglio di queste effigi; in questo studio i casi, comunque piuttosto ristretti, di statue da vestire, il cui intaglio è limitato ai volti spesso inespressivi e alle mani in atteggiamenti formulaici, sono esclusi. La ricerca su questi oggetti, che faceva capo alla direzione di Elisabetta Silvestrini, fu portata avanti per l'area del Lazio confinante con la Campania¹⁶³⁶, per il viterbese¹⁶³⁷ e infine per il tiburtino in periodi più recenti¹⁶³⁸. Silvestrini si era già occupata a fine anni Ottanta anche

trasportati...] li quindici misteri del Santissimo Rosario in piccioli stendardetti; i primi cinque gaudiosi di tabì di color rosso, i secondi penosi di color pavonazzo, et gli ultimi gloriosi di bianco trinati di oro, con frange medesimamente d'oro, et in fine una gran machina molto bene intesa, e riccamente adornata con l'immagine della Beata Vergine del Rosario, l'ordine della quale fu il seguente. Quattro mandatori vestiti di bianco della Compagnia del suddetto Santissimo Rosario - quattro trombette del Popolo Romano - un frate della Minerva con la sua banda di croce in mezzo a due accoliti vestiti di cotte - un coro di musici - due accoliti vestiti come sopra - un padre domenicano colla cotta col primo *Misterio Gaudioso dell'Annunciazione* in mezzo a due gentiluomini della compagnia suddetta con mazze in mano inargentate, e così per non replicarlo più, ad ogni misterio seguitarono due gentiluomini romani con le suddette mazze in mano [...] i Notari Capitolini, della Camera, di Banchi, ed altri particolari, e molta Nobiltà Romana con torce accese in mano - le zitelle dotate con due gentiluomini della suddetta compagnia a fronte, guardate fino all'ultima coppia da molti svizzeri della guardia di Sua Santità - un coro di musici - i signori ufficiali della Compagnia con mazze in mano, ed il padre reverendissimo Giovanni Battista Marini generale de' predicatori - quattro padri, che portavano sopra quattro candelieri profumi preziosissimi - la macchina suddetta, disegno del signor Carlo Rainaldi, cavalier dei Santi Maurizio e Lazzaro, intorno alla quale, e d'avanti, e di dietro stavano alcuni frati vestiti, chi di tunicelle, chi di pianete, e di piviali, e molti svizzeri della guardia di Sua Santità, accompagnata da infinito numero di popolo, e nella suddetta chiesa per tutta l'ottava poi si celebrò la festa, e si fecero sermoni, e bellissime musiche, standovi sempre esposta la suddetta immagine gloriosa coll'istessa macchina».

¹⁶³² RUGGIERI 1651, pp. 268-269: venerdì 11 novembre la «Compagnia della Santissima Trinità della Città di Matelica [...] portò un bellissimo stendardo col segno della Trinità di damasco rosso [...] un *Crocifisso* [...] fu scompartita questa processione in ogni tante coppie con un'immagine d'un Apostolo intagliato in legno indorato, e colorito sopra una mazza, che era portato da un fratello in mezzo a due altri».

¹⁶³³ RUGGIERI 1651, p. 251: martedì 25 ottobre la «Compagnia del Gonfalone del Vasto in Regno [...] portò due stendardi [di stoffe pregiate, era presente un attore che interpretava il Cristo col tronco di croce, il tutto accompagnato da] fiaccole d'intaglio finissimo indorate».

¹⁶³⁴ RUGGIERI 1651, pp. 186-187: la festa di S. Bartolomeo (giovedì 25 agosto) fu celebrata particolarmente nella chiesa di S. Bartolomeo della Nazione Bergamasca, dove si «fece una bellissima festa con mostra, ed apparato d'infiniti superbissimi quadri, ed apparò tutta la piazza, e le case intorno di arazzi. In cima all'aguglia detta di S. Maut vedevasi un mondo sopra di cui alzavasi una croce, e quattro colombe dipinte intagliate in cartone col ramo d'oliva in bocca»; cfr. *ivi*, p. 322: la vigilia di Natale (sabato 24 dicembre) l'Arciconfraternita di Santo. Spirito in Sassia fu l'ultima a visitare le quattro chiese giubilari e fece la processione «con una bellissima croce tutta inargentata solito segno di questa arciconfraternita con sopra una colomba posata in una picciola nuvoletta [...] e la sera poi si ritrovò alla funzione del serrar della Porta Santa della basilica di S. Pietro».

¹⁶³⁵ SILVESTRINI 2010C; SILVESTRINI 2010B, anche per alcune riflessioni sul *San Pietro* bronzeo in Vaticano.

¹⁶³⁶ SILVESTRINI 2010A.

¹⁶³⁷ ARDUINI 2010 e ZUPPANTE 2005.

¹⁶³⁸ FEDELI BERNARDINI 2005.

dell'aspetto magico della bambola in Italia, con riferimenti alla teoria dei due corpi del re di Ernst Kantorowicz¹⁶³⁹: l'interesse su questo specifico tema era scaturito dagli studi sugli usi fiorentini del Quattrocento di Klapish Zuber¹⁶⁴⁰, segnalati e commentati con entusiasmo nello stesso numero della rivista «La ricerca folklorica» anche dallo storico Franco Cardini¹⁶⁴¹. Nonostante questa impennata negli studi italiani relativi a statue vestite, snodabili o manichini d'età moderna, molta più fortuna ha ricevuto il medesimo tema come oggetto di riflessione semiotica nella letteratura tedesca degli ultimi anni, in particolare grazie a due ponderosi e pionieristici repertori, dedicati rispettivamente ai crocifissi animati tardo-medievali e ai manichini da Kamil Kopania¹⁶⁴² e da Markus Rath¹⁶⁴³. Come vezzeggiativo affettuoso, l'uso di lemmi prossimi a quello indicante la bambola è testimoniato dai viaggiatori stranieri dell'Ottocento per il *Bambino* dell'Ara Coeli¹⁶⁴⁴, sebbene la diffusione del termine odierno “bambola” non datasce ancora all'epoca affrontata in questo studio¹⁶⁴⁵, in cui come si è detto a più riprese, dominava il confronto tra la scultura colorata e l'attività dei marionettisti o pupazzari. A Roma anche gli eruditi archeologi del Settecento si accorsero dell'importanza di queste figure nelle tombe dei primi cristiani, definendo le “pupe” come giochi infantili, ma considerandole alla pari con altri elementi che questi utilizzavano per «adornare i sepolcri dei loro defunti nei cimiteri, o con intagli in avorio, o con ismalti di varie sorti, e figure, o con medaglie antiche, o con pietre anche preziose, e frammenti di calcedonio, agata, diaspri, topazi, plasma, e particolarmente con intagli

¹⁶³⁹ SILVESTRINI 1987.

¹⁶⁴⁰ KLAPISCH-ZUBER 1988.

¹⁶⁴¹ CARDINI 1987.

¹⁶⁴² KOPANIA 2010; cfr. anche il volume collettaneo sui temi della bambola animata, KOPANIA 2017. Tutti gli interventi di Kopania riguardano tuttavia cronologie pienamente medievali, e l'unica eccezione significativa nel volume collettaneo riguardante un periodo parzialmente sovrapposto a quello dell'estensione stilistica europea del tardobarocco è limitato agli usi del Portogallo sulle statue vestite.

¹⁶⁴³ RATH 2016, che si concentra su una cronologia più avanzata, ma raramente successiva al pieno Cinquecento: in particolare l'autore è interessato all'intaglio del legno per i modelli snodabili per pittura, un tema che lo ha portato a analizzare il rapporto tra rilievo e geometrizzazione nell'arte di Durer e Cambiaso e applicare tali concetti anche alle rare citazioni su questi oggetti in Alberti, Vasari e altri trattatisti rinascimentali, fermandosi però a Zuccari (per il proprio interesse sul tema del *Paragone*, condiviso con Joris van Gastel, lo studioso è arrivato a creare recentissimamente la nuova categoria interpretativa di “sinagonismo”).

¹⁶⁴⁴ BARTOLONI 2012, pp. 22-24: nei tre sonetti dedicatigli da Giuseppe Gioacchino Belli, e altra fortuna letteraria da Dickens a Stendhal, che lo definiscono alternativamente “pupo”, “fantoccino”, “pupattola”, e sono colpiti piuttosto dalle vesti e dagli *ex-voto* preziosi.

¹⁶⁴⁵ Era ad esempio sconosciuto alla Firenze del Quattrocento, come segnala BELLÌ 2017, pp. 49-50, 53-54, che si basa sul *Dizionario* del Tommaseo e altre pubblicazioni lessicografiche specialistiche; in part. *ivi*, p. 49, note 47-50: nel volgare toscano aveva valenza di “vetro di specchio” - in particolare rotondo e convesso, che riflette rimpiccolita l'immagine dello spettatore - per lo stesso meccanismo che in latino aveva creato il lemma “pupilla” come diminutivo di “pupa”. L'autore esclude che la serie di pagamenti per un soffitto intagliato nel Palazzo Scala a Firenze, riferiti a trentasei «banbole per palcho» si possa riferire a figurine di putti in terracotta o legno basandosi sui documenti ritrovati da HAINES 1983, pp. 211-219, 303-305 riguardanti la *Sacrestia delle Messe* di Giuliano da Maiano, che registrano soltanto i lemmi «spiritelli», «bambini» o comunque «bambocci».

in agata zefirina, e cammei di varie sorti». Opere di questo genere erano già molto note tramite le pubblicazioni di Filippo Buonarroti tratte dall'osservazione di questi pezzi "rarissimi" nel museo del *quondam* cardinal vicario Gaspare Carpegna, ma Marco Antonio Boldetti riteneva un suo compito necessario quello di mostrare «l'uso, ch'ebbero i medesimi nostri antichi cristiani di ornare i sepolcri con alcune altre cose (oltre le fin qui accennate) di minor conto, eziandio più proprie dell'età fanciullesca, come appunto quelle, che furono trovate nel sepolcro di Maria figliuola di Stilicone, e sposa di Onorio imperatore»¹⁶⁴⁶.

Non stupisce notare che coloro che commissionano sculture processionali (da immaginarsi lignee e policrome) sono quasi sempre i gruppi di compagnie devozionali forestiere, che giungono a Roma per acquisire l'assoluzione giubilare, ottenibile con la visita processione delle quattro basiliche maggiori. In questa occasione, ognuno di questi gruppi portava la sua immagine simbolo: ecco che Roma una volta ogni venticinque anni si popola di statue che camminano, e la cosa deve fare scalpore, in quanto sono tutte elencate con precisione e spesso anche apprezzamento, legato in particolare alla spesa per l'addobbo tessile più che alle qualità plastiche. Le confraternite forestiere che arrivavano in pellegrinaggio non potevano ovviamente trovarsi a una distanza eccessiva dall'Urbe, e si nota che già tra le congregazioni laziali compaiono esempi

¹⁶⁴⁶ [BOLDETTI] 1720, pp. 495-497, oltre a riportare piacevoli illustrazioni alla tavola prima, descrive così «le figurine d'avorio, che [...] in diversi cimiteri si trovano affisse ai sepolcri di fanciulli [...] sono di altezza di circa sei, e più onces, e bene spesso di un palmo, composte di busto, cosce, gambe, e braccia distaccate dalle congiunture, e forate per trapassarvi un sottilissimo ferro, o filo di rame, affinché unite insieme formassero poscia tutta l'intera figura mobile in ciascuna sua parte. Alcune di queste fono di pessima maniera, e disegno secondo i secoli, o gli artefici più o meno periti, che le formarono. Altre poi sono alquanto migliori, come le due cosce [...] trovate senz'altra parte del corpo nel cimitero di Calisto: oltre ai fori consueti, vi si osservano certe cavità per gl'incastri delle membra mobili. Con queste immaginette giuocando i fanciulli, soleano divertirsi muovendole con fili a guisa (diremo così) di burattini teatrali. Alle stesse figure mobili si riferisce Orazio [Orazio, *Satirae* II.VII: *Duceris in nervis alienis mobile lignum*]. Descrive Aristotile il moto ingegnoso, e vario di alcune figure composte con artificio molto più raro dell'altre, d'onde ricavasi l'antichità di tal giuoco presso dei Greci: [de Mundo cap.7] *Non secus, atque illi machinatores solent, qui instrumento uno demittendo, multos, et varios effectus edunt, aut ut illi faciunt, quos Neurospastas ob id appellant, quod imagunculas animatas esse, fidiculis ductitandis ementiuntur, qui cum funiculum ipsi aut nervum adduxerunt, cieri cervicem, et manum, quasi animantis simulacri, humerumque itidem, et oculum faciunt interdum etiam omnia membra, idque quadam cum venustate, et equabilitate motus*. Ed il Cardano riferisce un capriccioso movimento di alcune somiglianti figure di legno fabbricate dagli artefici siciliani, che *nullum saltationis genus non aemulabantur: gesticulantes miris modis, capite, cruribus, pedibus, et brachiis*. L'invenzione dell'accennate figure mobili viene attribuita a diversi, poiché Platone l'ascrive a Dedalo [...], Gellio ad Archita Tarantino, e Plutarco ad Eudosso. Si renderono celebri in questo artificio anche Archimede, e Etesilio suo successore; e fra i moderni [Federico] Commandino, di cui intese [il suo amico poeta Bernardino] Baldi dicendo: "O come l'arte imitatrice ammiro, onde con modo inusitato, e strano muovesi il legno, e l'uom ne pende immoto". [...] Di altre immaginette fanno menzione vari autori gentili nominandole *Pupae*, che servivano di trastullo alle fanciulle, e dalle stesse si dedicavano a Venere quando passavano alle prime nozze, dicendo Persio: *Nempe hoc quod Veneri donata a virgine pupa*, spiegando Lubino: *solebant virgines nuptura suas pupas, imagunculas puellares Veneri offerre*; Plauto sopra il medesimo verso di Persio: *erat consuetudo, ut puellae virginitatem exuentes, pupas Veneri, ut felix faustumque esset matrimonium condonarent, tanquam iam puerilibus ineptiis vale dicture*. Differenti però da tutte le mentovate furono quelle d'argento rappresentanti l'umano scheletro dette *Larvae*, che solevano gettarsi in mezzo ai banchetti (parla di queste Petronio)».

di statuaria policroma portate in processione dalle compagnie di diverse cittadine laziali (le citiamo in ordine cronologico di arrivo in città: Marino¹⁶⁴⁷, Capena¹⁶⁴⁸, Castelnuovo di Porto¹⁶⁴⁹, Nettuno¹⁶⁵⁰, Tivoli¹⁶⁵¹, Terracina¹⁶⁵², San Vito Romano¹⁶⁵³, Capranica¹⁶⁵⁴). Nella zona più a sud del Patrimonio di San Pietro, è sempre riscontrabile, fin dal medioevo, l'influenza dei modi del regno di Napoli: in età moderna, in particolare per l'Arpinate e Cassino, sono segnalate numerose statue di santi patroni e madonne molto prossime ai modi o addirittura direttamente prodotte dalla bottega di Giacomo Colombo¹⁶⁵⁵, di cui riscontriamo gli antecedenti già nella

¹⁶⁴⁷ RUGGIERI 1651, p. 197: domenica 4 agosto la «Compagnia del Santissimo Crocifisso di Marino vestita di nero [...] portò un tronco di croce nero, ed inargentato ne' suoi bronchi, ed un devoto *Crocifisso* sopra un bellissimo talamo, con sette *Angeli* di rilievo inargentati, cinque che tenevano un misterio per uno in mano della Passione, e gl'altri due che sostenevano l'immagine della Veronica», mentre le donne della compagnia portavano un *Crocifisso* processionale tutto «indorato».

¹⁶⁴⁸ RUGGIERI 1651, p. 216: domenica 25 agosto la «Compagnia di S. Antonio Abate di Leprignano de' Monaci di S. Paolo [...] portò] un'immagine di rilievo della *Beata Vergine* sopra un vago talamo recinto di nuvole con sei candele accese avanti».

¹⁶⁴⁹ RUGGIERI 1651, p. 218: martedì 28 agosto la «Compagnia del Gonfalone di Castelnuovo [...] oltre a due stendardi in stoffa accompagnati da giovani] portò una bellissima immagine della *Beata Vergine del Rosario* di rilievo col Bambino in braccio vestita riccamente di broccato d'oro a fiorami, con manto di taffetà turchino lavorato di passamani d'oro e d'argento sotto una vaga cupoletta dipinta a marmo, con sue colonnate sopra un bel talamo [oltre a un crocifisso]».

¹⁶⁵⁰ RUGGIERI 1651, p. 237: giovedì 13 settembre la «Compagnia del Santissimo Sacramento di Nettuno [...] portò un'immagine molto devota della *Beata Vergine* sedente col Bambino in braccio di rilievo adornata di ricchissime gioie e diamanti dell'eccellentissima signora principessa di Rossano donna Olimpia Aldobrandini, sotto una vaga cupoletta indorata ed arricchita di molti vasi d'argento con fiori finti, sostenuta da quattro vaghe colonne scannellate, ed indorate, che posavano sovra la sua base, intorno alla quale erano molti vasi d'argento con fiori finti, e candelieri della medesima materia con candele accese, e fu portata sopra un talamo in mezzo a dodici fiaccole indorate coll'aste inargentate»; il resto della processione seguiva l'usanza di quella del Carmine della medesima città.

¹⁶⁵¹ RUGGIERI 1651, p. 262: domenica 6 novembre, a S. Maria della Vittoria portò «la Compagnia del Rosario della città di Tivoli [...] una bellissima immagine di rilievo della *Madonna* [e per le donne uno] stendardo a bandiera», cfr. *ivi*, p. 265: martedì 8 novembre la «Compagnia del Santissimo Rosario di Tivoli [...] non poté portare la sua immagine di rilievo della *Madonna* alla benedizione a Montecavallo, ma le convenne lasciarla a Santa Maria Maggiore per la continua pioggia e tempesta».

¹⁶⁵² RUGGIERI 1651, p. 283: mercoledì 23 novembre la «Compagnia del Santissimo Sacramento di S. Cesareo di Terracina [...] portò una bellissima immagine della *Madonna del Rosario* vestita di broccato d'oro, e di manto bianco, con un *Bambino* in piedi nella sinistra, e nella destra mano una corona di coralli, in testa una corona d'argento massiccio portata sopra un talamo».

¹⁶⁵³ RUGGIERI 1651, pp. 302-303: per la festa dell'Immacolata Concezione (giovedì 8 dicembre 1650) la «Compagnia di Santo Vito della terra del nome del medesimo santo [portava una] Croce d'argento avanti [...] un] picciolo Crocifisso d'argento [e infine...] un'immagine di rilievo della *Madonna* sopra un talamo con candelieri d'argento, e candele accese, e molta altra argenteria [lo stesso giorno] la Compagnia del Gonfalone della Badia di Ferentino [...] portò una bella immagine della *Madonna del Gonfalone* sopra un talamo, ove erano molti candelieri d'argento con candele accese».

¹⁶⁵⁴ RUGGIERI 1651, pp. 309-310: domenica 2 dicembre la «Compagnia di S. Antonio di Padova di Capranica [...] portò un'immagine di detto santo di rilievo sopra un talamo con quattro candelieri, e vasi d'argento [...] a questa processione si aggiunsero i padri de' Santi Apostoli, portando] un busto d'argento di detto santo, ove era la sua reliquia in mezzo a due fratelli della Compagnia forestiera con torce accese in mano, ch'andava dopo l'immagine suddetta».

¹⁶⁵⁵ ACCONCI 2012.

relazione giubilare di Ruggieri (in ordine cronologico: Chieti¹⁶⁵⁶, Teramo¹⁶⁵⁷, Gaeta¹⁶⁵⁸, Penne¹⁶⁵⁹, Sant'Elia Fiumerapido¹⁶⁶⁰).

Da Firenze arrivò soltanto un crocifisso¹⁶⁶¹, mentre dal territorio senese arrivarono due compagnie con statue policrome¹⁶⁶², mentre da Terni¹⁶⁶³ (pur essendo notoriamente l'Umbria

¹⁶⁵⁶ RUGGIERI 1651, p. 216: domenica 25 agosto la «Compagnia della Madonna del Rosario di Civita di Chieti nell'Abruzzo [...] portò] un bellissimo, e ricchissimo stendardo a bandiera [...] ed] un'immagine di rilievo della *Beata Vergine* vestita ed adornata superbamente sotto un ricco baldacchino di tela d'argento, e sopra un talamo tutto intagliato ed indorato».

¹⁶⁵⁷ RUGGIERI 1651, p. 247: venerdì 21 settembre la «Compagnia di S. Bernardo di Teramo città nel Regno [...] portò un'immagine della *Beata Vergine* di rilievo chiamata *delle Grazie*, colle mani piegate, vestita di broccato d'oro rosso con manto turchino merlettato d'oro ed una corona in testa sotto una cupoletta a foggia di corona, ch'appoggiava sopra quattro vaghe colonne, portata sopra un talamo»; *ivi*, p. 249 (domenica 23 settembre): «la Compagnia di S. Monica della città di Teramo [...] portò un'immagine molto devota della *Beata Vergine* di rilievo chiamata la Madonna del Soccorso vestita di broccato d'oro turchino e manto di taffetà del medesimo colore merlettato d'oro, che teneva nelle mani due centure [oltre per le donne a un] *Crocifisso*».

¹⁶⁵⁸ RUGGIERI 1651, p. 270: sabato 12 novembre la «Compagnia dello Spirito Santo di Gaeta [...] portò un bellissimo stendardo di damasco rosso [...] un Cristo d'argento, sopra un tronco di croce intagliato, ed indorato [...] ed in ultimo seguiva una bellissima immagine di rilievo d'un *Dio Padre* sedente con lunga barba inargentata, ed il seggio indorato, sotto a un vago baldacchino rosso sostenuto da' lati da due *Angeletti* di color di carne, [questa compagnia faceva capo alla compagnia] dello Spirito Santo della Nazione Napolitana, che non le diede alloggio, ma solo le fece far alto nella sua chiesa in Strada Giulia».

¹⁶⁵⁹ RUGGIERI 1651, p. 273: domenica 13 novembre, la «Compagnia del Rosario di Civita di Penne [...] portava tre stendardi a bandiera e] un'immagine di rilievo indorata della *Beata Vergine col Bambino* nella sinistra, e nella destra mano una corona del Rosario [...] e un] *Crocifisso*».

¹⁶⁶⁰ RUGGIERI 1651, p. 293: giovedì primo dicembre la «Compagnia della Madonna del Rosario di S. Elia in Regno [...] portò una bellissima immagine di rilievo della *Madonna* [...] s'incontrò a S. Giovanni Laterano in questa Compagnia della Trinità, ch'accompagnava [...] mentre il giorno successivo] la Compagnia della Morte di Civitavecchia [...] con tre stendardi due a bandiera [...] il terzo in aste».

¹⁶⁶¹ RUGGIERI 1651, pp. 105-106: «Giunse dalla città di Fiorenza la compagnia del Santissimo Crocifisso della Madonna di Loreto, che fu incontrata alla Porta del Popolo da' signori Angelo Erculani, Girolamo Voertini, Francesco Gradi, e R. D. Gioacchino Chellini mio Zio deputati dalla Compagnia della Misericordia a tale effetto, e dalla Compagnia della Pietà della Nazione Fiorentina, ed ogni fratello di questa s'era posto a mano dritta un altro della compagnia forestiera: portò un devotissimo Crocifisso sopra un talamo, e lo depositò poi la sera nella chiesa di S. Giovanni de' Fiorentini, ove fu tanta la devozione, ed il concorso del Popolo di Roma, e de' forestieri, ch'appena poteva la suddetta chiesa, se bene per se stessa molto grande, bastare alla capacità di essi, e sarebbe durato tutta la notte a concorrervi il popolo, se non si pigliava espediente di rinchiuderlo, come si eseguì, a viva forza nella sacrestia, si disse che fosse liberata una spiritata; eseguito ciò, si condusse pur processionalmente alla chiesa della Misericordia la suddetta compagnia, ove fu alloggiata, e spesata alla grande, e le donne restarono nell'ospizio a quest'effetto nuovamente provveduto dall'eccellentissima signora Ambasciatrice di Toscana Francesca Calderini Riccardi, Duchessa Veronica Cybo-Salviati, ed illustrissima signora Maria Acciaioi in alcune case nel cortile dell'oratorio della Pietà, di cui ne ebbe cura il sopradetto Signor Gioacchino Chellini».

¹⁶⁶² RUGGIERI 1651, p. 275: martedì 17 novembre la «Compagnia del Rosario di Tresca del territorio di Siena [...] portò in vece di stendardo una bella immagine di rilievo»; cfr. *ivi*, p. 290: domenica 27 novembre la «Compagnia dell'Assunta di Castel del Piano del territorio di Siena [...] senza stendardo con un solo *Crocifisso* avanti, con poche donne, la prima delle quali portava un'immagine di rilievo della *Madonna* indorata, e dipinta sopra un'asta in mezzo a due altre con torce accese in mano».

¹⁶⁶³ RUGGIERI 1651, pp. 262-263: sabato 5 novembre la «Compagnia della Santissima Assunta della città di Terni [vari elementi «in corame inargentato [...] dipinto di color di noce [...]e] lionato», con] mazze in mano indorate, e dipinte di lionato [...] portando due] bellissimi stendardi, uno ricamato d'oro a bandiera, e l'altro in aste [e un confratello portava un] grosso tronco di croce sopra le spalle [poco dopo vi si riferisce dicendo che] dopo il Cristo veniva molta nobiltà [...] in ultimo appariva in mezzo a trenta fiaccole di intagli d'oro, e d'argento, una bellissima macchina d'un'immagine della *Gloriosa Vergine* dentro un vago cerchio sostenuto da due putti dalle sue bande sopra un vago basamento il tutto indorato, e ripieno il talamo d'argenteria, e di lumi sopra candelieri d'argento». Cfr. *ivi*,

terra di intagli lignei) arrivò una macchina che recava un'immagine dipinta e arricchita da intagli ma soprattutto argenti, come fu anche il caso per Frascati¹⁶⁶⁴.

All'interno delle annate giubilari ovviamente non mancavano le usuali processioni di alcuni specifici gruppi monastici o confraternali, come è il caso dei riti per la Madonna del Carmine che avevano luogo in Trastevere (principalmente intorno al complesso di S. Crisogono, e più tardi anche alla Traspontina)¹⁶⁶⁵ e in S. Martino ai Monti¹⁶⁶⁶. Tra le altre poche occorrenze di processioni prettamente romane che includevano una qualche forma di scultura lignea, ricordiamo che il già citato *Bambino* dell'Ara Coeli aveva la sua processione di pellegrinaggio nella festa dell'Epifania¹⁶⁶⁷; inoltre notiamo che la nazione marchigiana, pur portando in processione più volentieri immagini bidimensionali o ispirate al modello architettonico della Santa Casa, aveva un proprio emblema nella copia (ve n'è tuttora una conservata in S. Salvatore

p. 265 (martedì 8 novembre): «da Compagnia dell'Assunta della città di Terni accompagnata da questa del Crocifisso in S. Marcello [...] posò la macchina e l'immagine della *Beata Vergine* nella nuova chiesa di S. Ignazio de' padri gesuiti dietro il Collegio Romano».

¹⁶⁶⁴ RUGGIERI 1651, p. 307: domenica 2 dicembre la «Compagnia della Madre di Dio delle Scuole Pie della Città di Frascati [...] portò oltre uno stendardo a bandiera e uno ad aste, un Crocifisso accompagnati da ventisei ragazzi vestiti da angeli] in oltre una bellissima macchina d'intaglio, e di fattura molto eccellente indorata in cui era l'immagine dipinta della *Beata Vergine*, dalle bande della quale stavano due putti vivi vestiti da angeli in sembianze di sostenerla, e sul piano del talamo era l'arme di Sua Santità formata in una conchiglia d'argento, avanti alla quale stava una colomba viva con un ramo d'ulivo in bocca [...] sopra la quale vedevansi i tre gigli col Regno d'argento massiccio, e dalle bande di esso al paro stavano due putti vivi vestiti da angeli, uno con la chiave d'oro, e l'altro d'argento nelle mani, e dietro la macchina sul medesimo talamo due altri similmente».

¹⁶⁶⁵ RUGGIERI 1651, pp. 171-172: la festa della Madonna del Carmine (16 luglio) è celebrata dai «padri di S. Martino de' Monti [...] che] fecero anco il giorno dopo pranzo una bellissima processione, nel fine della quale fu portata una *Madonna* di rilievo su un ricco talamo, con molte fiaccole, e lumi accesi intorno; come anco da' padri di S. Crisogono in Trastevere, dove medesimamente la sera si fece una solennissima processione, con l'intervento di molti prencipi e nobiltà, essendo le strade per dove passò superbamente approximate, ed in fine di essa processione comparve l'immagine di rilievo della *Beata Vergine* vestita di rosso, e turchino con molte collane, e gioie, e con l'abito del Carmine in mano con molte fiaccole, e lumi accesi intorno; [donna Olimpia Pamphilij assistette con una folta corte di donne a «casa del signor Vincenzo Panzieri [...] sopra un mignano di legno fatto a questo effetto, e riccamente apparato, ed addobbato»; cfr. *ivi*, p. 174: martedì 26 luglio «dopo pranzo sul tardo riportando i fratelli della Compagnia del Carmine in Trastevere dalla Chiesa di S. Crisogono processionalmente l'immagine della *Beata Vergine* che portarono l'ottava passata alla Chiesa delle Moniche di S. Apollonia medesimamente in Trastevere, nella quale ogn'anno dopo la suddetta ottava della processione si soleva serbare in deposito, venne ordine a' suddetti fratelli da questo Monsignor Illustrissimo Rinaldi Vicegerente, che dovessero riportare la suddetta immagine nel loro oratorio, ed ivi custodirla».

¹⁶⁶⁶ RUGGIERI 1651, p. 305: domenica 2 dicembre visitarono le chiese giubilari la «Compagnia della Madonna del Carmine a S. Martino a Monti, che portò una bellissima immagine della *Madonna* di rilievo sedente sotto a un vago baldacchino sopra un talamo in mezzo a dodici fiaccole inargentate».

¹⁶⁶⁷ RUGGIERI 1651, p. 31: per la festa dell'Epifania all'Ara Coeli «circa le ventitré ore e mezzo si fece la solita processione del *Bambino*, che per esser la medesima che si vede ogni anno, la tralascieremo di descriverla».

in Lauro) della *Madonna Nera* di Loreto¹⁶⁶⁸, destinataria di numerose donazioni di vesti e gioielli, ‘co-tutelata’ con la chiesa dei Fornai dedicata alla stessa Vergine presso la Colonna Traiana¹⁶⁶⁹.

Un caso significativo, di cui ad oggi si sono completamente perse le tracce, sembra essere quello della confraternita di S. Rocco¹⁶⁷⁰, che aveva una statua del proprio patrono che portava in processione in occasione della sua festa: le modalità di trasporto, sotto una cupoletta intagliata in legno con colonne scannellate, richiamano quelle delle confraternite forestiere di provenienza meridionale appena ricordate ma anche delle processioni di responsabilità carmelitana. Bisogna supporre per questi talami una produzione pressoché seriale, segnata al massimo dalla presenza di testine cherubiche o figure angeliche, laddove di molte altre macchine simili il Ruggieri si limita a lodare i preziosi tessuti dei baldacchini o degli altari temporanei elevati in strada per feste di particolare risonanza¹⁶⁷¹. Viceversa, non mancano episodi di segno contrario, anche se sembrano piuttosto eventi ‘speciali’, dove si dà un’importanza così grande alla preziosità degli arredi argentei che ambientavano i talami processionali, da sostituire addirittura (con grande sforzo fisico e rischio di ruberia) i propri stendardi o le proprie croci (solitamente descritte nello specifico come «indorate» o «inargentate», lasciandone intendere il materiale ligneo) con effigi

¹⁶⁶⁸ RUGGIERI 1651, pp. 312-313: martedì 13 dicembre la confraternita nazionale dei Piceni fece «la solita processione in commemorazione» del trasporto miracoloso della Santa Casa di Loreto», rimandata per maltempo dal sabato precedente; vi «veniva condotta una grande, e vaga macchina disegno del signor Antonio Alemanni fiorentino, rappresentante la suddetta *Santa Casa* portata sopra la marina da quattro finti *Angeli* sopra a un vaghissimo nuvolato pieno di putti vivi vestiti da angeli, che cantavano [...] per] devozione da alcune persone di dove passò la suddetta processione, e particolarmente vicino alla chiesa di S. Orsola sulla Piazza della Madonna del Popolo fu eretto un altare al primo piano della casa d’un festarolo ivi abitante, sovra cui era l’immagine in un gran quadro della Madonna di Loreto con candelieri d’argento, e vaghi adornamenti di fiori, e quantità di lumi [i padri della Madonna del Popolo] eressero un altare, ove era l’immagine della Madonna di Loreto dipinta in un quadro, con molti lumi, ed argenterie avanti, con un baldacchino di sopra [...] sulla porta di fuori della chiesa de’ Padri Scalzi di S. Agostino incontro a S. Giacomo degl’Incurabili, fu parimente eretto un altro altare, sopra il quale era un’immagine di rilievo di metallo della Beata Vergine vestita di broccato d’oro trinato, sotto un baldacchino [con] molta argenteria, e lumi avanti, ed altri adornamenti di fiori finti [e un paliotto ricamato d’oro ...] con figure di diversi santi e sante».

¹⁶⁶⁹ RUGGIERI 1651, p. 199: mercoledì 7 settembre 1650 «l’Università de’ Fornari di Roma fece anco una bella festa alla sua Chiesa della Madonna di Loreto, avendo anco il giorno dopo pranzo portato processionalmente per Roma un’immagine di rilievo di essa *Beata Vergine*».

¹⁶⁷⁰ RUGGIERI 1651, p. 318: domenica 18 dicembre la «Compagnia di S Rocco, quale portò sopra un talamo l’immagine di rilievo di detto santo sotto una bellissima macchina fatta a cupola retta da quattro colonne scannellate, ed indorate».

¹⁶⁷¹ RUGGIERI 1651, pp. 165-166: mercoledì 29 giugno la Compagnia del Gonfalone espose una statua effimera (forse in stucco, a complemento di un arco con gli stemmi del papa, del re di Francia, del cardinale Francesco Barberini e del Senato romano), seppur non processionale, nella strada «ove è posto il suddetto oratorio, e copertala di tende, [...] quasi nel fine d’essa un vago altare con l’immagine della *Gloriosa Vergine del Gonfalone* di rilievo sotto a un ricco baldacchino, e pieno d’argenti, e di fiori finti al naturale».

direttamente fuse in argento, come è il caso rispettivamente delle compagnie di S. Stefano di Siena¹⁶⁷² e del Gonfalone di Bassiano¹⁶⁷³.

Tuttavia, agli eruditi che stendevano i resoconti dei festeggiamenti giubilari non sfuggiva la significativa differenza che correva tra i 'normali' atti di devozione verso le immagini e quelli svolti dalla popolazione di origine iberica, in particolare per la questione delle celebrazioni pasquali. Ruggeri ricorda come «la congregazione della Santissima Resurrezione della Nazione Spagnola volle rinnovare in quest'anno sì memorabile le feste tralasciate da lei per molti rispetti fin dal principio del pontificato della felice memoria d'Urbano VIII per molt'anni [...] con una bellissima immagine di *Maria Vergine* vestita tutta di bianco all'uso di Spagna adornata di gioie»: è dunque un dato di fatto che durante tutto il regno di Urbano VIII, e in sostanza a partire dalla crisi diplomatica avviata con Gregorio XV, la politica celebrativa di Roma avesse tenuto sotto controllo modelli di devozione ritenuti differenti e non consoni alle usanze dell'Urbe, che invece si potevano ritrovare in provincia anche all'interno dello stato pontificio¹⁶⁷⁴.

Se si osservano le annotazioni riguardanti i giubilei successivi, del 1700 e 1725, riportate nel *Diario Romano* di Francesco Valesio, le citazioni alle effigi processionali portate a Roma durante il Giubileo calano di numero: molte compagnie veneziane compaiono solo col crocifisso¹⁶⁷⁵,

¹⁶⁷² RUGGERI 1651, p. 147: venerdì 10 giugno la «Compagnia di S. Stefano di Siena [...] in vece di stendardo portò sopra un'asta intagliata un *Santo Stefano* di rilievo d'argento massiccio».

¹⁶⁷³ RUGGERI 1651, p. 244: giovedì 19 settembre la «Compagnia del Gonfalone di Bassiano [portò una croce di argento massiccio e una pittura] bella e devota immagine del *Salvatore* che teneva un libro aperto in mano sotto a una vaga cupoletta dipinta a turchino ed in alcune parti indorata portata sopra un talamo». Lo stesso giorno a fare la visita delle Sette chiese andò la «Compagnia di S. Leonardo di Viterbo [i cui ufficiali portavano] sopra le lor mazze l'immagine di detto *Santo* dentro a un giro tutto d'argento massiccio».

¹⁶⁷⁴ RUGGERI 1651, pp. 88, 95: a Pasqua (domenica 17 aprile) la «Congregazione della Santissima Resurrezione della Nazione Spagnola volle rinnovare in quest'anno sì memorabile le feste tralasciate da lei per molti rispetti fin dal principio del pontificato della felice memoria d'Urbano VIII per molt'anni in questa notte della Santissima Resurrezione di Nostro Signore, che però ne scriverò l'apparato, e la pompa, che fu una delle più belle, e più magnifiche, che ella facesse in alcun tempo [...] all'alba] incominciò la processione da S. Giacomo [degli Spagnoli] accompagnata da molta nobiltà con le torce in molto bella ordinanza, con una bellissima immagine di *Maria Vergine* vestita tutta di bianco all'uso di Spagna adornata di gioie, dopo la quale seguì il Santissimo Sacramento portato da Monsignor Colonna Arcivescovo d'Amasia sotto a un superbo, e ricco baldacchino di broccato d'argento, portato da diversi cavalieri spagnoli, appresso il quale seguito l'eccellentissimo signor ambasciatore cattolico, con gran numero di signori, ed affezionati a detta nazione, e giunto all'altare [...] di S. Antonio di Padova fu ivi posato il Santissimo per poco spazio di tempo, di poi andandosi di novo la processione, si diede fuoco all'aguglia da capo, entrata poi in chiesa, e datosi fine ad essa si diede parimente fuoco all'altra aguglia, che tutte e due fecero una vaghissima salva di tiri, ed un effetto molto ingegnoso, e l'orazione delle Quarantore stettero in detta chiesa tutte tre queste feste di Resurrezione»; cfr. *ivi*, p. 231: venerdì 7 settembre la Compagnia del Gonfalone di Palombara in Sabina portò diverse macchine accompagnate da giovani vestiti da angeli, tra cui una «dentro cui miravasi un'immagine della Beata Vergine chiamata la *Madonna della Neve*, molto celebre e tenuta in grandissima venerazione nella suddetta terra [...] il signor dottor Giacinto Ghetti Auditore della suddetta terra [...] donò in questa occasione alla suddetta immagine santissima della Vergine una ricca veste di damasco bianco trinata d'oro di molto valore».

¹⁶⁷⁵ VALESIO 1977, vol. 1, p. 54: «una compagnia de veneziani» entrò in Roma dalla Porta del Popolo il 22 settembre 1700 solo con un crocifisso; lo stesso avveniva il primo, il 15 e il 22 maggio 1725, per le compagnie di S. Gaetano

anche se in certi casi sfoggiando materiali particolarmente preziosi¹⁶⁷⁶, o statue riutilizzate processionalmente ma inadatte allo scopo per il troppo peso¹⁶⁷⁷. Alcune compagnie portavano solo insegne che raccontavano le proprie devozioni, probabilmente realizzate in legno¹⁶⁷⁸, che si connettevano spesso a manifestazioni di penitenza¹⁶⁷⁹.

La variazione dei sentimenti, popolari e prelatizi, rispetto alle immagini devozionali, si nota anche dall'evoluzione della festa della Compagnia de' Scaricatori di legna e Carrettieri di S. Rocco a Ripetta: se ai primi del XVIII secolo si preferiva portare in processione una reliquia del braccio del santo¹⁶⁸⁰, all'altezza del giubileo del 1725 i lavoratori si erano dotati di una statua lignea e di un carro processionale¹⁶⁸¹. La celebrazione della festa di San Rocco da parte dei muratori dello stesso titolo fu di altro tenore, esponendo alla visita del papa e del cardinale Pietro Ottoboni con ricco intervento di carrozze opere d'arte di prima qualità¹⁶⁸². Importanti cenni di

e S. Geremia di Venezia, v. *ivi*, vol. 4, pp. 507, 514 e 518: l'ultima arrivò con un «miracoloso Crocefisso [...] un stendardo di raccamo con aste di argento [...] tre carri di campagna con torce a vento, e tre tiri a sei ed era bellissimo vedere la strada del Corso per più della metà illuminata dalla processione».

¹⁶⁷⁶ VALESIO 1977, vol. I, p. 92: il 28 ottobre 1700, «entrò ad un'ora di notte in circa dalla porta del Popolo una bellissima compagnia di Venezia con 208 torcie di 16 li. l'una, portate da' facchini con una croce di cristallo arrotato, bellissima et il tronco del Cristo parimente di cristallo»; *ivi*, vol. 4, p. 486: il 25 marzo 1725 una compagnia di Torino «portava lo stendardino sotto un gran sole d'argento massiccio e li ufficiali aveano i bastoni similmente d'argento».

¹⁶⁷⁷ VALESIO 1977, vol. I, p. 84: il 17 ottobre 1700 «entrò alle 23 hore per la porta del Popolo una numerosa compagnia di Rignano, castello del duca Muti, ricevuta dalla compagnia di San Giovanni Decollato; portarono un bellissimo crucifisso, ma molto pesante di modo che, allato di quello che lo portava, vi erano due fratelli con bastoni negri e con forcina nella cima per reggerlo nella traversa della croce per ogni accidente».

¹⁶⁷⁸ VALESIO 1978, vol. IV, p. 503: il 22 aprile 1725 fece l'ingresso in città una compagnia della buona morte di Viterbo «con ossa di morto nelle mani»; altrettanto accadeva il 31 maggio seguente ad una di Monte Fiascone «con teste di morte nelle mani e [...] corona di spine nella testa, e tutti a piedi nudi», in occasione del Corpus Domini, v. *ivi*, vol. 4, p. 524.

¹⁶⁷⁹ VALESIO 1977, vol. I, p. 63: una compagnia di Soriano entrò in città il 25 marzo del 1700 con uno stendardo e un figurante «scalzo con gran croce in spalla, seguito da cinquanta battuti incirca ad uno ad uno».

¹⁶⁸⁰ VALESIO 1977, vol. II, p. 675: il 15 agosto 1703 «si fece solenne processione portando la reliquia del braccio del miracoloso San Rocco non portata fuori dall'anno 1658 dopo il contagio», mentre per la contemporanea festa dell'Assunta in tutta la città si innalzarono soltanto «diversi altari per la Città con illuminazioni e passeggi».

¹⁶⁸¹ VALESIO 1978, vol. IV, p. 613: il 9 dicembre 1725 «andarono oggi a visitare la Basilica Vaticana per l'acquisto del giubileo la Compagnia de' Scaricatori di legna, e Carrettieri di San Rocco con quantità di Torce ed una bella machina di legno dorato con entro la statua intiera di San Rocco, e questa machina assai grave era portata da circa 40 persone», causando una rissa e un incidente a un pellegrino, proprio perché non abituati a trasportare una macchina così grande e finendo a disputare con altre confraternite per la precedenza sulla Porta Santa. Probabilmente ragioni simili portarono il cardinal Ottoboni l'8 giugno 1727 a vietare l'intervento di carrozze alle processioni dei gesuiti per le canonizzazioni di S. Luigi Gonzaga e Stanislao Koschka, i cui stendardi erano però accompagnati da lantermoni intagliati, v. VALESIO 1979, vol. V, p. 816.

¹⁶⁸² VALESIO 1977, vol. II, p. 676: 15 agosto 1703, «quadri d'eccellenti autori ricoperto sopra di tende et il restante avanti all'Oratorio era ornato con busti e statue e gruppi la più parte moderni opere di Monsù Monò francese». Anche in questo caso, come l'anno successivo, le strade vicine alla chiesa di San Rocco furono decorate con semplici altari lignei, cfr. VALESIO 1978, vol. III, vol. 3, p. 145, il 15 agosto 1704 «si sono fatti per la Città Altari infiniti a quasi tutte le immagini della Beata Vergine che sono per le strade. Fece la Compagnia di San Rocco solenne processione portandovi la Reliquia del Santo e del medesimo se ne celebrarono con bella musica gli primi Vespri». Altari temporanei fatti di «travi e arazzi» con lampadari intagliati di committenza del cardinal Ottoboni, che

Francesco Valesio chiarificano il ruolo del cardinale Pietro Ottoboni non solo nella vita musicale, ma anche in quella degli spettacoli di burattini¹⁶⁸³, che però intorno al 1740 veniva recepita come una cosa da bambini e di poco impegno culturale. Non è un caso se Ottoboni risulta anche committente di numerosi *Sepolcri* del Venerdì Santo, di pura ispirazione architettonica, senza elementi figurativi, in cui si segnala il riuso da macchine delle Quarantore precedenti o da esposizioni dell'ostia consacrata per altre occasioni¹⁶⁸⁴. Il riuso come pratica *standard* non è testimoniato con certezza, ma è sottinteso dall'indicazione del *Diario Romano* che l'apparato funebre del deposto re d'Inghilterra Giacomo II Stuart, lavorato in cartapesta da Giovanni Battista Vannelli, fu smontato per ordine del donatore, il cardinale Carlo Barberini¹⁶⁸⁵. In certi casi rimane difficile identificare se le immagini portate in processione fossero

ospitavano quadri di buona qualità, sono testimoniati anche in VALESIO 1978, vol. IV, p. 982 per l'Assunzione del 1728 e *ivi*, p. 943, per l'oratorio dell'Ospedale di S. Spirito il 16 maggio 1728.

¹⁶⁸³ VALESIO 1978, vol. III, p. 312: «Questo ambasciatore veneto Morosini fa nel suo palazzo alcune comedie con gli burattini, quali sono del cardinale [Pietro] Ottoboni, molto ben fatti» nel Carnevale del 12 febbraio 1705; cfr. VALESIO 1979, vol. VI, p. 243 segnala con ironia che nelle stesse ore in cui Pietro Ottoboni faceva una delle sue serate musicali l'8 luglio 1739 con l'esecuzione dei Salmi composti in italiano da Benedetto Marcello – evento dunque mondano e non sacro – «il cardinale Del Giudice, giovinetto di 80 anni, fece recitare nel suo palazzo [...] una comedia di Burattini con fili da quel medesimo che la fa in una stanza in piazza Navona col prezzo di mezzo grosso a testa»; l'uso della commedia di burattini era comunque diffuso anche nel ramo principale della famiglia Chigi, v. il documento citato da CHRISTINE JEANNERET, *Comedie di burattini e banchetto per i cardinali*, in *PerformArt Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet, D-068-330-156 (disponibile online presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-068-330-156/>).

¹⁶⁸⁴ VALESIO 1977, vol. II, p. 83: il 23 febbraio 1702 «si fece questa mattina l'esposizione del Venerabile nella chiesa de' Santi Lorenzo e Damaso, dove dal cardinale [Pietro] Ottoboni fu eretta a tale effetto una vaga machina rappresentante san Francesco Xaverio che battezza molti indiani. Nel che, fu osservato che la mira di detto cardinale in rappresentare ciò nella machina era di alludere alla missione preparata da sua beatitudine [Clemente XI] nella Cina col mandarvi monsignore [Charles Thomas Maillard] di Tournon et altri missionarii, come anco per mostrarsi parziale de' gesuiti...»; cfr. VALESIO 1978, vol. IV, p. 387: il 27 febbraio 1710 «si espose questa mattina il Venerabile nella chiesa de' Santi Lorenzo e Damaso con bella machina fattavi fare dal cardinale [Pietro] Ottoboni, rappresentante questa il miracolo seguito in Rimini o, come altri scrivono, in Tolosa, operato dal glorioso sant'Antonio di Padoa che per confondere l'eretico che negava la presenza reale del nostro Redentore nell'ostia sacra. Con le sue preghiere ottenne che la mula, tenuta senza cibo per più giorni dall'eretico, alla presenza della santissima eucarestia, recusata la biada offertagli, si chinasse ad adorare il Venerabile che si adorava nelle mani di detto santo, accompagnato da altre figure in luogo adornato da architettura con ottimo gusto e sopra il prospetto della machina a lettere traforate et illuminate si leggeva: "Agnovit possederem suum"; cfr. *ivi*, p. 488: per il venerdì santo, 29 marzo 1725, il cardinal Pietro Ottoboni commissionò un *Sepolcro* in S. Lorenzo in Damaso, descritta da Valesio come «una bellissima machina [che riutilizzava...] quattro colonne di rilievo con baldacchino fatte già per l'esposizione del Venerabile nel [passato?] Carnevale, avendovi aggiunte due scalinate con fiaccole finte e nel mezzo una bell'urna con una gloria molto ben illuminata»; inoltre nello stesso giorno un altro sepolcro con macchine simili fu realizzato dall'arciconfraternita di S. Marcello; e *ivi*, p. 925: il 25 marzo 1728 il «Cardinale Ottoboni essendosi servito d'una gran parte della machina fatta per l'esposizione del Venerabile nello scorso Carnevale ha fatto un vaghissimo sepolcro e assai magnifico come dalla qui ingiunta relazione».

¹⁶⁸⁵ VALESIO 1977, vol. II, p. 60: «Si è dato principio a guastare il catafalco eretto dal cardinale Barbarino nella chiesa di San Lorenzo in Lucina al re d'Inghilterra avendo sua eminenza fatto regalo di quello scheletri di tutto rilievo inargentati, che sostenevano le lumiere alle chiese della Morte et Agonizzanti», nel Carnevale del 26 febbraio 1702.

tridimensionali¹⁶⁸⁶, ma anche Valesio sembra sottolineare il «rilievo» delle figure quando presente, come è il caso della macchina della *Pietà* di S. Marcello inaugurata per il Giubileo del 1700¹⁶⁸⁷ e poi riusata nel 1705¹⁶⁸⁸, nel 1707¹⁶⁸⁹ e nel 1709¹⁶⁹⁰; viceversa, Valesio si accorgeva anche delle diversità nei culti devozionali di altre zone d'Italia, segnalando una statua «vestita al naturale» proveniente da un imprecisato centro della provincia napoletani¹⁶⁹¹, mentre la *Beata Vergine del Carmine* di S. Martino ai Monti gli risultava «nobilmente abbigliata»¹⁶⁹².

Nonostante la situazione piuttosto frammentaria e la presenza generalmente ridotta a Roma di statuaria processionale, alcuni lacerti di scultura devozionale lignea sono recuperabili nell'itinerario sterminato delle chiese dell'Urbe, grazie ad appunti della guidistica ottocentesca, più attenti a registrare l'interesse degli arredi, ma comunque spesso reticenti sull'aspetto reale degli stessi, come è il caso di Cipriani, che cita «quattro statue di legname nelle nicchie [...] dipinte a chiaro-scuro» nella chiesa (demolita nel 1885) di S. Teresa a Monte Cavallo¹⁶⁹³. Una scultura lignea cinquecentesca di *Cristo alla colonna* di piccole dimensioni, attribuita a Filippo dal

¹⁶⁸⁶ VALESIO 1979, vol. V, p. 117: il 25 settembre 1729 la compagnia della Divina Provvidenza fece processione solenne fino alla chiesa di S. Gregorio, «dove trasportò l'immagine della Beatissima Vergine che teneasi in una stanza datagli dal Duca Mattei di Paganica [partendo ...] da una piccola chiesa o più tosto stanza ora ridotta in bottega appresso San Venanzio de' Camerinesi, ed era stata trasportata questa mattina alla chiesa di Santa Caterina de' Funari e fattavi una bella machina»; VALESIO 1977, vol. 2, p. 693: per la festa della natività della Vergine dell'8 settembre 1703, oltre a mostre di quadri, fu «fatta solenne processione da' fratelli della Madonna dell'Orto per tutto il Trastevere con quantità di torcie, portando una machina con l'immagine della Madonna santissima et hoggi è stata scoperta la volta di quella chiesa, ricca di stucchi e oro e pitture».

¹⁶⁸⁷ VALESIO 1977, vol. 1, p. 59: il giorno 26 settembre 1700 si «fece la processione della compagnia della Madonna de' Sette dolori di San Marcello, differita sin dalla passata domenica, copiosa di torcie e con una machina benissimo intesa, nella quale era rappresentata la *Madonna a piede della croce con il Cristo morto*. Ne gl'angoli vi erano quattro angeli grandi inargentati che tenevano in mano alcuni ovati nelli quali eran rappresentati li dolori, et simili ovati reggevano in altre parti della machina alcuni putti parimente inargentati. [Lo stesso giorno fece l'ingresso la «bellissima compagnia di Leprignano»] con piccola machina rappresentante in rilievo *San Benedetto in ginocchio avanti un'immagine della Madonna* col motto *Salva Populum meum*».

¹⁶⁸⁸ VALESIO 1977, vol. 2, p. 459: il 20 settembre 1705 la compagnia della Madonna Addolorata di S. Marcello fece la propria processione «con machina e copiose torcie».

¹⁶⁸⁹ VALESIO 1977, vol. 4, p. 798: «La sera doppo le due della notte la Compagnia della Madonna Santissima del pianto si portò con torcie numerose e con bella machina alla visita della Basilica Vaticana», 22 aprile 1707.

¹⁶⁹⁰ VALESIO 1977, vol. 2, p. 254: nella notte tra 28 e 29 marzo 1709 «la Compagnia della Madonna Santissima del Pianto andò processionalmente con moltissime torcie e con bella machina sopra la quale era una devota immagine di tutto rilievo di Nostra Signora alla visita della Basilica Vaticana con gran concorso di popolo».

¹⁶⁹¹ VALESIO 1977, vol. 4, p. 612: il 12 maggio 1725 «una [compagnia] del Regno di Napoli [...] avendo avuto l'indulto di visitare per una sola volta la Basilica Vaticana, la Chiesa Nuova, e la Chiesa della Minerva oggi vi andò con gran copia di torce e con una bella e vaga machina di legno intagliato e dorato con dentro una figura della Beatissima Vergine del Rosario vestita al naturale».

¹⁶⁹² VALESIO 1977, vol. 2, p. 676: il 21 luglio 1709 fu fatta una processione solenne e «copiosa di torcie con bellissima machina con sopra una figura di rilievo della Beata Vergine nobilmente abbigliata, erano intorno alla machina quattro Granatieri e ventiquattro soldati della compagnia di Ruspoli, fece la processione un longhissimo giro essendo stata doppo le ventiquattro hore la immagine al Monastero dello Spirito Santo dove la conservano».

¹⁶⁹³ CIPRIANI 1838, p. 80, sull'altar maggiore dedicato alla Santissima Concezione.

Borgo (1569)¹⁶⁹⁴, artista ascrivibile alla scuola degli Alberti da Sansepolcro, è conservata nella chiesa dei Santi Bartolomeo e Alessandro dei Bergamaschi¹⁶⁹⁵: l'opera, ancora in area michelangiolesca per l'insistito contrapposto serpentinato, sfoggia trapassi volumetrici dolcissimi e un'ottima policromia che, se non è quella originale, è intelligente interpretazione successiva. Gli Alberti giunsero a Roma intorno al 1570 con Romano detto il Nero e i figli Cosimo, scultore, e Durante, pittore, che non a caso fu attivo nell'oratorio annesso alla chiesa nazionale orobica¹⁶⁹⁶. Il passaggio di questa bottega dai manichini da vestire alla tradizione pittorica più alta, attestata dal successo della *Sala Clementina* del Palazzo Vaticano, conforta la sensazione che sebbene fosse accettato in quel torno di anni uno sviluppo dei cieli intagliati, e proprio con una preferenza verso autori provenienti dalla Toscana (come l'architetto Francesco Capriani da Volterra e i numerosi influenti membri fiorentini e cortonesi riscontrabili nella lista dei fondatori della Confraternita) tale linea produttiva non doveva trovare felice sbocco a Roma, se è vero che solo questa effigie ci è rimasta di quel periodo e che non è menzionata da nessuna guida antica.

Oltre ai *corpora* francescani di statuaria policroma in città, sui quali fra poco si tornerà, sono registrate anche due statue lignee raffiguranti *Santa Caterina da Siena* e *San Domenico* all'interno della Cappella Capranica di Santa Maria sopra a Minerva, attribuite da Maura Lucia Sorrone¹⁶⁹⁷, sul solo piano dello stile, al profilo (pure alquanto incerto) di Domenico di Venuta, artista regnicolo allievo di Giacomo Colombo, noto per il suo impegno soprattutto in area salentina. La cappella era il luogo di ostensione dell'effigie della *Vergine del Rosario*: è significativo che una delle pochissime statue processionali dell'Urbe, collegata alla memoria della vittoria di Lepanto¹⁶⁹⁸, fosse alloggiata in uno spazio successivamente arredato con ulteriori figure lignee di matrice meridionale, forse (con esagerazione dell'autrice) col tramite diretto del papa

¹⁶⁹⁴ ERWEE 2014, vol. I, p. 77, senza riferimenti documentari.

¹⁶⁹⁵ Su cui, per un *Crocifisso* del 1570 circa ligneo e policromo di cui non si hanno ulteriori notizie e per una bussola di noce di Paolo Ripamonti del 1792, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 76, note 17-18, vol. II, p. 52.

¹⁶⁹⁶ Sull'artista, v. CAVATORTI 2019.

¹⁶⁹⁷ SORRONE 2011, in part. le pp. 217-221.

¹⁶⁹⁸ GALLONIO [1710], p. 64: la prima domenica di ottobre l'ordine domenicano celebra la processione del rosario (con dotazioni) a S. Sabina e a S. Stefano del Cacco; la domenica successiva a S. Clemente, cfr. *Diario ordinario*, fascicolo del 16 ottobre 1745, CHRACAS n. 4404, p. 3 «Tre solenni processioni in onore della Beata Vergine del Rosario si fecero nel dopo pranzo di domenica, tutte con grande concorso di popolo, l'una dei reverendi padri domenicani di S. Clemente, l'altra da quelli del Convento di S. Maria del Rosario a Monte Mario, e l'altra di San Niccolò de' Perfetti, portando ciascheduna le di loro vaghissime rispettive macchine con sopra la statua della Santa Vergine», e Quarantore visitate dal papa a S. Francesco a Ripa e in S. Isidoro; sempre GALLONIO [1710], p. 16, riporta che ogni prima domenica del mese a S. Paolo fuori le Mura «si visita l'immagine del del Crocifisso, che parlò a S. Brigita, quale si venera in detta chiesa; alla Minerva dopo pranzo si fa la solenne processione del rosario», tranne nei mesi di luglio, agosto e settembre.

Benedetto XIII Orsini che in quanto pugliese e domenicano si trovava a essere un buon candidato per inaugurare una nuova era di maggiore apertura verso le effigi lignee policrome e realistiche a Roma. È da sottolineare però come la studiosa stessa ricordi che non si trova alcuna menzione di queste statue in nessuna fonte ottocentesca o moderna, lasciando il sospetto sulla loro circolazione originale. Infatti, nonostante diverse testimonianze nelle varie cronache soprattutto degli anni santi¹⁶⁹⁹, ci rimangono pochissime tracce di una presenza iconica rilevante nel corso del Seicento¹⁷⁰⁰ assimilabili al culto del simulacro da vestire della *Vergine del Rosario* conservato alla Minerva: diviene evidente che questa statua rappresentasse nella testa dei fedeli romani e ancor più del clero un mero strumento per operare il rito annuale, più che un oggetto d'arte da ammirare e su cui meditare con scopi estetici. Nonostante le donazioni ricchissime di abiti o gioielli, nessuna di queste effigi ci è giunta nella sua forma originaria, ma è stata sostituita da copie per lo più di scarsa qualità durante il Novecento senza che questo causasse traumi o lasciasse significative tracce nella letteratura. Dobbiamo supporre che l'immagine fosse misurata sugli stilemi algardiani come quella creata da Melchiorre Caffà per la natia Malta (Collegiata di Rabat), in quanto alla Minerva è rimasta una statua recente che ibrida quel motivo con la tipica fissità degli occhi azzurri e una pessima cromia, nonché pose e espressioni un po' languenti proprie della devozione del tardo Ottocento.

Similmente, un *Cristo Nazareno* (1755 ca.) o portacroce, conservato nella sesta cappella sinistra del santuario di Nostra Signora del Sacro Cuore, tra Piazza Navona e Corso Risorgimento, e realizzato secondo la tradizione locale in legno di ulivo del Getsemani, a imitazione del *Bambino* dell'Ara Coeli, è attribuito dalla critica al poco noto scultore arpinato Mariano Pisani, che però

¹⁶⁹⁹ [CECCONI] 1725, pp. 751-752: il 7 ottobre (festa della Vittoria di Lepanto) 1749, «solennizzandosi la festa del santissimo rosario, la santità di Nostro Signore, verso le ore 21, si portò in forma semipubblica a venerare la Santissima Vergine nella Chiesa di Santa Maria sopra Minerva, de' reverendi padri domenicani; ove terminato il vespero, si diede principio alla solenne processione con la solita machina, nella quale era la divotissima statua, rappresentante la Beata Vergine Maria col suo divino figliolo in braccio, e santissimo rosario in mano. Andavano in essa processione tutti li religiosi di San Domenico, accompagnati d'un infinito concorso di popolo d'ogni qualità, e sesso, che recitava assieme con quei padri divotamente, e ad alta voce il santissimo rosario; essendosi dal sommo pontefice estesa per questa sol volta, la solita indulgenza plenaria concessuta a' fratelli e sorelle del Santissimo Rosario, ancora a tutti i fedeli, che pentiti confessati, e comunicati, avessero accompagnata la detta processione; ed in ultimo dopo la machina, si vedeva, con esemplarissima umiltà, e divozione, (servito dall'eccellentissimo signor duca di Gravina Orsini principe del soglio pontificio, e suo nepote), il nostro santissimo padre, a piedi, che con torcia accesa, e corona in mano, appoggiato al suo bastoncello, seguiva la detta sagra statua della regina del cielo. Si terminò il riparo al consumo della Scala Santa, da gran tempo procurato dal signor abate Gigli priore di quel collegio sistino, col decreto della sagra congregazione della visita, approvato dal santo zelo di Nostro Signore, di coprirla di legno di noce, in maniera che resta il frontespizio, o prospetto scoperto, acciocché si possa baciare, ove il redentore Gesù pose li piedi con molto magior concorso, e devozione; la quale viene eccitata ancora da un ristretto d'indulgenze, e storia della Scala Santa, postovi dal detto signor priore Gigli in tabella».

¹⁷⁰⁰ ROCCIOLO 2008, p. 69.

fu in realtà plastificatore ottocentesco attivo nei lavori di rifacimento che trasformarono la precedente chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli nell'attuale Santuario di Nostra Signora del Sacro Cuore¹⁷⁰¹ (Figura 3). Rimane il mistero sulla provenienza di quest'opera muta di ogni riferimento, dai panneggi frastagliati e disordinati, forse unico vero caso di comprensione profonda della lezione berniniana che dissolveva i corpi nel turbinio delle vesti: l'opera presenta comunque delle incertezze nella sproporzione di mani e piedi rispetto al resto del corpo, nonché nei riccioli del Salvatore, cadenti sulle spalle dolcemente e verosimilmente intagliati nella materia lignea, ma ritti sul capo in un abbondante sfoggio dell'uso di gesso di copertura come materiale plastico a tutti gli effetti; unico appiglio per questo culto a Roma è la presenza di un analogo soggetto segnalato in una guida dei primi del Novecento¹⁷⁰² e poi ignorato dalla critica, nell'oratorio detto dell'Annunziata, edificato per l'Arciconfraternita di S. Spirito in Sassia tra il 1742 e il 1745 da Pietro Passalacqua, in sostanziale contemporaneità con i restauri di S. Croce in Gerusalemme, indicando forse un indirizzo culturale addirittura derivante dall'interesse personale di papa Benedetto XIV.

¹⁷⁰¹ Fonte dell'errore sembra essere RUSSO 1969, pp. 75-77, poi confluito in BUCHOWIECKI 1970, p. 493 e infine in CIOFETTA 1996, p. 43; cfr. infine ERWEE 2014, I, p. 191, nota 7.

¹⁷⁰² ANGELI 1903, p. 566: «A destra, una figura in legno di Gesù, sul Calvario».

III.3. Due *corpora lignei* nelle chiese dei francescani

L'esecuzione di opere devozionali policrome nella città eterna rimane rara nel corso del XVII e primo XVIII secolo, ma non inesistente. La produzione lignea romana vedeva il suo centro focale, come esaminato nel primo capitolo, nell'Università dei Carpentari e nell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami. Tuttavia, una macroscopica eccezione da non sottovalutare si riscontra nei copiosi esempi di effigi devozionali e altari o altri arredi che venivano lavorate direttamente all'interno degli ordini religiosi. Si tratta di opere scultoree originate completamente all'interno di questi enti autonomi, giustificando in questo modo la mancata registrazione dei loro artefici nei registri delle associazioni di mestiere dell'Urbe. Quasi la totalità di questi casi, tuttavia, è da assegnare a una provenienza speciale: i frati francescani, concentrati specialmente nei conventi di S. Francesco a Ripa e di S. Maria in Aracoeli, i cui scultori erano quasi tutti provenienti dal Meridione d'Italia.

I luoghi dei francescani si connettono spesso con lo studio dell'intaglio ligneo anche fuori città, senza contare che produssero una tradizione devozionale viva ancora oggi, come è ben riscontrabile nella copiosa presenza di statue lignee finto-barocche databili dal tardo Ottocento al pieno Novecento nella chiesa di S. Silvestro in Capite, sede del convento delle clarisse. La priorità della famiglia francescana, e in particolare dei frati laici e osservanti, all'interno della produzione lignaria romana è facilmente spiegabile, anche in relazione agli altri centri italiani, con i moniti fondamentali di umiltà e povertà dati dalla loro regola, che obbligavano a limitare il più possibile l'ostentazione di arredi monumentali in pietra e metallo¹⁷⁰³, schierandosi direttamente contro le indicazioni borromaiche¹⁷⁰⁴. Ad esempio, i cappuccini dell'Immacolata, che pure ospitarono dei capisaldi della nascente tradizione pittorica del barocco romano, su tutti il *San Michele* di Guido Reni ebbero come unico arredo monumentale le stupende intelaiature d'altare in radica di noce eseguite dai falegnami di palazzo della famiglia Nave e con l'aiuto di

¹⁷⁰³ La scansione iniziale delle fisionomie artistiche più centrali per l'ordine minorita la diede Damiano Neri, assoluto precursore di questi studi, a cui si deve innanzitutto l'importante precisazione sull'uso quasi esclusivo di arredi lignei da parte di cappuccini e riformati: si tratta piuttosto di una convenzione, sia pur estremamente sentita e rispettata a lungo per via della forte tradizione pauperistica, che non di una vera e propria imposizione dottrinale dettata dalle regole di questi rami della famiglia francescana: tuttavia, secondo CASATI 2016, nota 2, nelle *Constitutiones Ordinis Fratrum Minorum Capuccinorum* esiste un effettivo divieto di utilizzare altri materiali oltre al legno a vista per gli arredi delle chiese soggette, oltre al bando di oro e argento nei paramenti sacri.

¹⁷⁰⁴ FRASCARELLI 2001: il santo meneghino invitava i suoi fedeli a risparmiare per versare i propri averi alla chiesa in modo che si occupasse di rendere tutta la gloria possibile al Signore anche attraverso l'arte figurativa.

Pietro Paolo Giorgetti, una committenza specifica e favorita dalla famiglia papale attraverso il tramite di Antonio Barberini¹⁷⁰⁵.

Non è un caso se nelle opere lignee di ascendenza francescana il distacco è immediatamente evidente rispetto a quelle contemporanee nate dall'*humus* gettato dai prototipi berniniani e algardiani nel genere del crocifisso. Che sia per volontà dei superiori o per le influenze assorbite dagli artefici in gioventù dalle usanze spagnole in voga nel vicereame e tanto osteggiate da Pacichelli, i crocifissi prodotti dai francescani - in particolare quelli dell'osservanza - si staccano per lo sforzato realismo, a volte sfiorante l'espressionismo di gusto neo-medievale. Il crocifisso fu il soggetto quasi unico della loro arte, in quanto essi si dedicavano al lavoro manuale dell'intaglio ligneo più come un'operazione meditativa sui misteri della passione che come un'attività commerciale. I frati del convento di Ripa Grande (e per loro influenza l'arciconfraternita di S. Maria dell'Orto¹⁷⁰⁶) si dotarono di statue di *San Francesco* con intenti simili a quelli iberici, definendo una modalità di esercizio di pietà nuova per Roma: tuttavia, il loro ruolo fu fortemente moderato, addirittura attraverso l'intervento diretto di Francesco Barberini del tribunale dell'Inquisizione, come avvenne per i crocifissi eccessivamente sanguinosi e orrifici di frate Umile da Petralia¹⁷⁰⁷.

A Roma, sede centrale delle operazioni culturali gestite dall'Inquisizione, tale insistenza sul dolore fisico del Cristo non era affatto ben vista, sfociando in alcuni casi in un'esemplare e aperta ostilità. Lo studio recente di Chiara Franceschini è assolutamente dirimente nel nostro tentativo di focalizzare il gusto romano dell'intaglio ligneo: l'articolo segue una vicenda processuale del tribunale ecclesiastico¹⁷⁰⁸ che illumina però particolarmente la nostra discussione del tema. Il Crocifisso realizzato da Innocenzo da Petralia¹⁷⁰⁹ nel 1636, proprio al suo arrivo nel

¹⁷⁰⁵ NIBBY 1839, p. 177-178: «L'esterno [di S. Maria della Concezione] è semplice e ricorda la povertà dell'ordine: l'interno è semplice anche esso, e gli ornamenti sono generalmente di legno o di stucco, come pure di legno sono i cancelli che chiudono le cappelle».

¹⁷⁰⁶ Su S. Maria dell'Orto v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 439-443, vol. II, pp. 239-241: Erwee non cita la statua in legno di S. Francesco, nel transetto sinistro.

¹⁷⁰⁷ FRANCESCHINI 2021, e cfr. per tre simulacri medievali conservati in zone diverse dello Stato pontificio, e 'censurati' nel corso del primo seicento dalla curia centrale, in quanto crocifissi devozionali utilizzati in devozioni "drammatiche" sempre più regolamentate dopo il Concilio di Trento, v. BINO 2023.

¹⁷⁰⁸ CIFRES 2013, v. inoltre FRANCESCHINI 2021, in part. pp. 52-54.

¹⁷⁰⁹ Nato a Petralia nel 1592, frate Innocenzo fu allievo, all'interno dell'ordine dei riformati dell'osservanza francescana, del frate beato Umile da Petralia Soprana, che teneva una bottega di scultura all'interno del convento francescano di S. Antonino a Palermo: v. NERI 1952, p. 180, ma cfr. FAZIO 2011, che ne ha specificato tra le altre cose la provenienza dalla frazione inferiore della città (in part. pp. 30-34). La discendenza da frate Umile era indicata con orgoglio campanilistico già da una fonte quasi coeva (TOGNOLETTI 1687, p. 309): la stessa fonte indica anche l'unica opera non a soggetto crocifissione dell'artista, una *Madonna col Bambino*, realizzata per la medesima chiesa, sostituita nel 1654 da una copia marmorea e quindi donata al monastero di S. Benedetto a Sambuca (Agrigento), e

convento di S. Francesco a Ripa, dove risiedette per due o tre anni, fu spedito entro un anno dalla conclusione a ibernare per sempre in una cappella privata di Porretta Terme dal ministro provinciale dell'ordine¹⁷¹⁰, e le altre opere prodotte negli anni immediatamente successivi similmente furono spedite in varie località dell'Italia centrale, senza che alcuna rimanesse a Roma¹⁷¹¹. Rientrato successivamente in Sicilia, Innocenzo prese il posto del maestro frate Umile, nel frattempo scomparso nel 1639, come principale esecutore di crocifissi devoti in terra siciliana, tutti molto più sofferenti di quanto accettato nell'Urbe, sul gusto spagnolo¹⁷¹².

Una seconda opera di Innocenzo da Petralia, sullo stesso tipo, fu collocata ad Assisi, nel centro nevralgico della vita francescana: il vescovo locale Tegrino Tegrini se ne lamentò vivacemente con il cardinal Francesco Barberini, protettore dell'Accademia di San Luca, ma anche agente in qualità di segretario della Congregazione della Romana e Universale Inquisizione. Che sia per sola volontà dell'*entourage* barberiniano, oppure per un più vasto e sentito senso di responsabilità che vietava all'Urbe di abbandonarsi a sentimentalismi eccessivi, o ancora per un ricordo accademico del problematico esistere della scultura in legno a metà tra la via di mettere e di levare, i groppi di sangue spugnosi applicati sul corpo del Figlio vennero scientificamente

poi da lì passata nella chiesa del Carmine di Sambuca di Sicilia, TOGNOLETTI 1687, p. 246. L'opera giovanile mostra fortissime influenze dalla bottega dei Gagini e da altre caratterizzate da forti influssi spagnoli.

¹⁷¹⁰ Per la ricostruzione della vicenda v. FRANCESCHINI 2021, che trae le informazioni archivistiche in gran parte dal lavoro di CIFRES 2013. Il primo crocifisso realizzato da Innocenzo fu fatto per il convento, su ordine del superiore provinciale dei frati minori padre Bernardo, che poi lo trasferì sull'Appennino, nella poco accessibile chiesa di S. Maria Maddalena a Porretta Terme tramite il nipote Domenico Jacomelli, fatto già noto alla critica dal Settecento. A stretto giro seguirono quello di S. Damiano ad Assisi (firmato e datato 1637), oggetto della censura di Francesco Barberini; e quello di S. Girolamo a Gubbio (firmato e datato 1637).

¹⁷¹¹ La critica (vedi BONGIOVANNI 2004 con la bibliografia precedente e cfr. FAZIO 2019) ha riconosciuto come autografi di Innocenzo esemplari realizzati nello stesso torno d'anni per committenti legati ai francescani riformati, o ordinati direttamente dai frati, soprattutto in area marchigiana, dove forse il frate si era trasferito: il Crocifisso della S. Casa di Loreto (firmato e datato 1637); quello di S. Andrea Apostolo a Cagli (firmato ma non datato); quello di S. Giovanni a Pesaro, attribuitogli da Livi 2021; quello di S. Giovanni Battista a Gradara (già nella cappella privata della rocca dei Malatesta, donato alla chiesa nel 1788); quello del Cuore Immacolato di Maria di Ascoli Piceno (databile al 1636); quello di S. Caterina a Fabriano; quello di S. Lorenzo in Campo (chiesa del Crocifisso); infine quello di S. Maria delle Grazie a Senigallia, attribuitogli da FACHECHI 2001.

¹⁷¹² Al principio del quinto decennio del Seicento questo passaggio di testimone fu suggellato dal suo completamento pittorico dell'ultimo Crocifisso scolpito dal maestro per S. Antonino a Palermo, v. BONGIOVANNI 2004. Subito prima aveva realizzato il crocifisso maltese della Cattedrale dei Santi Pietro e Paolo di Mdina, già nella chiesa di S. Maria e Gesù, molto venerato durante le processioni della Settimana Santa, v. CRUCIATA 2013A, e cfr. CRUCIATA 2013B per opere lignee processionali dello stesso ambito stilistico esportate nel nell'arcipelago di Malta. In Sicilia lasciò quindi numerosi crocifissi, v. LA MATTINA 2002, p. 80 e RUSSO 2007, con ulteriore bibliografia: sono suoi i crocifissi di S. Francesco d'Assisi a Sant'Angelo di Brolo (datato 1644), della chiesa madre di Furnari ante 1652; cfr. *ivi*, pp. 83 e sgg. per una attribuzione meno certa a Innocenzo anche il crocifisso di S. Castrense a Monreale e l'Ecce Homo della chiesa madre di Furnari, su modello di quello di frate Umile del Santuario del Santissimo Crocifisso di Calvaruso.

mappati, per usare le parole della Franceschini, come in un'autopsia, con tanto di referto grafico, e messi al bando.

I modi "espressionistici" degli scultori siciliani, in parte dovuti a una lontana derivazione gaginiana¹⁷¹³, e in parte giustificati dalla critica eminentemente come applicazione dei dettami della Controriforma (in una definizione forse vaga del problema), causavano secondo i delatori presso l'Inquisizione disagio soprattutto alle gentildonne, le quali invece erano solite apprezzare e sostare a lungo presso i crocifissi (come testimoniano i numerosi miracoli ad essi connessi riguardanti sante note e nobili, si pensi a Santa Caterina de Ricci, o alla speciale devozione avuta da santa Brigida di Svezia per i *Crocifissi* 'di Cavallini', a cui era solita affidarsi in preghiera, poi in questo imitata da Ignazio di Loyola). Tuttavia va riconosciuto che nel caso di un ulteriore crocifisso passato per la recensione degli Inquisitori, collocato a Pesaro, alcuni sostenitori ne giustificavano l'appassionato fervore in virtù di un noto apprezzamento di opere di tal fatta in Spagna. La decisione finale del Sant'Uffizio e del papa, comunque, fu di demandare alle autorità locali il giudizio (e dunque al vescovo, che in rispetto ai dettami tridentini e di Paleotti ne doveva essere l'unico custode), sottolineando però l'errore teologico piuttosto grave di mostrare più delle cinque ferite canoniche sul corpo di Gesù. Proprio le visioni di Santa Brigida furono a quel punto portate al centro della discussione, secondo cui il Cristo le si mostrava completamente coperto di piaghe sanguinanti (un elemento che la santa aveva con tutta probabilità elaborato proprio durante le meditazioni sul Crocifisso di S. Paolo fuori le Mura).

Non deve stupire dunque che una delle opere di Innocenzo, un crocifisso non discusso nella letteratura in quanto apertamente firmato e datato¹⁷¹⁴, si trovi nella chiesa di S. Andrea a Cagli, luogo dove fu pure spedita l'unica statua stante e autonoma conosciuta di Giovanni Anguilla (1617)¹⁷¹⁵. La conoscenza di Roma come luogo per approvvigionarsi di scultura lignea, nel caso

¹⁷¹³ La dipendenza, certificata fin dagli studi ottocenteschi, dell'arte lignea francescana dallo stile della longeva bottega dei Gagini, originata nel Ticino e formata tra Firenze e Napoli, è spiegabile in base all'area geografica di provenienza maggioritaria degli scultori dell'ordine, calabrese e siciliana: va ricordato che molte opere marmoree di questa bottega presentavano forti accenti di policromia, come dorature, manti rossi e blu e occhi sottolineati. Quando i panneggi classicamente atteggiati e rinascimentali diventano formula monastica, si capisce perché nella seconda metà inoltrata del Seicento si riscontrano ancora modelli pienamente rinascimentali. La diffusione dell'arte lignea è effettivamente collegata (certamente anche per ragioni economiche) agli ordini mendicanti, oltre ai francescani conventuali si segnalano anche i minimi (S. Francesco di Paola, S. Andrea delle Fratte anche questi con forti connessioni al meridione di Italia legate al proprio santo) i Carmelitani Scalzi (Santa Maria della Scala, Santa Maria della Vittoria) e Calzati (S. Maria in Traspontina), i cappuccini (Santa Maria dell'Immacolata Concezione) e così via.

¹⁷¹⁴ BONGIOVANNI 2004.

¹⁷¹⁵ Per questa statua v. LAURO 2016, pp. 104-105.

del ciclo di *Apostoli* della chiesa di S. Bartolomeo, era stata similmente il frutto dell'intermediazione di una realtà religiosa, il Collegio Germanico e Ungarico, che dopo aver ricevuto il dono del fornaio Gentner di un tabernacolo doveva aver iniziato rapporti con altri intagliatori ormai riuniti nell'Arciconfraternita¹⁷¹⁶. Va anche riconosciuto che la statua del francese ha un'*allure* molto più classica e posata, e nonostante le probabili numerose ridipinture. Anche la sua policromia è ben più simile a quella alternata con l'oro che si ritrova nei soffitti romani controriformati a seguito dell'opera di Flaminio Boulanger (noto come *Gallo de Urbe*). Spedire al di fuori della città questo tipo di produzione colorata non era dunque una novità suggerita alla fine del secolo dall'intransigente Pacichelli, ma una strategia culturale ben consolidata.

III.3.1. Convento di Ripa Grande

Come detto, l'esempio più lampante dell'arte dei francescani è costituito dalla chiesa e convento di S. Francesco a Ripa, scrigno di opere lignee sostanzialmente unico a Roma. Dopo la vicenda del crocifisso rifiutato di frate Innocenzo da Petralia, per qualche ragione ad oggi ignota, intorno al 1686 i frati del convento sul Tevere ebbero un ripensamento e optarono per un nuovo crocifisso monumentale realizzato da Angelo da Pietrafitta¹⁷¹⁷, conservato nella prima cappella a destra (Figura 4.), che riprende con tale forza la policromia insistita sui lividi, i getti di sangue e il pallore mortale del Cristo da apparire difficilmente collocabile nel panorama secentesco¹⁷¹⁸. Dell'autore si sa poco, ma gli si può collegare un caso periferico assolutamente gustoso e probabilmente esemplare.

Nel feudo Aldobrandini di Carpineto frate Angelo lavorò insieme al proprio maestro, da identificare per Damiano Neri nell'ancor più oscura personalità di frate Stefano da Piazza

¹⁷¹⁶ Cfr. anche ANGELI 1903, p. 288, che segnala in sagrestia di S. Maria in Camposanto Teutonico: «La Risurrezione, bassorilievo di legno intagliato del secolo XVI», a dimostrazione anche di un interesse 'identitario' delle comunità tedesche nell'intaglio del legno. MARTINELLI 1653, p. 210 cita la lapide di un certo «Raphaeli Roberto Brixien Ordini Montis Oliveti, qui opere vermiculato ex ligneis segmentis proxime ad nobilissimis pictoris accedebat, Bar. de Colla, et Mecolus Mecolpus amico carissimo merentes posuere anno Christianae Salutis 1539. E vita excessit aetatis suae 60»: prima di Lorenzo Rues era qui sepolto un altro artefice straniero del legno, un esperto in tarsie di Bressanone.

¹⁷¹⁷ NERI 1952, p. 135-137, nota 6, che trae la notizia dal manoscritto di padre Ludovico da Modena, Cronaca della Riforma dal 1519 al 1722. Fondazione dei Conventi, Archivio del Convento di S. Francesco a Ripa, ms. 99, vol. I, p. 245; dalla stessa fonte ricava l'attribuzione dei crocifissi di Piglio presso Frosinone e di Subiaco, entro il 1685. Cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 162, nota 7, vol. II, p. 99, e TITI 1763, p. 47.

¹⁷¹⁸ In alcuni passaggi di schedatura ICCD, poi corretti, fu addirittura confusa col gruppo devozionale di *San Francesco che abbraccia la croce*, realizzato tra la fine del XIX e il principio del XX secolo come macchina processionale, oggi visibile nella terza cappella destra, la cui architettura in antico era stata attribuita dal Titi all'intagliatore Giovanni Corbelli già lodato da Pacichelli.

Armerina, un crocifisso, conservato nella chiesa di S. Pietro Apostolo¹⁷¹⁹. Quest'opera chiarisce intanto che anche il rapporto di discepolato avveniva del tutto internamente all'ordine, e inoltre esprime molto bene il problema della ricezione dei modelli. All'interno del convento è stata infatti conservata con amore dai frati anche una testa in terracotta policroma, poi nascosta dietro l'altar maggiore insieme una pergamena di memorie¹⁷²⁰. Il grado di rinsecchita e scarsa dipendenza dell'esemplare ligneo dal modello plastico, che pur senza essere un capolavoro si mostra molto piacevole e probabilmente legato alla plastica fiorentina del Cinquecento specie per il taglio dolce degli occhi chiusi del Cristo, è tale dunque da permettere l'interpretazione per cui un qualche scultore professionista, o più forse un intagliatore ligneo, nel loro ruolo così amato di modellatori per procura, avevano fornito ai vari conventi dell'ordine francescano modelli di qualità, poi imitati nel legno come esercizio spirituale dai fratelli più portati al duro lavoro manuale che non alla meditazione solo spirituale.

In questo lavoro non è nostro scopo indagare a fondo le produzioni generali di ogni artefice passato per il convento di Ripa Grande, poiché i segni che questi girovaghi mandati dall'ordine lasciarono a Roma sono più illuminanti per la storia della devozione pauperistica che non del normale circuito di produzione artistico, "l'industria dell'arte barocca romana" identificata da Jennifer Montagu. I nomi dei frati Diego da Careri¹⁷²¹, Umile da Petralia Soprana, Innocenzo da Petralia Sottana¹⁷²² suo allievo, Angelo da Pietrafitta¹⁷²³, e Vincenzo da Bassiano¹⁷²⁴ sono stati

¹⁷¹⁹ NERI 1952, p. 145, fig. 3: sempre a Carpineto Neri indica una *Madonna Addolorata* come di mano del medesimo artista; in realtà è evidente che si tratta di un'opera più tarda, settecentesca, e del tutto avvicinabile all'*Assunta* processionale di Raimondo Gaggi in S. Maria in Via.

¹⁷²⁰ NERI 1952, p. 144, fig. 2, e ivi, p. 149, fig. 6; la pergamena recita: «Nell'Anno del Signore 1685 essendo Guardiano il Padre Gabrielle da Carpineto fu fatto da frate Stefano da Piazza Siciliano il Santissimo Crocifisso servendosi per modello della presente Testa, e benedetto dal istesso Padre Guardiano a dì 28 settembre nel giorno del Padre San Francesco con gran solennità e concorso di gente fu collocato nella Cappella della Immacolata Concezione di questa Chiesa».

¹⁷²¹ NERI 1952, pp. 49-116; la frequente venerazione di questi scultori come uomini di fede ha dato vita, anche in tempi recenti, a opere che tendono all'agiografia su modello della cronachistica settecentesca che celebrava questi artisti all'interno dell'ordine stesso: v. in questo senso PERRI 2009. L'ultima voce bibliografica sui capolavori di frate Diego da Careri nel convento di Ripa non è stata purtroppo consultata, v. CASTELLANI 2023, che dà conto di nuove scoperte materiali date dai restauri e dallo scavo archivistico, commentato nello stesso convegno da FIDANZA 2023.

¹⁷²² NERI 1952, pp. 179-186; per l'opera di frate Innocenzo da Petralia v. FAZIO 2011, ANSELMO 2013, CRUCIATA 2013, FAZIO 2019 e ANSELMO 2021, ma soprattutto cfr. l'analisi della sua censura ecclesiastica in FRANCESCHINI 2021.

¹⁷²³ NERI 1952, pp. 133-167; LUZIETTI 1961, con bibliografia manoscritta; sparse e generiche le segnalazioni nella bibliografia localistica: v. GALLO 1935, che ne pubblicò il primo crocifisso nella natia Pietrafitta, seguito da GNOLFO 1982, che ne segnala una seconda attività in Calabria, a Soverato, e da CRIELES 2015, che vi aggiunse un terzo crocifisso a Vicovaro, nei dintorni di Roma.

¹⁷²⁴ NERI 1952, pp. 169-178. Per i crocifissi di frate Vincenzo Pietrosanti da Bassiano v. lo studio amatoriale di VALERI 2022 e il più recente CIFRES 2023. Se Francesco Barberini censurava i crocifissi sanguinolenti di frate Umile, Antonio Barberini accettava la dedizione di un suo crocifisso da parte della comunità nemorense: v. MANNONI 2019, poi ripubblicato in MANNONI 2023.

indagati da alcuni decenni da parte di studi specialistici, in buona parte frutto di un'erudizione ancora del tutto interna all'ordine francescano (che rimane tra i più vivaci all'interno del clero moderno), che si sono andati evolvendo in seguito alla pioneristica monografia di Damiano Neri, *Scultori francescani nel Seicento in Italia*. Inoltre, l'area geografica di provenienza, in linea di massima meridionale (Sicilia e Calabria in testa) di questi artisti però attivi in tutta Italia, ha garantito un fiorire di letteratura locale, che talvolta ha complicato le vicende attributive dei *corpora* dei devoti intagliatori, talaltra è invece riuscita a illuminare dei sistemi di massima. Ci limitiamo dunque a segnalare la fertile presenza di intagliatori anche esterni all'ordine durante i grandi rifacimenti della chiesa degli anni ottanta del Seicento, per poi concentrarci sul caso celebre di ambientazione della statua del santo fondatore di mano di frate Diego da Careri.

La cappella Pallavicini Rospigliosi nel transetto destro è un ottimo esempio di collaborazione alla pari nei cantieri corali di decorazione tardo-barocca, in cui si incontrano diverse maestranze del legno in ruoli diversi. Il modello architettonico ricchissimo di questa cappella realizzato al servizio dell'architetto Francesco Michetti¹⁷²⁵, conservato al Museo di Roma di Palazzo Braschi, è realizzato da Giovan Battista Vannelli, con le cere dei due monumenti funebri, poi scolpiti nel marmo e arricchiti da due morti in bronzo da Giuseppe Mazzuoli, che furono approntate da Francesco Maglia (1716), mentre le lampade e i candelieri vennero fusi pochi anni dopo da Ferdinando Reyff (1728)¹⁷²⁶.

Secondo numerose voci della tarda guidistica romana, la terza cappella destra sarebbe stata addirittura l'unica opera superstite di un intagliatore tardo barocco in architettura, Giovanni

¹⁷²⁵ Sul modello v. ERWEE 2014, vol. I, p. 163, nota 24, DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, p. 289, e soprattutto PINTO 1991; più in generale sull'architettura di Michetti cfr. NEGRO 1987 e le schede nei vari cataloghi del museo (<https://simartweb.comune.roma.it/dettaglio-bene/-250702016>). Pinto sostiene nel suo breve saggio che il disegno generale dei monumenti funebri e dunque anche la loro realizzazione in cera nel modello siano di responsabilità dell'architetto attivo per San Pietroburgo, oggetto di suoi studi monografici, mentre Negro sostiene, per la pregressa presenza dell'artista nei conti di famiglia dei Rospigliosi, che personalmente giustifico con una rete di committenza toscana, in cui infatti è segnalato anche Andrea Vaccà, che tale modellazione, e l'intero modello, debbano essere di responsabilità dello scultore allievo di Bernini Giuseppe Mazzuoli, ormai maturo. Questo non mi sembra però comprovato dai documenti che la studiosa cita, in quanto piuttosto egli è pagato per le statue finali, e per la fornitura dei marmi necessari in una fase precedente. La modellazione della cera nel modello deve essere piuttosto attribuita a Vannelli, sull'idea presentata dall'architetto come linea di massima dell'aspetto dei due monumenti, poi lasciati finalizzare nei dettagli dallo scultore.

¹⁷²⁶ NEGRO 1987, appendice documentaria, doc. 78: Francesco Maglia prepara un modello «in carta e gesso», per uno scheletro che sarebbe stato eseguito da un ottonaro e uno stagnaro, nel 1716. In seguito il cantiere è frequentato anche da Ferdinando Reyff e Domenico Balbiani che procurano modelli per un tabernacolo e per mute di candelieri poi effettivamente realizzate.

Corbelli¹⁷²⁷. La notizia non è certificabile, anche se accettata da Micheal Erwee, all'interno di una fase di ampli mutamenti alla chiesa¹⁷²⁸; certo rimane che Pacichelli registrava il nome di Corbelli, altrimenti a noi noto soltanto come maestro di passaggio di Francesco Maglia e compagni, forse dando dunque credito a questa antica attribuzione altrimenti abbastanza acefala¹⁷²⁹. Damiano Neri, in alcuni *excursus* su quelle che definisce «arti minori»¹⁷³⁰, ha ritrovato i nomi degli intagliatori attivi negli armadi della sacrestia del 1712, del tutto aniconici (solo un crocifisso di bronzo di derivazione algardiana arricchisce l'insieme in noce): si tratta, e il dato è centrale, comunque di artefici interni all'ordine e non di intagliatori professionisti a cui fosse commissionato il lavoro, che dimostra la capacità dei terziari laici di utilizzare anche il tornio (evidente nelle colonne ritorte dell'altare)¹⁷³¹. Come anche nel caso dei gesuiti, l'intaglio ligneo della sacrestia della casa madre diventa modello normativo per i conventi periferici, come quelli di Frascati, Carpineto e Artena, dove mancano però le colonne.

La parte principale della commissione fu però l'altar maggiore, lungamente rimaneggiato dai primi decenni del secolo, quando ospitava una tela del cavalier d'Arpino. La soluzione laterale, con l'affiancamento di statue laterali in legno tinte a finto marmo o forse in gesso, realizzate dall'altrimenti ignoto frate Secondo da Roma, raffiguranti la *Fede* e la *Carità* (1751), sopra gli archi che chiudono l'accesso al retro-coro, risulta in buona sostanza normativa per le chiese dei frati minori, in quanto la ritroviamo identica non soltanto all'Ara Coeli ma anche nelle chiese cappuccine e riformate della Lombardia¹⁷³². La sua forma attuale risale al giubileo di metà XVIII

¹⁷²⁷ Il progetto della cappella, dedicata alla Sacra Famiglia, daterebbe al 1685-1686, cfr. TITI 1763, p. 48: «L'architettura è di Giovanni Corbelli intagliatore».

¹⁷²⁸ Su S. Francesco a Ripa, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 161-166, vol. II, pp. 98-100: tra 1681 e 1685 Mattia de Rossi era impegnato a ricostruire la facciata e le cappelle a destra, fu poi sostituito da Carlo Fontana (in questi anni reggeva la provincia romana di S. Francesco a Ripa il padre Bernardino da Bisignano, precedentemente a capo della provincia di Cosenza, v. NERI 1952, p. 137-138).

¹⁷²⁹ Per le attribuzioni a Giovanni Corbelli per Anna Maria Ludovisi nel 1686, con decorazioni a stucco attribuita a Carlo de Dominicis ma probabilmente dello stesso Giovanni Corbelli, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 162, note 12-13, vol. II, p. 99 e GARGANO 1973, pp. 100, 109 e note 155-159, che cita una cronaca del convento in cui la notizia è confortata.

¹⁷³⁰ NERI 1952, pp. 191-194 e sgg., termine usato talvolta infelicemente intendendovi principalmente l'intaglio non figurato, che egli distingue dalla nobile arte della scultura. L'autore dimostra comunque un pregiudizio rispetto allo carattere intrinseco dei crocifissi che studia: queste opere a tutto erano intese meno che alla gloria degli artefici, o dell'ordine stesso; si trattava piuttosto di strumenti per esercitare la pietà sui frati e soprattutto sui fedeli che convenivano nelle chiese dei mendicanti per prediche, sermoni e preghiere. Cfr. ERWEE 2014, p. 164, la stoffa di marmo rosso della Ludovica Albertoni è rifatta nel 1701 da Marcello Bigieri sotto il disegno di Sebastiano Cipriani, ma originariamente anche questo materasso era in legno, come nel caso dell'*Ermafrodito Borghese*.

¹⁷³¹ NERI 1952, pp. 200-204: gli autori furono frate Giovanni Antonio da Bergamo, autore anche della croce per il Cristo di Angelo da Pietrafitta, da non confondere con Francesco Bergamo intagliatore, Diego da Roma o forse d'Aragona, da non confondere con Diego Giurato da Careri, e due marchigiani, Bernardino da Jesi e un altro non nominato.

¹⁷³² CASATI 2016, p. 106 nota 37.

secolo, quando assunse l'attuale forma mistilinea decorata a marmi mischi¹⁷³³ (Figura 5), ma i primi lavori risalgono al 1737, quando vi fu issata in una nicchia la statua lignea di *San Francesco* di frate Diego da Careri, al secolo Giovanni Leonardo Giurato¹⁷³⁴, che inizialmente aveva nel convento l'evidente funzione memoriale. Tra 1746 e 1747 quest'opera venne ambientata con due *Angeli* intagliati dall'altrimenti ignoto Giuseppe Frascari su disegno del pittore Agostino Masucci, che portano in estasi il santo fondatore: la soluzione, eminentemente teatrale, fu assai apprezzata nel discorso pubblico romano¹⁷³⁵ (Figura 6).

In precedenza, la statua (databile al 1658-1659 in base alla biografia del religioso, al ritorno dall'esperienza lombarda¹⁷³⁶) occupava la nicchia a destra dell'abside, mentre quella a sinistra è tuttora arricchita da un *Sant'Antonio Abate* sempre di mano del Giurato¹⁷³⁷. Entrambe queste figure hanno poco della loro cronologia, e parlano da sole un linguaggio piuttosto arcaico e colonnare, il cui unico movimento è dato dall'avanzamento del ginocchio sotto il saio; una maggiore morbidezza e modernità è rivelata dall'espressione del viso, peraltro anch'essa un poco

¹⁷³³ Il disegno è attribuito a Francesco Ferruzzi e costruito dagli scalpellini Baldassarre Guidi e Gaetano Alessandrini (1737-1738), in parte rifatto nel 1746 con disegno variamente attribuito a Fra Secondo da Roma, Carlo de Dominicis, Francesco Ferruzzi e Antonio Rinaldi, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 99, note 26-27 (ASFR, *Lavori, Altare Maggiore, sacrestia, cappelle in San Francesco a Ripa*, 1731-1761, cc. n. nn.); cfr. CONTARDI 1991, pp. 348, 366, 443. Secondo MENICHELLA 1981, pp. 87-88, l'altare del 1737 era realizzato in stucco, e al di sopra delle porte di accesso al coro si trovavano due angeli lignei, che non sono però quelli poi utilizzati nella successiva ambientazione.

¹⁷³⁴ Per la biografia dell'artista, nato in provincia di Reggio Calabria il 5 aprile 1606 da Giulio e Elisabetta Giurato e perennemente in movimento secondo le necessità dell'ordine, v. GUERRIERI BORSOI 1991; in part. per la sua iniziale attività in Calabria v. le schede di R.A. Filice e L. Lojacono in LEONE DE CASTRIS 2009, pp. 204-209, con bibliografia precedente, e cfr. PANARELLO, SOLFERINO, PINILLA 2012 per la proposta di un periodo di apprendistato presso Cosimo Fanzago.

¹⁷³⁵ Il coinvolgimento del pittore è noto grazie alla testimonianza del *Diario ordinario*, fascicolo del 24 settembre 1746, CHRACAS n. 4551, pp. 11-12: «essendo già terminato affatto il nuovo altar maggiore dedicato a S. Francesco d'Assisi nella chiesa di esso santo a Ripa, fatto costruire di varie pietre dalla pietà di un benefattore, e riuscito di assai buon gusto; su di cui quei padri minori osservanti riformati hanno situata l'antica statua del loro santo padre in atto di estasi, prima già appoggiato ad un tronco di albero, ed ora sostenuto da un angelo, e con un altro a' piedi in atto di tenere il libro della Regola de' frati Minori noti; e detta aggiunta, fatta di disegno del virtuoso signor Masucci, dà un compiuto ornamento all'opera, e finisce di riempire la nicchia dell'altare, il quale in detto giorno dedicato alle Sagre Stimmate fu solennemente consacrato da Monsignor Arcivescovo Vincentini, e vi collocò nella mensa le Sagre Reliquie de' santi Andrea apostolo, Stefano papa e martire, Felice papa e martire, Tranquillino, Crescenzo, Teofilo, Vittore, Marco e Maciliano, martiri, e Barbara vergine e martire»; il nome dell'intagliatore, forse anch'egli legato alla vita del convento, risulta da documenti d'archivio pubblicati da NERI 1952 (Roma, Archivio di S. Francesco a Ripa, *Spese che si fanno per l'altar maggiore di questa chiesa, 1743/4*).

¹⁷³⁶ Pubblicata a stampa con forti accenni agiografici circa quarant'anni dopo la sua morte da un nipote per parte paterna, come nei pochi altri casi di intagliatori celebrati dalla letteratura artistica del Sei-Settecento, v. GIURATO 1702, p. 43: frate Diego era ancora in Lombardia nel 1654, mentre nel 1658 il nuovo ministro generale dell'ordine Michelangelo Bongiorno, lo richiamò in Sicilia, dove giunse nel 1660 passando nel frattempo nel convento di Ripa Grande, cfr. NERI 1952, pp. 75-77, 114.

¹⁷³⁷ ERWEE 2014, vol. I, p. 99, nota 30 ritiene erroneamente che la statua di *Sant'Antonio Abate* a sinistra, sempre di frate Diego, sia datata tra il 1578 e il 1588, ma probabilmente si riferisce a una effigie precedente, certificata prima del 1651 nelle carte d'archivio del convento, cfr. ancora GUERRIERI BORSOI 1991 per ulteriori precisazioni su cronologia e stile.

formulare. Spostata la statua, la nicchia vacante è stata riempita, forse per mano dei due terziari connessi coi lavori all'altare (fra Giovanni e fra Secondo da Roma), con una statua lignea della *Beata Giacinta Marescotti*, la cui figura presenta delle mobilità maggiori dello stile di frate Diego specie nella resa del velo, anche se oggi tradizionalmente la si attribuisce a lui¹⁷³⁸.

III.3.2. Santa Maria in Aracoeli

L'altro centro di grande rilievo per la scultura lignea francescana nell'Urbe fu S. Maria in Aracoeli¹⁷³⁹, che nonostante le numerose trasformazioni continua a conservare una messe importante di opere lignee, a partire dal celebre soffitto intagliato da Flaminio Boulanger¹⁷⁴⁰. Su tutti il *Bambin Gesù* (mai recuperato dopo un celebre furto del 1980, figura 13), e successivamente ambientato nel presepe di Giacomo Colombo¹⁷⁴¹. Il *Bambino* fu oggetto di una speciale devozione da parte del popolo romano, soprattutto a partire dall'Ottocento e fino al giorno d'oggi, pur essendo l'opera scolpita alla fine del Quattrocento; la tradizione attribuiva l'origine del legno d'ulivo in cui è realizzata al Getsemani (e la copia oggi in chiesa è stata realizzata con la medesima essenza da artigiani trentini), che il volto stingesse quando i malati non avevano più speranza e invece arrossisse in caso di salute in arrivo, dimostrando il profondo rapporto che la

¹⁷³⁸ Micheal Erwee lo riferisce invece ad anonimo e lo data al 1747, nonostante si possa usare il *Diario ordinario*, fascicolo del 28 settembre 1726, CHRACAS n. 1427, p. 5-7, per una possibile datazione *ad annum* della statua di Giacinta erroneamente attribuita a Diego da Careri: «Volendo i reverendi padri minori osservanti Riformati nella loro chiesa di S. Francesco a Ripa, solennizzare il triduo per la Beata Giacinta Mariscotti, fecero con ogni buon gusto, e vaghezza, parare di ricche tappezzerie tutta la chiesa sopra detta ornandola similmente a' suoi luoghi di placchette, lampadari di cristallo, esponendo nella facciata della medesima anch'essa, tutta ornata di pitture a giallo chiaro oscuro, è di nobili drappi, il ritratto della beata; siccome parimente con maggior risalto, ed ornato si vedeva sovra il vago ben disposto altar maggiore, il gran quadro con la medesima effigie della beata; il tutto diretto dal M.R.P. Ex Provinciale Fr. Bernardino da Nizza, e già da più, e più anni postulatore della causa della stessa beata [...] Il dopo pranzo della domenica, la Santità di Nostro Signore (che poscia prima di ritornare al Quirinale, andò a visitare anche quella di S. Clemente) fu a venerare la beata nella detta chiesa di S. Francesco a Ripa; e la sera essendo tutta la piazza avanti la chiesa parata di arazzi, si videro vaghissime illuminazioni di botte, lanteroni, e fiaccole, siccome furono fatte nelle due sere seguenti; essendovi inoltre stata nella terza sera una bellissima macchina di fuoco artificiato fatta ardere in onore della Beata».

¹⁷³⁹ Su S. Maria in Aracoeli in generale, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 344-355, vol. II, pp. 192-196 e cfr. da ultimo RUSSO 2007, *passim*.

¹⁷⁴⁰ Per il soffitto intagliato v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 344-345, nota 4 (*Archivio Capitolino, Archivio Boccapaduli*, busta 104A, n. 41); cfr. ANDERSON 2007, ANDERSON 2013, e da ultimo BALZAROTTI, NOCCHI 2020, con ulteriore bibliografia precedente. Per gli armadi di sacrestia in legno di noce (1828), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 352.

¹⁷⁴¹ La seconda cappella sinistra, del Presepe ma già della Trasfigurazione, fu trasformata in teatro permanente del presepe che prima si allestiva nel tempio di Sant'Elena soltanto del 1833: il primo allestimento temporaneo di Filippo Nicoletti con pitture di Nicola Anisi e Giaocchino Agricola risale al 1774 e fu poi disperso (1886), mentre rimangono ad oggi installate ma negate alla vista le figure minori in legno aggiunte da Luigi Cecconi (1861) oltre al *Bambino* miracoloso e i *santi genitori* di Giacomo Colombo (1731), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 355, nota 111, e cfr. BIASINI SELVAGGI, MATTIA 1999, pp. 12 e sgg.

devozione popolare assumeva tra l'*agency* miracolosa della statua e la sua policromia, non a caso ritenuta anch'essa di origine divina¹⁷⁴².

La devozione settecentesca, di carattere più popolare e meno speculativo, fece sì che i frati del convento sul Campidoglio si rivolgessero piuttosto alla produzione partenopea, lasciando indietro il precedente uso di scolpire e dipingere come atto di meditazione già incontrato nella casa di Ripa Grande. È infatti in virtù delle visite natalizie alla statuina quattrocentesca, già testimoniate da padre Casimiro alla fine del Settecento, un rituale che ha accompagnato la vita romana per anni¹⁷⁴³, che si spiega la presenza dei due manichini vestiti raffiguranti *Giuseppe* e *Maria*, attribuiti allo specialista, se non maestro indiscusso e formulatore dello stile più alto, del

¹⁷⁴² Per la continuità della devozione, v. BARTOLONI 2012, in part. pp. 16-18: «La statuina è avvolta in un tessuto dorato, [...] ori, gioielli, gemme, gli ex voto [...] gli ornamenti più preziosi come la corona] nella notte di Natale, quando viene deposto nel presepio allestito nella seconda cappella della navata di sinistra, tornano a impreziosire il Gesù dell'Aracoeli. [...] Per secoli fino al 1980, è continuata la consuetudine delle visite prima in carrozza e poi in auto nelle case degli ammalati ansiosi di essere miracolati [oggi invece solitamente si distribuiscono ampole d'olio consacrato. ...] Anche il cerimoniale delle feste di Natale è stato adattato ai tempi. Da qualche anno, la statuina viene portata in processione per la piazza del Campidoglio invece che dentro la chiesa». Cfr. ROISECCO 1765, vol. 1, pp. 335-336: «Tra le moltissime reliquie, che si venerano in questa chiesa [S. Maria in Aracoeli], vi si conserva un miracoloso Bambino, tutto ornato di gioie preziose. Si espone con molto concorso nelle feste del santissimo Natale, si porta ancora per divozione agl'infermi, e si custodisce di continuo in una cappelletta contigua alla sagrestia».

¹⁷⁴³ CASIMIRO DA ROMA 1845, pp. 269-270: «Dalla sinistra della detta porta si giunge ad una cappella, nel cui altare è colorita l'immagine di Sant'Antonio di Padova: e nel corno dell'Epistola conservasi la statua di legno rappresentante il *Divino Bambino*, di cui ha parlato il padre Giuseppantonio Patrignani nel libro intitolato: *Piccolo santuario di alcune immagini miracolose* (pp. 29 e sgg.). In una memoria, conservata nel nostro archivio, e scritta l'anno 1647, così della stessa si narra. *Ad hoc aracoeli sacellum a festo nativitatis Domini usque ad festum Epiphaniae magna populi frequentia inuisitur et colitur in praesepio Christi nati infantuli simulacrum ex oleae ligno apud montem olivarum Hierosolymis a quodam devoto minorita sculptum eo animo, ut ad hoc festum celebrandum deportaretur. De quo in primis hoc accidit, quod deficiente colore inter barbaras gentes ad plenam infantuli figurationem et formam, devotus et anxius artifex, professionis laicus, precibus et orationibus impetravit, ut sacrum simulacrum divinitus carneo colore perunctum reperiretur. Cumque navi Italiam veberetur, facto naufragio apud Tusciae oras, simulacri capsula Liburnum appulit. Ex quo, re cognita, expectabatur enim a fratribus et iam fama illius ex Hierosolymis ad nostras familiae partes advenerat, ad destinatam sibi Capitolii sedem devenit. Fertur etiam, quod aliquando ex nimia devotione a quadam devota faemina sublatum ad suas aedes miraculose remeaverit. Quapropter in maxima veneratione semper est habitum a Romanis civibus, et universo populo donatum monilibus, et iocalibus pretiosis, liberalioribusque in dies prosequitur oblationibus.* E di tal maniera, che ora si vede arricchita la detta immagine di smeraldi, zaffiri, topazi, amatiste, diamanti e altri preziosi ornamenti, fra i quali è considerabile un alamaro di cinque pezzi, ornato con 162 diamanti legati in argento del valore di 580 scudi, donato pochi anni fa da persona, che ha voluto, e saputo tener sempre nascosto il suo nome. Ma benché io non abbia potuto raggiungere il tempo preciso, e il nome del religioso, che ha fabbricata questa divotissima immagine, stimo non per tanto doversi ciò riferire al principio del secolo prossimo passato, o poco più innanzi, facendosene menzione nella visita apostolica della nostra chiesa, fatta il dì 16 novembre 1629, con queste parole: *imago Christi, quae in die nativitatis populo ostenditur*, onde forte mi maraviglio che il Vaddingo, e altri scrittori non ne abbiano punto parlato, eccettuatone Simone Ruggeri, il quale nel diario dell'anno santo del 1650 ne ragiona come di cosa già molto nota, scrivendo sotto la vigilia di Natale che “nella chiesa d'Araceli, a matutino (nota: così costumossi per fino al principio del secolo corrente, in cui si cominciò ad esporlo alla pubblica venerazione; mentre si canta il vangelo nella terza messa), nel presepio il bambino miracoloso”. E nel dì dell'Epifania, così aggiunge: “In Araceli circa le 23 ore e mezza si fece la solita processione del Bambino, che per essere la medesima, che si vede ogni anno tralascieremo di descriverla”. Cfr. *ivi*, p. 506: «Avendo sinora favellato delle indulgenze, passeremo a registrare le ordinarie funzioni sacre, che in tutto il corso dell'anno sogliono praticarsi nella nostra chiesa. E primieramente il dì 6 gennaio, dopo il vespro, si dà principio alla processione del Bambino, che suole farsi per entro la chiesa, concorrendovi numerosissimo popolo».

presepe napoletano. Lo scultore, pur nato nella veneta Este tra 1662 e 1663 e morto dopo il 1731¹⁷⁴⁴, si trasferì a Napoli inizialmente come allievo di un marmoraro, Pietro Barberis, il cui soggiorno partenopeo è documentato post 1678¹⁷⁴⁵. La fonte più importante a stampa sull'artista è ovviamente Bernardo De Dominici, che nella vita cumulativa di Cosimo Fanzago e della sua bottega lega l'apprendimento del disegno di Colombo a Francesco Solimena¹⁷⁴⁶, il che andrebbe a confermare i rapporti sempre più fitti che intercorrevano fra artisti di vario tipo e impegnati nelle diverse arti alla fine del Seicento¹⁷⁴⁷. Domenico di Nardo sarebbe stato il primo maestro dello scultore: la tesi è generalmente accettata, pur non confortata da documentazione archivistica¹⁷⁴⁸, anche se non dovette rimanere indifferente alla produzione di Nicola Fumo, anch'egli presente nella chiesa di Ara Coeli¹⁷⁴⁹: negli ultimi anni, invece, l'attività di Colombo risentì notevolmente di soluzioni di chiaro sapore berniniano fuse con un linearismo più capriccioso, vicino ai morfemi di Giacomo del Po¹⁷⁵⁰.

Anche la statua dell'*Immacolata*, attribuita dai funzionari di Soprintendenza a Nicola Fumo¹⁷⁵¹, era soggetta, specialmente al tempo della sua installazione, a sentiti ritrovi di preghiera¹⁷⁵², e risentiva anch'essa del legame forte che univa i frati minori alle scelte stilistiche dell'area

¹⁷⁴⁴ Data del suo testamento napoletano, v. BORRELLI 2005, p. 20, cfr. BORRELLI 1998, pp. 167-171.

¹⁷⁴⁵ BORRELLI 1970, pp. 197-200; BORRELLI 1982; GAETA 1990.

¹⁷⁴⁶ DE DOMINICI 1742, pp. 176-189, in part. p. 188; PASCULLI FERRARA 1989, p. 56.

¹⁷⁴⁷ Dalla cui contaminazione scaturivano prodotti eccezionali, cfr. BORRELLI 2005, pp. 21-22: Colombo fu eletto nel 1701 prefetto della corporazione dei pittori, ma lavorò pure il marmo, tant'è che nel 1718, assieme a Nicola Fumo, fu iscritto all'Arte dei Marmorari.

¹⁷⁴⁸ Introdotta da PASCULLI FERRARA 1989, p. 59, e seguita da GELAO 1994, p. 109 e da GAETA 2007, p. 88)

¹⁷⁴⁹ Più di recente, Gian Giotto Borrelli ha insistito sull'incidenza che Gaetano Patalano avrebbe avuto sullo scultore veneto: il *san Matteo* realizzato da Patalano nel 1691 per la chiesa eponima a Lecce anticipa il *san Feliciano* eseguito da Giacomo nel 1695 per la chiesa di Sant'Andrea a Sirignano (SA); lo studioso, inoltre, rammenta i rapporti diretti di lavoro tenuti con Lorenzo Vaccaro e avviati da Colombo alla fine degli anni Ottanta del Seicento per il cappellone della Concezione nella chiesa napoletana di San Francesco Saverio (oggi San Ferdinando, a conferma di ciò, ci sarebbe, inoltre, il busto-ritratto di Anna Maria Arduino nella chiesa dell'Ospedaletto (1702-1704), cfr. BORRELLI 2005, p. 24.

¹⁷⁵⁰ FONTANA 2009, con bibliografia precedente.

¹⁷⁵¹ Per la cui scultura campana v. CASCIARO 2007b, e per quella spagnola v. DI LIDDO 2007 e DI LIDDO 2008, con bibliografia precedente.

¹⁷⁵² Sull'effigie dell'*Immacolata*, attribuita dalla schedatura ICCD dubitativamente a Nicola Fumo, v. CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 509: «Il dì 7 dicembre, all'ora del vespero, si espone nella chiesa una statua di legno, esprimente la gran madre di Dio, fabbricata in Napoli l'anno 1722. Il dì seguente dopo il vespero si dà principio alla processione, cui interviene l'arciconfraternita del gonfalone, e il terz'ordine di San Francesco. Riponsi poi la mentovata immagine sopra un altare portatile, nel mezzo della chiesa, ove, durante l'ottava, si celebrano giornalmente molti sacrificii. L'autore di questa divota funzione fu il reverendissimo padre Francesco d'Altamura, in quel tempo vice-commissario generale, e dappoi promosso al vescovado di Sessa dalla gloriosa memoria di Benedetto XIII. Parimente in questi otto giorni, circa le ore 22, si recita il mattutino, acciochè dai fedeli possano conseguirsi le indulgenze a lor beneficio concesse dai sommi pontefici. Dopo terminate le lodi, si cantano le litanie della Madonna, l'antifona *Tota Pulcra*, il *Tantum Ergo*, e si termina la funzione con la benedizione del venerabile, esposto sull'altar maggiore sino dal principio del Mattutino».

geografica meridionale. Queste opere di origine napoletana, come quelle calabro-sicule di S. Francesco a Ripa, erano particolarmente consone all'attitudine popolare dei francescani, che a differenza della curia romana sostenevano fortemente una produzione di immagini commoventi, in linea con una spiritualità che puntava sulla compartecipazione totale al dolore di Cristo. Analogamente ad altri circuiti di devozione, durante il Settecento si avvertì in tutta Roma la forte necessità di ambientare le effigi venerabili (ossia quasi sempre le figure di Cristo in croce): anche la sistemazione finale dell'*Immacolata* nella ex-cappella del Santissimo Sacramento risponde a questa esigenza¹⁷⁵³ (Figura 7). Invece di realizzare *ex novo* un apparato per presentare la statua in un tutto unitario con la stravagante architettura di Antonio Gherardi, i frati raccolsero una discreta quantità di arredi lignei precedenti, e di varia fattura, per creare una gloria di angeli oranti o reggi-cero dorati con cui riempire l'invaso¹⁷⁵⁴.

Il pulpito della basilica, agganciato sulla settima colonna sinistra, presenta un impianto ottagonale coronato dalle personificazioni della Fede e della Speranza che inquadrano lo stemma papale di Urbano VIII Barberini. Chi scrive ritiene di essere davanti, per alcune incertezze di modellato, all'esordio monumentale di Pietro Paolo Giorgetti in anticipo sull'anno giubilare 1625, prima che venisse messo a cantiere da Bernini nel Battistero Lateranense¹⁷⁵⁵. Bisogna ammettere infatti che le due figure sul coronamento non sono eccelse, e che probabilmente pesanti modifiche hanno interessato il pulpito che sembra conservare un solo rilievo di possibili sei scene della

¹⁷⁵³ L'area a destra dell'altar maggiore è descritta da Erwee in modo confuso, a causa della stretta regola topografica e dei numerosi cambi di nome e di patronato di queste cappelline; v. ERWEE 2014, vol. I, p. 350, note 52-58: per la cappella dei terziari o Oratorio dell'Immacolata Concezione costruito per il giubileo del 1750 da Pio e Girolamo Rossi in cui sono panche lignee dalla chiesa di S. Maria dell'Umiltà, forse potrebbero avere la stessa origine anche gli angioletti della cappella ex di S. Francesco Solano. Per la cappella di Antonio Gherardi, eseguita per il giubileo del 1675 ma rifatta pesantemente (1882), v. TITI 1686, p. 169; ivi, *l'Immacolata* lignea e policroma (1722) non attribuita da Erwee né a Colombo né a Fumo.

¹⁷⁵⁴ In chiesa ebbero luogo le cerimonie di canonizzazione di Giacomo della Marca e Francesco Solano: la processione dal Vaticano a S. Maria in Ara Coeli condusse due stendardi col ritratto dei nuovi santi: vi intervennero l'oratorio del Gonfalone con una croce e il proprio stendardo e l'oratorio francescano delle Stimate, con *Crocifisso* e stendardo. In chiesa furono approntati ricchissimi apparati tessili, lampadari e prospettive dipinte, più altri interventi effimeri a cui è probabilmente da riferire la quantità di angeli reggicero oggi nella cappella dell'*Immacolata* riguardano il nuovo altar maggiore da poco terminato come si vede dal Padre Casimiro. Cfr. *Diario ordinario*, fascicolo del 23 ottobre 1723, CHRACAS n. 1582, p. 15: «Con bellissimo ordine d'architettura, eravi eretto il nuovo altar maggiore, con ossatura di legno, ricoperta di velluti, lavorati al di sopra, con ogni più eccellente arte, ed industria, di arabeschi di trine d'oro, adornato di statue, e puttini dorati, ed inargentati, essendovi framezzati alcuni geroglifici allusivi a' santi, le di cui immagini vedevansi espresse nel quadro, che posava entro lo stesso altare, sopra il cornicione del quale miravasi l'arme della Serafica Religione; e più in alto lo Spirito Santo tra raggi».

¹⁷⁵⁵ Il pulpito è già stato avvicinato in PALACIOS 2022, pp. 226-231, figg. 143-144, ai modi dei Giorgetti, e in particolare a Giovanni Maria riconosciuto come autore delle porte del Salone degli Orazi e Curiazi insieme a Pietro Paolo Olivieri, figg. 141-142.

*Passione*¹⁷⁵⁶ (Figura 8. 1-4). Se accettiamo che anche il pulpito di S. Maria della Concezione dei cappuccini sia anch'esso di Giorgetti¹⁷⁵⁷, abbiamo un ciclo francescano-pauperistico voluto dai fratelli Barberini e commissionate allo stesso artista: una figura di spicco della confraternita nei suoi anni e poi confidente nientemeno che di Poussin¹⁷⁵⁸.

Altri passaggi fondamentali della scultura francescana, come anche di una certa spinta al collezionismo memorialistico all'interno del convento di Aracoeli, sono rappresentati da cornici¹⁷⁵⁹ (Figura 9), una perduta statua di *San Francesco* nella Cappella Savelli¹⁷⁶⁰ e di altri santi (in particolare l'immagine, di qualità assai elevata e di gusto tipicamente fiorentino, di un *San Sebastiano* in terracotta, ma celebrato da padre Casimiro come opera lignea¹⁷⁶¹, Figura 10), e soprattutto dall'intero sistema dell'altar maggiore, che includeva ad esempio un ciborio a volte

¹⁷⁵⁶ Sul pulpito, che al padre francescano risultava adornato di "storie" al plurale, e che noi accordiamo alla sgorbia di Pietro Paolo Giorgetti come suggerito da Alvar Gonzalez Palacios, v. CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 385: «Nel mezzo della medesima nave, dalla parte del vangelo, è situato il pulpito [...] La materia, onde fu fabbricato, è di noce, la figura ottangolare; ed è ornato con statue ed istorie, ordinate dal magistrato romano nel pontificato di Urbano VIII».

¹⁷⁵⁷ Forse a lui attribuibili, o a Paolo Marucelli, sono infatti i fogli della Raccolta Martinelli che presentano alcune varianti per armadi di sacrestia a confessionali molto prossimi a quelli della chiesa dell'Immacolata Concezione, dove peraltro Giorgetti è testimoniato come intagliatore di alcuni altari di radica, Cfr. http://mebic.comune.milano.it/mebic/gabinettodeidisegni/gabinettodeidisegni/OA310RL_4y010-27275; http://mebic.comune.milano.it/mebic/gabinettodeidisegni/gabinettodeidisegni/OA310RL_4y010-27276; http://mebic.comune.milano.it/mebic/gabinettodeidisegni/gabinettodeidisegni/OA310RL_4y010-27208; <https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/4y010-27266/>.

¹⁷⁵⁸ ERWEE 2014, vol. I, p. 346, nota 17, vol. II, p. 193 (ASR, *Camera I*, busta 1001, c. 99): Erwee lo riferisce a un altrimenti anonimo Stefano Morelli (1626), che non compare nemmeno nella tesi di ANDERSON 2008: forse confrontando *in* alcuni pagamenti per il soffitto del Laterano, sempre con le stesse maestranze impiegate nel soffitto in Ara Coeli, è da immaginare che si riferisca a un intermediario per il pagamento appartenente al Banco Morelli.

¹⁷⁵⁹ Per un intaglio ornamentale che un busto della *Vergine*, v. CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 290: «Finalmente sopra la porta della sagrestia, dentro un ornamento di legno dorato, vedesi una testa di marmo rappresentante, come si vuole, la gran madre di Dio, indicata dalle parole MP. ΘΥ., scritte in una cartella posta sopra di essa; e sotto la medesima si leggono le seguenti: DONUM EQVITIS GVALDI ARIMINEN.»

¹⁷⁶⁰ Per la statua perduta del fondatore, v. CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 173: «Sin dal principio del secolo XIII la famiglia Savelli, oggi estinta, fabbricò questa cappella [...] conteneva un altare isolato, cinto da quattro colonne di marmo paonazzo, sopra le quali si alzava un ciborio lavorato con vari ornamenti di mosaico, secondo il gusto di que' tempi. Veneravasi in esso una statua di legno, molto divota, conservata in oggi nella sagrestia, esprimente il nostro Padre Santo Francesco in atto di ricevere le sacre stimate; e vuolsi essere stata la prima, che a questo santo sia stata inalzata nella città di Roma».

¹⁷⁶¹ CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 291: «XVII. Della Cappella della Madonna di Loreto. / Nei tempi andati era dedicata questa cappella [...] al glorioso martire Santo Sebastiano, la cui immagine di legno [in realtà terracotta], che vi si venerava, è stata pochi anni fa collocata sopra la porta, per cui dalla chiesa si passa nel chiostro. L'anonimo più volte ricordato narra che sotto la detta immagine, e non sotto quella di un crocifisso, come si è avvisato Lorenzo Scradero (Monument. Ital. pag. 148 a t.), leggevasi il seguente distico: *Sanguine quaesiti caelum, nos tartara culpis / Fac meritis cedant crimina nostra tuis*». L'opera è stata discussa senza proporre un'attribuzione certa da NEGRI ARNOLDI 2011.

attribuito a Girolamo da Carpi¹⁷⁶², più volte rimaneggiato e fissato nella sua conformazione attuale da Vincenzo da Bassiano¹⁷⁶³ (Figura 11. 1-8).

Di tutte queste opere si legge estesamente nelle cronache di Padre Casimiro, ripreso testualmente anche nella famosa guida ottocentesca di Antonio Nibby¹⁷⁶⁴. Sempre alla mano di Vincenzo da Bassiano è collegato il crocifisso della terza cappella destra¹⁷⁶⁵ (Figura 12). Come anche per frate Angelo da Pietrafitta, i crocifissi di Vincenzo da Bassiano, proveniente dai borghi ai confini tra i castelli e i monti Lepini, si ritrovano in un panorama del tutto spaesante entro le mura dell'Urbe. Alcune delle sue specialità tecniche farebbero inorridire qualunque teorico delle arti, di qualunque secolo. Spaghi tesi e contorti sotto la pelle del gesso a simulare le vene, poi tinte di verdi e blu dalle mani stesse di chi aveva intagliato; e ancora, groppi di mestica e paglia o simili materiali impastati col gesso per modellare masse di ricci infiammati come una vampa attorno alla smorfia cadaverica di un Cristo che ha superato la decomposizione prima ancora di scendere dalla Croce. Questo era il temperamento figurativo di Vincenzo da Bassiano nel suo *Crocifisso* di Nemi, e fu ampiamente stemperato per l'esemplare dell'Ara Coeli: non sarà un caso che persino l'acribioso Padre Casimiro cercasse di stornare la citazione diretta del nome¹⁷⁶⁶, che

¹⁷⁶² NOREEN 2008; per il ciborio perduto dell'altar maggiore, v. CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 51: «Poco dopo la metà del secolo XVI il sommo pontefice Giulio III fece fare un tabernacolo ricco, bello e artificioso per conservarvi la santissima eucaristia, e lo collocò nell'altar maggiore di questa chiesa, per quanto ne scrive il padre francescano Girolamo Bordonio da Sermoneta nella dedicatoria del suo libro, intitolato il *Panegirico Pentacordo*, stampato in Napoli sopra la fontana dei serpi per Raimondo di Amato [...] il detto ciborio di legno dorato era l'istesso che nel pontificato di Benedetto XIII fu tolto, sì per essere ormai affatto consunto, sì per non esservi più luogo da collocarlo, dopo la nuova fabbrica de' due scalini di varie pietre commessi».

¹⁷⁶³ Per l'altare maggiore, rifatto su disegno di Filippo Raguzzini (1723), v. il *Diario romano*, fascicolo del 1725, CHRACAS n. 1266; v. ERWEE 2014, vol. I, p. 351, note 65-66, vol. II, p. 195 (*Archivio Capitolino, Camera Capitolina*, catena 448, cc. 193v-194r). Per CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 130 tuttavia l'altare era già ampliato da fra Vincenzo da Bassiano (1691) con due statue di *Angeli inginocchiati* e due di *San Giovanni da Capestrano* e *San Bernardino da Siena* tutte di legno e di sua mano; il coro e il retroaltare realizzati in noce, di artista ignoto (1691), probabilmente andranno dati allo stesso frate-intagliatore. Il medesimo CASIMIRO DA ROMA 1845, pp. 33-35, discute di un coinvolgimento di Vincenzo da Bassiano anche nel restauro della chiesa del 1686-1688, dove ebbe il ruolo di regista generale dei lavori, senza affidarsi a capomastri esterni nonostante conservasse il «soffitto, ornato di trofei, e molto riguardevole per la maestà del disegno, per la copia dell'oro, per la squisitezza della pittura, e per la delicatezza dell'intaglio, fatto dal Senato e Popolo Romano, in rendimento di grazie alla santissima Vergine, per la segnalata vittoria riportata dalle armi cristiane all'isole Curzolari contro il comune nemico, a dì 7 ottobre 1571 nel pontificato di San Pio V...», ampliò le finestre, rinnovò le cancellate in metallo, incluse gli interventi pittorici di Giuseppe Passeri, Giovanni Odazzi e del frate-pittore Umile da Foligno, con un programma che celebrava sia i santi della «Serafica Religione» che gli eventi storico-mitici del luogo (Augusto e la Sibilla, la battaglia di Lepanto); tutto questo, ribadisce Casimiro, fu però «fatto con le limosine somministrate dagli ordinari benefattori», in obbedienza ai voti di povertà della regola francescana.

¹⁷⁶⁴ NIBBY 1839, p. 344, 347-348, 352-353.

¹⁷⁶⁵ Per il crocifisso ligneo realizzato sul finire del Seicento nella cappella di San Bonaventura, v. CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 102: «un'immagine di legno, esprimente Gesù Cristo pendente dalla croce, fabbricata da un nostro religioso, fu dappoi nominata del Santissimo Crocifisso. Il pavimento è lavorato di mosaico ben disposto e conservato».

¹⁷⁶⁶ CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 102.

invece non risparmia per la risistemazione dell'altare, più posato e realizzato a monocromo, fingendo il marmo per le statue laterali e il bronzo nei busti reliquiario e negli angeli del fastigio¹⁷⁶⁷. Se, come abbiamo già detto, tanta violenza espressiva non era certamente gradita nell'ambito romano, così come l'estremo patetismo, che travalicava la semplice ricerca di verosimiglianza, l'estrema libertà dai vincoli corporativi garantita agli scultori attivi in seno all'ordine si traduce sempre in una policromia violenta, regolarmente stesa dallo stesso autore del modellato plastico, senza essere costretto a rivolgersi a una manodopera esterna specializzata.

Un caso particolare è rappresentato dal cosiddetto tempietto di Sant'Elena, realizzato al principio del Seicento da un'equipe guidata da Piero Strozzi¹⁷⁶⁸: la fattura non risentì della temperie stilistica francescana, in quanto l'intera cappella era di esclusivo patronato dell'Arciconfraternita del Gonfalone. Prima delle distruzioni causate dalle incursioni napoleoniche, a seguito delle quali il complesso fu ricostruito soltanto nel 1833 sotto la guida di Pietro Holl, il tempietto culminava in una cupoletta loricata sormontata da una statuetta, affidata a Francois Dieussart, scultore fiammingo dalle accertate frequentazioni con Duquesnoy. L'artista, poi celebre nel Nord Europa come ritrattista funerario in marmo, similmente al più noto connazionale aveva iniziato la propria carriera a Roma come scultore polimaterico, senza per questo essersi associato ai sodalizi dei falegnami. Dieussart, noto a Roma come Francesco Vallone, aveva ad esempio intagliato in legno alcune figure decorative come supporto di tavolo per la propria confraternita nazionale di S. Giuliano dei Fiamminghi, su disegno di Federico Zuccari, e due Madonne in avorio, una per Marcantonio Borghese e l'altra per il rettore della confraternita stessa, Jean Museur¹⁷⁶⁹. Dieussart, come Duquesnoy, era un artista dalle spiccate tendenze classiciste e dal modellato dolce, di cui non si conoscono opere policrome. La statuetta doveva essere collocata sulla cima della cupola del tempietto, che veniva così a configurarsi

¹⁷⁶⁷ CASIMIRO DA ROMA 1845, p. 206: «Le statue di legno de' Santi Bernardino da Siena e Giovanni da Capistrano, poste di qua e di là dall'altare mentovato, insieme con gli angeli dorati, che sostengono e adorano il santissimo nome di Gesù, collocati sopra del frontispizio, furono fatti l'anno 1691 dal sopralodato padre francescano Vincenzo da Bassiano». Tale artefice fu secondo gli studiosi locali e dell'ordine autore di sette crocifissi, per il Convento di S. Maria della Consolazione a Caprarola (1662), il Santuario del Santissimo Crocifisso a Nemi (1669), la chiesa di S. Agata Vergine e Martire a Ferentino (circa 1669), il Santuario del Crocifisso presso Bassiano (1673 e donato dallo scultore), il Monastero di S. Rocco a Farnese (1684), il Santuario del Sacro Ritiro di San Francesco presso Bellegra (Roma, non datato, come quello della Cappella del Crocifisso).

¹⁷⁶⁸ GUERRIERI BORSOI 2010, che ricostruisce l'intera storia costruttiva e decorativa del tempietto nelle sue varie fasi fino al primo Ottocento.

¹⁷⁶⁹ Su S. Giuliano dei Fiamminghi: per la statua lignea del santo eponimo intagliata da François Dieussart, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 248, citata anche da FERRARI, PAPALDO 1999, p. 165 ma scoperta per prima da BOUDON MACHUEL 2003.

come esatta replica in grande di un ciborio eucaristico o di una copertura di fonte battesimale. Proprio per questa ragione, nonostante l'iniziale intenzione di utilizzare l'opera come semplice modello per la fusione, si decise per ragioni statiche di mantenerla in legno, pagando un doratore perché la rifinisse a bronzo. Con la ricostruzione ottocentesca, l'intero sistema di copertura fu rifatto *ex novo* in legno stuccato, e Giovan Battista Canini fu pagato per la *Madonna con Bambino* sostitutiva, di cui curò anche la doratura¹⁷⁷⁰.

¹⁷⁷⁰ Per la Cappella di S. Elena, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 352, note 72-75 (AAV, *Arciconfraternita del Gonfalone*, buste 437 e 442, Mandato n. 39), per la sostituzione della statuetta in legno dorato di Giovan Battista Canini (1833).

III.4. Il legno nelle altre congregazioni.

Il fenomeno della scultura lignea policroma, per quanto come tratteggiata *supra* sia tipico della comunità francescana a Roma, è però ampliabile anche ad altri generi di congregazioni, meno tradizionalmente legate al lavoro e alla povertà.

Filippo Neri, santo forse più in vista della Controriforma a Roma, era al centro del dibattito sulle immagini e ad esse favorevole¹⁷⁷¹: si ricordi in particolare l'estasi che sperimentò durante una meditazione sull'altare della *Visitazione* di Barocci, non a caso uno dei maggiori maestri coloristi del tardo Rinascimento. Paleotti stesso fu suo diretto discepolo nel tempo in cui ancora l'oratorio si riuniva solo in S. Girolamo della Carità¹⁷⁷². Non è un caso che in questa chiesa rimanga non solo il cielo ligneo cinquecentesco con l'*Ecce Homo* (Figura 14), rinnovato a date successive¹⁷⁷³, ma anche uno splendido medaglione nel soffitto del transetto, che rispecchia la tensione coloristica del capolavoro di Domenichino qui originariamente conservato (la celeberrima *Ultima Comunione di san Girolamo*, Figura 15)¹⁷⁷⁴.

È significativo che anche nella fase tardo barocca ritorni questa unione di intenti, quando sarà il padre Resta a prendere le decisioni storico artistiche per tutto l'ordine oratoriano e a mantenere la Vallicella come scrigno delle opere d'arte. In particolare, san Filippo possedeva, tra le molte immagini che venerava con estremo amore, anche numerosi piccoli crocifissi lignei, pur se non colorati¹⁷⁷⁵.

¹⁷⁷¹ BARBIERI 2013, p. 215.

¹⁷⁷² BARBIERI 2013, pp. 216-217: Alessandro Zuccari parla di una sorta di *imprimatur* degli oratoriani a Paleotti per il suo *Discorso*.

¹⁷⁷³ Su S. Girolamo della Carità, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 239-243, vol. II, pp. 136-139: la chiesa, fatta costruire da Clemente VII ancora cardinale, fu prima dell'osservanza francescana e dunque abituata all'uso del legno, e poi casa di San Filippo Neri nel Cinquecento, fino a bruciare in un incendio nel 1631. Il cardinale Francesco Barberini stanziò 3000 scudi per restaurarla e affidò i lavori al soffitto del transetto ai falegnami Alessandro Nave e a suo figlio Francesco alla morte di questi (finiti nel 1635), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 239, note 3-6 (ASR, *Istituti riuniti di San Girolamo della Carità*, busta 714, cc. 209-211); il rilievo con i due santi tuttavia non può essere di loro responsabilità, poiché questi noti carpentieri non sono mai registrati come responsabili di intagli figurativi di prima importanza. Il soffitto della navata si salvò invece dall'incendio, e risale alla medesima committenza di quello del transetto di S. Maria in Trastevere, ossia di responsabilità del cardinale Antonio Giulio Santorio, il cui stemma compare insieme ai simboli della Passione nell'intaglio di Andrea Tozzi (1587-1597), che però non è pagato per questo lavoro anche se testimoniato nella chiesa (1594-1596), ma che ebbe probabilmente occasione di collaborare con la tipica *équipe* barberiniana rappresentata da Giovanni Paolo Gentile e Simone Lagi (1595), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 240, note 11-12, vol. II, p. 137 (ASR, *Istituti riuniti di San Girolamo della Carità*, busta 385, cc. 35-36r-v).

¹⁷⁷⁴ Del rilievo del soffitto del transetto con *San Girolamo e Filippo Neri* si ignora l'autore dell'intaglio, lasciando dunque il sospetto che anche questa parte di cielo sia stata rifatto nel 1663, quando alcuni documenti citati da ERWEE 2014, vol. I, p. 240, note 11-12, vol. II, p. 137 riportano interventi di manutenzione al soffitto (ASR, *Istituti riuniti di San Girolamo della Carità*, busta 945, 41v, 43v, 47r, 68v).

¹⁷⁷⁵ BARBIERI 2013, p. 211.

III.4.1. Cori, porte e sacrestie: gesuiti, serviti e celestini.

Alcune congregazioni, caratterizzate da un'immagine pubblica di spiritualità filosofica e performativa, come è il caso dei gesuiti, pure ebbero i loro fratelli laici dediti all'arte del legno. Studiati in seno all'ordine negli anni Cinquanta da padre Paolo Pirri, anche gli intagliatori gesuiti si concentrarono nel passaggio tra il Cinque e il Seicento, e non lasciarono tracce all'interno della corporazione del legname probabilmente anche in relazione a queste date precoci. In generale il linguaggio chiaro, classico nel panneggio ma esplicito nella rappresentazione del dramma e fortemente derivato dalle stampe devozionali dell'ordine, rappresenta un *unicum* internazionale che a Roma non fa notare distanziamenti importanti rispetto agli altri centri dove i gesuiti fecero agire i propri intagliatori, delineando così un vicolo abbastanza cieco nello sviluppo di quest'arte. Fa eccezione la ricchissima sacrestia di S. Andrea al Quirinale, meno tradizionale per via della fortissima regia berniniana: intagliata da Francesco Bergamo, presenta uno dei pochi capolavori riconosciuti dalla letteratura secondaria generale all'intaglio ligneo romano. La fortuna dell'ordine fu quella di accogliere nelle sue file due dei tre figli di quel Riccardo Taurino che aveva fatto scalpore con i suoi cori intagliati in S. Giustina di Padova e nel Duomo di Milano, e che furono al servizio del riformatore Borromeo¹⁷⁷⁶. A Roma lasciarono poche ma fondamentali opere, come la sacrestia di S. Ignazio e del Gesù¹⁷⁷⁷.

Questo esempio iniziale così celebrato e fortemente collegato a una direttiva dall'alto implicò una certa coerenza tra i successori, con Giovanni e Gian Paolo che viaggiarono per l'Italia dedicandosi soprattutto all'arredo delle sacrestie delle case dell'ordine, a Genova, a Palermo, e ovviamente a Roma. Oltre all'intervento nella chiesa di S. Ignazio, la critica ha affidato ai fratelli anche l'esecuzione delle porte in noce a vista di S. Vitale¹⁷⁷⁸, riconoscendovi da ultimo un ruolo decisivo nella transizione dall'iconografia violenta del martirio preferita nei primi anni della Controriforma (ad esempio nel ciclo di S. Stefano Rotondo) alla più posata narrazione delle gesta dei fondatori dell'ordine al principio del Seicento, ancor prima dell'ufficializzazione delle canonizzazioni¹⁷⁷⁹. D'altronde le porte intagliate in legno di noce a vista rappresentavano a Roma

¹⁷⁷⁶ PIRRI 1952, pp. 28-52, in part. 51-52.

¹⁷⁷⁷ Su cui vedi da ultimo GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 175-180, e realizzata da Francesco Brunelli, su cui v. PIRRI 1952, pp. 10-28.

¹⁷⁷⁸ I registri superiori delle porte rappresentano le stesse scene di martirio presenti all'interno della chiesa: *San Protasio* e *Santa Valeria* a destra, e *San Gervasio* e *San Vitale* a sinistra. I registri inferiori hanno scene narrative dei santi fondatori, come il *Pellegrinaggio di San Francesco Saverio* e la *Visione di Sant'Ignazio alla Storta*. I sei riquadri sono circondati da teste cherubiche e motivi ornamentali e da sei nicchie contenenti le statuette dei medesimi santi.

¹⁷⁷⁹ FLEMING 2021, pp. 385-388, in part. note 44-46, come già FIDANZA 2009, rifiuta la precedente attribuzione dei disegni a Giovan Battista Fiammeri, attivo nell'ordine anche per il cantiere di affreschi della navata e in

un chiaro esempio di quell'arte lignea elevata dall'assenza di colore, così come dal genere del rilievo narrativo, che già a partire dal Settecento venivano notate dalla guidistica locale, come nel caso delle porte di San Vitale¹⁷⁸⁰, e ancor prima si erano recuperate, per l'importante legame con la regia raffaellesca, le porte delle *Stanze Vaticane*, in particolare quelle dell'Incendio di Borgo, che infatti filtravano nella letteratura di viaggio francese addirittura con il significativo uso del termine 'scolpire'¹⁷⁸¹. Nell'elaborare il loro capolavoro milanese, i *Confessionali* di S. Fedele, gli intagliatori non avevano avuto bisogno di disegni diretti da un artista in vita, in quanto si riferivano al cosiddetto *Liber Imaginum*¹⁷⁸²; così in S. Vitale la dipendenza dalle pareti affrescate da Giovan Battista Fiammeri sarà da interpretarsi piuttosto come una pietra di paragone su cui il figlio mezzano di Taurino creava le sue proprie composizioni, trattando il nuovo cantiere decorativo come esempio di *Biblia pauperum* al pari della pubblicazione già utilizzata in precedenza.

Per quanto riguarda le devozioni dei Servi di Maria, in S. Maria in Via¹⁷⁸³ è conservata una statua processionale dell'*Assunta* dalla tradizionale quanto fantasiosa attribuzione berniniana, purtroppo profondamente modificata da una cromia moderna e fluorescente, opera dell'intagliatore Raimondo Gaggi¹⁷⁸⁴ (Figura 16). Nella stessa chiesa servita si conservano ancora

precedenza allievo di Bartolomeo Ammannati, nonostante le somiglianze rilevate da PIRRI 1952, pp. 40-42, che fu il primo a suggerire che l'opera spettasse a Giacomo Taurino (secondo lui accompagnato da Giovan Paolo), tra il 1607 e il 1609; FIDANZA 2009, pp. 441-442 ha spostato l'opera al 1611-1615.

¹⁷⁸⁰ ROISECCO 1765, vol. 2, p. 596: «Le porte della chiesa [di S. Vitale] fatte di noce ed intagliate meritano particolar osservazione»; VENUTI 1766, p. 66: «le porte della chiesa [di S. Vitale] composte di noce intagliata meritano particolare osservazione»; ROISECCO 1775, p. 166: «quivi è l'antichissima chiesa di S. Vitale, con una porta bellissima di noce intagliata mirabilmente con figure, ed altri bassirilievi»; CIPRIANI 1838, p. 76: «Merita osservazione la porta della chiesa per l'intaglio fatto su legno noce con bassi-rilievi ed altri belli lavori»; ANGELI 1903, p. 602: la porta di S. Vitale è «adorna da un intaglio in legno del secolo XVI»; TANI 1922, p. 128: «La porta in legno ha un bell'intaglio eseguito nel XVI secolo da un laico gesuita, che vi rappresentò fatti dei santi titolari, di S. Ignazio di Loyola e di S. Francesco Xavier».

¹⁷⁸¹ [DE LALANDE] 1769, p. 220: «Il y a six portes sculptées en bois, qui sont d'une belle exécution, et d'un bon goût d'ornement»; solo successivamente si recupera l'attribuzione vasariana a Giovanni Barili: PETIT-RADEL 1815, p. 164; MELCHIORRI 1834, p. 459.

¹⁷⁸² NADAL 1593: si tratta di una raccolta di stampe realizzata dal padre gesuita Jeronimo Nadal nel 1593 incisa dai fratelli Wierix, da Adrian Collaert e da Karel de Mallery su disegni di Bernardo Passeri.

¹⁷⁸³ Su S. Maria in Via, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 502-505, vol. II, pp. 271-272: per la facciata, contestata in bibliografia tra Martino Longhi il Vecchio e Giacomo della Porta, ma documentata di Francesco Capriani da Volterra architetto (1590-1593); per il presbiterio restaurato a spese del cardinale titolare Roberto Bellarmino (tra 1599 e 1620) e il coro ligneo fu donato da Ludovico Buoncompagni Ludovisi nel 1604, e poi riammodernato in vista del giubileo del 1775 (1773), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 504.

¹⁷⁸⁴ Per la statua lignea oggi in sacrestia (1755-1756) attribuita senza riferimenti documentari, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 504: in effetti questa effigie poggia su uno scoglio molto berniniano (che però si ritrova anche nelle imitazioni di frate Diego da Careri come la *Beata Giacinta Marescotti* del convento di Ripa) pur essendo montata su un basamento portatile, testimoniando un utilizzo processionale. I padri serviti dichiarano a voce tutt'oggi che questa statua sia la prima effigie mariana testimoniata in chiesa, attribuendola a Bernini; cfr. [CORRADO] 1891, p. 31: nel 1720 l'altar maggiore (già dedicato all'Addolorata) viene modificato e in quell'occasione si parla di trasferirvi

numerosi angeli reggi-candelabro intagliati con ottima qualità in legno e dorati, che oggi formano il principale arredo della zona del coro¹⁷⁸⁵, intagliato senza altre figurazioni umane. Questi invece ambientano la nicchia centrale retrostante l'altar maggiore¹⁷⁸⁶, dove è conservata un'*Addolorata* in terracotta dipinta della ditta Ballanti Graziani di Faenza¹⁷⁸⁷ (verosimilmente del 1824, quando il fondatore ebbe un viaggio testimoniato a Roma¹⁷⁸⁸, Figura 17), ma che ne sostituiva una di analoga materia modellata dall'intagliatore Valentino Consalvi intorno al Giubileo del 1725¹⁷⁸⁹, autore anche di un crocifisso contemporaneo per S. Trinità dei Pellegrini.

l'immagine, già con attribuzione berniniana, che inizialmente stava nella cappella della Santissima Trinità, vale a dire la cappella già testimoniata dal Baglione come architettura (1608) di Carlo Lambardi dove ad oggi si conserva un crocifisso miracoloso (di inizio Cinquecento) e che forse dunque ambientava, insieme agli affreschi di Cristoforo Consolani, il *Calvario*.

¹⁷⁸⁵ Gli angeli reggi-candelabro sarebbero parte di una macchina del 1730 ca, scolpita da Valentino Consalvi e disegnata da Giuseppe Marchetti, per la processione della statua in terracotta dell'*Addolorata*, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 504; ma già nel giubileo del 1675 era stata approntata una macchina simile, per gli apparati delle Quarantore, come si vede da ASR, *Servi di Santa Maria in Via: Serie VI Inventari*, 65, *Inventario Sacrestia e monastero 1676*, c. 5v: «Sei angeli grandi di carta pesta col piedestallo di legno che sostentano una candela per ciascheduno da una mano e dall'altra una rosa tutti inargentati et sei vasi parimenti di detta materia con gigli inargentati che servano all'Altar Maggiore per le Solemnità et quarantore che sono stati fatti e donati alla Chiesa da [Domenico] Letanino», inedito. ¹⁷⁸⁶ ERWEE 2014, vol. I, p. 504, note 26-29, vol. II, p. 272: la nicchia è costruita nel 1768 (BAV, *Archivio Chigi*, busta 204, f. 203r) per ospitare un'*Addolorata* in terracotta di Valentino Consalvi (1731) con corona e spade di Angelo Spinazzi (1733), cfr. ASR, *Servi di Maria in S. Maria in Via*, busta 180 e 181. L'altare maggiore attuale è del 1763, v. [CORRADO] 1891, pp. 33-34: il 27 febbraio 1729 Benedetto XIII consacrò l'altare precedente, demolito tra marzo e aprile del 1758; il procuratore generale emerito dell'ordine servita, Francesco Pecoroni, fece rifare l'altare su disegno del marchese Ferdinando Raggi nel 1763: l'immagine ivi esposta, detta “dei Sette Dolori”, era scolpita “in plastica” (*Libro dei Capitoli E*, del decennio 1763), anche se non si faceva il nome del Consalvi, e contestualmente venne costruito un organo positivo per la chiesa. Cfr. anche [s.a.], *Storia della Chiesa Parrocchiale di S. Maria in Via con cenni dell'annesso Convento dei RR. PP. Serviti*, Roma 1920, pp. 14-15, suggerisce che il trasporto dell'*Addolorata* implicasse uno scambio con il *Crocifisso* cinquecentesco della Cappella della Trinità; secondo questa fonte però l'altare maggiore sarebbe stato rifatto subito nel 1758 dal Cardinale Flavio Chigi (presente in effetti un paliotto recante lo stemma del cardinale, titolare tra 1758 e 1761), e il Pecoroni avrebbe fatto decorare solo la nicchia.

¹⁷⁸⁷ [s.a.], *Storia della Chiesa Parrocchiale di S. Maria in Via con cenni dell'annesso Convento dei RR. PP. Serviti*, Roma: Tipografia L. Adriani, 1920, p. 23: «Era l'altare ab antico [della cappella di Lambardi] sacro alla Santissima Trinità, ma poi al Santissimo Crocifisso, quando nell'abside, all'altare maggiore, si collocò nella nuova nicchia la statua in plastica del Bernini, che ora è sostituita da altro simulacro pure dell'*Addolorata*, fatto eseguire dalla celebre fabbrica statuaria dei Graziani da Faenza». Infine, cfr. CECHELLI 1925, p. 25, si aggiunge alla notizia sui restauri presente in tutte le fonti precedenti, e che furono generalizzati per tutta la chiesa (poiché si era aperta una grande crepa su tutta la volta), che nel ricollocare la statua nel coro «fu necessario serrare la finestra di mezzo».

¹⁷⁸⁸ Su cui v. GOLFERI 1963.

¹⁷⁸⁹ Prima della quale è comunque testimoniata un ricco arredo ligneo della zona presbiteriale, v. ASR, *Servi di Santa Maria in Via: Serie VI Inventari*, 65, *Inventario Sacrestia e monastero 1676*, c. 1r: «All'Altare Maggiore vi è la Custodia adorata di legno con tre gradini e Ciborio picciolo fatto di nuovo l'Anno 1670. / Una Croce d'ebano con il suo piede fatto a modo di Reliquiario con Tre Reliquie de Santi, et il Christo è di Bronzo adorato [... si citano anche] due torchiere grandi di legno di noce intagliate et profilate d'oro ma vecchie è sopra l'Altare una tavoletta dell'In Principio con cornici adornate [così molte volte per diversi altari; ed anche] la Cantoria di Legno con le sue gelosie dipinta a' colore di noce e profilata d'oro [seguono ancora molte cornici, due torchiere di legno inargentate, etc. Infine] All'Altare di San Philippo una Croce di Legno profilata d'oro col Christo / Due Angeli dipinti et adorati di legno; questi ultimi confermati in ASR, *Serviti in Santa Maria in Via*, 66, *Inventario Sacrestia e monastero 1680*, c. 18v, dove è però cancellato da diverso inchiostro la voce con il crocifisso. Cfr. altri inventari relativi alle camere del convento per diversi lavori d'intaglio minori, come decorazioni di armadi e pregadii, piccoli crocifissi devozionali (non sempre specificato che si tratti opere lignee e non fuse, ad esempio negli appartamenti nelle camere del Padre

Anche i più dimessi Celestini di Sant'Eusebio spiccano nella guidistica per la presenza del loro coro in noce della chiesa, spesso citato tra le primissime testimonianze di intaglio ligneo romano¹⁷⁹⁰, datato all'incirca sul principio della seconda metà del Cinquecento. Questa datazione è all'esame autoptico dello stile assolutamente troppo alta¹⁷⁹¹, e andrà risistemata piuttosto attorno all'anno giubilare del 1600. L'opera è molto nota perché è citata frequentemente nella guidistica, caso raro per l'Urbe in fatto di opere di legnami, e in effetti, nonostante le pessime condizioni di conservazione, si tratta di un complesso decorativo e scultoreo di impegno notevolissimo. Prima dei restauri settecenteschi che videro sorgere nuovi altari e la volta affrescata da Anton Raphael Mengs, questo coro era di fatto l'unico arredo figurativo di rilievo presente nel convento celestino¹⁷⁹².

Per quanto alcuni elementi siano effettivamente molto ancorati nella cultura figurativa del pieno Cinquecento, e in particolare in quella degli intagli lignei che dovevano fare da cornice monumentale a Raffaello, secondo lo stile di Giovanni Barili, altri dettagli annunciano già alcune peculiarità romane della decorazione lignea, ecclesiastica ma non solo¹⁷⁹³. Questo senso di compromesso tra il gusto romano ancora da crearsi e quello toscano della mobilia tardo-

Reggente di San Marcello Giorgio Saggia della Sardegna e del padre priore di Santa Maria in Via, Sempronio da Bergamo (*ibid.*, f. 6v, 7r), inediti. MARTINELLI 1653, pp. 26-27: un miracolo operato dalla Madonna del Pozzo, che sarebbe uscita indenne da un incendio con tutta la cornice lignea, a cui per contatto aveva passato questo potere: il fatto è commentato citando la fonte cronachistica da cui è tratto («Intra claustrum monialium Sanctae Mariae Campi Martii Puteus extat, supra quem anno 1525 inventa fuit insignis olim Constantinopolitana Imago Beatae Mariae Virginis illaesa ab igne, qui ligneum illius ornamentum penitus absumpserat: cuius aquam infirmi potantes sanitatem consequuntur, meritis et intercessione Beatae Mariae. Hyacinthus de Nobilibus in italicis huius Monasterij Chronicis»).

¹⁷⁹⁰ FELINI 1610, p. 88: nella chiesa di S. Eusebio «stanno li monaci Celestini, li quali hanno ristorata la chiesa, et fatto un bellissimo choro tutto intagliato di noce di basso rilievo, con il tabernacolo similmente stupendo *per essere opera di legno*», corsivo mio; MARTINELLI 1644, p. 78: «Vedrete la chiesa di S. Eusebio, et il suo choro intagliato egregiamente di noce», senza citare altro della chiesa; cfr. MARTINELLI 1699, p. 87 aggiunge solo che la chiesa è casa generale dei padri Celestini; ROISECCO 1765, vol. 2, p. 466; cfr. ROISECCO 1775, p. 139: la chiesa di S. Eusebio «è governata da' padri Celestini, che la ristorarono, e vi fecero un coro di noce egregiamente intagliato»; BURCKHARDT 1855, p. 252.

¹⁷⁹¹ Come notato da CAIOLA 2020b, p. 78.

¹⁷⁹² Nonostante lo studioso Micheal Erwee supponga che il coro della chiesa dati al 1556, ritiene anche che fosse probabilmente “extensively reworked” da Claude Pernet, che è registrato al lavoro in chiesa nel 1624, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 149, nota 10, vol. II, p. 91, ASR (Galla Placidia), Monte di Pietà, libro mastro 46, entrate non numerate.

¹⁷⁹³ Ad esempio, le spalliere degli stalli sono composte da specchiature lasciate nude, ma riquadrate da modanature dai pattern classicheggianti, a *kyma* lesbio e baccellatura, e le loro predelle a racemi possono essere lette ancora come vicine ai modi artistici precedenti il Sacco di Roma; il fregio di cartelloni inframmezzato da mensole con volute e teste cherubiche invece esprime già una cultura più tipica della maniera avanzata se non proprio di fine secolo. Lo scranno centrale è incorniciato da due colonne ioniche con base a candelabra, proprio come i grandi complessi d'altare che conosciamo per le opere raffaellesche; tuttavia, la ricchezza carnosa degli intagli delle candelabre, delle zampe che uniscono un motivo a squame a piedi di cavallo, dei braccioli in forma di sfinge alata e degli elementi terminali strafornati, mostra già qualcosa di secentesco, in particolare nelle rese delle testine di monaca nelle panche presso i due leggi.

cinquecentesca (complicato nella sua comprensione più chiara e precisa dagli innumerevoli falsi e *pastiches* immessi sul mercato antiquariale durante l'Ottocento storicista) è ovviamente il maggior responsabile di una datazione così poco centrata, eppure la mancanza di qualunque altro riferimento significativo, documentario o visivo, fa pensare che anche questa, come altre opere lignee a Roma, sia stata il risultato del lavoro di un membro della congregazione appositamente richiamato in questa sede (centralissima, anche se non la casa madre dell'ordine, che risiedeva sulla Majella) per decorare convenientemente il sobrio coro appena rifatto dietro l'altar maggiore secondo i nuovi dettami tridentini. I quarantadue sedili, sono tutti separati da statuette di *Santi Martiri*, riprese al centro dal badalone ottagonale, con i *Quattro Evangelisti* e i *Quattro Profeti* maggiori, realizzate in un rilievo quasi del tutto staccato, accompagnate ciascuna al di sotto del proprio appoggio da uno stemma con cartiglio in forma di cherubino, contenente un rilievo più sommario con la scena del supplizio del singolo santo. Gli stilemi di queste sculture sono piuttosto coerenti con la produzione del tardo cinquecento toscano-romano, ed è difficile trovare momenti di insospettata eccellenza qualitativa, mancandone dei veri esempi da poter mettere al paragone.

Alcuni panneggi sono più ispirati di altri, tentando ricadute quasi tedesche delle pieghe, e soprattutto le martiri femminili di quando in quando presentano sguardi appena alzati al cielo, che però hanno più a che fare ancora con una discendenza raffaellesca che con l'afflato estatico dei teatri barocchi, nonostante la proposta che anche qui, come nel Coro Colonna del Laterano, intervenisse per queste figure lo sfuggevole Claude Pernet¹⁷⁹⁴. Siamo davanti a quella che è per antonomasia un'opera di transizione, come anche è vero nell'opera di Giovanni Battista Montano, non solo probabilmente coevo ma anche conterraneo dell'artista che eseguì questo coro, se vogliamo lasciare la direzione artistica anche di questo cantiere al viggionese Onorio Longhi.

Alcuni dei caratteri qui formulari come il peso diretto su una sola gamba col ginocchio avanzato, la colonnarità delle figure e le teste di poco sovra-proporzionate, diventeranno la base per un gioco più raffinato, tentando la via dell'intaglio non lasciato a vista, come in questo *unicum* romano, ma dorato. Lo stesso tema del cherubino araldico è quello che informa tutta la decorazione dell'organo del transetto destro della medesima chiesa, su modello quasi

¹⁷⁹⁴ Da ultimo GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 166-169.

borrominiano¹⁷⁹⁵: l'organo che attualmente contiene è ancora quello di Johann Konrad Werle realizzato entro il 1765, e dunque contestualmente ai lavori di rinnovo del finire degli anni cinquanta del Settecento, dove si colloca anche il già citato affresco di Mengs, ma la fattura della cassa sembra, ancora come notato da Antonio Caiola, assolutamente precedente; l'autore suggerisce che sia contemporaneo al precedente ciclo di rinnovi, quello dell'anno giubilare 1600 sotto la direzione di Onorio Longhi: sembra tuttavia eccessivo considerare, per evidenti ragioni stilistiche, coevi i due strumenti, soprattutto in mancanza di informazioni ulteriori per il declino documentario dei fondi celestiniani, dopo la dissoluzione dell'ordine al principio dell'Ottocento.

È molto interessante notare l'attenzione rivolta a questo strumento dal Marchese de Sade¹⁷⁹⁶: il celebre libertino suppose che la collocazione sulla parete laterale, invece che su quella di fondo, del transetto, fosse stata scelta per non adombrare la *Gloria di Sant'Eusebio* (1757) appena terminata nella navata centrale, quando l'ovvio motivo di tale posizione, tuttora mantenuta, è un uso romano assai conosciuto e che non richiede spiegazioni particolari: basti pensare alle cantorie di S. Maria del Popolo, o della Consolazione, a cui anzi andrebbe avvicinata questa come sensibilità stilistica che guarda all'esempio ancora di Montano, pur collocandosi, come gli interventi di Soria, nella prima metà del XVII secolo, e non all'altezza cronologica che alcuni autori hanno supposto del pieno Settecento, in cui al massimo può essere stata decisa la completa imbiancatura del complesso decorativo.

¹⁷⁹⁵ CAIOLA 2020a, p. 74-75.

¹⁷⁹⁶ Come sostiene CAIOLA 2020a, p. 46: «L'organo è sistemato alla sinistra della cappella, posizione piuttosto singolare e che deriva, credo, dal fatto che non si è voluta oscurare la luce del fondo, necessaria a rischiarare questo bel pezzo di soffitto [...] dietro l'altare maggiore vi è il coro, scolpito deliziosamente».

III.4.2. Vivacissime effigi: le devozioni dei carmelitani.

I carmelitani parigini, durante la permanenza francese di Giovan Lorenzo Bernini, giunsero a chiedere al cavaliere di animare la propria immagine marmorea della *Madonna* (sculpita pochi anni prima da Antonio Raggi), disegnandole degli occhi che la rendessero viva¹⁷⁹⁷. Viene da supporre che esistesse dunque anche per loro, come per i francescani, una certa tradizione che legava necessariamente la loro spiritualità, tra le più eminentemente speculative e mistiche, alla rappresentazione terrena, vitalistica e iper-realistica delle statue in legno. Questo è in parte vero, soprattutto se si considera che questa tendenza all'amore per la statuaria devozionale in legno dipinto era stata inaugurata proprio dai santi fondatori della riforma Carmelitana in Spagna, san Juan de la Cruz (1542–1591) e santa Teresa d'Ávila (1515–1581), solitamente considerati mistici del tutto avversi alla vita materiale dei fedeli, che era però già al loro tempo profondamente incardinata nell'esperienza delle effigi lignee.

Santa Teresa esplicitò nella sua autobiografia le possibilità emotive che affidava in generale all'arte sacra, e in particolare a quella molto realistica nella resa della violenza del martirio, come nel caso di un crocifisso «gravemente ferito» che osservava nelle occasioni di festa: la santa sosteneva di amare particolarmente questo tipo di immagini perché si sentiva mancante nella capacità di rappresentarsi da sola nella propria mente il dramma della Passione, come invece consigliavano gli *Esercizi Spirituali* gesuitici, ma anche perché trovava che il fedele dovesse sempre trovare piacere nell'osservare dei «ritratti» del Signore, in modo analogo a quanto accadeva quando si vede «qualcuno che si ama profondamente»¹⁷⁹⁸. Lo scopo dell'iperrealismo delle effigi spagnole, dunque, era da un lato quello di richiamare il sentimento di affetto verso il rappresentato come in un ritratto; dall'altro, attraverso la messa in scena della violenza orrorifica, di incarnare il metodo più potente per allontanare i fedeli dal peccato, descrivendo nei particolari più macabri l'orrore causato al loro Dio dagli aguzzini, fino a far scattare una risposta empatica negli spettatori che riafferma nel sangue l'importanza del sacramento dell'Eucaristia¹⁷⁹⁹. Le

¹⁷⁹⁷ CHANTELOU 1885, p. 92: durante una visita ai padri carmelitani di Saint-Joseph-des-Carmes a Parigi, uno dei religiosi richiese a Bernini di marcare col carboncino e poi rilavorare gli occhi della *Vergine col Bambino* di Antonio Raggi (1650-1651), che «sembrava cieca».

¹⁷⁹⁸ COLÓN MENDOZA 2016, pp. 22-23, per una connessione alle modalità devozionali francescane, e *ivi*, pp. 93-97, per la messa in contesto con gli insegnamenti di san Giovanni della Croce, con bibliografia precedente.

¹⁷⁹⁹ COLÓN MENDOZA 2016, pp. 94-95, l'autrice analizza, *sub specie* della scultura policroma, gli effetti sulla letteratura mistica spagnola della venticinquesima sessione del Concilio ecumenico di Trento (1545-1563), intitolata *Sull'invocazione, venerazione e reliquie dei santi e sulle immagini sacre* in quanto luogo della formalizzazione dei «Misteri», con l'obiettivo di «incoraggiare la popolazione a visualizzare e ricordare gli insegnamenti della Chiesa e a venerare e imitare i santi [decorosamente ... nonché di rifuggire l'] idolatria, [...] dare priorità all'esperienza visiva per suscitare empatia nell'osservatore e promuovere i sacramenti, soprattutto quelli eucaristici», come le devozioni al

leggende di sculture parlanti o animate, dagli idoli pagani al mito di Pigmalione, sono inoltre negate nel caso delle rappresentazioni del corpo morto di Cristo dei Santi Sepolcri spagnoli e napoletani, che raffigurano chiaramente un'effigie funebre, senza vita¹⁸⁰⁰. Differentemente, a Roma il rito dell'adorazione eucaristica del Venerdì Santo, noto come *Sepolcro*, e celebrato con macchine architettoniche che presentavano al massimo angeli e raggi di gloria, evitava l'insorgere di questo tipo di problemi.

San Giovanni della Croce espresse lungamente il suo pensiero soprattutto nella *Subida al Monte Carmelo*¹⁸⁰¹, opera teologica composta tra 1584 e 1587, e pubblicata a stampa soltanto nel terzo decennio del Seicento. La tradizione vuole che parte della gioventù del santo fosse trascorsa in una bottega di scultura, e i suoi discorsi, rivolti in generale alle immagini (quanto più naturalistiche, tanto più efficaci), sono stati ancora più nettamente connessi con l'arte statuaria dalla critica sulla base dell'interpretazione di predicatori successivi¹⁸⁰². Dato che l'obiettivo principale del santo era quello di insegnare una via al 'nulla' come comunione con Dio, egli metteva in guardia il fedele dal valore economico¹⁸⁰³, dalla qualità dell'esecuzione¹⁸⁰⁴ e dal

Santo Sepolcro e alle Quarantore. Cfr. *ivi*, pp. 96-98, che cita l'opera del domenicano Luis de Granada *La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo*, che insiste sulla rappresentazione del volto morto, scavato, giallo e illividito, gli occhi marciti che hanno perso la loro luce, la bocca aperta con la lingua visibile e immobile, ed altre caratteristiche volte a esaltare la caducità del corpo del Cristo.

¹⁸⁰⁰ Per la ricezione orrorifica del culto dei corpi santi (e della loro resa in ceroplastica) soprattutto nel Sud Italia da parte dei viaggiatori europei tra Sette e Ottocento, v. GHILARDI 2022.

¹⁸⁰¹ DELLA CROCE 1883, pp. 296-300. Nella teoria del mistico, a partire dal capitolo XXXV.3 del suo terzo libro, si riconosce che la Chiesa «ha prescritto il culto delle immagini [per...] venerare i santi attraverso di esse [e per ...] smuovere le volontà e risvegliare la devozione [...] perciò bisogna scegliere le immagini più vicine al soggetto rappresentato e che accompagnano di più la volontà verso la devozione».

¹⁸⁰² BRAY 2009, pp. 17-18, specialmente le note 9-11, per il predicatore Francisco Fernandez Galvan, convinto dalla trattatistica di stampo italiano che la pittura, più della scultura, rappresenti una menzogna per propria natura.

¹⁸⁰³ DELLA CROCE 1883, p. 293, cap. XXXV.4; cfr. anche capp. XXXV.6 e 8. Il problema dell'idolatria si presenta quando i fedeli, ignoranti del funzionamento dell'immagine come puro mezzo, dimenticano la devozione interiore, concentrandosi su aspetti mondani. In questo senso San Juan de la Cruz censura l'abitudine di adornare le immagini con vesti alla moda, riducendo la devozione «a poco più che un abbellimento di bambole, perché alcuni si servono delle immagini come di idoli in cui ripongono la loro compiacenza [...] non si stancano di aggiungere immagine a immagine; vogliono che queste siano di un determinato tipo e modello e che siano collocate in tale o tal altra maniera, al fine di compiacere i sensi», affezionandosi come gli antichi idolatri all'oggetto in sé, e non alla devota memoria del rappresentato: Pacichelli, evidentemente, aveva letto il mistico spagnolo, che infatti prosegue mettendo in guardia contro un attaccamento alle immagini che non deve trasformarsi in spirito di possesso, ostacolo piuttosto che mezzo per la liberazione delle anime.

¹⁸⁰⁴ DELLA CROCE 1883, pp. 296-297, capp. XXXVI. 1-2. Il teologo era cosciente che esisteva un legame tra la qualità artistica delle immagini venerate e il rischio che il popolo le considerasse eccessivamente reali, fino ad attribuirvi prodigi e miracoli manifesti: nota infatti che spesso è la novità dell'invenzione che «risveglia la devozione e l'affetto sopiti dei fedeli», commuovendo lo spettatore e incitando la preghiera e la fede verso la figura sacra rappresentata. Per «purificare ulteriormente questa devozione formale», Dio fa in modo che gli effetti taumaturgici avvengano solitamente per mezzo di «immagini non molto ben scolpite, né mirabilmente dipinte o figurate, affinché i fedeli non attribuiscano ciò alla pittura o alla fattura» della statua. È inoltre più probabile che questa sia tramite di grazie se si tratta di un'immagine a cui ci si debba recare in pellegrinaggio. Il santo prosegue spiegando che tali effetti soprannaturali provocati dalle immagini sono spiegabili in virtù del fatto che Dio vi avrebbe infuso uno

numero di ornamenti che accompagnavano le opere d'arte sacra¹⁸⁰⁵: è dunque qui che risiede la fortuna del legno in Spagna, nella rivalutazione del materiale povero e fragile e al tempo stesso più verisimile.

Nel capitolo XXXVI, san Juan de la Cruz raccomandava di fare attenzione in particolare ai falsi miracoli¹⁸⁰⁶, quindi tenendo bene in considerazione il rischio dell'idolatria e riassumendo la propria dottrina delle immagini in un unico avvertimento: poiché i fedeli devono venerare le immagini come mezzi (secondo la dottrina del Concilio e come ricorda Paleotti, in senso tipologico), ovvero come sostituto di ciò che è invisibile (la presenza di una assenza), in esse devono ricercare non una soddisfazione dei sensi, ma un motivo per spingere la propria volontà verso «l'affetto e il godimento nella cosa vivente che rappresentano». Il fedele non deve curarsi degli accidenti diversi che possono intervenire, ossia che si tratti di una immagine «fisica, immaginaria, di buona fattura, di ricco abbigliamento» o che gli ispiri una devozione sensibile o spirituale: fatta l'adorazione che la Chiesa comanda all'immagine, egli si deve subito sollevare verso il Cielo, orientando la volontà a Dio o al santo invocato, e cioè portando con la devozione «la mente a ciò che l'immagine rappresenta [poiché quello che] di vivente e di spirituale è nell'immagine non deve essere preso dalla pittura o dall'impressione sensibile»: solo così i sensi e lo spirito del devoto non saranno ingannati, né gli occuperanno la mente impedendogli di rivolgersi liberamente a Dio¹⁸⁰⁷.

spirito tanto particolare da far fissare nella mente del devoto, come in dono, la figura del rappresentato e la devozione che suscitò nel momento della visione; quando il fedele richiama questa memoria «ha lo stesso spirito di quando la vide [la prima volta ...] e in un'altra immagine, benché di fattura più perfetta, non ritrova quello spirito»

¹⁸⁰⁵ DELLA CROCE 1883, pp. 300-304, capitoli XXXVII-XXXVIII. Il santo carmelitano inoltre rampognava le confraternite a lui contemporanee, imponendo loro di evitare di fare a gara per l'esposizione di immagini sempre più nuove o meglio abbigliate nei vari oratori, anche perché il cattivo gusto degli ornamenti «toglie ciò che è vivo»; per la medesima ragione gli ufficiali che conservano le immagini con poca decenza e riverenza sono degni di rimprovero, tanto quanto coloro che «ne fanno alcune così mal scolpite da diminuire anziché aumentare la spinta alla devozione»; inoltre torna ancora a richiamare il fedele a fare attenzione alla proprietà, all'attaccamento e all'appetito provocati da «ornamenti e vesti esteriori», fatti sensibili che allontanano dall'amore mistico verso la divinità: pur accettando che «ai principianti è ben concesso, e anche vantaggioso, avere un po' di gusto e di sensibilità riguardo alle immagini, agli oratori e alle altre cose devote visibili», in quanto devono ancora inerparsi per la via della rinuncia, senza aver ancora svezato il proprio palato spirituale dalle cose del secolo.

¹⁸⁰⁶ Già affrontati nel capitolo precedente, quando affermava che la devozione delle persone è influenzata da tendenze intime e gusti naturali che fanno inclinare alcuni verso «alcune forme più che verso altre»: si tratta di un affetto che non è sempre segno di corretta devozione, specialmente qualora il devoto guardando un'immagine, la veda «muoversi, fare facce o segni, far capire o dire cose»: in questo contesto di effetti soprannaturali delle immagini, bisogna dunque distinguere i casi in cui i miracoli sono «veri e buoni» e che Dio effettua «per aumentare la devozione», ossia sostenere il viaggio spirituale delle anime altrimenti in pericolo, e quelli in cui invece, avvantaggiandosi di quei gusti personali, il diavolo le finge per distrarre «ingannare e nuocere».

¹⁸⁰⁷ DELLA CROCE 1883, pp. 298-299, capp. XXXVI. Già nel cap. XIV, elaborando la sua teoria mistica dei capitoli precedenti, aveva dichiarato al lettore di non concordare per queste ragioni con i protestanti iconoclasti: «la nostra

Un raro intervento di Pietro Papaleo nella doppia veste di stuccatore e scultore in marmo nella chiesa carmelitana di S. Maria della Scala rende onore proprio a san Giovanni della Croce. Lo scultore siciliano, diretto collaboratore di Melchiorre Caffà e dunque indirettamente influenzato dalla linea di Algardi e Ferrata, era stato anche un abile intagliatore in legno, come dimostra il *San Luca* dalla Grotta di S. Paolo a Rabat, oggi al Museo Nazionale della Valletta: il gruppo raffigurante la devozione al crocifisso di san Giovanni della Croce e tre angeli fu però realizzato in marmo tra il 1700 e il 1710 con l'intenzione chiara di ambientare un'opera già esistente, ovvero un precedente crocifisso ligneo di mano ignota¹⁸⁰⁸. Altre aggiunte in stucco richiamano il tema della passione in tutta la decorazione della cappella, inizialmente di patronato di Cesare Balbi, ma poi passata alla Camera Apostolica fino al 1739, in cui tornò in mano privata a Antonio Durani; il santo carmelitano fu beatificato nel 1675 e canonizzato subito dopo il successivo giubileo nel 1726, ponendo dunque la datazione del crocifisso, anche per evidenti echi stilistici, tra l'ultimo quarto del Seicento e il primo decennio del secolo successivo: l'iconografia del Cristo vivo è quella berniniana con un solo chiodo e non quella algardiana, a queste date più fortunata; il *Cristo* ha gli occhi originariamente dipinti di bianco che si intravedono nonostante la pesante e tarda patina bronzea, che verosimilmente ricopre una buona policromia, ma che rende illeggibile l'intaglio ligneo nei suoi dettagli.

Un primo affondo utile per definire meglio il fenomeno della statuaria devozionale romana e i suoi portati sociali, politici e simbolici anche nel pieno dell'età "barocca", è offerto dalla vicenda delle cure disposte per l'effigie della *Vergine del Carmine*¹⁸⁰⁹, meglio nota come "Madonna

dottrina è molto diversa da quella; perché qui non stiamo cercando di dire che non devono esistere le immagini devozionali o che non devono essere venerate in loro stesse, ma piuttosto stiamo esplicitando la differenza che passa tra le immagini di Dio e Dio stesso»; ossia che le immagini, non sono e non devono essere che un *medium* per andare con la meditazione oltre la materialità, e dunque attraverso la riflessione spirituale giungere non a formarsi visioni interiori (che a loro volta possono essere ingannevoli), ma a congiungersi con Dio «dimenticando tutte le creature e le cose creature». In poche parole, le immagini sono soltanto mezzi per «ricordare Dio e i santi», poiché la memoria delle immagini giova all'anima, essendo sempre accompagnata dall'amore per ciò che dalle immagini è rappresentato.

¹⁸⁰⁸ Per la Cappella del Crocifisso, già indicata in TITI 1763, p. 42 e ignorata la presenza del crocifisso da MELCHIORRI 1834, p. 309, ambientata con marmi di Pietro Papaleo e stucchi di Filippo Zucchetti, v. ERWEE 2014-2015, vol. I, p. 470, note 36-37, vol. II, p. 256 (ASR, *Carmelitani Scalzi in S. Maria della Scala*, busta 29), cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 430, note 6-7, vol. II, p. 6, per un'altra cappella del Crocifisso con stucchi di Papaleo in S. Maria in Montesanto.

¹⁸⁰⁹ Di cui chi scrive ha ritrovato il conto per la realizzazione della macchina processionale del 1700 per mano di Giovan Battista Vannelli, e nelle stesse carte una gustosa vicenda giudiziaria riguardante la statua conservata in S. Crisogono. Vedilo alla seguente segnatura: ASR, *Camerali III*, busta 1956, *Arciconfraternita della Beata Vergine del Carmine*, fasc. 1: Conto di Vannelli e Corallo per il giubileo dell'Anno santo 1700 (scudi 240.00 per l'intaglio, il legname ed altro a Vannelli e scudi 229.00 per lavori fatti e robbe date a Francesco Corallo indoratore); fasc. 3: conti attivi e passivi della compagnia; fasc. 2: *Causa riguardante la collana di perle della Statua della Beata Vergine del Carmine*. I due artisti citati anche da Pacichelli si affrontano *infra* nel capitolo dedicato a Vannelli.

fumarola” e protagonista della più importante processione ancor oggi vissuta e sentita a Roma, il cui valore devozionale non risiedeva affatto nelle qualità estetiche della statua, ma nelle circostanze miracolose del suo ritrovamento. Si tratta di un simulacro vestito ancora ‘attivo’, seppur in copia (l’originale sarebbe conservato nel convento di S. Cecilia), secondo la tradizione salvato dal Tevere nel primo Cinquecento e tutt’oggi protagonista della cosiddetta “Festa de Noaltri”¹⁸¹⁰.

Oltre alla statua conservata nella chiesa di S. Agata, della *Vergine del Carmine*¹⁸¹¹ esistevano altre due versioni: in S. Martino ai Monti, il cui originale, smesso dal culto, è stato via via sostituito con copie¹⁸¹²; e nella chiesa di S. Maria in Traspontina, dove si trova una variante ottocentesca seduta in trono¹⁸¹³. Gli studi apparsi su «La Ricerca Folklorica» hanno chiarito come il fenomeno delle statue vestite si sia fatto frequente a Roma solo col tardo Settecento e ancor più nel primo Ottocento, indagando la storia di questa effigie e di altre emergenze analoghe¹⁸¹⁴. Durante la processione della Madonna di Trastevere, che aveva luogo durante l’ottavario del Carmine, la statua lignea veniva collocata su una “macchina” e accompagnata dai padri carmelitani, dai membri dell’Arciconfraternita del Carmine e di altri due sodalizi (quello dei Vascellari e dei Pescivendoli) con modalità di circombulazione intorno alla chiesa di S. Crisogono. Alla fine della

¹⁸¹⁰ Un’altra *Vergine del Carmine* molto venerata è quella che si trova nella chiesa omonima in zona Prati, e che viene venerata anche nel suo riallestimento in trono ottocentesco in Santa Maria in Traspontina.

¹⁸¹¹ MARCOVECCHIO 1991. La prima versione della “Madonna fumarola”, forse databile al 1603 anno della fondazione della confraternita, esisterebbe ancora nel convento di S. Cecilia, mentre l’attuale simulacro sarebbe stato rifatto da due anonimi scultori nell’Ottocento, tradizionalmente identificati in due membri della confraternita col nome di fratelli Fascina, ed è ospitato in S. Agata stabilmente soltanto dal 1909, quando subentrava in chiesa l’Arciconfraternita del Santissimo Sacramento e di Maria Santissima del Carmine.

¹⁸¹² La *Madonna del Carmine* conservata inizialmente in S. Martino ai Monti invece ebbe due versioni, una secentesca verosimilmente andata perduta, e una settecentesca, in cartapesta conservata sull’altar maggiore dell’oratorio dell’Arciconfraternita del Carmine, ancora attiva presso via delle Tre Cannelle, v. MARCOVECCHIO 1991, p. 66, e cfr. MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, pp. 242-244, FAGIOLO DELL’ARCO, CARANDINI 1977, I, p. 348 e VALESIO 1978, vol. IV, pp. 301-302, 353. Un’ulteriore versione dell’avanzato Settecento assai prossima a questa è esposta come *Vergine del Rosario* nella chiesa di S. Vitale in Fovea.

¹⁸¹³ La prima chiesa della Traspontina era celebre come uno dei possibili luoghi di crocifissione di S. Pietro, v. SEVERANO 1630, pp. 6-7: «Questa chiesa fu poi buttata a terra da Sisto V per l’impedimento, che dava al castello, e che da esso riceveva, e ne fu edificata un’altra nella medesima via con il nome di Traspontina nuova, dove sono ancora state trasportate l’istesse colonne [dove furono legati, e flagellati li gloriosi apostoli S. Pietro, e S. Paolo, prima di esser condotti al martirio ... già nel Carcere Mamertino, o in altro luogo vicino a quello]; un Crocifisso, il quale è tradizione che parlasse a detti apostoli; ed un’immagine antica della Madonna, che ha dato il nome a questa Chiesa, tenuta con quel decoro, che si vede dalli RR. Padri del Sacro Ordine Carmelitano». Da quest’ultima immagine, Marcovecchio risolve con decisione che l’esemplare ligneo ottocentesco della Madonna del Carmine, più povero nel gusto e nella realizzazione, sia una sostituzione dovuta al tardo gusto popolare dell’immagine pittorica che fu inizialmente oggetto di processioni, v. MARCOVECCHIO 1991, p. 66, e cfr. CATENA 1954, pp. 51-53, 85-86; MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, p. 63.

¹⁸¹⁴ Come nei casi citati da MARCOVECCHIO 1991 delle effigi mariane di S. Stefano del Cacco e di S. Nicola dei Prefetti, o della S. Anna considerata protettrice delle partorienti nella chiesa di S. Caterina della Rota, originariamente sull’altar maggiore della chiesa di Sant’Anna dei Palafrenieri in Vaticano.

processione l'immagine veniva collocata al centro della chiesa restaurata da Scipione Borghese fino al giorno seguente la festività di Sant'Anna, per essere poi ricollocata nell'oratorio dell'Arciconfraternita, rappresentato inizialmente dalla cappella in fondo alla navata destra¹⁸¹⁵. In seguito la statua fu affidata col suo corredo di vesti e di gioielli al monastero femminile di S. Apollonia, dove si dice che fosse vestita con una lamina d'argento, di cui però non sono state rinvenute tracce certe¹⁸¹⁶.

La pratica devozionale rivoltale portò a una causa complessa sulla gestione degli spazi sacri e a una rivolta armata della confraternita che l'aveva in gestione contro i padri carmelitani della chiesa di S. Crisogono, che ospitava una cappella dedicatale, prima del trasferimento dell'effigie nella vicina chiesa di S. Agata in Trastevere. La lunga vicenda giudiziaria si può riassumere come una lite che scoppiò per ragioni essenzialmente venali: la compagnia, che aveva la sua sede in S. Martino ai Monti, aveva l'uso della Cappella per il trasporto della effigie nelle settimane della processione, ma i padri di S. Crisogono, dal 1689 in avanti, detenevano la statua nella cappella come loro proprietà. Un vezzo di quaranta perle, valutato tra i quattrocento e i seicento scudi, fu lasciato da una nobile testatrice per ornare la Vergine, ma secondo la confraternita doveva essere sostituito con una copia a buon mercato per paura di ruberie, e i denari ricavati investiti nelle attività confraternali come fondo per lavori alla cappella e beneficenze. Se il dono non fosse stato apposto alla statua, per codicillo del testamento il valore in denaro sarebbe stato ripagato ad altro ente pio, scelto dalla testatrice nella compagnia dei Santi Apostoli, con perdita sia dei padri che della confraternita dei Monti. Poiché i carmelitani osteggiavano sia la vendita sia l'esposizione, la compagnia tentò di assaltare la statua con strepito generale, violando la cappella, e lo strepito fu tale da portare la questione davanti al papa in persona. Venale o meno, ecco esemplificata la forza, anche a Roma, del «potere delle immagini».

¹⁸¹⁵ Su cui v. PESTILLI 2021.

¹⁸¹⁶ Per il corredo vestiario dell'effigie, v. SILVESTRINI 2005: durante il Settecento è testimoniato il riuso della statua nell'iconografia dell'Addolorata, attraverso il cambio d'abito.

Capitolo IV. Tecnica e strumenti dell'arte lignaria

La prima raffigurazione di un artista del legno giunto a un ufficiale riconoscimento di estrema valentia, ossia la stampa in anteporta delle pubblicazioni di Giovanni Battista Montano a cura dell'allievo Giovanni Battista Soria, presenta sì la sega e l'ascia (anche se non la pialla), tipici attrezzi del falegname, ma a questi affianca i ceselli e le raspe, utilizzati anche dagli scultori, e le seste architettoniche col filo a piombo: è anzi a quest'ultima occupazione che per tutta la prima metà del secolo i falegnami cercarono di avvicinarsi. Gli attrezzi del falegname e soprattutto dell'intagliatore, in gran parte sovrapposti, sono in buona misura immutati dal principio dei tempi, come risuona addirittura nell'esempio internazionale del poeta operaio Adam Billaut, protetto di Richelieu e noto come *le Vergil au Rabot*, il Virgilio della pialla. Gli arnesi caratterizzanti il suo mestiere di *menuisier*, come il girabacchino, la raspa, e i trucioli che essi producono, diventano i titoli delle sue raccolte di poesie, in modo sostanzialmente analogo, anche se decisamente più scherzoso, alla nobilitazione dello strumento meccanico che si ritrova nel celeberrimo verso di Michelangelo che si pone in diretta competizione col mito biblico (*Davide con la fromba ed io con l'arco*).

Per definire con precisione i temi centrali delle tecniche della scultura lignea nella Roma barocca occorre rivolgersi a più tipologie di fonti, anche in cerca di informazioni sugli arnesi. *In primis*, come visto nel primo capitolo, alcune caratteristiche della preparazione tecn(olog)ica necessaria al mestiere di intagliatore sono ricavabili dai documenti dei vari bracci della confraternita nonché da altri documenti contabili, giudiziari, ed altri ancora¹⁸¹⁷. Al contempo questi documenti permettono un affondo inedito sulle modalità di approntamento della scultura, soprattutto in rapporto con la sua “pelle”¹⁸¹⁸: e ci pare dunque questo il luogo adatto per sforbiciare alcune delle notizie più interessanti, da spendere anche in raffronto con gli *estofados* napoletani, o con gli affondi di Sanguineti sulla scultura genovese. Una descrizione ulteriore, orientata su un

¹⁸¹⁷ Centrali ad esempio sono la causa sugli organi della Vallicella Pubblicata da LAURO 2016, i conti per i Duchi Lante dell'intagliatore Domenico Chiavenna, da quelli di Vannelli per il teatro di Lorenzo Onofrio Colonna. Da un lato la vicenda degli organi gemelli della Chiesa Nuova è legata a doppio filo alla ricostruzione della fitta rete di parentele e clientele che delinea la collaborazione tra Maglia, Vannelli e Corbelli, che sarà ulteriormente svolta in senso storico nei capitoli biografici dedicati a questi artefici nella seconda parte della tesi (ampliata da appendici consultabili in tabelle sulle parentele).

¹⁸¹⁸ CASCIARO 2007.

orizzonte di interessi lessicografico riguardante gli strumenti utilizzati, si può ottenere dal prezioso, ancorché tardo sforzo definitorio della *Polyanthea Technica* di Giampiero Pinaroli¹⁸¹⁹.

Si tratta di un abortito progetto enciclopedico tutto romano e in anticipo sul progetto di Diderot e D'Alembert, utile a mettere in evidenza alcune tangenze tra l'intaglio ligneo e la scultura in marmo, considerata solitamente più nobile¹⁸²⁰. Grazie alle ricerche in campo musicologico di Patrizio Barbieri¹⁸²¹ e in quello bibliologico di Vincenzo de Gregorio, gli studi di romanistica settecentesca sono venuti a conoscenza di una fonte preziosa e inaspettata, la *Polyanthea Technica*, elaborata tra il 1718 e il 1732 da Giovan Pietro Pinaroli¹⁸²² e illustrata da Gaetano Biccheri: si tratta di un precoce abbozzo di enciclopedia metodica di arti e mestieri, mai dato alle stampe e incamerato nelle raccolte della Biblioteca Casanatense nel 1743, una decina di anni dopo il decesso dell'autore, che la lasciò incompiuta e frammentaria in mano degli eredi¹⁸²³. L'autore, una tipica figura di poligrafo dagli interessi più disparati, è segnalato dai curatori settecenteschi (i padri domenicani Agnani e Scara) come «Antiquario famoso, e professore di lingue»: eppure non ha goduto di molta fortuna negli studi, e se ne hanno dunque scarse informazioni, nonostante la pubblicazione nel 1725 di una sua opera di stampo guidistico (piuttosto derivativa, e in cui non si citano opere lignee o manufatti derivanti da arti cosiddette «minori»¹⁸²⁴). Numerosi passaggi che trascriviamo traggono origine dai testi, pure tra loro interconnessi, di Leonardo Fioravanti, *Lo specchio di scienza universale* del 1564¹⁸²⁵, e di Tomaso Garzoni, *La piazza Universale di tutte le professioni del mondo* del 1586¹⁸²⁶. Secondo Vincenzo De Gregorio infatti, l'impianto

¹⁸¹⁹ Si vedano in particolare PINAROLI [1742], c. 18v: *Dell'arte del legnaiolo o sia falegname*; *ivi*, c. 19r: *Dell'arte dell'intagliator di legno*; *ivi*, c. 19v: *Dell'arte del tinozzaro*; *ivi*, c. 20r: *Dell'arte del taccaro e formaro per le scarpe*; *ivi*, c. 20v: *Del delizioso mestiere del tornitore*; *ivi*, c. 21r: *Del ebanista*; cfr. *infra* con tutta la trascrizione.

¹⁸²⁰ Per la *Polyanthea Technica* di Pinaroli, v. BARBIERI 1985b e cfr. DE GREGORIO 2003. Per altre professioni di liuteria e aggiunte su Pinaroli, BARBIERI 1989. In part. per gli interessi musicali della famiglia Barberini, cfr. HAMMOND 1994, pp. 77-113: la *Lyra Barberina*, celebrata dal segretario barberiniano Giovan Battista Doni, era stata costruita per il cantore e strumentista Marco Marazzoli, v. GRANATA, WAANDERS 2015, per l'effettivo strumento noto come *Arpa Barberini*, con dati tecnici in Pontiggia 2015. Per l'attribuzione del disegno decorativo dello strumento, poi eseguito dall'altrimenti ignoto Giovanni Tubi, alla mano di Giovan Battista Soria, e una discussione delle influenze di Domenichino, che la ritrasse notoriamente in una sua *Allegoria della Musica*, v. da ultimo FISCHER PACE 2022.

¹⁸²¹ BARBIERI 1986; BARBIERI 1989.

¹⁸²² Per la *Polyanthea Technica* di Pinaroli, v. BARBIERI 1985b e cfr. DE GREGORIO 2003. Per altre professioni di liuteria e aggiunte su Pinaroli, BARBIERI 1989.

¹⁸²³ Il manoscritto riccamente rilegato e accuratamente indicizzato, si compone di cinque volumi: Ms. 3004 (testo) e Mss. 3005-3008 (tavole).

¹⁸²⁴ PINAROLI 1725, riedizione bilingue (francese-italiano) di una precedente pubblicazione col medesimo titolo del parente milanese, Giacomo Pinarolo, PINAROLI 1700.

¹⁸²⁵ FIORAVANTI 1564, pp. 21-22, *Dell'Arte di lavorare il legname, e suoi effetti. Cap. 7.* cfr. MAINARDI 1997.

¹⁸²⁶ Una presunta *editio princeps* di quest'opera (Venezia, Ziletti, 1584), non è stata mai rinvenuta e forse non è mai stata realizzata davvero, v. CHERCHI 1981. In particolare, vedi i due capitoli di GARZONI 1586, pp. 691-696, *Degli Scultori, o Intagliatori in Pietra, in Legna, in Rame, in Avorio, in Argento, e Oro, e Statuari; Scarpelli o Tagliapietre, Segatori di Marmi, Formatori d'Immagini di Cera, e Gesso, e Terra, e Lavoratori di Stucco*; e *ivi*, pp. 764-768, *De' Legnaioli, o Marangoni*,

dell'opera di Pinaroli, piuttosto che essere un'anticipazione delle enciclopedie tecniche successive, si basava sulla tradizione rinascimentale¹⁸²⁷ delle *Selve di notizie*, trattazioni antologiche e eziologiche legate ai mestieri, assai appropriato per le curiosità diffuse nella cultura media romana delle accademie¹⁸²⁸. La forte dipendenza dai modelli di erudizione cinquecentesca, va ribadita anche nel caso che ci interessa, ovvero nella disamina di quanto Pinaroli raccoglie e scrive riguardo ai mestieri del legno. La caratteristica più evidente del testo è quella di nobilitare i mestieri con il riferimento ai tempi antichi: Pinaroli si pone esattamente in quel momento di inversione o cerniera nella storia dell'editoria scientifica che divide una pratica rinascimentale di utilizzo 'scientifico' delle autorità antiche da parte dei naturalisti da una più contemporanea¹⁸²⁹, in cui sono gli antiquari a mutuare gli strumenti metodologici dai nuovi filosofi naturali.

IV.1. *Le Selve di notizie del Cinquecento*

Riflettendo ai materiali di partenza per il non innovativo ma sistematico trattato di Pinaroli, occorre analizzare con attenzione i due capisaldi della letteratura delle selve. Leonardo Fioravanti, nella sua opera intitolata *Dello Specchio di Scientia Universale, dell'Eccellente Medico, et Cirurgico M. Leonardo Fioravanti Bolognese, Libri Tre*, apre la discussione del lavoro del legname, seguendo il *topos* dei dibattiti sul *Paragone*, stabilendo l'antichità di quest'arte, citando i grandi capisaldi biblici che abbia già visto discussi dalla letteratura contro-riformistici (le arche di Noè e dell'Alleanza e il tabernacolo del tempio di Salomone)¹⁸³⁰. Non solo, si inventa una vera e propria disputa *ex-novo* con il mestiere del fabbro ferrario, giustificata dal fatto che entrambe le arti sono necessarie a portare a compimento quasi qualunque altra operazione artistica, e

Tornidori, Bottari, Cadregari, Intagliatori di Legno, Intersiatori, Sboscadori, Spezzagocchi, Segarini, Zoccolari, Cestari, o Canestrari, Cassieri, Scatolieri, Lavoratori in Osso, in Madri di Perle, et simili.

¹⁸²⁷ In particolare, il testo più vicino per concezione al tentativo di enciclopedia di Pinaroli è senza dubbio il testo di Tommaso Garzoni, che aveva avuto una fortunata ristampa secentesca, GARZONI 1665.

¹⁸²⁸ DE GREGORIO 2003, pp. 55-56.

¹⁸²⁹ OLM 1992, p. 304.

¹⁸³⁰ FIORAVANTI 1564, pp. 21-22, *Dell'Arte di lavorare il legname, e suoi effetti. Cap. 7*: «Appresso le sopradette arti successe dipoi la ingenuosa arte di lavorare il legname: Arte invero che in alcun mondo non potea far di manco: perciocché di essa sono uscite molte cose a gloria d'Iddio, et a beneficio nostro. Con questa arte fu fabricata l'Arca di Noè, l'Arca Federis del testamento vecchio, il Tabernacolo del Tempio, et di molte altre cose sacre, così nella legge vecchia, come nella nuova. Con questa arte ancora, incominciorno in quei primi secoli gli huomini a fabricarsi delle case di legno per habitarvi dentro. Et appresso, incominciorno a fare di molti ornamenti nelle dette case, come casse, forcieri, tavole, lettieri, e va discorrendo: e questa fu la settima arte, che si facesse al mondo: et è durata fino al presente, e durerà fino alla fin del mondo».

riassunta nel motto se fosse stata inventata prima la testa o il manico del martello¹⁸³¹. Questo ironico dettaglio introduce la discussione degli strumenti del falegname¹⁸³²; seguita da una lunga e dettagliata disamina delle colle¹⁸³³ e delle essenze legnose, che – in linea con l’effettiva prassi artistica del Cinquecento italiano – ricorda soltanto il noce come legno adatto all’intaglio artistico propriamente detto, aggiungendovi però l’ebano come materiale decorativo e il pero come miglior supporto per la xilografia¹⁸³⁴.

Fioravanti sostiene di non aver bisogno di parlare di altri numerosi legni d’uso meno comune¹⁸³⁵, in quanto questa conoscenza tecnica può essere acquisita sul momento qualora necessario: ritiene invece fondamentale ribadire – fatto importantissimo per i nostri studi e in evidente contrarietà con quanto concepito da Vasari – la necessità per i legnaioli di una perfetta conoscenza del disegno¹⁸³⁶. Il giudizio generale del poligrafo sulle arti del legname è molto

¹⁸³¹ *IBIDEM*: «Et di quanta utilità, et come ella sia, lo lascio considerare ad ogni uno. Ma imperò ella è arte, nella quale bisogna havere di molte considerationi: perciocché si estende in più diverse materie. Et appresso l'arte del Fabro, mi pare che questa sia unica e rara: perciocché son poche le arti, che senza questa si possano fare. Et di qui nacque la costione tra 'l fabro, et il marangone, chi fu prima, il martello o il manico. A questa arte dunque è necessario di sapere diverse cose; la prima delle quali, è il sapere bene operare tutte le sorti di ferri oportuni e necessari a tale arte: e bisogna ancor saperli aguzzare di sua propria mano, acciò che taglino bene».

¹⁸³² *IBIDEM*: «Et appresso questo, saper bene squadrare un legno, et dirizzare bene una tavola, quando fusse sguerra: il che si fa con metterla in squadro alle teste, et con due righe straguardarla bene. Bisogna ancor sapere adoperare il squadro, il compasso, et il cartone, et saper far di un quadro un tondo, et di un tondo un quadro, et saperlo ridurre in tante faccie quanto si vuole, saper lavorare di cornigi, tanto grandi quanto picciole: sapendo che cosa è cornice, ovoli, gole, frisi et altri nomi, i quali si usano nell'arte».

¹⁸³³ *Ibidem*: «Et particolarmente saper conoscere il formaggio ovvero cascio, che sia atto a fare buona colla da incollare i legnami insieme, et ditta colla si fa in questo modo: cioè si piglia formaggio grattato, che sia magro, et con acqua quasi bollente si lava tanto, che di esso non esca più grassezza: e poi si macina sopra una pietra liscia, e vi si butta sopra un poco di calcina bianca, e riminando benissimo insieme, diventa colla perfettissima. È ancor necessario il saper cuocere la colla di carnizzo, che faccia buona presa, mettendovi dentro un poco di biacca per farla più forte, e di molte altre cose che sarieno da dire in tal materia: le quali non le so, perché un huomo solo non può sapere tutte le cose».

¹⁸³⁴ *IBIDEM*: «Ancora è necessario al marangone haver cognitione de' legnami, i quali di continuo s'operano, e sapere se son secchi o verdi, e saperli mettere in opera in modo tale, che non si habbino poi da torcere; et quando un legno fusse torto saperlo dirizzare col fuoco; et quando è bisogno, sapere conoscere tutte le sorti di legnami, et sapere ciascuna sorte in che si può adoperare: come verbigratia, il legno di noce, che si adopera per far casse, tavole per mangnare, banchetti per sedere, cori nelle chiese, et simili altri lavori importanti che si fanno. Il legno di pero si adopera per intagliarvi dentro varie, et diverse cose di stampe. Il bosso per far pettini. L'ebano per farne corone et ornamenti a' specchi. Il castagno per fare botte da vino. Il frassino da far cerchi. Il cipresso per farne cassette da tener cose delicate. Il corniale per far denti da mulini. Il piopo, per fare casse, porte, finestre et altre simili cose. Il salice da far cerchi da barili; et così discorrendo per tutti i legnami, egli è necessario di sapere gli effetti che fanno, tra' quali ve ne sono assai de' medicinali, come il legno santo, il legno aloes, l'ebano, la salsa pariglia, il tamarindo, il sandalo, il verzino, et molt'altri, de' quali io non scrivo, per esser materia che non è necessaria più che tanto da sapersi in tal arte».

¹⁸³⁵ Ne scrive invece nel capitolo 48, dedicato al mestiere di erborista (semplicista), v. FIORAVANTI 1564, pp. 108-110; nel capitolo 49, dedicato al mestiere di tintore, v. FIORAVANTI 1564, pp. 110-112; nel capitolo 1 sull'agricoltura, v. FIORAVANTI 1564, pp. 5-9, e nel capitolo 12 sulla mercanzia, v. FIORAVANTI 1564, pp. 31-34; inoltre nel testo si riscontrano le solite reiterate inferenze al Sacro Legno della Croce, v. FIORAVANTI 1564, pp. 181 e 187-188.

¹⁸³⁶ FIORAVANTI 1564, pp. 21-22: «Ma bene egli è necessario, che il mastro di legname, ad esser perfetto!, sappia benissimo disegnare, acciò che meglio possa tirare a perfettione le opere, che egli vuol fare: ma sopra tutto tanto

positivo: è anzi proprio la loro complessità che rende possibile al loro interno una specializzazione più elevata che in altri mestieri, distinguendo quindi le facoltà specifiche di chi è addetto alla sgrossatura e preparazione dei legni, di cui deve avere una conoscenza tecnologica elevata (arte grossa), di chi invece ha bisogno di precisione artigianale nell'esecuzione per via della minuzia delle operazioni (arte sottile), e infine di chi conoscendo il disegno può darsi all'intaglio¹⁸³⁷.

Questo è ancor più vero nel campo, allora imprenditorialmente innovativo, della costruzione di strumenti musicali a tastiera¹⁸³⁸, di cui Fioravanti specifica il comune uso del legno di cipresso motivato dalla sua estrema stabilità¹⁸³⁹ e di quello di abete per la sua ottima risonanza acustica, garantita dall'elasticità delle fibre dell'essenza¹⁸⁴⁰. Una notazione importante nella trattazione è che «due sono i sensi che prendono diletto da tali strumenti: il vedere e l'udire. Il vedere, quando uno strumento è fatto bellissimo con molti ornamenti, e che all'occhio è molto gradevole. L'udire, quando suona bene, e che l'orecchio ne prende grandissimo gusto nell'udirlo suonare»;

in questa, come nell'altre bisogna havere ottimo giuditio per saper conoscer la diversità et la differentia delle cose, che egli vuol fare».

¹⁸³⁷ *IBIDEM*: «Benché questa arte ha tanti capi et fa tante operationi, che io credo, che pochi sieno quelli, che la sappiano fare intieramente tutta: perciocché se uno lavora di grosso, l'altro lavora di sottile; et altri di intaglio. Alcuni altri lavorano di diverse sorti d'instrumenti, come sono cornamuse, flauti, cornetti, organi, alpicordi, clavicembali, et altre sorti d'instrumenti, che con tal'arte si fanno; in modo tale, che chi volesse scorrere per tutta questa arte, troverebbe tante diversità di cose, che saria un diluvio da non trovarne mai il fine, tanto è profonda, et di gran scientia et pratica. E per tanto dunque non mi starò a stender troppo in lungo, ma lascerò considerare a i lettori la profondità di questa arte, et io seguirò altri ragionamenti che piaceranno a ciascuno.

¹⁸³⁸ FIORAVANTI 1564, pp. 114-115: *Dell'arte dell'istrumenti da penna, et de' loro effetti. Cap. 51*. Gli instrumenti da penna son quelli, che hanno le corde di ferro e di acciaio, et di ottone; come alpicordi, manacordi, clavicembali, et citare; e questi sono instrumenti moderni: perciocché son stati de' gli ultimi che son venuti in luce al mondo; et sono ancora i più dilettevoli da usare, che tutti gli altri istrumenti, et più grati all'udire; et in questa nostra età le donne giovani si dilettono molto di sonare tal sorte di istrumenti, per essere come ho detto, instrumenti piacevolissimi, et delicati, et di poco strepito; e la fattura di essi è quasi simile a gli organi, instrumenti co i quali si onora il culto divino, quando ne i sacri tempi si celebrano i divini offizi: imperocché la medesima tastatura che hanno gli organi, hanno ancor gli instrumenti da penna; se non che sono un poco differenti nella operatione; e questa sorte d'instrumenti si fabricano di più misure; et et alcuni si fanno di più et di manco tasti, secondo che al maestro pare.

¹⁸³⁹ *IBIDEM*: «Et la maggior parte di essi sono fatti di legno di cipresso, quale sia secco di molti anni, acciò stia fermo e non calli, né cresca per l'humidità de i tempi, o vero per il troppo secco».

¹⁸⁴⁰ *IBIDEM*: «È ancor necessario al maestro di tal arte, avere buona cognizione delle corde, per sapere quali son false, et quali son buone. Il modo adunque di fare tal arte è questo, cioè: la prima cosa da fare è il fondo dello istrumento, il quale si fa di legno di abeto, per essere ligiero et risonante. Appresso questo, bisogna avere tavole di cipresso delle più vecchie che si possino trovare, et segarle sottilissime, et coi ferri farle politissime: et di queste fare le spondi et il fondo; et questi istrumenti si incollano insieme con colla di pesce, o vero con colla tadescha; et incollato che egli è, attaccarvi sopra quegli archi: che sostentano le corde; e poi mettervi i suoi pironi, dove si attaccano le corde; e poi mettervi le corde, et accordarlo e sonare, et così l'istrumento sarà finito».

L'arte della liuteria dunque in massimo grado rappresenta il punto di incontro tra la conoscenza scientifica e la capacità di ornamentazione artistica e liberale¹⁸⁴¹.

L'enumerazione erudita dei materiali e dei mestieri che ritroviamo nelle Selve cinquecentesche, oltre a fornire materiale importante al Pinaroli, ha lasciato immediate tracce anche nella letteratura coeva. Ad esempio, le stesse essenze citate dal Fioravanti tra cui il misterioso legno aloes¹⁸⁴², apparivano, in ambito fiorentino, nella poesia carnascialesca dell'erudito Anton Francesco Grazzini, detto il Lasca dalla sua affiliazione all'Accademia degli Umidi. La lettura dei suoi testi dimostra come la materia lignea possa essere tra i più logici luoghi del comico, per più ragioni. La prima è la tradizione, ampiamente citata, che connette le figura dei legnaioli ai *topoi* della burla¹⁸⁴³; la seconda, la tradizionale connessione del legno con la stupidità (testa di legno etc.)¹⁸⁴⁴; l'arte e gli strumenti dell'intaglio (compreso il disegno!) arrivano a diventare nella sua penna metafora oscena per la prodezza sessuale¹⁸⁴⁵; nella *Purga di ser Pier Cardì*, prete astrologo,

¹⁸⁴¹ *IBIDEM*: «Et la bontà di detti instrumenti consiste solamente nel saper mettere gli archetti sopra il fondo, che stieno al luoco suo; et non consiste già in sorte o ventura come molti dicono. [...] Questa è dunque un'arte di grande scienza e non di fortuna o ventura, come sopra abbiamo detto. È dunque necessario al maestro di tale arte, per fare detti strumenti, essere diligentissimo nell'operare, poichè sono strumenti che, oltre alla melodia e consonanza, richiedono anche bellezza e pulizia [...] E però debbono questi istrumenti esser prima belli di fattura, et dipoi buoni di voce, per avere la loro perfezione; e però dee il maestro usare molta diligenza, nel tirare il corpo di ditti istrumenti di bellissimo sesto, acciò piaccia all'occhio. Dee ancor fare la tastatura, che sia di bella proporzione, e ben comessa et liscia, et che nel sonare non faccia rumore, et fare le rose dell'instrumento di vaghissima fattura: et saperlo benissimo cornigiare con alcuni profili di altri colori, acciò in essi sia maggior bellezza».

¹⁸⁴² Probabilmente da identificare nell'albero (*Aquilaria agallocha*) orientale il cui legno profumato era impiegato per la fabbricazione di piccoli oggetti, suppellettili o mobili, v. PECORARO 2019, p. 90: nel Cinquecento era legno utilizzato per far amuleti: infatti il componimento del Grazzini si rivolge al curioso Giovanni Mazzuoli, detto lo Stradino, soldato di ventura e collezionista di manoscritti, che aveva contatti con Franciabigio e con Confetto legnaiolo, ossia Bastiano di Simone d'Antonio Confetti, falegname e architetto ducale e collaboratore del Tribolo, v. Cecchi (Gli arredi e i serramenti, 1999, p. 241 e n.4: abitava in Santa Croce ed era iscritto all'università dei "fabbricanti", lavorando per fabbriche e guardarobe medicee, nonché per Vallombrosa, a lui Grazzini dedica un componimento che riguarda la sua attività urbanistica, v. PECORARO 2019, p. 113.

¹⁸⁴³ GRAZZINI 1882, p. 377: *Allo Stradino. In nome di Giovan Compagni*: «Se voi volete far, padre Stradino, / un'opra delle vostre rilevate, / col Cristo, con la morte e 'l libriccino / l'idol ch'io v'ho mandato accompagnate: / allor non d'acqua un uomo, anzi di vino / vi terran tutte quante le brigate, / mettendovel al collo finalmente / scambio di breve o in vece di pendente. / Cornici, crocette, agnusdei, Cristi e morti / d'avorio, d'aloè, d'argento e d'oro, / e punte lavorate di più sorti, / medaglie fatte con sottil lavoro / porteran sempremai gli uomini accorti / ch'ebbero garbo e discrezione in loro, / ma chi mai ebbe la persona adorna / d'un idol, come voi, ch'abbia le corna? / Non mai color che fan le maccatelle / o i fraccuradi ebber tante persone / povere e ricche intorno, brutte e belle, / o quei che menan l'orso a pricissione / quante, Stradino, e in queste parti e in quelle / n'arete voi per sì alta cagione, / di veder sol l'antico dio d'Egitto, / onde al ciel ve ne andrete ritto ritto».

¹⁸⁴⁴ GRAZZINI 1882, p. 355 *Nell'Esequie di Michelagnol Buonarroto*, vv. 46-47, per descrivere chi non rimanga colpito dalle testimonianze della propria arte lasciate in S. Lorenzo da Michelangelo, Grazzini esclama «non pur un uom d'anima casso, / ma legno, piombo o sasso». E la medesima metafora utilizza per descrivere la maschera della commedia dell'Arte del servo Zanni: chi non ne è divertito «gli è di legno od insensato affatto», GRAZZINI 1882, p. 579, v. 39.

¹⁸⁴⁵ GRAZZINI 1882, pp. 233-234: *Di maestri di far gabbie*, tipico scherzo osceno sul sesso femminile accennato come gabbia. La voce poetica dichiara «di far gabbie [...] siam noi maestri ad ogni paragone», e che le «gabbie che fanno

il Grazzini intima di vergognarsi al bersaglio del suo scherno per aver dimostrato una profonda ignoranza su un argomento da lessicografi e vocabolisti, ossia la differenza che corre tra legname e lignaggio, una conoscenza che invece è data anche alla fascia più bassa della società¹⁸⁴⁶. Due delle famose *Facezie del piovano Arlotto*, di contro, danno prova della diffusione popolare (rischiosa per l'ortodossia cattolica) di atteggiamenti che finivano per animare le statue lignee dei santi¹⁸⁴⁷ e i crocifissi dipinti antichi¹⁸⁴⁸ nel corso delle devozioni.

i magnani, / di ferro lavorate», fanno star male gli «uccei» che vanno ad ospitare: «Chi vuol ben far quest'arte, industria e 'ngegno, / donne, aver li conviene / e saper molto bene / il taglio e 'l verso conoscer del legno / ed anche aver disegno / e saper maneggiare / quei ferri che bisogna adoperare. / Ma se questo sì vago mestier nostro, / donne, alcuna di voi / imparar vuol da noi, / volentier le sarà insegnato e mostro» D'altra parte lo stesso autore ha una spiccata capacità vocabolista per esercitare funambolici doppi sensi, come «zoccolo, steccadente, mantice, masserizia», etc. che valgono tutti per «fallo», e molto altro ancora in questo ambito semantico, ma anche il grosso del *corpus* laido del lessico di Grazzini viene interessantemente dai termini della cucina, dell'orticoltura e della caccia.

¹⁸⁴⁶ GRAZZINI 1882, pp. 723 «infino a' ciabattini e pizzicagnoli sanno che legname vuol dire più legne insieme, come ossame più ossa, bestiame più bestie; e pigliasi qualche volta per legno solo, come sarebbe a dire, legname di quercia, d'olmo, d'ulivo, di noce, d'abeto, di faggio, cioè di faggio, d'abeto d'ulivo, di noce e di quercia».

¹⁸⁴⁷ FOLENA 1995, *Facezia XXIII: Novella detta da Piero di Cosimo de' Medici al Piovano*, pp. 40-41: «in Firenze fu uno calzolaio non molto ricco, el quale aveva una divozione di dire ogni mattina a buon'ora certe sue orazioni a uno altare che era nella Chiesa di Santo Michele Berteldi a uno santo Giovanni Batista che era in su detto altare ed era di rilievo, o di legno, o vero di gesso [...] deliberossi uno cherico cattivo e malizioso d'udire quello diceva il calzolaio entrò drieto allo altare e andò drieto alla immagine» A questo punto il chierico calunnia, sotto le spoglie della statua, la moglie e il figlio del calzolaio, il quale reagisce in modo blasfemo, smettendo di stare inginocchiato e senza cappello il cappello e di parlare sottovoce, e prorompendo: «So che tu non mi hai ditto il vero di cosa che io t'abbi domandata; io sono venuto qui ad adorarti bene venticinque anni o più, non t'ho mai dato impaccio alcuno e promettoti che mai più ti tornerò a vedere». Per una discussione dei pregiudizi sulle statue parlanti, e alcuni momenti di fortuna del tema nella letteratura burlesca tra cui questo, v. SANSTERRE 2016.

¹⁸⁴⁸ FOLENA 1995, *Facezia XCIII: Della pace del monaco e per quale cagione si dice*, pp. 129-131: Il piovano Arlotto narra in una novella l'origine del detto popolare fiorentino «Quale è la pace del monaco? Pace e mala volontà»: «Fu in questa nostra città di Firenze una badia di monaci osservanti, la quale badia era edificata allo antico modo, cioè che nel mezzo della chiesa era uno muro o vero uno legno attraverso, in sul quale era uno antico e grande crocifisso legato al muro con una catena o vero corda. E come voi sapete si fa ne' luoghi d'osservanza, li monici sempre dicono le sette ore canoniche e quelle cantano in coro, e li loro laici conversi dicono a ogni ora canonica, in iscambio del divino ufficio, certi paternostri e avemarie, in quello modo come da' loro maggiori è ordinato. In questa badia era uno laico converso il quale era molto devoto e a tutte l'ore diceva divotamente li suoi paternostri e avemarie, sempre ginocchione, che mai non mancava innanzi a questo crocifisso; e, come piacque a Dio, uno giorno quando quello converso diceva le sue divozioni a ora di vespro, ginocchioni innanzi al crocifisso, ruppesi quella corda o vero catena, in modo che il crocifisso gli cascò addosso e ruppeli la testa, le reni e uno braccio. Corsono li monaci, portorolo a letto, e venuto il medico e vistolo, disse i colpi erano gravi e che egli istava molto male. E ordinato si confessasse, venne uno monaco e confessandolo lo trovò una semplice e buona persona, ma trovollo in una semplicità dannosa alla anima sua, ché si aveva cacciato in fantasia che quello crocifisso lo avessi ingiuriato, e non poté fare che mai volesse perdonare. Veduto il monaco questa ostinazione di pazzia, disse allo abate tutto il fatto, il quale venne a visitare lo infermo; e domandollo lo abate: «Come stai tu?». Risponde: «Molto male». Disse lo abate: «Io non me ne maraviglio: e' mi dice il tuo confessore che tu porti odio a quel crocifisso; è egli vero?». Risponde il converso: «Padre sì: non volete voi ch'io gli porti odio che, circa a quindici anni o più sono, io ho continuato dire innanzi a lui tutte le mie ore e mai non manca solo uno paternostro, né mai lo richiesi d'alcuno servigio? E che egli ora mi abbi trattato in questo modo, per niente io non posso né voglio perdonarli?». Rispose l'abate: «Io delibero facci questa pace [...] io ti comando per santa obbidienza che tu abbracci e baci questo crocifisso e che liberamente gli perdoni e che a ogni modo facciate la pace insieme». E così fece per comandamento di santa ubbidienza e disse: «Padre, poi che entrai in questa santa religione, sempre vi ho obbedito e obbedirò». E abbracciò il crocifisso e baciollo e perdonollo e fece la pace. Rimandato il crocifisso al luogo suo [...] E ritornato

Rispetto al proprio modello, Tommaso Garzoni, che scrive vent'anni dopo (la *princeps* ignota è del 1584), aggiunge alcune informazioni preziose sull'ossatura già stabilita dal collega Fioravanti. Un primo campanello di allarme che fa sentire il peso della pubblicazione della Giuntina è la presenza nella sua 'enciclopedia dei mestieri' anche di una sezione dedicata all'arte plastica propriamente detta, intitolata *Degli Scultori, o Intagliatori in Pietra, in Legna, in Rame, in Avorio, in Argento, e Oro, e Statuari; Scarpelli o Tagliapietre, Segatori di Marmi, Formatori d'Immagini di Cera, e Gesso, e Terra, e Lavoratori di Stucco*¹⁸⁴⁹, nonostante il fatto «che l'arte è più presto un ornamento che altro, né v'è necessità ch'astringa a usarla, e in lei si scorge più presto curiosità mondana, che necessario giovamento ch'ella apporti»¹⁸⁵⁰. In questa sezione Garzoni riporta la topica genealogia della scultura secondo le fonti antiche, riferendosi alle «immagini d'argilla, ovvero di terra da vasi», di cui citando Plinio «fu il primo autore Dibutadie Sycionio, ovvero, secondo il parere d'altri, Ideocho, Rheto, e Theodoro nell'Isola di Samo, havendola portato qua in Italia i primi, Eucirappo, et Engrammo: et da quella delle immagini di gesso, di cui fu autore Lysistrato Sycionio fratello di Lisippo, che primo di tutti con la cera, et col gessò formò l'immagine dell'huomo; il che tutto è detto arte Plastica, ne nacque, come da madre (dicea Prassitele) l'arte della scultura, ovvero dell'intaglio, a quei tempi, et a' nostri veramente maravigliosa»¹⁸⁵¹. Alla plastica aggiunge i nomi di Arcesilao da Plinio, e «Dimophilo, et Gorgaso, così Possunio» secondo l'autorità di Varrone, a cui attribuisce un particolare talento nella resa naturalistica; discute lo stucco antico, proponendo l'esempio di Turiamo che realizzò i simulacri di Giove e di Ercole in Campidoglio in questa materia, sulla quale riporta pareri tecnici: «il lavoro di stucco fatto di farina, et di gesso comunemente viene insegnato da Vannoccio nella sua *Pirotecchia*, nell'ottavo libro in varii modi, ponendovi cere, biacche, sevi, gomme, peci, cole, sapone, gesso, solfo, mattoni, et altre cose tali»¹⁸⁵². Addirittura si sente in dovere di nobilitare con un antico esempio imperiale la scultura in piccolo in cera e gesso come attività di diporto nobiliare, collegandola all'attività sua contemporanea di alcuni artisti veneti: «Dilettossi a' tempi antichi Nerone di formare immagini nel gesso, et nella cera particolarmente a' nostri tempi è fiorito Martino dal sfriso, Giovan Battista suo genero, un'altro Martinello, detto Sarego, e quei Leoni ch'ha fatto quella Diana di

lo abate, disse il converso: “Padre, io v'ho obbedito e ho fatto la pace e quello che voi mi avete comandato, ma una cosa sola vi voglio dire: sempre mai tra me e lui sarà odio e mala volontà”».

¹⁸⁴⁹ GARZONI 1586, pp. 691-696.

¹⁸⁵⁰ GARZONI 1586, pp. 696.

¹⁸⁵¹ GARZONI 1586, pp. 691.

¹⁸⁵² *IBIDEM*.

cera a gl'occhi di tutti veramente stupenda»¹⁸⁵³. Passando all'intaglio si concentra su esempi di oreficeria antica in rame, argento e oro, includendovi le statue crisoelefantine e l'esempio multimaterico di «Beseleel figliuolo di Uri, et Ooliab figliuolo di Achisamech furono rari intagliatori d'oro, et anco d'argento, e rame, e ferro, e marmi, e legni, in tutto quello, ove intagliar si possa; ma furon di questo dono, et privilegio speciale arricchiti da Iddio»¹⁸⁵⁴. Questo esempio gli serve a introdurre finalmente anche in questa sezione più propriamente artistica l'intaglio del legno, in cui anche «vi furon persone espertissime, come Alchimedonte celeberrimo presso a Virgilio, onde dice: *Pocula ponam / Fagina coelatum divini opus Alcimedontis*»¹⁸⁵⁵; l'elenco ritorna sulla lavorazione eburnea in questa sezione e si allarga all'incisione delle gemme, per poi concludere che «A' nostri tempi son stati eccellenti particolarmente nell'intaglio del legno Gasparo Morazzone, Donatello, i Canozzi, Paulo, et Antonio Mantuani, Bernardino Ferrante, Frà Sebastiano da Rovigno, Frà Giovanni di Verona converso di Monte Oliveto, Mariaio Francese, c'ha intagliato nel choro di S. Giustina di Padoa, et che solo ha fatto il bellissimo choro de' Canonici Regolari Lateranensi di Santa Maria in Porto a Ravenna»¹⁸⁵⁶. È solo a questo punto che Garzoni si avventura nella scultura del marmo, creandone una gerarchia al cui grado più basso stanno i tagliapietre e gli scalpellini «d'ufficio de' quali è di scarpellar così alla grossa tutte le sorti di marmi, il che si chiama abozzare; nella qual cosa non c'entra alcuna sorte d'eccellenza, et è mestiere faticoso, e poco meno che da fachino, bisognando stentar col martello, et collo scarpello tutto il giorno intorno a' sassi, et voltarli, e rivoltarli mille volte all'hora; oltra che qualche volta col martello si falla, et si rompe una mano, ovvero che una scheggia di sasso ti coglie in un'occhio, e ti fa veder le stelle, ovvero che lo scarpello nel marmo ti schernisce, trovandolo o troppo tenero, o sodo di soverchio. Gli instrumenti di costoro sono mazze, picconi, martelli, martellini, il maio, la sesta, la grippia (pinza), i cogni (cunei), i scalpelli, i trappani, o da braccio, o da petto, la squadra, la rega, e il moderno»¹⁸⁵⁷; seguono i «segatori di marmi» per impiallaccature mischie, fino ad arrivare alla scultura vera e propria riassunta nei termini del *Paragone* con la pittura, ma senza dimenticare anche in questo caso le fonti bibliche sull'idolatria («l'origine delle statue s' attribuisca da Macrobio alla natione de Pelasgi, da Epicado

¹⁸⁵³ *IBIDEM*, cfr. sul tema da ultimo DANINOS 2012.

¹⁸⁵⁴ GARZONI 1586, pp. 692.

¹⁸⁵⁵ *IBIDEM*.

¹⁸⁵⁶ *IBIDEM*. Questo elenco dimostra l'origine del fraintendimento ottocentesco che vide quasi esclusivamente nell'interazione tra tarsia e intagli grotteschi, tipici della produzione dei cori lignei del tardo Cinquecento, un degno oggetto di studio.

¹⁸⁵⁷ GARZONI 1586, pp. 693.

ad Ercole, da Diodoro a gli Ethiopi, e da Lattantio Firmiano a Prometheo, et da altri più ragionevolmente a gli antichissimi Idolatri, per questo si legge nella Scrittura che Rachele furò le statue de gli Idoli del padre Laban»¹⁸⁵⁸). A questo punto innesta una digressione sulle qualità, anche coloristiche dei marmi antichi e moderni, e sulle «opre singolari in ogni materia, c'han reso gli scultori antichi sopra tutto meravigliosi», tra cui non mancano le opere crisoelefantine di Fidia, la Venere di Prassitele su cui Quintiliano riferiva di un tentativo di amplesso da parte di un giovane ateniese, opere a più mani in cui non si notava la cesura, casi eclatanti di *ex uno lapide*, la microscultura di Mirmecide e Callicrate, tutti casi che dimostravano per Garzoni che «tanto nel rame, e nel legno, e nell'avorio, e nell'argento furon gloriosi i Statuarii, o Scultori, quanto nel marmo»¹⁸⁵⁹, sempre sulla scorta del XXXIV libro di Plinio. Per finire, l'autore propone un nutrito elenco di scultori celebri a lui contemporanei, in cui hanno netta prevalenza i fiorentini e i veneti¹⁸⁶⁰, con l'indicazione anche della nuova generazione destinata a traghettare la grande scultura anche a Roma: i nomi scelti «Han pochi difetti poi costoro in sé stessi, perché dal formare statue impudiche, et profane in fuori, del resto sono degni d'ogni gloria, et honore, né possono ingannar troppo la gente nel lor mestiero, perché quel che con l'occhio si vede chiaro, non può esser venduto al compratore, se non quanto a lui pare, et piace»¹⁸⁶¹.

Questa chiusa richiama la stessa prospettiva sul dibattito tridentino intorno alle immagini fornita da un solitario ritrovamento documentario che certifica l'interazione tra il clero appena riformato e la nascente Accademia di S. Luca, piuttosto concentrata sull'ovvio problema di superficie delle pitture sacre che devono essere «Honeste»¹⁸⁶². Le autorità ecclesiastiche erano particolarmente allarmate solamente in casi di conclamato eccesso: nella fattispecie esaminata

¹⁸⁵⁸ GARZONI 1586, pp. 694.

¹⁸⁵⁹ GARZONI 1586, pp. 695.

¹⁸⁶⁰ Oltre all'ovvio Michelangelo numerosi degli artisti citati da Garzoni, anche per il loro passaggio lagunare, ebbero frequenti tangenze col materiale ligneo o comunque con una diversa gerarchia poli-materica della scultura, come Alessandro Vittoria, Baccio da Montelupo, Iacopo Sansovino, Donatello, Andrea del Verrocchio, Bartolomeo Ammanati ed altri, in particolare nello stucco come il Bombarda, Camillo Mariani, Alessandro da Udine, Federico Zuccaro, Battista Franco, Antonio Lombardo, Paolo Milanese e Tommaso Lombardo. Non mancano gli specialisti del marmo (Antonio Rossellino, Lorenzo Bregno, Tullio Lombardo), le glorie locali (Antonio Dentone, Danese Cattaneo, Girolamo Campagna) e figure più oscure (Vittorio Gambillo, Francesco Giglio, Pietro da Salò, Giacomo Colonna) della maniera veneta; per il testo di Garzoni come fonte trascurata dalla bibliografia storico-artistica, v. SCIOLLA 1994.

¹⁸⁶¹ GARZONI 1586, pp. 696.

¹⁸⁶² Si tratta di una polemica nata col secondo discorso di Gilio, poi sviluppatasi nel dibattito sulla liceità del *Giudizio Universale* di Michelangelo durato tutti gli anni novanta del Cinquecento; dall'analisi di LUKEHART 2013, che pure sfiora il tema dell'*agency* delle immagini accettata da Paleotti ed Alberti (ad esempio nell'affermazione che esse sono in grado di effettuare conversioni in chi non possiede già fede bastante), emerge quantomeno chiaramente che le autorità curiali cercassero di regolare la produzione visiva attraverso la censura solo in casi piuttosto rari.

da Lukehart, quello dell'indecorosa nudità; ma la stessa categoria potrebbe essere applicata, specie se in chiave antispagnola, per l'eccesso di definizione realistica, di *pathos* drammatico e in generale per il mancato rispetto del decoro delle immagini divine riscontrabili in figure devozionali in legno policromo¹⁸⁶³. È interessante considerare che se il problema cinquecentesco della pittura disonesta a Roma implicava anche un interesse pontificio decisamente scarso nel regolare la neonata Accademia di S. Luca, un diretto paragone con la corte più raffinata e laica di Firenze e il suo coinvolgimento con l'Accademia del Disegno dimostra un piglio molto più cristallino nella trattazione del tema, che emerge ad esempio nella trattazione del *Riposo* di Raffaello Borghini, anch'egli in buona misura incentrato sui problemi del nudo¹⁸⁶⁴. Il passaggio con Urbano VIII è proprio quello a una situazione in cui alla San Luca si permetteva il modello nudo, e dunque la prospettiva veniva ribaltata escludendo dal rango di creatore artistico chiunque non avesse quel tipo di preparazione, che chi scrive si permette di immaginare mancante ai grandi intagliatori di fine Cinquecento, in gran parte mossi su disegni di architetti come Lambardi o pittori che studiavano la "notomia" ma poi la dovevano nascondere come Daniele da Volterra. È dunque per questo che al legno "non si dà quella morbidezza..." per usare le parole di Vasari, non certo per una mancanza interna del materiale.

Il capitolo dedicato esclusivamente ai mestieri del legno, intitolato *De' Lignaiuoli, o Marangoni, Tornidori, Bottari, Cadregari, Intagliatori di legna, Intersiatori, Sboscadori, Spezzazocchi, Segarini, Zoccolai, Cestari o Canestrari, Cassieri, Scatolieri, Lavoratori in Osso, in madri di perle et simili*¹⁸⁶⁵, è pesantemente debitore del Fioravanti¹⁸⁶⁶, ma presenta alcune innovazioni peculiari da parte di Garzoni. Ad esempio, l'enumerazione di opere lignee dell'antichità inizia con Caino, ammantando da subito l'arte di una luce sinistra, poi rimossavi dall'intervento divino con l'infusione del sapere di falegname a Noè prima e a Beseleel e Oliaab poi¹⁸⁶⁷. Significativamente sono però aggiunte le

¹⁸⁶³ Come si vede dagli studi sull'Inquisizione romana di FRANCESCHINI 2021.

¹⁸⁶⁴ LINGO 2013.

¹⁸⁶⁵ GARZONI 1586, pp. 764-768.

¹⁸⁶⁶ Tanto è vero che nella riedizione del 1665 vi si legge una *Annotazione sopra il CVI Discorso*: «Vedi intorno a questi soggetti qualche cosa nel Fioravanti e in Pietro Gregorio Tolosano».

¹⁸⁶⁷ GARZONI 1586, pp. 764: «L'arte ingenuosa di lavorar ne' legnami, onde si cava il nome di Legnaiuoli, o Marangoni, che in Latino si chiamano Fabri lignarii, o veramente Carpentarii, trasse l'origine sua dal perfido Caino, il quale fu il primo (come dice Bernardino de' Busti nella seconda parte del suo *Rosario*) che edificasse cittadi, et case, ove fu di mestiero, ch'intervenisse l'opra de' lignaiuoli dall'antichità si bene illustri, ma dal soggetto inventore di tal mestiero molto abietti, et vili. Et par che questo mestiero innanzi al diluvio fosse nobilitato da Noè, perché nel *Genesi* al capitolo sesto si trova scritto, ch'esso formò quell'arca tanto celebre di legni piolati, et politi, con le sue stanze dentro, unte di bitume interiormente, et esteriormente; ove si comprende, che sapesse molto ben quest'arte, et ne fosse informato, e istruito compitamente. Con quest'arte fu fabricata ancora l'arca del patto, il tabernacolo del tempio, e molte altre cose sacre dell'una e dell'altra legge».

informazioni ricavabili da Plinio il vecchio¹⁸⁶⁸, a testimonianza che lo spirito antiquario del Rinascimento diventava ineluttabile anche in riguardo ad opere, come quelle lignee, che erano considerate sempre di più come subordinate a quelle realmente ispirate al modello classico in pittura e in scultura. La trattatistica rinascimentale sulle migliori essenze legnose riprendeva eruditamente quasi tutte le poche annotazioni di altre fonti classiche¹⁸⁶⁹, anche in virtù del fatto che la tecnologia del legno sia sostanzialmente rimasta identica nei secoli¹⁸⁷⁰.

Questa inserzione determina già il sostanziale nucleo della più selezionata e sistematizzata raccolta di Pinaroli, che ripartirà anch'egli da Dedalo, inventore del filo a piombo, del girabacchino e delle colle, e da Teodoro Samio, perfezionatore di questi strumenti attraverso lo studio della geometria e creatore della squadra e del compasso¹⁸⁷¹. Tra i mestieri necessari al lavorante del legno, Garzoni introduce per la prima volta i veri e propri membri dell'architettura, trattati col loro lessico specifico¹⁸⁷². Arricchisce anche la trattazione della colla di formaggio, fornendone una ricetta che pone allo stesso livello di importanza per gli artigiani della padronanza del disegno e delle essenze legnose¹⁸⁷³, e soprattutto amplia a dismisura il lessico

¹⁸⁶⁸ Plinio infatti, in part. *Naturalis Historia*, VII, 198, resta la fonte più importante sulle tecniche antiche dell'intaglio antico del legno (citato in LEGROTTAGLIE 2011, p. 199), quando assegna a Dedalo l'invenzione non solo della scultura greca, ma anche dell'«arte di lavorare il legno [...] e pertanto] la sega, l'ascia, il filo a piombo, la trivella, il glutine, la colla di pesce».

¹⁸⁶⁹ Per un riesame delle quali, v. LEGROTTAGLIE 2011, pp. 200-202.

¹⁸⁷⁰ Per il legno nell'antichità, limitatamente ai soffitti, v. SIRANO 2019. Per una più completa riesamina con la bibliografia specialistica, cfr. LEGROTTAGLIE 2011, con l'avvertenza che anche l'archeologia odierna si basa prevalentemente sulla testimonianza delle fonti letterarie, data la scarsità di oggetti rimasti. La studiosa distingue due casistiche ben diverse nella scultura antica in legno: quella in cui l'*affordance* dell'essenza legnosa si svela apertamente, rendendo il materiale «portatore di valori estetici e stilistici» in quanto intagliato direttamente come la pietra (legato primariamente alla statuaria culturale, *ivi*, pp. 199 e sgg.); e quella in cui soltanto la struttura interna sia tettonicamente costruita col legno e poi rivestita in materiali diversi per creare statue: talvolta in terracotta, ma soprattutto in avorio, per le statue crisoelefantine, *ivi*, pp. 212-216, e persino pietra, nel caso degli acroliti, *ivi*, pp. 217-225.

¹⁸⁷¹ GARZONI 1586, pp. 764-765: «Plinio nel settimo vuole, che quest'arte sia stata da Dedalo la prima volta trovata, a cui attribuisce anche l'invenzione del piombino, della trivella, et della colla, con che i legni si congiungono, assegnando poi la squadra, e l'archipenzuolo a Teodoro Samio. Quest'arte ha grandissima similitudine con quella del Fabro, sì per causa del modello, che nell'una et l'altra si ricerca; sì perché s'estende a diverse materie, come quella, onde son totalmente congiunte insieme, che n'è nata quella antica questione chi fu prima, il martello, o il manico. A lei s'appartiene di saper molte cose, la prima delle quali è il saper bene aguzzare i ferri di propria mano, che s'adopra nell'arte, et appresso squadrar bene un legno, e drizzar bene una tavola, quando fosse sguersa, il che si fa con metterla in squadro alle teste, et con due righe rimirla bene».

¹⁸⁷² GARZONI 1586, p. 765: «È necessario ancora sapere adoprar lo squadro, usare il compasso, et il cartone, e saper fare d'un quadro un tondo, et d'un tondo un quadro, et saperlo ridurre in tante facce quanto si vuole, saper lavorare di cornici tanto grandi, quanto picciole, intendendo che cosa sia cornice, ovoli, gole, frisi, et altri nomi, i quali son consueti nell'arte».

¹⁸⁷³ *IBIDEM*: È di mestiero ancora haver cognizione de' legnami che di continuo s'adopra, et saper se son secchi, o verdi, et saperli mettere in opra talmente, che non habbiano più da torcere; et quando un legno fosse torto, saperlo drizzar col fuoco, et saper distinguere tra legname, et legname, et in quai cose s'adopra uno più che l'altro, come verbigratia la noce s'opera per far lettieri, la pioppa per far tavole, et asse, il frassino per far de' cerchi; il legno di pero per intagliarvi dentro varie et diverse cose di stampe, il busso per far pettini, l'ebano per far corone,

degli strumenti, che si ritroveranno anche in Baldinucci (sebbene descritti e distinti nell'etimo latino e volgare, diminuiti nel numero¹⁸⁷⁴) e delle specifiche mansioni delle varie specializzazioni riguardanti il legname. È evidente che l'autore era andato ad informarsi direttamente da fonti artigiane: nonostante il tentativo di nobilitarne le origini con il ricorso alle continue citazioni latine nei nomi degli arnesi, la settorializzazione dei mestieri del legno che Garzoni riporta è chiaramente un riflesso del diffuso rafforzarsi dei gruppi confraternali e corporativi del secondo cinquecento, che portò un significativo perfezionamento del lessico specifico e delle competenze relative a ciascuna arte (dividendole nello specifico in *Legnaiuoli o Marangoni*, ossia falegnami o carpentieri, secondo la variante lessicale tipica del Nord Italia; *Tornidori*, in particolare del lavoro al tornio, nonostante sia registrato un interesse da parte dei principi di Ferrara, si ricorda soprattutto la produzione di stoviglie e utensileria soprattutto per la cucina, ma anche la loro tangenza con altre arti decorative (come i *Lavoratori in Osso e in Madri di Perle*) oppure rivolte alla devozione come quella dei coronari romani¹⁸⁷⁵; *Bottari*, in cui confluiscono

et ornamenti a specchi; il castagno per far botti da vino, il cipresso per fare cassette da tenervi cose delicate, il salice da far cerchi da barili, et così va discorrendo in tutti gli altri. Ma sopra tutto gli è necessario haver ottimo disegno, et perfetto giudicio, acciò non guasti l'opre ch'egli intende fare, ma le riduca a fine et perfettione; onde gli è forza, che particolarmente conosca il formaggio, over caseo che sia atto a far buona colla da incollare i legnami insieme, la qual cosa si fa nel seguente modo. Si piglia formaggio gratugiato che sia magro, et con acqua quasi bogliente si lava tanto, che di esso non esca più grassezza; e poi si macina sopra una pietra liscia, et vi si getta sopra un poco di calcina bianca, et riminando benissimo insieme, diventa colla perfettissima. È necessario parimente saper cuocer la colla di carnizzo che faccia buona presa, mettendovi dentro un poco di biacca per farla più forte, et molte altre cose bisognano, le quali non scrivo, per esser men principali delle suddette in materia tale. In queste cose grosse, et basse fu eccellente già l'opra di Soterico lignaiuolo, onde nacque il proverbio *Soterici Lecti*, d'un'opera vile, et niente ambitiosa; così Telefane, il quale s'acquistò il vitto, fabbricando de' Carri da contadino».

¹⁸⁷⁴ GARZONI 1586, pp. 765-766: «Le cose pertinenti al lignaiuolo sono la cetta, il cettolino, il coltellazzo, la punta, la dolatora, l'assa da una mano, et da due, lo spago, la tinta, la pialla o da disgrossare, o da polire, o da saggiare (lavorare le scanalature); le piolette, i pioluzzi, le dirittore, e così le piale da cornici, cioè gli incastri, i bastoni, le forcine, i spondaruoli, le limbellette, l'intavolate, i filetti, le seghe, e le parti, e maniere loro, cioè i braccioli, i polzoni, il dentello, la corda, la sega sottile, il seghetto, la sega grossa, da scappezzare, da sfendere, da volgere, e da telaro; e poi trivelli sottili, grossi, da bolette, da venticinque, da sesena, da cannale, da vite, da taglio; e poi i martelli da orecchie, e le tenaglie, il mazzuolo, la mazzagrossa, i tagliuoli, i scalpelli, e piccioli, e mezzani, e grandi, le scobbie diverse, gli spennachini, i ghinocchietti, i graffioli, i ciselli, le sette (frese) e picciole, e grandi, le squarre, le squarrette, il raffetto, i chiovi, e le brocchette col capo piano, da venticinque, da sesena (sessanta), e grandi, e picciole. Le azioni poi sono il segnare, tagliare, squadrare, dolare, drizzare, tagliare i nodi, piallare, disgrossare, pulire, segare, volgere, commettere, incastrare, incolare, soppressare, forare, metter regoli, conficcare, sconfiggare, incavare, et simili altre cose».

¹⁸⁷⁵ GARZONI 1586, p. 767: «L'istrumento di questa professione si chiama latinamente *Tornus*, e fu trovato da Theodoro Samio, secondo Plinio, overo da Talao nipote di Dedalo secondo Diodoro. Di questo istrumento parlò Virgilio nell'*Egloga terza* dicendo. *Lenta quibus torno facili superaddita vitis*. In questa professione è celebrato da Plinio nel sestodecimo libro Tericle, il quale fece de' calici a torno molto politi, et belli. A' tempi nostri ho inteso da alcuni dilettersi di quest'arte nobile il serenissimo Duca di Ferrara, come principe ingenioso, et a molte professioni dignissime per sua natura inclinato; sì come parimente l'Illustrissimo Signor Don Alfonso suo zio è molto invaghito dell'arte del cortellaro, ove mette quel tempo, che da più gravi negozi li sopravanza. Gli istrumenti di questi sono il torno, i pigazzi, la mazza, la corda, la calcola, la chiudara, le scalette, i ferri, o da disgrossare, o da polire, o torti, la rasca, il maglio coi quali si fan bussoli, catini, piatti, taglieri, cucchiari, cazze (mestoli) di legno, calamari, croci, bolladori, polverini, cannole, spole, palamai, et cose tali. Da questi dipendono i lavoratori in osso, et madri di perle,

anche coloro che a Roma diventeranno noti col nome di coppellari (per qualche ragione che non è stato possibile interpretare, nella discussione dei bottari compaiono i due exempla dell'intaglio ligneo decorativo, il coro di S. Giustina a Padova, e di figura, il Santuario di Loreto)¹⁸⁷⁶; *Cadregari*, ossia sedieri, con una differenza interna di vari gradi di complessità di struttura e d'intaglio di questo elemento d'arredo¹⁸⁷⁷; *Intagliatori di Legno*, che per qualche motivo il Garzoni non specifica ulteriormente¹⁸⁷⁸; *Intarsiatori*, di cui fa qualche nome ma non traendolo dalla tradizione fiorentina delle Vite, bensì dall'ispezione si direbbe oculare di una serie di cori del Nord-Italia¹⁸⁷⁹); *Sboscadori*, *Spezzazocchi*, *Segarini*, ossia tre specializzazioni dell'arte grossa, discusse nel dettaglio nell'ambito di un piano editoriale che vuole dare centralità ai mestieri che

huomini di nuova invenzione, benché Plinio nel libro nono al capitolo undecimo, faccia menzione di Carbilio Pollione, che fu il primo, che cominciò segare i gusci delle testuggini in piastre, per ornarne le lettiere, et gli armari; et Arriano, nella *Navigazione del Mar Rosso* scritta da lui spesso facci menzione de' lavori di testuggini, i quali erano presso a gli antichi, come quei di madre di perle presso a noi, o forse come la Tarsia. Costoro poi fabricano paternostri, cavalieri, bussoli, manichi, forcine, cucchiari, agnus dei, calamari, et con uno archetto solo, e cinque, o sei ferri, operano il tutto».

¹⁸⁷⁶ *IBIDEM*: «Così i Bottari, invention trovata, secondo Laertio, da un certo Pseusippo di tal professione maestro, i quali son detti, secondo Plinio, *Doliarii* latinamente, overo *Victores*, secondo Budeo, dal verbo *Vico*, che significa ligare, overo accerchiare, perché essi mettono i cerchi alle botti, et le stringono con essi, acciò il vino non esca fuori. Gli instrumenti di costoro sono il coltellazzo, il mazzuolo, la bietta, la dirittora, il cane, lo stoppino, et l'attioni sono il cerchiarle, acconciare il fondo, le doghe, le ligature, il manfano, il cocchiume, lo spinaccio, la cannola, la spina: e costoro fabricano bottacci, bariglietti, vasselletti, mezzaruole, terzaruole, quarte, barili, bariglioni, carattelli, mastelle, mastellette, tine, tinelli, e cose tali. Le botte maravigliose d'Italia son quelle poi di Santa Giustina di Padoa, et della Madonna di Loreto. Vengono con questi, anzi sopra questi i Tornidori, che son latinamente addimandati *Vascularii*, de' quali intese M. Tullio nella sesta *Verrina* in quelle parole. *In regiam vasculares convocari iubet*».

¹⁸⁷⁷ GARZONI 1586, p. 766-767: «Con questi altri vengono i Cadregari, distinti in varie specie fra loro, perché altri fabricano cathedre di noce, altri di panieria, altri di corame, altri fanno banchetti, e scanni, le quai cose tutte tengono a una finalmente, et quanto più presto si rompono, tanto maggior piacere ne ricevono per causa del guadagno che dal rifarle ne succede».

¹⁸⁷⁸ Questa voce è completamente dipendente dal Fioravanti, v. GARZONI 1586, p. 768: «All'ultimo ne vengono gli Intagliatori, de' quali in altro luogo parliamo ancora. Et fra questi s'enumera il celebre Alchimedonte da Virgilio in quei versi. *Pocula ponam / Fagina, caelatum divini opus Alchimedontis*. Et così Beto, et Alcone in un'altro luogo, come a' tempi moderni son stati illustri Francesco Moranzone, i fratelli Canozzi, Paolo Mantovano, Marino Francese, et Bernardino Ferrante».

¹⁸⁷⁹ *IBIDEM*: «A paro a paro [degli intagliatori] vengono gli Intarsiatori, il qual mestiero è detto latinamente da Plinio *Cerostrotum*, et da noi *Tarsia*; nella qual professione è stato celeberrimo Frà Sebastiano da Rovigo, et Frà Giovanni da Verona, con molti altri di nome famosissimo, essendo che tal'arte ha del nobile fuor di modo per la politezza, sottigliezza, ornamento, artificio, e fatica de' suoi lavori: il che dimostrano i banchi di S. Domenico in Bologna tanto superbi, il choro eccellente di Bergamo, quel de' Carmeliti in Fermo, con diverse altre opere, che pe'l mondo si trovano in questa materia superbe, meravigliose, et rare».

portano un utile¹⁸⁸⁰; e ancora *Zoccolari, Cestari o Canestrari, Cassieri e Scatolieri*¹⁸⁸¹. Tutte queste operazioni, tranne in rari casi, del tutto meccaniche, sono comunque sempre accompagnate da citazioni latine che ne nobilitino l'origine e soprattutto ne illustrino l'utilità pubblica con un saldo riferimento a una autorità. Lo stesso procedimento viene attuato da Pinaroli, che vi aggiungerà il ritrovato pre-illuminista delle tavole illustrate.

IV.2. Tecniche dal Vocabolario di Baldinucci

Un secolo dopo Garzoni, Filippo Baldinucci conosceva molto bene le tecniche dell'intaglio ligneo, se è vero quanto narra il figlio Francesco Saverio, ossia che il suo diporto preferito fosse il disegno, appreso presso l'intagliatore in legno Jacopo Maria Foggini, e che per tutta la vita, pur lasciando la pittura e l'intaglio, si divertì non solo con un impegno grafico, ma anche esplorando la modellazione di terra¹⁸⁸². La nozione di un Baldinucci scultore è stata

¹⁸⁸⁰ GARZONI 1586, p. 766: «Fra' Lignaiuoli sono i primi gli sboscadori, i quali appo Catone sono detti *Collocatores* dal verbo *collucare*, che significa sboscare. Onde Columella nel secondo libro disse. *Neque arborem feriis collucare permittitur*. Et a questi s'appertiene haver consideratione de' tempi commodi per tagliare i legnami, et sopra tutto delle lune, acciò tagliandosi in cattiva luna, non avenga loro come ai travi di S. Martino di Ugubbio, c'han tante tarne dentro, che la camera del cappellano par c'habbia su'l solaro uno esercito di topi, che ruodano del continuo. E dietro a questi vengono i segarini, l'arte de' quali fu, secondo Plinio, da Dedalo ritrovata, benché Ovidio nell'ottavo delle *Metamorfosi* l'attribuisca a Perdice nipote di Dedalo, come gli assegna anco il compasso; e Diodoro nel quinto voglia, che Talao della sorella di Dedalo figliuolo la trovasse. Questi aggiustano i legni coi piombini, tirando i segni rossi, dietro a' quali van segando, mentre i grossi tronchi son da' sostegni appesi in alto; e tal mestiero è vilissimo, et faticoso affatto, bisognando stentar continuamente in raffrenar quei pesi gravi, e in racconciar le seghe, alle quali si guastano i denti per gli duri nodi, che ne' legnami si ritrovano. Si trova poi la sega, ò da acqua, ò da braccia, coi denti suoi, e'l suo telaro, e'l letto, il carro, i morelli, i corletti, i ruotoli, la ruota con la maia sua, e con la vangolina, e gli untini, e mannelle; et qui sono le tavole, le chiavicelle, le cantinelle, et simili cose. Con costoro annoverati sono i spezzazocchi, i quali son stati detti nel latino idioma *confractores* ovvero *conscissors stipitum*; il qual mestiero è da asino veramente, perché bisogna sudar fuori di modo nell'adoprar quel mazzo grave da schiapparli; et altro artificio non hanno in loro, se non che bisogna con la secure tener dritto, et con le biette, acciò non gli avenga quello, che avvenne a Tognazzo da Pozzuolo, che, schiappando un scanno da far fuoco alla pignatta dalle lasagne, mentre volle guardare, se la Menega la schiumava diede un colpo in traverscio, e si tagliò quasi una gamba da sé medesimo».

¹⁸⁸¹ GARZONI 1586, p. 768: «I Cestari, ò Canestrari fanno cesti, cestelli, cestelline, cestoni, panieri, baccillett, corbette, cesti da mensa, corbe da lana, gabbie diverse, et così fatte cose. I scatolieri fanno scatole tonde, ò quadre, scattolini, e scattoloni, col coperchio, col fondo, e i lati loro. I Cassieri fanno casse, casselle, cassettini, scrigni, cassoni, arche, arcelle, coffani, banchi, forcieri, forcieretti, con quelle maniere diverse, che in tutti si ricercano. I zoccolari fanno le pannelle di legno dette latinamente *Calopodia*, et in volgare zoccoli, nel qual mestiere interviene poca fattura, perché quattro brochette, et due quarte di corame con un pezzo di rovere, ò d'olmo vestono presto il piede d'un zoccolante, ò d'un Giesuato, ò d'un montanaro».

¹⁸⁸² F. S. Baldinucci, *Notizie di artisti*, in *Zibaldone baldinucciano*, nota critica e indici a cura di B. Santi, vol. ii, Firenze, 1981., pp. 6-7: «più delizioso e dilettevole e più geniale fu il disegno e a tale effetto si tratteneva bene spesso e per puro suo spasso nella scuola di Jacopo Maria Foggini intagliatore di figure in legno eccellentissimo e in quella talvolta di Matteo Rosselli, buon pittore e miglior disegnatore [...] Ma essendo poi cresciute l'occupazioni di sua professione stante l'età più grave del padre, per scarsezza di tempo, lasciò del tutto la pittura e l'intaglio e si riservò sempre mai il disegno e il modellare in terra, il che o poco o assai fino all'ultima sua età mai non abbandonò».

recentemente indagata¹⁸⁸³ da Carlotta Paltrinieri negli archivi dell'Accademia del Disegno, senza portare a soluzioni definitive riguardo all'attività dello storico fiorentino come artista effettivamente impegnato nell'intaglio ligneo come ideatore di modelli, ma precisando molti dati sensibili riguardo la *sociability* dei professori delle arti sul finire del Seicento toscano, a un primo sguardo altrettanto esclusiva nei confronti dei mestieri 'minori' dell'arte, quanto quello romano trainato dall'Accademia di San Luca¹⁸⁸⁴.

Non si vuole qui ripetere quanto già esposto perfettamente da Giovan Battista Fidanza in merito alle essenze registrate dallo studioso nel suo *Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno*, ma ampliarne il campo di indagine su altri campi che riguardano il lavoro del legno. L'affermazione che «solo in minima parte trasferisce nel *Vocabolario* conoscenze proprie o desunte dai contesti produttivi delle botteghe e dei cantieri, rivelando di fare massiccio ricorso alla trattatistica», diviene meno stringente se non si limita l'analisi alla ricognizione delle specie legnose, ma si osservano anche gli strumenti, i diversi materiali, l'intersecazione con termine più squisitamente teorici. L'inserimento di questo approfondimento - apparentemente distante per geografia - nella presente ricerca serve a sostanziare i dati tecnici sulla scultura e dell'intaglio ligneo romani, spesso in mancanza di analisi dendrografiche precise. Le caratteristiche tecnologiche che nel tempo hanno fatto apprezzare o ignorare determinate specie legnose rimangono infatti piuttosto stabili dall'antichità al principio dell'età contemporanea, ricordate più o meno sempre con gli stessi scopi, e pertanto affidarsi all'unica fonte secentesca che analizza 'scientificamente' il tema, e utilizzarla come cartina di tornasole, rimane comunque un esercizio utilissimo per meglio comprendere anche Roma negli ultimi decenni del XVII secolo.

Il meritorio scopo principale di Giovan Battista Fidanza è stato invece quello di ricostruire le fonti delle voci tecniche del *Vocabolario*, a dir poco «saltuariamente citate» dall'autore¹⁸⁸⁵: tra queste enucleava la forte dipendenza dalla coeva seconda edizione del *Vocabolario della Crusca*, ma anche tratte dalla trattatistica antica (Vitruvio¹⁸⁸⁶, soprattutto nella traduzione di Daniele

¹⁸⁸³ PALTRINIERI 2020B.

¹⁸⁸⁴ Per altri affondi sulle dinamiche sociali dell'istituzione, a partire dalla scelta dei suoi direttori, v. PALTRINIERI 2020A e PALTRINIERI 2021.

¹⁸⁸⁵ FIDANZA 2007.

¹⁸⁸⁶ La cui autorità era ancora divulgata dai Ciceroni ottocenteschi ai turisti più curiosi sui materiali decorativi e struttivi delle antichità romane, v. DONOVAN 1842, pp. 117-118: «Vitruvius, who devotes the ninth and tenth chapters of his second book to the subject, informs us that the wood principally used in building comprised oak, elm, poplar, cypress and fir, and should be cut from autumn to spring. In the port of Antium still remain, in excellent preservation, the oak beams laid in the foundation of the moles; and in the Vatican is preserved part of the larch wood taken from lake Nemi, and commonly said to have been part of the galley of Tiberius».

Barbaro, che selezionava per la statuaria il pioppo, il salice e il tiglio, per la mirabile trattabilità nell'intaglio; e Plinio il Vecchio: che dedicava al tiglio l'intero capitolo XI.14 dividendolo in due generi diversi, ed altre fonti più o meno filtrate dai volgarizzamenti cinquecenteschi) e dall'analoga produzione umanistica (Leon Battista Alberti) e rinascimentale (Giorgio Vasari e Pietro Cataneo). Unico riferimento esplicitato è proprio quello vasariano, che è scelto secondo Fidanza in virtù della chiarezza della descrizione dell'aretino che «mette in evidenza l'uniformità della dimensione e della direzione cellulare ("i pori uguali per ogni lato") e il bassissimo grado di durezza ("ubbidisce più agevolmente")»¹⁸⁸⁷ del legno da intaglio per eccellenza, ossia il tiglio¹⁸⁸⁸. L'unica notazione interessante e originale di Baldinucci è quella sull'abbondanza di questa essenza in Germania, che dimostra una sua conoscenza della produzione oltremontana e a lui precedente.

Oltre all'ovvio caso del tiglio, Baldinucci indicava come legni per la lavorazione di sole figure anche il fico¹⁸⁸⁹ e la vite¹⁸⁹⁰, una casistica non presente invece a Roma, in cui però troviamo statue devote (come il Bambino dell'Ara Coeli e il Nazareno di Piazza Navona) tradizionalmente realizzate in olivo¹⁸⁹¹ del Getsemani, mentre lo storico fiorentino rilevava una sola funzione edile all'essenza di olivo¹⁸⁹². Le evidenze documentarie dimostrano che, tanto a Roma quanto a Firenze, assai di frequente per ragioni economiche l'intaglio artistico - anche di figura - veniva eseguito piuttosto nel legno più comune e meno costoso tra quelli in uso nell'età moderna, ossia il pioppo (spesso nella variante nero o selvatico), detto con voce romana 'albuccio', e in

¹⁸⁸⁷ FIDANZA 2007.

¹⁸⁸⁸ BALDINUCCI 1681, p. 168: «Tiglio, f.: sorta d'albero, del quale si trova molto nelle parti di Germania, il cui legname è il più atto che sia per fare statue di legno, come quello che obbedisce mirabilmente alla lima e allo scarpello, e ha pori uguali per ogni verso, lat. *Tilia*». Cfr. FIDANZA 2007, p. 200, nota 131.

¹⁸⁸⁹ BALDINUCCI 1681, p. 60: «Fico, m.: albero fruttifero, il cui legname serve per far figure. I rametti freschi di quest'albero buttano fuori un certo latte, il quale chiamasi lattificio, usato da' pittori per temperare i colori a guazzo». Cfr. FIDANZA 2007, p. 199, nota 127.

¹⁸⁹⁰ BALDINUCCI 1681, p. 181: «Vite, f.: l'albero o vogliamo dire la pianta, che produce l'uva. Dicono autori gravissimi esser ottimo il legname della vite, per fare statue d'eterna durata; e si ha, che ne' tempi di Cesare fusse nella città di Populonia, oggi distrutta, una statua di Giove fatta di vite, quale si fusse mantenuta senza alcun segno di corruzione, anni (per così dire) infiniti; né si maravigli alcuno di questo, perché secondo che Strabone racconta, trovansi in Arriana, paese dell'India, viti così grosse, che il piede appena può essere abbracciato da due uomini». Cfr. FIDANZA 2007, p. 200, nota 135.

¹⁸⁹¹ PANCIOLO 1625, p. 262: in una lunga digressione su S. Luca in quanto pittore della *Salus Populi Romani*, si specifica il metodo di martirio dell'evangelista pittore, una scelta materiale che lo collega alle successive sculture venerate in città: «S. Luca andò in Grecia, dove i Gentili disprezzando la sua celeste predicazione si risolsero di crocifiggerlo, ma non avendo subito legno a proposito, l'appesero ad un Olivo, essendo egli d'ottanta anni».

¹⁸⁹² BALDINUCCI 1681, p. 182: «Ulivo, m.: albero fruttifero, che produce l'uliva, donde si cava l'olio; ed è domestico e selvatico; il cui legname serve agli edifici, e non riceve nocimento dall'acque del mare, né è soggetto al tarlare, privilegio proprio di tutti quegli alberi, che hanno in sé sughi untuosi, gommosi o amari, né così facilmente incorporano l'umidità», cfr. FIDANZA 2007, p. 195, nota 81.

fiorentino ‘albero’¹⁸⁹³, in cui si producono soprattutto *pattern* (ad esempio cancelli e grate), nonostante la dichiarata preferenza per il tiglio. Più spesso legni con queste caratteristiche sono usati come materiale da costruzione in cantieri architettonici, come anche è vero per l’ontano¹⁸⁹⁴: in effetti Baldinucci sostiene che il suo primo utilizzo sia nelle fabbriche, ma ne accetta anche quello negli intagli, e simile postura mantiene nei riguardi dell’acero¹⁸⁹⁵, di cui però non si trovano particolari riscontri a Roma¹⁸⁹⁶.

Come dimostrato recentemente dalle ricerche di archivio di Kira d’Albuquerque¹⁸⁹⁷, Giovan Battista Foggini, accompagnato dalla bottega di famiglia, utilizzava come legni da intaglio per il ‘bozzettone’ del rilievo dell’altar maggiore di S. Stefano dei Cavalieri a Pisa nel 1682 alcune essenze non previste con questo scopo dal *Vocabolario* di Baldinucci, pubblicato soltanto un anno prima dell’avvio di questi lavori. Tra queste specie legnose ‘eccentriche’ ricordiamo il gattice¹⁸⁹⁸ (o pioppo bianco, *populus alba*), variante ancora più economica (o rozza) del pioppo

¹⁸⁹³ BALDINUCCI 1681, p. 7 (cfr. *Vocabolario degli Accademici della Crusca, in questa seconda impressione* 1623, p. 36): «Albero, m.: nome generico d’ogni pianta che ha legno, e spande i suoi rami ad alto. Specialmente una sorta di pianta di legname dolce, che serve ad uso di fabbriche e intagli: ed è quella che da’ Latini vien detta *Populus alba*; perché quella che da’ medesimi è nominata *Populus nigra*, dicesi da noi Pioppo»; da cui derivò anche «Alberello m. Vaso piccolo di terra o di vetro, per ripor colori o altro detto così, quasi piccolo albero, perché a principio si faceva a tornio di legname detto Albero». Cfr. FIDANZA 2007, p. 196, nota 90

¹⁸⁹⁴ BALDINUCCI 1681, p. 112: «Ontano, m.: sorta d’albero, il cui legname serve agli edifizii, per essere attissimo a far palafitte, quando s’hanno a far fondamenti nell’acque, lat. *Alnus*. Questo, perché posto all’aria ed al sole non indura, è inutile per travi, travicelli, e asse da impalcare». Cfr. FIDANZA 2007, p. 194, nota 62.

¹⁸⁹⁵ BALDINUCCI 1681, p. 3: «Acero, m.: albero il di cui legname serve per gli edifizii, per lavori di tornio e d’intaglio, lat. *Acer*», su questa essenza lo studioso afferma, v. FIDANZA 2007, p. 196, nota 88: «In casi come questi, caratterizzati da notizie superficiali e di estrema brevità, Baldinucci dimostra di far ricorso a conoscenze di carattere generale, probabilmente dovute ai suoi stretti contatti con l’intagliatore-architetto Iacopo Maria Foggini».

¹⁸⁹⁶ Se eccettuiamo un importante dato tecnico sui modelletti lignei attribuiti a Ferrara e conservati a Pello Intelvi, su cui v. CASTELLETTI, MOTELLA DE CARLO 2010: tutte le figurette sono intagliate in tronchi interi di tiglio e acero, come se fosse marmo, senza alcun tipo di integrazioni; dunque la scelta è data chiaramente dalle piccole dimensioni, ma non solo, dimostra la capacità divulgativa della tecnica scultorea in una materia più economica.

¹⁸⁹⁷ Sulla scultura lignea di Foggini, vedi da ultimo D’ALBUQUERQUE 2024, pubblicazione basata su un *close reading* dei conti, alla cui interpretazione ho avuto l’onore di collaborare in minima parte e che mi permetto di utilizzare qui come punto fermo rispetto alle questioni della scultura lignea romana, per una grande scultura lignea ad imitazione del marmo nata come soluzione effimera per il trasporto celebrativo delle reliquie di S. Stefano, come si capisce dalla scarsa qualità delle materie prime utilizzate, ma poi rimasta per anni sull’altar maggiore della chiesa dei Cavalieri di Pisa. La scoperta testimonia delle pratiche di Giovan Battista Foggini appena tornato dalla scuola romana di Ercole Ferrara, pur se interlacciate con quella della bottega del padre Agnolo e lo zio Jacopo Maria Foggini, confermando una dinamica familistica veramente tipica delle botteghe di intagliatori anche a Roma. Per una bibliografia più ampia sui Foggini, vedi anche D’ALBUQUERQUE 2023, *ad indicem*; D’ALBUQUERQUE 2019; D’ALBUQUERQUE 2010.

¹⁸⁹⁸ BALDINUCCI 1681, p. 65: «Gattice, o gattero, m.: sorta d’albero, il cui legname è buono per fabbriche: ed è quello che i latini chiamano popolo bianco. Davanzati nella *Coltiv.*: Ha un legname dolce simile a quello che noi chiamiamo albero o pioppo, sebbene alquanto più riscontoso e salcigno». Su questa essenza aveva già scritto Vasari, confondendola col più pregiato pioppo, nel discutere i materiali utilizzati in pittura da Jacopo Bellini, che secondo l’usanza veneziana dipingeva in tela, «si come si è quasi sempre in quella città costumato di fare, usandovisi poco dipignere, come si fa altrove, in tavole di legname d’albero, da molti chiamato oppio e d’alcuni gatticce, il quale legname, che fa per lo più lungo i fiumi o altre acque, è dolce affatto e mirabile per dipignervi sopra, perché

selvatico¹⁸⁹⁹, l'ontano e il vetrice o vimine (*salix viminalis*), varietà selvatica distinta dal più comunemente utilizzato salice¹⁹⁰⁰: solitamente utilizzato per incannicciati e intrecci ad uso non artistico, nel caso in questione è effettivamente adoperato come legno da intaglio, poiché se ne cita un «mezzone», ossia un'asse che sarebbe andata a comporre l'insieme dell'ingombro della statua¹⁹⁰¹. Non è raro che legni meno pregiati del tiglio vengano utilizzati in varie combinazioni all'interno della statuaria italiana di questo periodo¹⁹⁰², molto meno esigente della scultura tedesca del Cinquecento¹⁹⁰³, ma anche di Grinling Gibbons, per stare su cronologie più analoghe¹⁹⁰⁴: tuttavia, il fatto che i legni più stravaganti rispetto alle fonti già note siano utilizzati soltanto nel retro delle statue fa supporre che si tratti di materiale destinato soprattutto al riempimento di zone non particolarmente a vista dei rilievi¹⁹⁰⁵.

La dipendenza dai modelli trattatistici¹⁹⁰⁶ tuttavia fa inclinare Baldinucci verso la discussione di essenze destinate più che altro all'edilizia, il che ci pone davanti a una considerevole aporia, in quanto, come è noto, a differenza del nume tutelare vasariano, Baldinucci era quasi completamente privo di nozioni di prima mano sull'architettura¹⁹⁰⁷.

tiene molto il fermo quando si commette con la matrice; ma in Venezia non si fanno tavole, e facendose alcuna volta, non si adopera altro legname che d'abeto, di che è quella città abundantissima per rispetto del fiume Adice che ne conduce grandissima quantità di terra tedesca, senz'ché anco ne viene pure assai di Schiavonia. Si costuma dunque assai in Vinezia dipignere in tela, o sia perché non si fende e non intarla, o perché si possono fare le pitture di che grandezza altri vuole, o pure per la comodità, come si disse altrove, di mandarle commodamente dove altri vuole con pochissima spesa e fatica», v. VASARI 1966-1997, vol. 3, p. 428-429 [ed. 1568]. Cfr. anche FIDANZA 2007, p. 196, nota 85.

¹⁸⁹⁹ BALDINUCCI 1681, p. 129: «Pioppo, m.: pianta simile all'albero, il cui legname serve per lavori, essendo assai dolce, lat. *Populus nigra*». Cfr. FIDANZA 2007, p. 202, nota 150.

¹⁹⁰⁰ BALDINUCCI 1681, p. 139: «Salcigno, add.: una qualità di alcuni legnami, come gattice o gattero, che non così facilmente si pulisce; perché il suo filo non cammina sempre per lo verso diritto; che però intoppa il ferro in vari riscontri, e invece di levarne pulita la superficie, alza in esso alcune fila, che s'alzano e dividono dal piano a foggia del salcio. Questa parola salcigno è presa da alcuni per lo stesso che riscontoso, da quegli intoppi o riscontri, che trova il ferro per tutti versi in esso legno. Salcio, m. o Salce, m.: sorta d'albero, che fa nei luoghi umidi, e paludosi, detto altrimenti salicone, lat. *Salix*»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 140: «Salicone, m.: sorta d'albero di legname dolce, che vale ad alcun servizio degli edifici, lat. *Salix*»; cfr. FIDANZA 2007, p. 195 note 76-77.

¹⁹⁰¹ GIANNINI 2010, *ad vocem* «Asse»: 'mezzone' indica l'asse di legno ricavata da un taglio non esattamente radiale del tronco, ma nemmeno dalla parte più esterna (detta in gergo tecnico 'sciavero'): quella di Foggini era dunque una scelta di media qualità, soprattutto in quanto questo taglio è ancora passibile di movimenti piuttosto significativi in base all'umidità.

¹⁹⁰² FIDANZA 2007; FIDANZA 2008A (non consultato); FIDANZA 2008B.

¹⁹⁰³ Sulla scultura lignea tedesca, e in particolare per le sue scelte tecniche basate sul tiglio, si confronti il classico BAXANDALL 1980, in part. pp. 27-49.

¹⁹⁰⁴ Per una disamina tecnica dell'opera dell'intagliatore inglese conservata in Italia, v. SPERANZA, GIGLI 2020.

¹⁹⁰⁵ Per tutte queste essenze legnose, v. SIGNORINI, DI GIULIO, FIORAVANTI 2014, *ad vocem*.

¹⁹⁰⁶ FIDANZA 2020.

¹⁹⁰⁷ BEVILACQUA 2018.

Le specie legnose che Fidenza riassume sotto la categoria dei «legni per fabbriche» sono l'olmo¹⁹⁰⁸, il castagno¹⁹⁰⁹, il faggio¹⁹¹⁰, il frassino¹⁹¹¹, il ginepro¹⁹¹² e il gelso¹⁹¹³, accompagnati dalle conifere sempreverdi, come l'abete¹⁹¹⁴, il larice¹⁹¹⁵, il peccio¹⁹¹⁶, il pino¹⁹¹⁷, e il cedro a cui però

¹⁹⁰⁸ BALDINUCCI 1681, p. 111: «Olmo, m.: albero, il cui legname serve agli edifici, tanto per istare al coperto, che per istare allo scoperto, perché vieppiù s'assoda. Vale ancora a far manovelle, con cui s'aiutano a muovere i gran pesi, ed in somma serve ad ogni sorta di lavori di fabbriche, come sono i carretti dell'artiglierie, i carri e ruote delle carrozze, remi delle galere e simili, e per questo è di quella sorte legnami, che non si può tagliare dal suolo senza licenza del pubblico, lat. *Ulmus*». Cfr. FIDANZA 2007, p. 193 nota 57.

¹⁹⁰⁹ BALDINUCCI 1681, p. 30: «Castagno, m.: l'albero delle castagne, il cui legname serve agli edificii massimamente sotterranei, perché nell'acqua non si corrompe; ma esposto all'aria si fende facilmente». Cfr. FIDANZA 2007, p. 191 n. 26.

¹⁹¹⁰ BALDINUCCI 1681, p. 59: «Faggio, m.: albero alpestre il cui legname serve alle fabbriche, e massimamente ne' sotterranei che non riceve nocimento dall'acque; per lo più nasce nell'Alpi, lat. *Fagus*. Del faggio fannosi bellissimi lavori per uso di masserizie e di strumenti; ecci fra l'altre un modo di farne assi senza segarlo, ed è spaccarlo per via di conii, per lo verso delle sue vene; e tali assi così cavate hanno l'intero lor tiglio [*sic* per taglio], e da queste fra gli altri lavori, se ne cavano le aste che diconsi picche». Cfr. FIDANZA 2007, p. 191 n. 28.

¹⁹¹¹ BALDINUCCI 1681, p. 64: «Frassino, m.: albero, il legname del quale serve per fabbriche. Ha questo per proprietà che l'ombra sua è nemicissima de' serpenti; poichè la fuggono più che 'l fuoco, lat. *Fraxinus*». Cfr. FIDANZA 2007, p. 192, n. 35.

¹⁹¹² BALDINUCCI 1681, pp. 67-68: «Ginepro, m.: sorta d'albero, che produce coccole, il fusto del quale dicono essere legname molto atto a far travi per edificii. Plinio afferma esser egli più duro del cedro, ed esser della stessa natura di lui». Cfr. FIDANZA 2007, p. 192, n. 40.

¹⁹¹³ BALDINUCCI 1681, p. 100: «Moro, m.: albero che produce la mora frutto, delle foglie del quale si nutriscono i bachi da seta. Il legname suo serve agli edificii, ed è di grandissima durata, ed in processo di tempo acquista sempre nerezza e bellezza maggiore»; cfr. «Gelso, m.: sorta d'albero, v. Moro». BALDINUCCI 1681, p. 65; cfr. FIDANZA 2007, p. 193 n. 52, 55.

¹⁹¹⁴ BALDINUCCI 1681, p. 1: «Abeto, m.: albero, il cui legname serve molto alle fabbriche d'edificii e navigli. Questo per la sua gran lunghezza e grossezza, con difficoltà si piega sotto i pesi, e col proprio non aggrava le muraglie; si difende qualche poco dal tarlo, ed è disposissimo al fuoco; che però usano gli architetti di situarlo per lo più in luoghi lontani da' pericoli d'incendi. Se ne trovano in gran copia nelle montagne della Falterona negli Appennini, e in altre montagne di Toscana. I più lontani dalla città di Firenze son quelli che nascono nel Casentino e nella Falterona, che ci son dati da' padri eremiti di Camaldoli, e dall'Opera di S. Maria del Fiore. Quei di Camaldoli si stimano da' professori più gentili, e per conseguenza servon bene a far lavoro di legname segato; là dove quei dell'Opera, per nascere in luogo più alpestre e meno esposto al sole, riescono più duri; e però usano di valersene per lo più per lavori interi di travi e simili. Trovasene anche nel monte Senario luogo de' padri eremiti dell'Ordine de' Servi, nel Mugello e ne' monti della contea di Vernio, tutti di buone grossezze e qualità; ma non essendovi il comodo della vicinanza dell'acqua d'Arno come negli altri nominati luoghi, hanno una grave spesa per condursi alla città. Leon Battista Alberti scrive che ne' tempi de' suoi padri, il monte Morello presso a Firenze sei miglia, era coperto di questi Alberi, e che per essere il monte assai ripido, con le dilavazioni dell'acque ne rimase del tutto spogliato; e ne' tempi nostri altro non si vede nella superficie di esso monte se non pietre, e nella cima si scorgono tuttavia i residui delle buche, donde furono diradicati gli abeti». Cfr. FIDANZA 2007, pp. 189-190, nota 15.

¹⁹¹⁵ BALDINUCCI 1681, p. 80: «Larice, m.: albero computato fra le spezie degli abeti, il cui legname durissimo serve alle fabbriche degli edificii. Questo albero è di straordinaria grandezza, e coperto di grossissima corteccia, produce i suoi rami attorno attorno a tutto il tronco; ha foglie più strette del pino, e son pungenti; i suoi frutti sono simili alle coccole del cipresso, e hanno buono odore; i suoi fiori son di color di porpora, ed odorosissimi. Alcuni gravi autori hanno scritto, aver questo legname una certa qualità maravigliosa nel resistere al fuoco; e con tutto che gli convenga cedere, vedesi per esperienza, che nell'ardere violenta talmente le fiamme, che per quanto può, da sé le discaccia, e molto ci vuole prima che egli del tutto abbruci; il che vien dal Mattioli reputato per falso e per mera sciocchezza, per esser quest'albero bituminoso, e perciò prontissimo ad ardere: dall'acqua del mare riceve gran danno. Larice femmina, f.: un albero, il cui legname è di color simile al mele: serve per adornamento degli edificii, e dicono esser egli in un certo modo immortale, e che adoperandolo in tavole per dipignervi sopra, non mai si fende». Cfr. FIDANZA 2007, p. 192, n. 43.

¹⁹¹⁶ BALDINUCCI 1681, p. 122: «Picea, f.: sorta d'albero simile al larice, che sempre verdeggia. Serve per uso di fabbriche, e sotterrato dura eternamente». Cfr. FIDANZA 2007, p. 191, n. 27

Baldinucci non dedica una voce, preferendogli il cipresso¹⁹¹⁸, di cui mette in evidenza l'utilizzo nelle porte monumentali. Il noce¹⁹¹⁹ è invece tipicamente destinato alla lavorazione di sistemi complessi come i cori ecclesiastici, in cui le figure mantengono una piccola dimensione, e con ricchezza ornamenti di fogliami in cui il legno rimane a vista, come è facilmente confermato dalla guidistica (cfr. *supra*): così lo cita anche Baldinucci.

I legni più duri, come il bosso¹⁹²⁰, l'ebano¹⁹²¹, il pero¹⁹²² e il giuggiolo¹⁹²³ fanno caso a parte: sono presi in considerazione soprattutto come materiale per la stampa in legno, di cui Baldinucci era esperto per via degli studi svolti per la stesura delle vite degli incisori in rame¹⁹²⁴. Soprattutto del

¹⁹¹⁷ BALDINUCCI 1681, p. 124: «Pino, m.: sorta d'albero, che produce ragia, il cui legname è buono a molti lavori, per fabbriche d'edifici e navigli»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 119: «Pece, f.: ragia di pino tratta dal suo legname col fuoco; è materia nera e tenace, lat. *Pice*. Eccene d'una altra sorta che si chiama pece greca, che è di color capellino», cfr. FIDANZA 2007, p. 194 nota 68.

¹⁹¹⁸ BALDINUCCI 1681, p. 12: «Arcipresso, Ancipresso, o Cipresso, m.: albero il cui legname è attissimo agli edifizii, massimamente per far porte e altre simili cose: non è soggetto a tarli, ed è odorosissimo. Di tanta durata sono i lavori che si fanno di tal legname, che dicono, le porte del Tempio di Diana in Efeso, fatte d'Arcipresso, esser bastate quattrocento anni, in fine de' quali parevan nuove, e Leon Battista Alberti afferma, aver veduto, nel rassettar che fece Papa Eugenio le porte di S. Pietro in Roma, che erano di questo legno, e già coperte d'argento, in quei luoghi dove i barbari non l'avevano di esso argento spogliate, essersi mantenute salde e intere dal tempo d'Adriano III che le fece, fino allora, cioè cinquecento anni». Cfr. FIDANZA 2007, p. 190 n. 21.

¹⁹¹⁹ BALDINUCCI 1681, pp. 107-108: «Noce, m.: sorta d'albero fruttifero (il cui frutto chiamasi noce), legname il quale è molto atto a far ornamenti intagliati di figure, fogliami e rabeschi d'ogni sorta. Serve ancora agli edifici, e Teofrasto scrive, questo legname esser molto a proposito per far travi e correnti, atteso che abbia una certa proprietà di dar cenno prima di rompersi con un certo rumore che fa; ed esservene l'esempio di ciò, che avvenne nel bagno d'Andro, che rompendosi le travi, e rovinando i tetti da tal legname sostenuti, niuno fu di coloro, che stavano sotto, che ricevesse nocumento, per esser prima della rovina stati avvisati dal suono o scoppietti, che fecero le travi antecedentemente di rompersi. I Periti di tal legname nelle nostre parti di Toscana distinguono due sorte di voci; uno, che chiamano gentile, ed un altro, che dicono malescio, e tutti due ne' lavori ricevono bel pulimento e lustro è però fra di loro questa differenza, che 'l malescio non lo riceve così morato come il gentile, ed il suo frutto. non è punto godibile, mercè l'esser il midollo delle sue noci così fortemente fitto e serrato nella sua cassa con tramezzi sì forti e stretti, che quindi non può cavarli, senza romper la noce in minutissimi pezzi». Cfr. FIDANZA 2007, p. 199 nota 121.

¹⁹²⁰ BALDINUCCI 1681, p. 23: «Bossolo, m.: albero di perpetua verdura, il cui legname è terso molto, e però atto a scolpire in esso piccolissime figure, e fare intagli per la stampa e serve ancora per qualche uso degli edifizii, essendo di lunghissima durata». Cfr. FIDANZA 2007, p. 196 nota 92.

¹⁹²¹ BALDINUCCI 1681, p. 56: «Ebano, m.: albero dell'India, il cui legno è dentro nero, e fuori del color del bossolo, sodo e di maniera pesante, che non galleggia nell'acqua. Vale a far bellissimi lavori di quadro, e ornamenti di disegni e pitture; perchè è densissimo riceve pulimento lustro maravigliosamente. Il migliore dicono esser quello che nasce in Etiopia, nero, liscio e senza vene, che rotto manda fuori grato odore; e non pochi sono stati coloro, che mal pratici di queste qualità, si son provvisti, invece d'ebano, del moro e della spina d'India». Cfr. FIDANZA 2007, p. 198 nota 108.

¹⁹²² BALDINUCCI 1681, p. 121: «Pero, m.: una sorta d'albero fruttifero, il di cui frutto chiamasi pera; il suo legname detto anch'egli pero, riceve, per esser molto denso, bellissimo pulimento e lustro; onde vale a far bei lavori di quadro, per ornamenti di pitture, che poi tinti di nero molto si assomigliano all'ebano. Di questo stesso legname si servono gli intagliatori di figure da stampa, per intagliarvi i loro disegni, in cambio di bossolo, essendo che sia esso di minore spesa di quello, e se ne trovin pezzi d'assai maggior larghezza». Cfr. FIDANZA 2007, p. 197 nota 101.

¹⁹²³ BALDINUCCI 1681, p. 68: «Giuggiolo m. Sorta d'albero fruttifero il legname del quale, per la sua sodezza è atto per fabbricare strumenti, che abbian a far forza, come balestre e simili ed è buono per intagliarvi figure da stampa»; cfr. FIDANZA 2007, p. 197 nota 97.

¹⁹²⁴ Cfr. l'ultima edizione del *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare*, BALDINUCCI 2013.

però si nota che rappresenta la miglior scelta a basso costo per sostituire le altre essenze, anche (come è registrato in più luoghi della letteratura artistica) nell'intaglio di cornici che fingano di essere impiallacciate d'ebano e dunque opera di artefici specializzati e di nuovo provenienti d'oltralpe, in questo caso soprattutto olandesi.

La curiosità enciclopedica di Baldinucci non si ferma tuttavia a questi usi direttamente legati all'uso artistico, ma va avanti a registrare altre essenze legnose che possono essere indirizzati solamente ad un uso misto, dalla produzione di carbone, alla fabbricazione di tini, e così via, allontanandosi dunque via via dal *focus* centrale della sua raccolta e anticipando anzi spunti interessanti successivamente ricavabili dall'interesse lessicografico di Agostino Fecia nel 1839¹⁹²⁵ e di Giacinto Carena nel 1853¹⁹²⁶; nonché altri titoli utili su geografie esterne all'Italia e alla Toscana¹⁹²⁷: questi legni sono il carpino¹⁹²⁸, il cerro¹⁹²⁹, il leccio¹⁹³⁰, la quercia¹⁹³¹, il mandorlo¹⁹³².

Passando alle tecniche, vale la pena di riconsiderare, anche per la preparazione di colle, gessi e di fondi di tavola, il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, poiché l'evoluzione tecnica dell'intaglio ligneo è nei secoli piuttosto limitata; in generale, si è già ribadito, la caratteristica della scultura lignea moderna, soprattutto nel Seicento, è quella di procedere per assemblaggio¹⁹³³ e di

¹⁹²⁵ FECIA 1839.

¹⁹²⁶ CARENA 1853, per esempi successivi di lessicografia metodica ottocentesca, fortemente influenzata dall'opera del Carena, v. SESSA 1979, in part. 40-43.

¹⁹²⁷ Per la Spagna, e in particolare per le tecniche dell'*estofado*, v. CERASUOLO 2012 e BARBOUR, OZONE 2009, e cfr. per il contesto genovese RULLI 2018; per il Veneto e in particolare il bellunese di Andrea Brustolon, DEAN 1997, tra le poche restauratrici a mettere in grande evidenza l'utilizzo del trapano da parte degli scultori in legni duri, per cui assume solitamente il nome di girabacchino.

¹⁹²⁸ BALDINUCCI 1681, p. 29: «Carpine, m.: albero utile a più lavori», cfr. FIDANZA 2007, p. 201, n. 138.

¹⁹²⁹ BALDINUCCI 1681, p. 32: «Cerro, m.: albero ghiandifero, simile alla quercia, del quale si fanno molti lavori, e specialmente i cerchi quadri da tina, et il carbone buono per fonditori, e gettatori». Cfr. FIDANZA 2007, p. 201 nota 140.

¹⁹³⁰ BALDINUCCI 1681, p. 81: «Leccio, m.: albero ghiandifero, il cui legname è terso e pesante, e molto simile in durezza alla quercia, e e' serve a vari usi, come il legname di quella, in questo però differente da lei, di non aver bisogno di macerarsi nell'acqua prima di porsi in opera». Cfr. FIDANZA 2007, p. 201, nota 147.

¹⁹³¹ BALDINUCCI 1681, pp. 130-131: «Quercia, o rovere, f.: sorta d'albero ghiandifero, il cui legname saldissimo e pesante riesce attissimo a più usi negli edifici, il quale stando nell'acqua lungo tempo indurisce sì fattamente, che non ha quasi mai morte. Dice Catone che deesi quest'albero recidere dal suolo nel solstizio, e non in altri tempi, come altri dicono, essendo però opinione universale che il taglio si di questo, come d'ogn'altro albero, che dee servire all'edificare, dee farsi Luna molto scema; atteso che in quel tempo restano essi asciutti di quella flemmatica grassezza assai disposta alla putrefazione, a cagion della quale vengon poi tarlati e guasti. Dicono altri, e ne mostra la sperienza, esser la quercia attissima agli edifici sotteranei, e valida per reggere ogni gran peso. Non si può forare se non bagnata. Stando sopra terra si torce; e posta intorno all'acque del mare è facile a corrompersi. Cfr. Porrina, f.: pianta di castagno o di quercia, che si allievi, per far legname da lavoro», cfr. FIDANZA 2007, p. 194 nota 71.

¹⁹³² BALDINUCCI 1681, p. 88: «Mandorlo, m.: sorta di albero fruttifero di scorza legnosa, il cui legname è di quegli, che genera la gomma, o orichicco; ed è buono a molti lavori, particolarmente di tornio». Cfr. FIDANZA 2007, p. 198 nota 115.

¹⁹³³ FIDANZA 2012.

presentare spesso insistite polimatericità¹⁹³⁴. Baldinucci riconosce ad esempio la sostanziale identità tra le tecniche del legno e quelle della cartapesta: in entrambi i casi «si cometton le parti con pasta o colla per formarne il tutto [...] si pulisce, e poi come se fusse di legno o d'altra materia, s'ingessa, si dipigne, s'indora o altro si fa, che si voglia». La sostanziale differenza sta nel fatto che questo materiale di riciclo poteva essere utilizzato per realizzare sia oggetti d'uso effimero che vere e proprie figure di tutto o mezzo rilievo, ma soltanto per via di calchi a partire da modelli in gesso, includendo quindi una fase intermedia ulteriore di modellazione¹⁹³⁵.

Come detto, l'assemblaggio di parti diverse è contrario al mito dell'*ex uno lapide*, mentre la finitura fa sì che il rilievo in legno sia raggiunto *per via di porre* e non *per via di levare*, cosa non accettabile per la teoria del Cinquecento, ponendosi in contrasto con le leggi interne delle arti codificate col dibattito sul *Paragone*: non a caso Vasari loda la Maddalena di Donatello¹⁹³⁶ e il San Rocco di Veit Stoss, tratti da un solo pezzo di pioppo e di tiglio rispettivamente. Questa sfiducia nella tecnica imposta ai legnaioli è rivista, ma di certo non scomparsa presso Baldinucci. Il *Vocabolario* ad esempio recita così alla voce «Rapportare: termine di scultura e architettura»¹⁹³⁷, facendo sponda alle osservazioni discusse *supra* di Gallaccini: «Vale aggiugnere alcun pezzo di pietra o legno, che manchi a quello, d'onde si cava la figura o altro; modo usato però da uomini di poco valore, o che hanno troppa fretta nell'operare». Il brano palesa la sua fonte vasariana nel seguito dedicato esplicitamente alla scultura in marmo¹⁹³⁸, ma influenze simili si riscontrano anche in lemmi più

¹⁹³⁴ CASCIARO 2008A; CASCIARO 2012 e CASCIARO 2017.

¹⁹³⁵ BALDINUCCI 1681, p. 29: «Cartapesta, f.: ogni sorte di rottami di carta, tenuti per più giorni in macero in acqua chiara; poi benissimo pesti in mortaio, tanto che la macera carta sia ridotta quasi come un unguento. Con questa si fanno le maschere che s'adoperano il Carnevale, e ogni sorta di figure, d'intero e non intero rilievo, di che si abbi la forma di gesso, coprendo con essa cartapesta ben tenera e molle, la superficie incavata della forma, poi comprimendola con una spugna delicata per trarne l'acqua, lasciando la cartapesta in grossezza di quattro fogli o più, secondo la proporzion della cosa da formarsi; come sia secca si soppanna essa cartapesta con rottami di panno lino, i quali con l'aiuto d'un pennello di setola s'appiccano con pasta, mettendola a seccare al sole o al fuoco; poi si cava della forma, se ne tolgono con cesoie le superfluità, si cometton le parti con pasta o colla per formarne il tutto; poi se le dà sopra una mano di pece greca, che alla fiamma del fuoco si fa penetrar dentro alla cosa formata, per renderla soda; si pulisce, e poi come se fusse di legno o d'altra materia, s'ingessa, si dipigne, s'indora o altro si fa, che si voglia».

¹⁹³⁶ FIDANZA 2014; FIDANZA 2014.

¹⁹³⁷ BALDINUCCI 1681, p. 132.

¹⁹³⁸ VASARI 1966-1997, vol. 6, p. 110: i «quattro Prigioni bozzati» da Michelangelo sono dedicati dal granduca agli Accademici del Disegno per «insegnare a cavare de' marmi le figure con un modo sicuro da non istorpiare i sassi, che il modo è questo: che se e' si pigliassi una figura di cera o d'altra materia dura e si mettesi a diacere in una conca d'acqua, la quale acqua essendo per sua natura nella sua sommità piana e pari, alzando la detta figura a poco a poco del pari, così vengono a scoprirsì prima le parti più rilevate et a nascondersi i fondi, cioè le parti più basse della figura, tanto che nel fine ella così viene scoperta tutta. Nel medesimo modo si debbono cavare con lo scarpello le figure de' marmi, prima scoprendo le parti più rilevate e di mano in mano le più basse». Ora Baldinucci si dimostra conoscitore, notando che i Prigioni sono in realtà aggrediti almeno da due angoli differenti, e sostituisce il confronto con il S. Matteo sempre della Galleria dell'Accademia, BALDINUCCI 1681, p. 132: «perché i periti non mai ritondano o forano il sasso da principio, per aver campo di tirarsi addietro, quando scuoprono alcuno errore; e fanno uscir la

specifici dell'arte del legno e in particolare della tarsia¹⁹³⁹, come la produzione di rocchi¹⁹⁴⁰, che essendo svolta «con poca diligenza, e come si dice a occhio e croce, arroccchiare si piglia per far con poca considerazione o arte cheché sia; e fra' nostri artefici s'intenderebbe quasi nello stesso senso, che acciabbattare», con lo stesso uso testimoniato anche da Cellini per l'arte del restauro marmoreo. Non si notano osservazioni altrettanto taglienti nella discussione del «commesso», inteso principalmente come tecnica della pittura, in pietre dure e in tessuto¹⁹⁴¹, ma anche come tecnica del legno; addirittura «sverzare/rinverzare», lemma declinato soprattutto come parte delle operazioni di opera muraria, è invece considerata un'attività positiva e necessaria¹⁹⁴². L'uso

statua dal sasso, in quella maniera che si caverebbe d'una pila d'acqua una figura già finita a diacere; che prima uscirebbono le parti che vengono innanzi, cioè il volto, le ginocchia, e 'l corpo; e a poco a poco tirandola in su, s'anderebbe scoprendo, finché scoperta che fosse più là che 'l mezzo, apparirebbe la rotondità, delle parti di dietro: modo usato dal gran Michelagnolo, come mostra la maravigliosa bozza dell'apostolo, che si vede di sua mano nel cortile dell'Opera di Santa Maria del Fiore».

¹⁹³⁹ BALDINUCCI 1681, p. 162: «Tarsia, f.: una sorta di mosaico fatto di legname, col commettersi in tavole di noce diversi pezzetti di legni colorati, co' quali si formano figure e storie, prospettive, e altro».

¹⁹⁴⁰ BALDINUCCI 1681, p. 181: «Arroccchiare: propriamente far rocchi; e rocchio vale pezzo di legno o di sasso, o di simil materia di figura che tiri al cilindro, spiccato dal tronco, senza eccedere una certa grandezza».

¹⁹⁴¹ BALDINUCCI 1681, p. 37-38: «Commesso, add.: da commettere, congiunto, incastrato. Commesso, m.: lavoro di commesso, e lavorar di commesso, dicesi di quella sorte di pittura, o vogliamo dire di mosaico di pietre, che chiamasi ancora chiaroscuro di commesso. Propriamente è quel bellissimo lavoro, che si fa commettendo insieme, con industrioso artificio, pietre durissime e gioie, per fare apparire figure, animali, frutti, fiori, ed ogni altra cosa in tavole, in stipetti, e in simiglianti opere. La perfezione di tal lavoro ebbe suo principio nel passato secolo, sotto la protezione de' Serenissimi di Toscana, nella loro real Galleria, dove del continuo si fanno di tale artificio opere maravigliose, e di prezzo impareggiabile. Dicesi ancora lavoro di commesso, una certa sorta di pittura, che circa il 1470 fu da Sandro Filipepi, detto il Botticello, ritrovata e da altri pittori messa in uso in Firenze, per fare stendardi, e bandiere, commettendo insieme pezzi di drappi di vari colori, e formando con quei pezzi figure, o altro, facendo apparire il color del drappo dall'una, e l'altra parte. Commessura, e Commettitura, f.: incastatura, congiuntura, lat.: *Compages, Compago*. Commestione, e Commessione, f.: il comischiare, mescolamento, lat.: *Commistio*. Commettere: mettere insieme, unire strettissimamente cheché sia, congiugnere incastrare, far combaciare, intendendosi di pietre, legnami e simili, il che anche diremmo congegnare; Commettitore, m.: quei che commette, l'artefice di lavori di commesso»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 148: «Scommettere: contrario di commettere, e vale propriamente disfare opere di legname e d'altro, che fussero commesse insieme».

¹⁹⁴² BALDINUCCI 1681, p. 160: «Sverza, f.: piccol pezzo di legno o pietra, con che si raccomandano fessure di legno, pietra o muraglie; Sverzare: mettere sverze. Usano coloro, che alzano muraglie di sassi, il calzare ognuno di que' sassi, che stanno nella parte esteriore del muro, con isverze de' medesi mi sassi; perché avendo questi per ordinario più tosto del tondo, malamente si posano sopra le spianate de' muri; che però senza tale industria verrebbe la muraglia debolissima. Alcuni ne' nostri tempi sono stati ingannati da' capimastri e muratori, per soverchio desio di risparmiar briga e spesa, avendo convenuto con essi prezzo determinato per la fattura della muraglia a tanto il braccio, con somministrar loro i materiali; donde è avvenuto poi, che i lavoratori, per fare coll'avanzo del tempo guadagno, hanno lasciato di sverzare i lor muri; e così a cagione della rotondità del sasso, sono rimasti, fra l'uno e l'altro, gran buche e convente: a questo anche aggiugnendo essi il non ispiantare col martello i sassi che debbono stare a filo del muro, hanno poi riempito e pareggiato esso muro con gran quantità di calcina; e così conducendo una muraglia brutta, debole e ineguale, hanno apportato a' padroni spesa di gran lunga maggiore; Sverzare: si dice anche certa sorta di legname, il quale con facilità sverza; cioè schianta nella superficie, sollevandosi da essa alcuni pezzetti di legno acuti, a foggia di sverze»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 136: «Rinverzare: riturare fessure di legnami, che si fa con alcuni pezzetti di legno per lunghezza, che diconsi sverze». Cfr. BALDINUCCI 1681, p. 144: «Scheggiare: schiantare, levare le schegge, lat. *Scindere, diffindere*. Scheggione, m.: scheggia grande. Cfr. Scheggia, f.: quel pezzo di legno, che viene spiccato nel tagliare o lavorare i legnami».

di materiali diversi dal legno (soprattutto nella mestica¹⁹⁴³ di colle¹⁹⁴⁴ e gesso¹⁹⁴⁵ utilizzata come preparazione o come finitura¹⁹⁴⁶, ma anche di stoffe o corde intrise in essa) spesso serviva a migliorare la qualità del modellato e a volte era sfruttato per elementi di virtuosismo come veli o capelli: questo provoca un problema teorico fondamentale per la censura vasariana del tema della scultura in legno; su questi temi la bibliografia sul tema della tecnica e del restauro del legno è molto ricca: si segnalano come miglior sintesi tra l'atteggiamento scientifico e quello estetico le voci di Giovan Battista Fidanza¹⁹⁴⁷ e di chi ha collaborato con lui come Nicola Macchioni¹⁹⁴⁸.

Gli strumenti dei legnaioli, come già messo in luce dalle selve di notizie cinquecentesche, non subirono significative modifiche nel lunghissimo arco di esistenza delle tecniche lignarie. Alcuni di quelli registrati nel *Vocabolario* sono in effetti in comune con le attrezzature degli scultori in pietra, come la subbia (per sgrossare)¹⁹⁴⁹ e lo scalpello (per rifinire)¹⁹⁵⁰, ma anche diversi tipi di trapano, da quello a vite detto succhiello¹⁹⁵¹ a macchine più complesse e con punte

¹⁹⁴³ BALDINUCCI 1681, p. 91: «Mastica, f., Mastice, f. o Mastico, m.: ragia di lentisco, di cui fa menzione Dioscoride. Per una certa colla, che fanno i legnaiuoli, con cacio, acqua e calcina viva: servivansene già, per unire i legnami insieme, sebbene al presente è molto dismessa adoprandosi in quella vece di colla, che si dice da legnaiuoli».

¹⁹⁴⁴ BALDINUCCI 1681, p. 36: «Colla, f.: pronunziato con l'ò largo. Materia tenace e viscosa, serve a diversi per attaccare, e unire, principalmente i legnami; Colla di limbellucci: si fa con acqua bollitovi dentro ritagli di carta pecorina; e dicesi limbellucci, perché per lo più s'adopra quelle legature di carte pecorine, che fanno i conciatori all'estremità di esse pelli, per tirarle, e assottigliarle, dentro d'alcuni cerchi, le quali estremità, diconsi volgarmente limbellucci o carniccio, e per non essere molto tocche dal coltello del conciatore, sono più grasse, e perciò più atte a far colla, la quale serve per dipingere a tempera, e indorare. Colla di rosso d'uovo: si fa battendo il rosso dell'uovo e col tritare in esso un ramicello di fico tenero. Serve per temperare i colori da darsi sopra muro secco, o tavole a tempera; e si possono con essa temperare tutti i colori eccetto che il bianco di calcina, per esser questo troppo forte»; Baldinucci non riferisce della colla cerviona, la più utilizzata in ambito romano, derivante dalla bollitura e raffinatura di tendini e ossa e altri frammenti di origine animale.

¹⁹⁴⁵ BALDINUCCI 1681, p. 66: «Gesso da oro: una sorta di gesso sottilissimo e delicato, fatto d'alabastro cotto; e chiamasi anche gesso di Volterra, perché quivi se ne fa in abbondanza. Serve per dorare e dipignere, stendendolo prima sopra la tavola o altra superficie, che dovrà esser dorata o dipinta; dipoi asciutto che sia, va stropicciato con pelle di pesce o pomice, finché si riduca interamente pulito e liscio. La sua tempera per lo più è colla di limbellucci».

¹⁹⁴⁶ BALDINUCCI 1681, p. 159: «Stucco da Legnaiuoli: fassi di gesso stemprato con colla; e gli si dà vari colori (secondo a che sorte di legname si adopera) per turar fessure».

¹⁹⁴⁷ FIDANZA 1999; FIDANZA 2005; FIDANZA 2006 (non consultato); FIDANZA 2020.

¹⁹⁴⁸ MACCHIONI 2013; MACCHIONI 2012; MACCHIONI 2008; MACCHIONI 2006.

¹⁹⁴⁹ BALDINUCCI 1681, p. 160: «Subbia, f.: specie di scarpello, ed è un ferro appuntato e grosso, che serve agli scultori, per abbozzare le lor figure di marmo e pietre, con che vanno dirozzando grossamente il sasso, prima d'adopere altri ferri; Subbiare: lavorar di subbia; Subbio, m.: legno rotondo che serve a molti usi».

¹⁹⁵⁰ BALDINUCCI 1681, p. 143: «Scarpellare: lavorare con iscarpello. Scarpellato, add.: da scarpellare, lavorato con iscarpello. Scarpellino, m.: maestro di scarpello, colui che lavora pietre con lo scarpello. Scarpello, m.: strumento d'acciaio di varie forme per tagliare e lavorar pietra, legno, metallo o altra materia. Dicesi però scarpello propriamente fra tutti gli altri scarpelli quello, di cui si servono gli Scultori in pietra dopo avere adoperato la gradina, che è un'altra sorta di scarpello dentato; e quello che adopra gli Scultori in legname per pulire».

¹⁹⁵¹ BALDINUCCI 1681, p. 160: «Succhiello, m. diminut. di succhio, piccolo succhio: strumento da bucare il legname; Succhio, m.: strumento di ferro fatto a vite, per uso di bucare».

intercambiabili¹⁹⁵², dotate di una meccanica affine a quella del tornio¹⁹⁵³, che secondo Baldinucci è usato principalmente per realizzare oggetti dalla forma rotonda o che ad essa siano assimilabili. La lavorazione di figure col tornio non è quindi considerata da Baldinucci, indicando forse un cambiamento di usanze nei decenni che separano il *Vocabolario* dall'enciclopedia del Pinaroli.

Anche il maglio¹⁹⁵⁴, il martello¹⁹⁵⁵ e così via fanno parte dell'armamentario comune sia agli scultori in marmo sia a quelli in legno, mentre il bulino¹⁹⁵⁶ e il cesello¹⁹⁵⁷, per quanto abbiano elementi che possono essere realizzati in materia lignea, restano strumenti dedicati solo agli scultori in metallo o ancor di più agli orefici e agli incisori.

¹⁹⁵² BALDINUCCI 1681, p. 170: «Trapano, m.: strumento con punta d'acciaio, col quale si fora il ferro, pietra, legno, e simili., lat. *Terebra*. Usanli molto gli scultori, e gli fanno per lo più di due sorte, grossi e sottili; i grossi pure son di due sorte, alcuni che girano per virtù d'un coreggiuolo e d'un'asta a traverso bucata, e con questi conducono ogni grandissima finezza di panni o capelli; gli altri chiamano trapani a petto, che si fanno d'un'asta di ferro grossa un dito e lunga mezzo braccio, nella quale si accomoda un rocchetto di legno, che nell'asta sta lento, col quale si gira il trapano, dopo avere accomodato a suo luogo le saettuzze, che son quelle che fanno il foro»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 139: «Saettuzze, f.: le punte de' trapani, co' quali si fora o pietra o metallo o legno, v. Trapani».

¹⁹⁵³ BALDINUCCI 1681, p. 169: «Torniero o maestro di tornio: che lavora al tornio; Torniare o tornire: lavorare a tornio; Tornio, o torno, m.: ordigno sul quale si fanno diversi lavori di figura rotonda, e che tendono a quella, sì di legno, sì d'osso, sì di metallo, lat. *Tornus*».

¹⁹⁵⁴ BALDINUCCI 1681, p. 87: «Maglio, m.: strumento di legno in forma di martello, ma di molto maggior grandezza».

¹⁹⁵⁵ BALDINUCCI 1681, p. 92: «Mazzapicchio, m.: martello di legno, lat. *Malleus ligneus*. E mazzapicchio, detto pillone, è un martello di legno a più usi di fabbriche; il quale viene anche adoperato dai gettatori di metalli, per assodare e condensare la terra, con la quale cuoprono nella fossa le forme de' lor getti; e serve ancora per far lo stesso nell'alzare argini, o far terrapieni».

BALDINUCCI 1681, p. 90-91: «Martello, m.: strumento per uso di battere e di picchiare; ed è di più sorte le sue parti son tre, l'occhio che è un foro o apertura per lo più nel mezzo di esso, dove si ferma il manico di legno; la bocca, che è una delle parti con la quale si batte per piano; e la penna, che è di diverse figure e forme, secondo l'uso, a che sarà destinato il martello. [...] Martello da legnaiuoli: una sorta di martello di ferro non molto grande, di forma quadrangolare, da una parte con la bocca piana, da picchiare, e dall'altra col granchio per mettere a lieva, e cavar chiodi; ed è questo granchio la penna del martello stacciata e augnata, divisa per lo mezzo, e piegata alquanto allo 'ngiù»; BALDINUCCI 1681, p. 93: «Mazzuolo, m.: diminutivo di mazzo piccolo mazzo; e con tal nome chiamano gli scultori e scarpellini, quel martello di ferro senza tempera, col quale essi lavorano, lat. *Malleolus*».

¹⁹⁵⁶ BALDINUCCI 1681, p. 24: «Bulino, m.: piccolo strumento d'acciaio a foggia d'uno scarpelletto, augnato da un angolo all'altro per isbieco; e serve a diversi lavori, cioè niellare, intagliare in rame, rinettare getti di metallo e altro».

¹⁹⁵⁷ BALDINUCCI 1681, p. 32: «Cesellare: lavorar con ceselli. Questo è un modo di lavorar figure d'argento, d'oro o altri metalli, con cesello; il che si fa ponendo la piastra del metallo sopra il modello dell'opera che vorrai lavorare; questo modello si fa di bronzo ad usanza di Caradosso da Milano, uno de' migliori artefici che vivessero nel passato secolo, seguitato poi dal Cellino e da altri gran maestri; ovvero si fa di legno ben duro, o di stucco composto di pece greca, gialla, matton pesto, cera; Ceselli, m.: strumenti da cesellare i quali sono come scarpelletti, qualche volta di legno duro, ma per lo più di ferro o d'acciaio; e sono di varie sorte, cioè grossi, mezzani e piccoli, i quali cominciando da una tal grossezza, vanno sempre scemando, riducendosi in fondo a diverse grossezze, larghezze e forme per lo più sono d'altezza d'un dito, e di grossezza d'una penna d'oca, e vanno ingrossando pel doppio. Alcuni in fondo hanno la forma della lettera C ovvero d'un semicircolo cominciando da un piccolo fino al grande, alcuni più, alcuni meno volti finché si viene a quelli che sono diritti appunto. Fannosene ancora de' più piccoli, tutti però senza taglio veruno, dovendo servire per infragnere e non per levare. Con questi, e con un piccolo martelletto. si va a poco a poco facendo gonfiare la prima abbozzatura delle figure fatte di piastra di metallo, e poi si dà loro compimento; e questo dicesi cesellare».

Ulteriori utensili sono in comune piuttosto con l'architetto, come la squadra¹⁹⁵⁸, il compasso¹⁹⁵⁹ e il filo a piombo¹⁹⁶⁰. Oltre ad essi si fanno notare altri due arnesi lignei che ebbero particolare importanza anche nella strumentazione degli architetti, ovvero il regolo¹⁹⁶¹ e il graffietto, entrambi strumenti essenziali per la misurazione e dunque il lavoro del riporto in scala¹⁹⁶².

Come detto, nonostante la dedica del *Vocabolario* non insista sugli aspetti più meccanici, nel caso degli strumenti da lavoro delle arti del legname c'è un discreto avvicinamento alle future pubblicazioni enciclopediche sui mestieri. Si dà ad esempio largo spazio al lessico specialistico dei bottai, con indicazioni sulle doghe¹⁹⁶³, sui barili¹⁹⁶⁴ e le loro parti; ma soprattutto il maggior numero di entrate riguardanti strumenti descrivono arnesi relativa alla spaccatura o sgrossatura del legname generico, per tutti gli usi, forse anche quello da ardere, ultimo nella gerarchia dei materiali in teoria applicabili all'arte, come i cunei¹⁹⁶⁵, le zeppe¹⁹⁶⁶, o al contrario per l'unione di materiali diversi con cavicchi¹⁹⁶⁷ e chiodi di ferro (che necessitavano di essere inseriti a fondo e fatti 'affogare' nel legno con una cacciatoia¹⁹⁶⁸). Altri arnesi sono invece specifici dei mestiere

¹⁹⁵⁸ BALDINUCCI 1681, p. 131: «Quartabuono, m.: strumento di legno di più grandezze, che ha angolo retto, e due lati eguali, che lo compongono, dai punti delle due linee rette è tirata la diagonale, serve per lavorar di quadro».

¹⁹⁵⁹ BALDINUCCI 1681, p. 38: «Compasso, m.: strumento geometrico che forma il cerchio, detto volgarmente le seste; perché la distanza dall'una all'altra punta, ch'è l'intervallo della circonferenza al centro del cerchio, si adatta sei volte appunto dentro la detta circonferenza, formando la figura detta esagono equilatero ed equiangolo».

¹⁹⁶⁰ BALDINUCCI 1681, p. 12: «Archipenzolo, m.: Quello strumento col quale i muratori o altri artefici, aggiustano il piano o il piombo de' loro lavori».

¹⁹⁶¹ BALDINUCCI 1681, p. 133: «Regolo, m.: strumento di legno o metallo, col quale si tirano le linee diritte, v. Membra degli ornamenti. Regoletto, m.: piccol regolo; e regoletto si dice anche a un membro degli ornamenti».

¹⁹⁶² BALDINUCCI 1681, p. 69: «Graffietto, m.: strumento di legno di lunghezza per lo più di mezzo braccio, trapassato da un regoletto di forma quadra, nel quale è fermo un ferro a simiglianza d'un chiodo, ed il regoletto dalla parte del chiodo si fa sportare in fuori, quando più, quando meno e serve per segnare le grossezze tanto ne' legni che nelle pietre, metalli, ed altro che si voglia lavorare».

¹⁹⁶³ BALDINUCCI 1681, p. 53: «Doga, f.: una di quelle strisce di legno, di che si compongono i corpi delle botti bigonciuoli, tina e altri vasi da vino, e per vari usi degli edifici».

¹⁹⁶⁴ BALDINUCCI 1681, p. 19: «Bariglione, m.: vaso di legno a doghe cerchiato, di forma ritonda e lunga; Barile, m.: vaso di legno da cose liquide, fatto a doghe, e cerchiato, di forma lunga bistonda, ne' fondi piano, con bocca di sopra nel mezzo rilevata; Barletto, m.: strumento di ferro ben grosso in forma di lettera L. del quale si servono gli intagliatori di figure di legname, per tener fermo sul banco il legno che voglion lavorare. Barletto, Barlotto, Barlione, m.: vaso di legno in forma di barile, ma assai più piccolo, e serve a vari usi».

¹⁹⁶⁵ BALDINUCCI 1681, p. 38: «Conio, m.: stromento di metallo o di legno, da una testa tagliente, e verso l'altra talmente ingrossando, che pigli forma piramidale; onde percosso ha forza di penetrare e fendere, lat. *Cuneus*».

¹⁹⁶⁶ BALDINUCCI 1681, p. 22: «Bietta, f.: pezzetto di legno o d'altra materia soda, tagliata a guisa di conio, che s'adopera talora per serrare o strignere insieme legni o altro; e talora per separare, dividere, e fendere i medesimi, mettendola nella spaccatura; onde venne il detto di *mala bietta* a colui, che commette male fra gli amici, operando a guisa di bietta per disunirli. E Bietta dicono ancora a quel legno o sasso, che si ficca per forza in terra, per fermarvi gli stili, fittoni o cavicchi, per uso delle fabbriche».

¹⁹⁶⁷ BALDINUCCI 1681, p. 31: «Cavicchio, m.: piccolo legnetto a guisa di chiodo».

¹⁹⁶⁸ BALDINUCCI 1681, p. 25: «Cacciatoia, f.: strumento di ferro a guisa di scarpello, di grandezza per ordinario d'un dito d'uomo, e più grosso da capo che da piede. Serve per cacciar bene a dentro i chiodi nel legno, talmente che la testa del chiodo ancor essa entri nel legno; il che si fa appoggiando la parte disotto del ferro al capo del chiodo confitto, e percotendo col martello la testa di esso strumento; e il voto che lascia nella superficie del legno la testa del chiodo, si riempie e si salda con stucco. Conficcansi anche in tal maniera da' legnaiuoli sopra la panca, quei

dell'arte più grossa, come l'ascia¹⁹⁶⁹, l'accetta e la scure¹⁹⁷⁰, la sega (intesa come l'attrezzo per l'abbattimento di alberi e la realizzazione di assi grandi, dotata di un grande telaio da manovrare in almeno due persone)¹⁹⁷¹ e il gattuccio¹⁹⁷² (che occorre per realizzare gli intagli cosiddetti straforati) la licciaiola (sorta di pettine per la manutenzione dei denti dei precedenti strumenti da taglio¹⁹⁷³), alcune parti distinte dei banchi di lavoro¹⁹⁷⁴, o infine morse¹⁹⁷⁵ e altri apparati per mantenere il legno in posizione¹⁹⁷⁶.

legni sopra i quali deve passar la pialla per pulirgli, acciò il chiodo così nascoso non impedisca in superficie il passaggio di essa pialla, e non gli guasti il ferro». Cfr. BALDINUCCI 1681, p. 148: «Sconficcare: scommettere le cose con fitte, schiodare, lat. *Refigere*».

¹⁹⁶⁹ BALDINUCCI 1681, p. 15: «Ascialone, m.: legno in foggia d'una mensola, che si conficca negli stili accomodati alle fabbriche, a fin di posarvi sopra altri legni per far palchi e altro; Ascia, o Asce, f.: strumento di ferro da tagliare fatto in forma di zappa, ma più largo e più corto, proprio de' legnaiuoli, lat. *Ascia*. Asciare: lavorare coll'asce, lat. *Asciare*».

¹⁹⁷⁰ BALDINUCCI 1681, p. 2: «Accetta, f.: Piccola scure; serve per tagliare legnami dal suolo, spezzargli o dividergli»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 149: «Scure, f., o Scura, f.: strumento noto di ferro da tagliar legname, lat. *Securis*».

¹⁹⁷¹ BALDINUCCI 1681, p. 149: «Sega, f.: strumento di ferro dentato fermo in un telaio di legno, con cui si tira: con tale strumento si dividono i legni per lungo, o vogliam dire, per lo diritto, o per lo traverso ancora, quando essi legni non eccedon in larghezza quella del telaio, nel qual caso, per non poter passare esso telaio, vi si adopera il segone; cfr. Segone, m.: sega senza telaio, in luogo del quale ha due manichetti; serve per recidere a traverso il legname intero, per farne topi o rocchi, come altri dicono».

¹⁹⁷² BALDINUCCI 1681, p. 65: «Gattuccio, m.: spezie di sega per lo più stretta, e senza quel telaio di legno, con cui la sega si tira e maneggia, ma con un manico, come quello degli scarpelli da legno: questo s'introduce per punta in un buco fatto a posta col succhiello in quella parte dell'asse o legno, in cui devon dintornarsi con la sega, rabeschi o altre cose, che per altro non vi si potrebbe la sega introdurre senza fender l'asse nell'esteriori parti».

¹⁹⁷³ BALDINUCCI 1681, p. 82: «Licciaiuola, f.: strumento di ferro largo circa due dita, e lungo circa mezzo palmo, fatto a foggia d'una bietta, sfesso da una delle testate. Serve a' segatori di legnami per torcere i denti della sega, cavandogli di lor dirittura verso l'una e l'altra parte, acciò si faccia più larga l'apertura, onde la sega possa facilmente uscir del legno, e n'escia anche la segatura, che però usano per lo più torcere alla sega due denti per ogni tre, uno verso una parte, ed una verso un'altra».

¹⁹⁷⁴ BALDINUCCI 1681, p. 19: «Banco, m.: strumento di legno con quattro piedi fermi in un pancone di figura tonda, sopra 'l quale è un altro pancone quadro che gira sur un bilico (fermo sopra il pancon tondo) bucato da quattro lati; e serve agli scultori per porvi sopra il marmo nel quale debbono scolpire la statua per comodo di voltarla a tutti i lumi; e ciò fanno con alcune stanghe, che ficcano nelle buche de' lati del pancon quadro, in forma di leva».

¹⁹⁷⁵ BALDINUCCI 1681, p. 121: «Pietica, o pietiche, f.: strumento di legname composto di due piane o travette, che da una testa sono unite insieme a foggia di seste, per potersi allargare e stringere, con alcuni buchi da imo a sommo. Queste con l'aiuto d'una altra piana o travetta, nominata il canteo, la quale si posa loro sopra a traverso, retta da certi piuoli fitti ne' nominati buchi servono per tener ferme e salde le travi o panconi, mentre si segano. Da queste, che per esser faticose a muoversi, hanno per for ufficio lo star sempre ferme, e a gambe larghe, nacque in Firenze quel rimprovero, che fassi a chi, nel camminare, è soverchiamente lento e poco grazioso, chiamandolo pietica».

¹⁹⁷⁶ BALDINUCCI 1681, p. 69: «Granchio, m.: strumento da legnaiuoli, fatto di ferro piegato forcuto e dentato, il gambo del quale si ficca nella panca da piallar legnami, e serve per tener fermo il legno che si deve piallare; perché questo, puntando forte per fronte ne' denti di esso ferro, si ferma e stabilisce per modo che non puole esser sospinto all'innanzi da' colpi della pialla. Si dice granchio, perché tiene nella sua piegatura qualche similitudine con la bocca del granchio. E granchio dicesi la penna del martello, che essi adoprano. V. Martello da legnaiuoli».

Ulteriori strumenti sono invece relativi all'arte più fine, come è il caso della pialla¹⁹⁷⁷ (e di altri vocaboli tecnici relativi al suo utilizzo¹⁹⁷⁸), della sgorbia¹⁹⁷⁹ (e di altri scalpelli a sezione scanalata, detti docce dalla similitudine con il profilo delle grondaie e utilizzati per la rifinitura dei fori¹⁹⁸⁰), e della raspa¹⁹⁸¹. Quest'ultima è l'unica variante della lima che Baldinucci registra come specifica per il lavoro del legname, anche se dall'apparato illustrativo di Pinaroli è evidente che questa sia una generalizzazione, in quanto sia la lavorazione del marmo che quella del legno avevano modelli diversi di lime per specifiche azioni differenziate¹⁹⁸². Per quanto riguarda la lavorazione delle superfici, Baldinucci di nuovo si dimostra poco interessato ad approfondirne le tecniche; oltre alla discussione di termini relativi alla pulizia e alla rifinitura attraverso la raspa¹⁹⁸³, segnala soltanto che tra le tipologie di doratura è tipica della lavorazione del legno quella dell'oro a foglia su bolo rosso¹⁹⁸⁴: indicazione del tutto accettabile per tutta l'area geografica della Penisola.

¹⁹⁷⁷ BALDINUCCI 1681, p. 121: «Pialla, f.: strumento de' legnaiuoli, col quale puliscono e fanno lisci i legnami, lat. *Runcina*. Sono le pialle di diverse grandezze e forme, ed atte a diversi lavori, e sortiscono diversi nomi. Piallare: lavorar di pialla, pulire e far lisci i legnami con la pialla, lat. *Dolare, levigare*. Piallato, add.: da piallare, lavorato con la pialla, lat. *Dolatus*. Pialletto, m.: piccola pialla di varie forme, secondo i lavori che debbon farsi, o di pulire, o di far cornici, che si dice scorniciare. Piane, f. o m.: correnti legnami riquadrati fatti di travi segate, i quali come piccole travette ricorrono ne' vani delle coperture, tra l'una e l'altra trave, per reggere e spianare i palchi e i tetti».

¹⁹⁷⁸ BALDINUCCI 1681, p. 77: «Intraversare: porre a traverso, lat. *In transversum ponere*. I maestri di legname dicono intraversare, il maneggiar che fanno sopra il legno la pialla a traverso, per ispiarlo egualmente per tutto, massimamente se sarà di gran larghezza, per poi pulirlo per lo dritto. Intraversato add. da intraversare: posto a traverso, lat. *In transversum positus*: Dicesi a legno piallato per lo traverso».

¹⁹⁷⁹ BALDINUCCI 1681, p. 151: «Sgorbia, f.: scarpello fatto a doccia, serve a intagliare in legno. Sgorbiolina, f.: piccola sgorbia».

¹⁹⁸⁰ BALDINUCCI 1681, p. 53: «Doccia, f.: Canaletto di terra cotta, di legno, o d'altra materia, per lo quale si fa correre unitamente l'acqua. Usasi per lo più a metter sotto le gronde de' tetti, per ricever l'acqua piovana, e tramandarla per una sola caduta. Docce: diconsi alcuni strumenti, spezie di scarpelli, che dal principio sono alquanto larghi, e vanno tuttavia restringendo torti a guisa di doccia, coll'estremità de' lati tagliente. Di questi strumenti si servon coloro che lavorano legname, per allargare i buchi e e' fori, girandogli per entro i medesimi allo stesso modo che si fa de' succhielli, ed insieme far divenire puliti e lisci gli stessi buchi o fori».

¹⁹⁸¹ BALDINUCCI 1681, p. 132: «Raspa, f.: specie di lima, che serve per levare i colpi dello scarpello, alle statue di legno e marmo».

¹⁹⁸² BALDINUCCI 1681, p. 83: «Lima, f.: strumento d'acciaio intagliato o dentato, che serve per assottigliare e pulire, ferro, marmo, pietra, legno ed altre materie solide, lat. *Lima, scobina*. Lima, raspa, scuffina, f.: quella lima con la quale gli scultori di marmo e legno puliscono le loro figure; se ne fanno di più sorte, cioè a coltello, mezze tonde, e a foggia del dito grosso della mano; e di più grandezze; la maggiore per lo più larga quanto due dita e vanno diminuendo a proporzione fino alla minore, che per l'ordinario è della grossezza d'una penna da scrivere. Cellini. Lime torte fatte a foggia di lingua per levar ne' marmi i colpi degli scarpelli nelle parti tonde e vote. Limare: assottigliare o pulire con la lima, lat. *Limare*. Limato add. da limare: assottigliato con la lima, pulito con la lima, lat. *Limatus*. Limatura f.: quella polvere che cade dalla cosa che si lima; lat. *Limatura*, [...] pigliasi anche per lo limare»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 149: «Scuffina, f.: vedi lima, raspa».

¹⁹⁸³ BALDINUCCI 1681, p. 132: «Raschiare, o rastiare: levare la superficie di checchessia, con ferro o altra cosa tagliente. Raschiato, add.: che gli è levata la superficie, con ferro o altra cosa tagliente. Raschiatura, o rastiatura, f.: quello che si leva in raschiando; e vale anco la cosa raschiata, o dove si è levata la raschiatura».

¹⁹⁸⁴ BALDINUCCI 1681, p. 53: «Dorare, Indorare: distendere, e appiccare l'oro in su la superficie di checché sia. Dorare a bolo: mettere a oro, adoperando per attaccarlo il bolo; e ciò si fa col coprir prima di gesso da oro la cosa da dorarsi, aggiugnendovi sopra il bolo macinato e temperato con chiara d'uovo; il quale dopo ch'è secco si bagna leggermente con acqua, e così bagnato vi si posa sopra la foglia dell'oro, la quale tenacemente appiccandosi ad esso,

Oltre alle indicazioni di stampo dendrologico, non mancano notazioni che mettono in evidenza la ricerca di fonti anche relative ad altre branche di quella che oggi diremmo biologia, come quelle su specifiche parti dell'albero¹⁹⁸⁵, sulle venature¹⁹⁸⁶ o addirittura sui tarli¹⁹⁸⁷; anche l'utilizzo del legno per la realizzazione di strumenti per altre arti è assai ben documentato all'interno del *Vocabolario*, come è il caso delle stecche (utilizzate dai pittori per mescolare i pigmenti e dagli scultori per la modellazione della creta¹⁹⁸⁸), le assi per cantieri edilizi (dette panconi¹⁹⁸⁹), gli 'aghi' per l'incisione ad acquaforte¹⁹⁹⁰, che avevano un manico in legno e che risultano molto simili alle 'agucchie' che utilizzava il micro-scultore Ottaviano Jannella, causando la confusione di Giovan Lorenzo Bernini¹⁹⁹¹.

facilmente si brunisce lustra, dopo che sia lasciata bene asciugare. Questo modo di dorare usasi comunemente sul legno. Dorare a fuoco...». BALDINUCCI 1681, p. 24: «Brunire: far lustro il metallo; Brunito, add.: fatto lustro; Brunitoio, m.: strumento d'acciaio col quale si bruniscono le figure e altri lavori di metallo».

¹⁹⁸⁵ BALDINUCCI 1681, p. 119: «Pedale, m.: il tronco dell'albero, altrimenti detto ceppo o stipite».

¹⁹⁸⁶ BALDINUCCI 1681, p. 174: «Vena, o vene: ne' legni, e nelle pietre, diconsi que' segni, che vanno per entro serpeggiando a guisa d'onde, e col loro serpeggiamento cagionano il marezzo naturale».

¹⁹⁸⁷ BALDINUCCI 1681, p. 161: «Tarlo, m.: vermicello che si genera nel legno, e lo rode. Il generar tarli si dice intarlare, più proprio di quei legnami che sono tagliati secchi in sul suolo o a cattiva luna».

¹⁹⁸⁸ BALDINUCCI 1681, p. 158: «Stecca, f.: appresso gli orefici è un piccolo strumento di legno, fatto a tornio, con un manichetto, che serve per empere di pece, e fermarvi sopra la piastra d'argento, rame, o altro metallo, col quale debbono improntarsi sigilli, e fare intagli per ismalti. Stecca di legno in foggia di coltello. Serve a' pittori, che voglion dipignere a tempera, per istendere, sopra le tavole o altre superficie, il gesso volterrano, per dipignervi sopra. Stecco, o stecchi, m.: alcuni pezzetti di legno di bossolo, noce, osso, avorio o altro simile, lavorati a foggia di fusi, con le cocche simili alle lime, però alquanto torte, ed alcuni simili agli scarpelli; de' quali si vagliono gli scultori per lavorar figure di terra o cera, in quelle parti principalmente dove non possono comodamente arrivar colle dita».

¹⁹⁸⁹ BALDINUCCI 1681, p. 117: «Panca, f.: sorta di sedere fatto di legno, sul quale possono stare più persone insieme, lat. *Subsellium*. E di qui son chiamate panche, certe grandi e grosse pietre piane, che si murano sopra i muricciuoli per sedervi sopra. Panconcello, m.: asse sottile assai, con la quale copronsi l'impalcature, ed altri lavori. Pancone, m.: asse di legname assai grossa».

¹⁹⁹⁰ BALDINUCCI 1681, p. 6: «Ago per intagliare in rame ad acqua forte, m.: piccolo strumento a somiglianza dell'ago da cucire; fassi di finissimo acciaio talmente temperato, che l'ago si rompa con veemenza. S'accomodano quest'aghi in certe verghette o manichetti di legno, lunghe circa mezzo piede, e grosse quanto la penna dell'oca, facendo uscir fuori della verghetta o manico tanta parte dell'ago quanto è la grossezza di due piastre fiorentine. Fannosi di due sorte, alcuni che terminano in punta acuta, ed altri tagliati a sbieco nel fondo, in forma d'una ciappola tonda; i primi servono per tirare i tratti sottili, i secondi per ingrossargli occorrendo, e talvolta per far tratti di grossezze ineguali, coll'usare essa ciappola tonda girando la mano gli uni e gli altri si fanno di grossezze diverse, secondo il bisogno dell'artefice, e tanto la lor punta che il taglio si fa arrotondogli sopra una pietra da olio, che è quella pietra che usiamo per dare il filo a' rasoi, e altri coltelli di finissimo taglio; cfr. Agutello, agutetto: m. diminutivo d'aguto, significa piccolo aguto, lat. *Clavculus*; Aguti, Chiavelli, Chiodi, m.: ferri acuti, co' quali si fermano legnami con legnami, e altre materie con altre, per servizio degli edifici o d'altri lavori».

¹⁹⁹¹ TUZI 1676, p. 8 e 4: giunto a Roma per affinare i suoi studi, «il cavalier Giulio Mucciarelli suo nobile concittadino, col quale s'era partito d'Ascoli, l'introdusse, e raccomandò, per aiutarlo ne' suoi disegni, al cavalier Bernini, personaggio nella scoltura, e nell'architettura di quel valore, che'l mondo sa, anzi propose alla vista e considerazione di lui alcuni legni, già dal nostro Jannella con ingegnose figurine intagliati; e quel grand'uomo, come li vidde con suo piacere, e maraviglia, considerati, come parto di giovanetto non maggiore in quel tempo d'anni diciassette, così lodo l'esquisitezza dell'ingegno, e dell'opera, e ne preconizzò ammirabile riuscita; ma quanto al giovarli a perfezionarsi nell'impiego, si scusò con allegar la differenza de' martelli, e scalpelli, che s'adopran nella scoltura, da que' stromenti, che adoperava Ottaviano ne' suoi lavori».

Apparentemente Baldinucci non attuava una differenziazione modellata sull'effettivo uso delle botteghe d'intaglio, ma ne proponeva una sua che col tempo doveva affermarsi anche a Roma. Lo storico fiorentino parlava infatti volentieri di scultori di legname, enucleandoli dal semplice intaglio di quadro¹⁹⁹², o diremmo oggi dagli aspetti ornamentali dell'arte. Si soffermava di contro poco sulle specifiche dell'arte dell'ebanista¹⁹⁹³, pur notandone alcune tecniche relative alla realizzazione di 'onde'. Se infatti col termine fiorentino di legnaiolo¹⁹⁹⁴ (corrispettivo perfetto del romano falegname carpentiere, tanto da essere identificato con l'essenza dell'abete, albero da costruzione per eccellenza e come tale indicato come materiale per la costruzione di travi¹⁹⁹⁵), Baldinucci indicava la figura professionale più dedicata alla tecnologia dell'edilizia, si riferiva agli intagliatori come «chi intaglia (o in pietra o in legno) fogliami, cornici o simili, non figure; perché quello che intaglia figure di rilievo, o di tutto rilievo, o di basso rilievo, dicesi scultore. Intagliatore comunemente si prende per quel professore che lavora d'intaglio in legno, eziandio che faccia figure della stessa materia»¹⁹⁹⁶.

¹⁹⁹² BALDINUCCI 1681, p. 81: «Lavoro d'intaglio: dicesi propriamente fra gli artefici quello che si fa nel lavorare di quadro intorno a cornici, fregi, capitelli e simili, con fogliami, uovali, fusaiuoli, dentelli, gusci ed altre cose in que' membri che s'eleggono per l'intaglio. E tale opera si dice di quadro intagliato; Lavoro quadro: quella sorta di lavoro, nel quale s'adopera la squadra e le seste, e che ha angoli o cantonate; e così ogn'ordine di cornice, o cosa che sia diritta o risaltata, si dice lavoro quadro, o lavoro di quadro; e questo lavoro si fa alcune volte liscio, ed altre intagliato».

¹⁹⁹³ BALDINUCCI 1681, p. 72: «Guida, f.: un pezzetto di rame schiacciato di più grandezze, con un buco tondo in mezzo; si appicca con certo stucco, che chiamano anche colla, sopra pietra che debbasi bucare con lo strumento detto cannella, acciò tenga fermo tale strumento nel posto, ove deve operare, girando finché 'l buco sia fatto. Dicesi guida a quel succhiello grande, che fa l'ufizio di forare i legnami grossi come piane. Guida diciamo ancora ad uno strumento di finissimo acciaio, come una striscia, in superficie da una parte addentata, o più tosto diremmo solcata per traverso, alla quale s'accosta la cornice di metallo, che si deve far passare per lo strumento detto castelletto, per darle l'onda. Gli ebanisti, che lavorano materie più tenere, fanno esse guide di legno». Cfr. BALDINUCCI 1681, p. 143: «Scanalare: incavare legno o pietra o simil cosa, e ridurla a guisa di canale. Scanalato, add.: da scanalare, v. Accanalato».

¹⁹⁹⁴ BALDINUCCI 1681, p. 82: «Legnaiuolo, m.: artefice che lavora il legname, lat. *Faber lignarius, abietarius*»; cfr. BALDINUCCI 1681, p. 82: «Legname, m.: nome universale de' legni da fabbrica; Legno, m.: la materia solida degli alberi, lat. *Lignum*; Legnoso, add.: che tien del legno, lat. *Lignosus*».

¹⁹⁹⁵ BALDINUCCI 1681, p. 171: «Trave, f.: legno grosso e lungo, che si adatta negli edifici per reggere i palchi e tetti; servono anche le travi per forte ossatura, con cui i ricinti degli edifici si collegano. Usansi per lo più d'abete, come legname di grossezza e lunghezza straordinaria, dirittissimo, e non eccessivamente grave. Deve esser la trave intera, molto pulita, senza nodi, e che per lo mezzo di sua lunghezza non abbia difetto alcuno; e quando sia tale o no, si conoscerà dal porre che si farà l'orecchio a una delle teste della medesima, percuotendo più volte l'altra testa, e quando si sentirà il suono delle percosse sordo e ottuso sarà segno che la trave conterrà in sé alcun difetto; se chiaro e sonoro, sarà indizio del contrario».

¹⁹⁹⁶ BALDINUCCI 1681, p. 77: «Intagliare: scolpire, formare checché sia, in legno o marmo, o altra materia col taglio degli scarpelli, subbie, sgorbie, ed altri proporzionati strumenti, lat. *Incidere, insculpere, celare*; Intagliatore, m.: chi intaglia (o in pietra o in legno) fogliami, cornici o simili, non figure; perché quello che intaglia figure di rilievo, o di tutto rilievo, o di basso rilievo, dicesi scultore. Intagliatore comunemente si prende per quel professore che lavora d'intaglio in legno, eziandio che faccia figure della stessa materia. Intagliatore dicesi ancora con termine proprio quel professore che intaglia nel rame qualunque lavoro, eziandio di figure e ritratti, ad effetto di stampare, o sia con bolini o con acqua forte. Anche intagliatore si dice quel professore che intaglia in legno disegni per istampargli;

Qui bisogna intendere con figura un riferimento diretto al corpo e al disegno di vasariana memoria¹⁹⁹⁷: si ritrova conferma a tutto questo nella lunga voce sulle statue¹⁹⁹⁸, che prende a piene mani sia dal trattato del Gaurico che dalla lettura puramente tecnica del passo sui *boti* verrocchieschi e la professione di ceraiuolo. Non riportiamo questa digressione, anche se dobbiamo notare la scelta non banale di Baldinucci di inserirla come trattazione storica all'interno della voce sulle statue propriamente dette, a tutto tondo e con intento memoriale, nonostante la fragilità del materiale di partenza e l'iper-realismo della tecnica. Anche l'incisione xilografica¹⁹⁹⁹ è enucleata come categoria a sé stante²⁰⁰⁰, pur sempre nell'alveo della disputa sul *Paragone* che vede il vero elemento dirimente per l'appartenenza alla scultura nella via di levare²⁰⁰¹. Un altro aspetto ancora derivato dalle posizioni teoriche del secolo precedente e in particolari di Vasari è quello che concerne i modelli soprattutto di architettura²⁰⁰²: Baldinucci nota la

Intaglio, m.: scultura, e ogn'altro lavoro ed opera di disegno, che intagliano o incidono i professori o in rame o in legno, per la stampa».

¹⁹⁹⁷ BALDINUCCI 1681, p. 60-61: «Figura, f.: forma, aspetto, sembianza, immagine; una certa qualità intorno alla superficie del corpo, procedente da concorso di lineamenti. Per impronta, o immagine di qualunque cosa o scolpita o dipinta [...] Figura tonda. Chiamano gli scultori quella, che è di tutto rilievo, le parti della quale si possono vedere tutte finite, come si veggono nell'uomo, girandolo attorno attorno».

¹⁹⁹⁸ BALDINUCCI 1681, p. 157-158: «Statua, f.: figura di rilievo, o sia scolpita o di getto. Fannosi statue di diverse materie, cioè d'avorio, legno, terra, gesso, pietra e metallo; e coloro che le fanno possono dirsi tutti statuari, quantunque i Greci ai fabbricatori di statue di ciascheduna delle dette materie assegnassero nomi particolari, quali nomi nota Pomponio Gaurico napoletano in *Dialog*. Anche noi toscani abbiamo usata una certa distinzione di nomi fra i fabbricatori di esse statue; come a dire, scultori a quelli che fanno statue di pietra, che rappresentano figure d'uomini o animali; e intagliatori a chi lavora altre cose, siccome anche intagliatori a color che fanno figure di legname; gettatori a quei che le conducon di metallo; formatori a coloro che le fanno di gesso o cartapesta o d'altra materia, che si metta nelle forme spezzate; modellatori a que' che le lavoran di terra e cera; stuccatori a quelli che lavoran di stucco. [...] La grandezza delle statue dal citato Pomponio Gaurico si distingue in quattro proporzioni, cioè quanto il naturale, grandi, maggiori e grandissime; le prime son degli uomini savi, le seconde si dicono auguste, e sono degli imperadori e re, le maggiori si danno agli eroi, e le grandissime, che son tre volte il doppio del corpo umano, chiamansi colossi, quali usarono gli antichi a' loro falsi dèi; Statuario, m.: fabbricator di statue».

¹⁹⁹⁹ BALDINUCCI 1681, p. 157: «Stampa di legno, ovvero in legno: alcuni legni di bossolo, pero o altro legname duro, ne' quali s'intagliano figure ed altro, a modo contrario alle stampe in rame; perché in queste serve l'incavatura per ricevere in sé il colore, e imprimerlo pella carta, facendolo uscir fuori dell'incavatura, per forza d'un torcolo, composto di due cilindri detti curri o rulli o subbi, con restare i piani puliti; ma in quelle di legno, il colore è ricevuto dal piano all'usanza della stampa da libri, perciò deve restare incavato tutto quello che non ha da ricever colore, né fare impressione nella carta. Ugo da Carpi, artefice del passato secolo, inventò un modo di fare stampe di legno di tre pezzi, con le quali fannosi carte, che paion disegnate, per avere in sé tre colori, col primo pezzo s'imprimono gli intorni e 'l lume, che è il bianco del foglio, con il secondo la mezza tinta, e con il terzo lo scuro».

²⁰⁰⁰ BALDINUCCI 1681, p. 75: «Incidere: tagliare, mozzare, lat. *Incidere, truncare*. Vale ancora intagliare e scolpire, specialmente per quegli intagli che si fanno in rame e in legno per stampare; Intaccare: far tacche, fare in superficie piccoli tagli; Intaccature, o tacche, f.: alcuni tagli che si fanno nel legno o nella pietra, per collegarvi per entro altri legni o pietre».

²⁰⁰¹ BALDINUCCI 1681, p. 149: «Sculzare, scolpire: leggesi questa voce nel Morgante del Pulci. Sculto, add.: scolpito, lat. *Sculptus*: è voce poetica. Scultura, f.: l'arte dello scolpire, e la cosa scolpita, lat. *Sculptura*, v. Arte della Scultura. Scolpire: fabbricare immagini, o formar figure in materia solida per via d'intaglio, lat. *Exsculpere*. Scolpito, add.: da scolpire, intagliato, formato di rilievo, lat. *Exsculptus*. Scolpitura, f.: v. Scultura».

²⁰⁰² BALDINUCCI 1681, p. 99: «Modano, m.: modello. Voce dalla latina un poco variata, lat. *Modulus*. Nome di strumento diverso, secondo le diverse professioni. Modanatura, f.: termine degli architetti, che generalmente comprende la foggia e 'l componimento per lo più de' membri minori, come cornici, base, cimase e simili altre;

discendenza da una comune radice latina di modello e di modanatura, e mette in evidenza come l'uso del lemma 'modello' per indicare una persona che per lavoro posa nuda per lo studio degli artisti sia sostanzialmente ancora ai suoi tempi quasi un neologismo. Nella stessa voce non si dilunga sul modello di creta o cera, che era come detto adoperato anche dagli intagliatori in legno; riprende però il discorso in un'entrata a sé stante, limitando però l'utilizzo dei modelli ai soli scultori in marmo e ricordando la necessità (non sempre evidenziata) dell'anima lignea per sorreggere e modificare soprattutto i modelli in scala reale²⁰⁰³.

Infine, l'enciclopedica voce sulle "membra degli ornamenti" riassume la trattatistica rinascimentale, ma essendo costretta dall'assenza di un apparato figurativo a numerose circonlocuzioni risulta meno efficace delle sue fonti²⁰⁰⁴. È però interessante l'annotazione sulla

Modellare: far modelli di cheché sia, tanto di pittura che di scultura, o d'architettura; Modello, m.: quella cosa che fa lo scultore o architetto per esemplare o mostra di ciò che dee porsi in opera, di varia proporzione all'opera da farsi; poiché il modello alcuna volta è minore, alcuna altra è della stessa grandezza. Fannosi i modelli di varie materie, a gusto de' professori e secondo il bisogno; cioè di legname, di cera, di terra, di stucco, o d'altro. È il modello prima e principal fatica di tutta l'opera, essendo che in essa guastando e raccomandando, arriva l'artefice al più bello ed al più perfetto. Serve agli architetti per istabilire le lunghezze, larghezze, altezze e grossezze, il numero, l'ampiezza, la specie e la qualità di tutte le cose, come debbano essere, acciò la fabbrica sia perfetta: ed ancora per deliberare sopra le maestranze diverse, delle quali si dee valere nel condurre l'edificio, siccome per ritrovare la spesa che debba farsi in esso. Modello dicesi anche propriamente a uomo o donna, che nell'accademia del disegno nudo o vestito sta fermo per esser da' giovani studenti, o da' maestri dell'arte loro studio ritratto al naturale».

²⁰⁰³ BALDINUCCI 1681, p. 59: «Far di terra: modellare, cioè far figure o altro di belletta non renosa, l'usano i principianti per istudio, ed i maestri per prima fatica ed esempio dell'opere che debbono scolpire ne' marmi; e in questo caso massimamente nell'opere grandi, fanno un'ossatura di legno, e con belletta alquanto renosa mescolano cimatura di panni».

²⁰⁰⁴ BALDINUCCI 1681, pp. 93-96: «Membra degli ornamenti: sotto questo termine, gli architetti comprendono generalmente i nomi delle principali, e secondarie parti da essi dette membri degli ornamenti dell'architettura. Per principali s'intende il piedestallo, la base, la colonna, il capitello, l'architrave, il fregio, e la cornice, ciascheduno de' quali è composto d'altri minori, o secondari membri, quando più quando meno, secondo il gusto di chi opera e la natura degli ordini che si vogliono usare. [...] Gola: la gola da alcuni detta intavolato, ed onda, ed anche sima e scima, quali cime e sommità; è un membro che da un oggetto tondo di sotto, si riduce ad uno incavato di sopra, a somiglianza della lettera S posta rovescio così Z, e questa dicesi gola diritta, ed anche da alcuni goletta, per la somiglianza che tiene col gorgozzulo dell'uomo veduto in profilo. Usarono gli antichi d'intagliarla a foglie, ma oggi forse più per fuggire spesa, che per altro, non s'intaglia se non in legname. La gola si pone alcuna volta a rovescio; allora si dice onda o gola rovescia, o gola torta; e si descrive il suo profilo a somiglianza della lettera S posta diritto. Così Leon Battista Alberti; Regolo: il regolo, o regoletto, lista, o listella, è un membro di superficie piana; [...] Ornamenti: gli ornamenti consistono in foglie, in cartocci, in volute, in fiori, e altre cose, secondo gli ordini; Foglie: le foglie si dividono in tre ordini, cioè in prime, seconde, e terze; dette altrimenti foglie di sotto, foglie di mezzo, e foglie di sopra. Quelle di sopra, dette anche minori, nascon dalle foglie di mezzo; quelle di mezzo dall'ordine delle prime foglie, chiamate anche foglie di sotto. Nell'ordine composito fannosi alcuna volta, in luogo di foglie, diverse altre bizzarrie; Cartocci: i cartocci, o viticci, detti capreuoli, o caulicoli, e per lo più cavicoli, hanno luogo sopra l'ultimo ordine di foglie, e nell'ordine corinto arrivano alla cimasa; alcuni di questi sotto le cantonate di essa si accartocciano; e gli altri, che restano fra l'una e l'altra cantonata, pur anch'essi accartocciandosi, congiungonsi insieme in fronte del capitello; Volute: le volute sono ornamento proprio dell'ordine ionico, e del composito, e sotto l'abaco per tre volte, fino alla tangenza dell'occhio (sul quale è nel mezzo della loro fronte) rigirano involte in alcuni cartocci, che risaltano di fianco di sotto l'abaco nella pendenza dello strato, o della scorza del capitello, o in altro modo, secondo la natura dell'ordine; Fiore: il fiore è quello, che adorna il mezzo fra l'uno e l'altro braccio dell'abaco o cimasa, il quale veramente è un fiore, o cosa fatta a foggia di fiore...».

pratica di realizzare gole intagliate, per cui «usarono gli antichi d'intagliarla a foglie, ma oggi forse più per fuggire spesa, che per altro, non s'intaglia se non in legname»: questa affermazione tiene evidentemente conto delle innovazioni romane nelle cornici approntate proprio in quegli anni da Carlo Maratti sul modello della Salvadora, in cui è presente una gola ebanizzata decorata con foglie d'acanto riportate²⁰⁰⁵, una caratteristica che viene riadattata alla produzione decorativa fiorentina soltanto sul principio del Settecento, dopo un lungo periodo di passione per il revival auricolare e manieristico almeno nelle collezioni granducali. È altresì degno di nota il fatto che questa messe di termini tecnici dell'architettura, come già detto altrove molto ben nota ai falegnami carpentieri e anche agli intagliatori, non sia mai applicata (tranne che in questo caso) esclusivamente al lavoro del legno. Baldinucci, nonostante la sua vicinanza al mondo della scultura lignea, continua infatti sulla linea della nobilitazione delle arti, in linea con lo spirito generale del Vocabolario, che egli rivolge sia ai 'professori del disegno' che ai curiosi che intendono acquisire una conoscenza più precisa e tecnica di quelle che alla fine, tramite la committenza, si delineavano come operazioni di diporto. L'attenzione all'intaglio ligneo in questa doppia veste di mestiere meccanico e utile alla vita di tutti i giorni ma anche "curioso" per l'intrattenimento degli eruditi e della nobiltà, si ritrova nella produzione romana del Pinaroli, che ora andremo ad analizzare più nel dettaglio.

IV.3. La *Polyanthea Technica* di Giampiero Pinaroli

Il carattere di opera aperta della *Polyanthea Technica*, sempre *in fieri*, rende unica questa enciclopedia realizzata da un uomo solo e dal suo fedele traduttore in immagini. Già Barbieri segnalava come l'elemento più innovativo dell'opera fosse l'apparato iconografico dedicato agli strumenti dei mestieri²⁰⁰⁶: le tavole sono disegnate a penna ed acquarellate, con effetti a volte davvero raffinati, e in cui spesso i colori danno informazioni codificate sui materiali utilizzati.

²⁰⁰⁵ Sul tema mi permetto di rimandare al mio articolo, BEI 2020.

²⁰⁰⁶ Che tuttavia non era esclusiva dell'atteggiamento pre-illuminista del Pinaroli: si veda infatti CONFORTI ET AL. 2019, cat. n. 29 (scheda di LUCIA AQUINO), pp. 160-163, per un taccuino di 700 disegni di autore ignoto ma verosimilmente fiorentino (ante 1643, e più probabilmente entro i primi due decenni del XVII secolo) conservato alla Biblioteca Laurenziana, pubblicato integralmente da BERNABÒ, MOCALI 1998, che come il nostro erudito catalogano la strumentazione per tornire, intagliare e lavorare principalmente il legno, ma anche avorio, pietre dure e metalli. La scheda rimarca il fatto che la tecnologia della lavorazione del legno è rimasta praticamente invariata sin dall'antichità e la prassi di tramandare gli arnesi di padre in figlio (o in generale successore nella bottega). La raccolta doveva essere pensata per una pubblicazione mai avvenuta nel contesto della produzione di trattati di meccanica a stampa della seconda metà del Cinquecento.

Analizzando le illustrazioni si possono trarre informazioni preziose, non presenti nelle voci di testo (o talvolta date soltanto in forma abbreviata) soprattutto per quanto riguarda la tecnologia adoperata dagli artisti. Gli arnesi di lavoro descritti nei disegni di Gaetano Biccheri, che li chiama regolarmente «Stigli», per «stili», sono effettivamente condivisi per la gran parte anche con il mestiere dello scultore e dell'architetto. Per l'arte dei carpentieri, o falegnami costruttori, sono registrati tra gli strumenti del mestiere anche cassetine per contenere stucco e pomice, ingredienti base per una malta che doveva servire a fissare travi e simili: questo nonostante i noti divieti degli statuti corporativi a lavorare di muratura. Inoltre tra gli strumenti dei falegnami compaiono sassetti e carboncini naturali, probabilmente per prendere nota di misure e rapidi schizzi direttamente sul pezzo di legno; viceversa, nelle tavole dedicate ad intagliatori ed ebanisti, è raffigurato il porta lapis doppio, dimostrando così un più profondo legame con il disegno di figura, magari aiutato dalla bicromia rosso/nero.

Alcune voci sono decisamente più lunghe e dettagliate di altre, trasformandosi in vere e proprie dissertazioni: tra le eccezioni spicca in particolare quella dedicata al mestiere di festarolo, che riporta esempi specifici di feste tenutesi in chiese famose della città²⁰⁰⁷. Un dato interessante che viene sottolineato è che al festarolo poteva spesso spettare la commissione di elementi decorativi da realizzare in legno o più spesso in cartapesta, tecniche solitamente di competenza esclusiva degli intagliatori²⁰⁰⁸. Ad esempio, per evitare che i drappaggi di stoffa tesi tra le cappelle creassero pieghe troppo cascanti, occorreva spesso legarli al mezzo del sesto degli arconi: per questo scopo venivano approntati dei puttini solitamente di cartapesta²⁰⁰⁹, secondo il disegno del festarolo:

²⁰⁰⁷ PINAROLI [1742], c. 219r: «Del festarolo e sua origine, e per qual ragione avanti le chiese ove si celebra la festa di qualche santo venga sparsa la verdura di alcune foglie di lauro o altro. Dissertazione historica»; cfr. *ivi*, cc. 225r-228v, per la spiegazione delle undici tavole afferenti alla dissertazione (tavv. 99 e sgg.). Il tema storico è simile alla dibattuta origine di festeggiamenti folklorici da antiche feste pagane dedicate agli alberi, su cui v. BACCI 1995.

²⁰⁰⁸ Per le sculture processionali della città di Trapani, quasi esclusivamente costruite con una particolare tecnica che univa non a caso la plasticità del materiale di recupero con la praticità dell'intaglio ligneo, v. LINA NOVARA, *La scultura processionale e le origini della tecnica del "legno tela e colla"*, relazione tenuta al Convegno "Le processioni della Settimana Santa nel bacino del Mediterraneo", in occasione delle celebrazioni per i *Quattrocento anni di affidamento del gruppo sacro l'Ascesa al Calvario*, Trapani 25 marzo 2012, Museo Diocesano, Polo espositivo di S. Agostino da, disponibile online at <https://amicimuseopepoli.altervista.org/saggi/scultura-processionale/scultura-processionale.html>.

²⁰⁰⁹ Per la tecnica della cartapesta a Palermo, intelligentemente letta come elemento dirimente dello stile generale delle arti decorative dell'Italia meridionale, e in particolare della Sicilia, in opposizione al bianco diafano e classicizzante del Serpotta e delle congregazioni di stuccatori, e anche alle tensioni di imitazione del naturale/disegno fiorentino del Bernini il cui influsso è ampliato verso sud in maniera decisamente eccessiva, v. DE CAVI 2016.

per questa ragione il ruolo era solitamente ricoperto da un architetto; due tavole afferenti a questo mestiere raffigurano anche un esempio di questi oggetti artistici²⁰¹⁰.

Altre voci presentano un testo molto scarno, ma all'interno delle tavole risultano invece ricche di dettagli, come è anche sottolineato dai curatori dei manoscritti. Una simile disparità si ritrova nelle lunghe dissertazioni sulle tre arti del disegno, spesso accompagnata da una sola tavola di commento illustrativo. Pinaroli divideva le arti in pittura, prospettiva, scultura e architettura, a cui affiancava la musica (come già nella lettera di Giovanni Battista Pacichelli²⁰¹¹), materie per le quali l'erudito sosteneva la necessità di riconoscere il rango di «scienza» piuttosto che di «arte»²⁰¹²: tuttavia è necessario evidenziare che lo stesso puntiglio lo ebbe perfino col mestiere del cavadenti, che andava trasformandosi dalla figura tipica dell'iconografia di genere in un vero e proprio medico specializzato²⁰¹³. Dalla sezione sull'architettura si possono trarre importantissime informazioni, evidentemente tratte dal vivo interesse dell'erudito, su quali essenze legnose sono preferibili per le varie parti del lavoro di quadro. Vi si accompagna

²⁰¹⁰ Questa tipologia di collaborazione è icasticamente riassunta da una delle primissime commissioni certe di Giovan Battista Vannelli, gli scheletri in cartapesta realizzati per il catafalco effimero e le celebrazioni funebri per il deposto re d'Inghilterra Giacomo II, svolte nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina il 28 gennaio 1702 sotto la direzione dell'architetto Sebastiano Cipriani, v. [CECCONI] 1725, p. 620, ovviamente senza il nome di Vannelli, ma nemmeno dell'architetto festarolo «il Cardinal Carlo Barberini fece celebrare l'essequie in San Lorenzo in Lucina; ed in questa congiuntura si vidde in mezzo di quella chiesa una sontuosissima mole funebre, rappresentante varie imprese di quel monarca». L'intervento come cartapestaro di Vannelli fu una delle sue rare attività documentate, dopo una simile occupazione già nel 1681 per il catafalco funebre di Bartolomeo Ruspoli sotto la direzione di Giovan Battista Contini nella Chiesa Nuova, su cui v. COLA 2008: pare che la parte più propriamente figurale ossia quella allegorica intorno al cadavere in esposizione fosse realizzata in stucco e gesso e poi panneggiata secondo un modello in cera rossa di Lorenzo Ottoni, v. su cui v. BARBERINI 2011, pp. 14-17, con relative note. A Vannelli toccò realizzare il catafalco secondo un modello ligneo realizzato curiosamente da un «ebanista» fiammingo di nome Baldassare Vaghemans, e la studiosa riporta in questo senso l'intervento di Vannelli come di «falegname»: successivamente si occupò invece dei medaglioni ritratti, intagliati a bassorilievo in legno e soprattutto delle 14 figure di scheletro che sorreggevano i candelabri, realizzati mettendo insieme col fil di ferro parti in cartapesta e parti in vero legno.

²⁰¹¹ PACICHELLI 1695, p. 21: «Da questa scuola, che si può dir universale, e con le scienze risplende, nella scoltura, pittura, architettura, e musica non si rende tributo a' prencipi, che col metallo, o col marmo».

²⁰¹² Questo avveniva in singole dissertazioni, ottenute riunendo anche degli appunti non pronti per la pubblicazione, v. PINAROLI [1742], rispettivamente alle pp. 32r (nota del curatore), 33r-89v. L'autore e i curatori dividono nelle seguenti sezioni il testo dedicato alle arti maggiori: PINAROLI [1742], c. 33r, *D'ecceellenza, nobiltà et origine della pittura*; *ivi*, c. 36r, *Pregio, nobiltà et antichità della pittura*; *ivi*, c. 43v, *Delle passioni che vengono rappresentate dal pennello dell'erudito pittore*; *ivi*, c. 54v, tabella delle fonti; *ivi*, c. 55r, *Della prospettiva*; *ivi*, c. 55v, *Della nobil scienza della scoltura*; *ivi*, c. 59r *Della nobilissima scienza della pittura* (tav. 34) ; *ivi*, c. 62r, *Architettura, sua origine, nobiltà et ecceellenza* (nota del curatore) ; *ivi*, c. 62v, *Dell'architettura e suo principio* (tav. 35) ; *ivi*, c. 63r, *Origine della nobilissima scienza dell'architettura* (divisa in 18 capitoli più la tabella della bibliografia); *ivi*, cc. 110r-171v, *Dell'ecceellenza della musica* (tav. 48-49); *ivi*, c. 108r nota del curatore; *ivi*, cc. 109r e sgg., tre pagine n. nn. di appunti, a partire dalle quali la sezione si fa un po' caotica; *ivi*, cc. 125r-127r, *Quesito: se nella musica ecclesiastica convenga usare gli istrumenti musicali*; *ivi*, c. 130r, *Quesito: Che la musica sia scienza e non arte*; *ivi*, cc. 153r-155v, *Degli istrumenti enflatili o pneumatici* (non si discorre dell'organo, tav. 51).

²⁰¹³ Probabilmente anche in virtù della data avanzata: il barbiere per esempio, almeno nell'apparato illustrativo, non è caratterizzato come cerusico, ma solo come parrucchiere, v. PINAROLI [1742], cc. 26r-27v, tav. 25; la dissertazione sul medico cavadenti è in *ivi*, cc. 229r-244v.

un'amplessima bibliografia, che dà conto della conoscenza di Pinaroli dei *Cinque libri di architettura* di Giovan Battista Montano nella loro ristampa più recente, ma anche del più raro volume di stampe da Michelangelo co-curato da Montano con il cortonese Bernardino Radi²⁰¹⁴, a dimostrazione della notorietà del tentativo di associare l'arte lignaria a quella architettonica piuttosto che a quella scultorea.

In effetti, nel discorrere delle arti del legno, e in particolare tra le lodi che affida agli intagliatori, Pinaroli non fa mai riferimento alla scultura. È vero che in generale si registra un certo disinteresse dell'erudito per l'arte plastica, rispetto alle altre discusse: la scultura²⁰¹⁵ è intesa, in senso ancor più restrittivo rispetto al Pacichelli, solamente come arte marmoraria, citando come esempio più recente di paragone tra antico e moderno una coppia di scultura nella biblioteca del cardinal Barberini, riconoscibili nel *Fauno Barberini* e nell'*Adone* di Giuseppe Mazzuoli oggi all'Ermitage. Nell'ampia bibliografia della sezione sulle arti visive non cita esplicitamente trattati dedicati esclusivamente alla scultura, ammettendo egli stesso che il suo uso delle fonti dipende fondamentalmente dall'*Abbecedario Pittorico* del padre Pellegrino Orlandi²⁰¹⁶. Si ricorda soltanto di Benvenuto Cellini, probabilmente letto però più come orefice e tecnico della fusione (citata per più di un mestiere, come il gettatore di caratteri per la stampa), che non come scultore in marmo.

Pinaroli utilizza un percorso mentale programmatico nel descrivere i vari mestieri del legno, tra i primissimi discussi. Dopo aver delineato quello del giardiniere²⁰¹⁷, procede dal più semplice

²⁰¹⁴ RADI, MONTANO 1631.

²⁰¹⁵ PINAROLI [1742], cc. 86-89.

²⁰¹⁶ PINAROLI [1742], p. 84: «Pietro Crinito de honesta disciplina cap. ii [per questioni riguardanti gli Egizi] / Pietro Vittorio nei suoi libri di varie lezioni pag. 62, e 76 [per questioni di iconografia antica. Ercole e Cleopatra] / Rodigino lib. 16 cap. 23 [per questioni di iconografia antica. Cavallo di Troia o temi marini] / Vechero pag. 798 / Leon Battista / Filostrato / Porporino da Faenza, nel libro intitolato origine dei ritratti [per le teste antiche] / Carlo de Fresnoi / il Doni / Gio: Paolo Lomazzo / Romano Alberti / Giacomo Vivio [per il rilievo in cera della Sistina] / Benvenuto Cellini / Filippo Baldinucci / Giorgio Vasari / Carlo Dati / Gio: Pietro Bellori / Gio: Baglioni / Raffaello Soprani / Felsina pittrice / Cesare Malvasia / Carlo Ridolfi / Giuseppe Zarlino [per la musica] / et altri infiniti autori riferiti dal Padre Orlandi nel suo abecedario pittorico».

²⁰¹⁷ PINAROLI [1742], c. 12.

segatore di legnami²⁰¹⁸, al falegname carpentiere²⁰¹⁹, fino al più elevato mestiere di tornitore²⁰²⁰, differenziato non solo per la complessità degli strumenti meccanici utilizzati, ma anche per la

²⁰¹⁸ PINAROLI [1742], c. 13: *Del Segator di Tavole*: «Essendosi discorso nel precedente Capitolo del giardino in cui crescono gli alberi da cui si formano le tavole, i medemi riuscirebbero di niun uso se non si fosse trovato il modo di segarli per formarne tavole, il primo adunque à cui s'attribuisce simil inventione come scrive Diodoro Siculo nel quinto libro fù un tal Talao, che avendo ritrovata una mascella d'un serpente con essa segò un pezzetto di legno, da cui ne prese l'idea, e ne formò una sega di ferro quale al presente vediamo riuscire di sì gran perfettione che verun lavoro si potrebbe effettuare senza la medema, onde appresero diverse nationi le di cui prime furono i Germani, indi passatone l'uso nelle Gallie, finalmente portato in Italia d'indi altrove, s'è raffinato talmente il gusto di simil arte che reca meraviglia ai spettatori il vederla Gli istrumenti necessarij ad un sì utile et opportuno mestiere sono i seguenti. / *De ligni Serratore Cap. X* / In precedenti capitulo de hortorum cultura sermonem duximus, in quo arbores crescunt, à quibus tabule formantur, eedem nullius usus fuisse suadeo, nisi modus eas serrandi fuisset inventus, primus cui talis inventio tribuitur pro ut Diodorus Siculus libro quinto scribit, fuit quidam Taluus, qui comperta serpentis maxilla, frustulum ligni secuit, a qua ideam hausit, ac ferream serram formavit, quale instrumentum tali excellentia prestat, ut fere nihil in mundo fabricari posset cum eius carentia, qua varie gentes use fuerunt, quorum prime Germani, ac ad Gallos eiusdem usus devenit, tandem Italiam fuit adductus, talis artis perfectio ita fulget, ut spectatoribus admirationem afferat. Instrumenta forte utili ac opportune arti ac prime necessaria proximis paginis visenda cernuntur. [mano del curatore: Tomo I figur. N.o XI pagg. 61 ad 62]».

²⁰¹⁹ PINAROLI [1742], c. 14: *Dell'Arte del Legnaiolo ò falegname*: «La Tavola essendo segata si renderebbe di niun uso se non fosse lavorata da maestri detti legnaioli, ò falegnami. S'attribuisce da Plinio nel 7 libro l'inventione à Dedalo, il quale inventò la sega picciola, l'asce, l'archipendolo, il trivello, il glutino chiamato dai greci e dai Latini Colla servendosi della detta per unire insieme due legni. Teodoro Sarnio inventò la riga, ò il regolo chiamato anche squadra. Viene anche attribuita à Pantasilea Regina delle Amazzoni l'inventione della scura, ò accetta. Fioriva quest'arte nel regno di Tiro, poichè al dir di Giuseppe hebreo e di Eusebio il Rè Saolomone scrisse una obligante lettera al Rè di Tiro acciò gli madasse i più esperti falegnami per la fabrica del tempio ad honore di Dio, et in tal guisa la detta arte restò trà gli hebrei, e sicome in detta arte vengono compresi anche altre consimili che pure trattano il legno sarranno susseguentemente da me descritte coll ordine propostomi. Gli istrumenti necessari per detta arte sono i seguenti. / *De Fabro lignario Cap. XI*. / Secta Tabula nullius usus esset nisi à fabris lignariis elaboraretur. Plinius lib. 7 inventam à Dedalo fuisse credit qui parvule serrae ac Dolabrae, perpendiculiterebrae, ac glutinis inventor fuit sicut Grecorum opinio fuit, quo ipsi fabri lignarij pro tabularum unione utuntur. Theodorus Sarnius, amussim, invenit, Pantisela Amazonum Regina, securim excogitavit. Tale fabri lignarij exercitium in Regno Tiri floruisse asserunt Joseph hebreus ac Eusebius. Salomon Rex, Epistolam Tirij Regi Scripsit, ut habiliores fabros lignarios ad se mittere dignaretur, pro templo illo magnifico extruendo taliter quod ipsa met ars inter hebreos mansit; et sicut in dicta arte alij pariter artifices ligna tractantur dantur, de ipsis suo loco ordinatè locutionem spondeo, instrumenta fabro lignario necessaria sequentes pagine ostendent, [mano del curatore] Tomo I. figur. N.o XII a pag. 65. Ad 77».

²⁰²⁰ PINAROLI [1742], c. 15: *Dell'Arte dell'Intagliator di legno*: «Devesi aprimenti rendere la dovuta giustizia à questa singolarissima arte che per esser arrivata al segno di una così gran perfettione, vedendosi in verità al giorno d'hoggi lavori di simil perfettione e finezza che fa nascer la questione negli huomini più sensati se veramente siasi ridotto fusile, ò pure se alcune cornici con intaglio siano lavorate da mani (sia quasi per dire) angeliche che d'huomini, ne fanno chiara autentica tante singolari Cornici poste nelle Chiese e nelle case intorno le Venerabili Imagini. La di lei origine s'ascrive ai Tirij come appare nella costruzione del tabernacolo del tempio di Salomone, in cui anche appariscono singolarissimi lavori d'intaglio. Vedasi il Villalpando che ne riferisce le imagini, i detti artefici servensi parimenti dei seguenti istromenti, e trà i più necessarij dell compasso, o sia sesto inventato a dir d'Ovidio nel libro 8 delle trasformationi da Berdice nipote di Dedalo che parimenti s'arrogò l'inventione della riga. Alchimedonete al riferir di Virgilio fù un espertissimo intagliatore di legno, pocula ponam fagina coelatum divini opus Alchimedontis. Scrissero di quest'arte Pietro Crinito De honesta disciplina lib. 2 cap. 8 et lib. 3o cap. 10. Rodigino lib. 16 delle antiche lettioni cap. 23. / *De Ligni incisore cap. XII* / Multis est exornanda preconij ista presingularis ars, eo quod ad tantam perfectionem devenit, sicut hodiernis diebus cernitur, ut quaestio inter homines oriri posset an lignum fusile devenerit, vel homines angelos evaserint in coronarum constructione, pro ut putet in Coronis tam in ecclesijs, quam domibus existentibus, eorum tamen origo Titiis popolis adscribitur pro ut in tabernaculi templi illius magnitudine apparet pro ut in Villalpando videndum. Utuntur praedicti ligni incisores iisdem instrumentis sicut fabri lignarij, inter que apprime necessaria sunt circulus, sive circinum quod à Berdice Dedali nepote inventum asserit Ovidius libro 8 metamorphoseos, idem pariter inventionem lineae sibi usurpat. Virgilius Alchimedontis celeberrimi ligni incisoris meminit per sequentia verba, pocula ponam fagina coelatum divini opus Alchimedontis

distinzione sociale che implica l'utilizzo del tornio come passatempo intellettuale per gentiluomini²⁰²¹. Una interessante riflessione, che ci sentiamo di accettare, sull'arte del tornio è svolta nella *Storia della Scultura* di Cicognara²⁰²²: il conte veneto ragiona sul fatto che tale arte non sia da ridurre alla produzione di piccole opere simmetriche rispetto al proprio asse, ma può essere applicata anche nel caso di opere di maggior impegno, come nella glittica o in certi dettagli di sottosquadri di rilievi più grandi: è da intendersi figura lavorata (almeno in parte) al tornio cioè anche quella che prevede l'uso di punte o trapani, soprattutto per i materiali più malleabili.

auctores qui de paedicta arte pereleganter scripsere sunt Petrus Crinitus de honesta Disciplina lib. 2.o cap. 8 et lib. 3.o cap. 10. Rodiginus lib. 16 antiquarum lectionum cap. 23 [mano del curatore] Tomo I. figur. N.o XIII a pag. 79 ad 81».

²⁰²¹ PINAROLI [1742], c. 18: *Del Delizioso Mestiere del Tornitore*: «Se nelli scorsi capitoli dimostrai la necessaria arte del tinozzaro, è di molta maggior convenienza di mostrar nel presente il Singolar uso di sì delizioso mestiere non isdegnandosi i primi prencipi della terra essercitarsi nel medemo. L'inventione adunque di simil arte vien attribuita à Teodoro Sarnio, che al certo non poteva immaginarsi cosa di maggior sollievo, vedendosi lavori di tutte sorti fatti al torno, si per la facilità e prontezza dei medemi che per l'agilità dei corpi. il profeta Isaia al cap. 44 vers. 13 ce ne descrive la giustezza colle seguenti parole Artifex lignarius extendit normam formavit illud in runcina. fecit illud in angularibus et in circino tornavit illud et fecit imaginem viri quasi speciosam hominem habitantem in Domo vedo ogni giorno colla pratica e frequenza che hò coi virtuosi di detta arte farsi cose dagli intelletti humani, che se non fossero da mè state vedute principiare, haverei giusta ragione di dubbitarne esser fatte col medemo torno, in questa arte si trovano due sorti di torno, cioè quello degli ovati, e l'altro di figure, vendendosi il secondo assai più meraviglioso dell primo chi poi vuol ammirar la nobiltà di simil arte dia di gratia un occhiata ai lavori d'avorio che vengono dalla Stiria, Tirolo Firenze et altri luoghi, che non solo s'ammirerà, mà stenterà à credersi fatti al torno. Gli istrumenti per sì dilettevol mestiere sono i seguenti. / *De Placida Tornionis Arte Cap. XV* / Si precedenter de necessariam ac utilem Doliarij artem demonstravimus non inutilem presentem Tornionis esse opinor, dum primiterrae magnates talem exercitium callere, non dedignantur gratius ac iucundius excogitare poterat, dum continuo mirabilia in eadem arte videantur. Isaia cap. 44 vers. 13 eiusdem excellentiam per sequentia verba describit, Artifex lignarius extendit normam formavit illud in runcina. fecit illud in angularibus et in circino tornavit illud et fecit imaginem viri quasi speciosam hominem habitantem in Domo. Continuo artificia taliter singolaria oculis meis admiranda presentantur, quod re vera se eorum principium diligenter oculis non vidissem nullam prorsus occasionem de esidem realitate dubbitandi haberem; duo genera circinum in hac arte dantur, quorum primus ovales labores format, aliud vero ad figuras elaborandas assignatur, quod inter ceteros mirabile omnibus est, quis ergo curiositatis gratia vult eiusdem artis pulchritudinem attente perpendex, quaeso ad labores eburneos à Provincia Stiriae ac Tyroli oculos vertat, ut re vera in circino factos esse dubbitabile. Instrumenta apprimè huic arti necessaria proximè spectanda visentur [mano del curatore] Tomo I. fig. n.o XVI pag. 95. Ad 101».

²⁰²² CICOGNARA 1818, vol. II: p. 444-446: «Noi crediamo inutile il discutere e l'esaminare in questo luogo troppo diffusamente ciò che l'evidenza dimostraci ogni momento, e non v'ha dubbio che gli avanzi preziosi dell'antichità più parlanti ai sensi che noi sono gli oscuri passi degli scrittori nelle lingue dei dotti comprovano visibilmente la maestria della ruota degli antichi. Quantunque i rilievi e gli incavi delle pietre dure e delle gemme si dissero opere *scalpte*, non sono in effetto altrimenti lavorate che al tornio, non diversamente da molti lavori più grandi che venivano eseguiti in qualunque materia meno dura, come i marmi, l'avorio, ed il legno. Basti in questo luogo far conoscere al lettore, ciò che da sé medesimo gli è facile comprendere, vale a dire che tutti i bassi rilievi di mole maneggiabile, ad anche molte opere di tutto rilievo si sono sempre eseguite al tornio; non perché siano queste rimaste fisse nei perni rotanti come si fermano in quelli i vasi o le tazze che devono ricevere una configurazione sferica o ellittica; ma perché in vece restando fissa sul pernio la rotella od il ferro qualunque che deve scolpire, corrodere, limare, polire la materia configurata, questa nell'avvicinarsi più o meno all'ordigno rotante che la va intagliando, facilmente riceve le varie forme dall'abilità dell'artefice. Non in dissimil modo lavorandosi ogni incavo, e ogni rilievo in pietra dura, o in gemme qualunque, come dicemmo, e appartenendo con ciò giustamente la denominazione di opera al tornio a qualunque lavoro, tanto se il moto di rotazione è impresso all'opera di scultura, quanto se viene comunicato al ferro che deve scolpirla».

Al tornio, secondo le fonti del tardo periodo barocco (come il Pinaroli²⁰²³) si potevano lavorare anche figure, come esercizio di diporto personale (un dato però rifiutato come assolutamente impossibile nella cerchia teorica cinquecentesca attorno a Vasari²⁰²⁴). In tutti i casi, come già dichiarato nel titolo generale dell'opera, l'interesse dell'autore è ancora erudito in un senso tipicamente secentesco, interessato soprattutto all'eziologia mitica dei vari mestieri indagati nelle fonti antiche e nobilitati attraverso queste fonti stesse. Il tentativo di elevare attraverso l'esempio classico i vari mestieri del legno costringeva la citazione da Celio Rodigino²⁰²⁵, unico ad ampliare l'elenco pliniano delle tecniche scultoree oltre i mestieri più noti e generici, come quello del falegname, affidato al mito di Dedalo e fatto sinonimo dunque di architetto e inventore a più ampio raggio.

Il compilatore è però interessato anche a tutta una serie di arti minori del legno, che sebbene non ricoprano l'intero vasto campo di applicazione che abbiamo visto impiegato all'interno delle suddivisioni di mestiere dell'Università dei Falegnami, pure fotografano perfettamente la composita realtà dell'arte lignaria romana e non solo: si distende abbastanza sia sul mestiere di

²⁰²³ PINAROLI [1742], p. 18: *Del Delizioso Mestiere del Tornitore (De Placida Tornionis Arte Cap. XV)*: «in questa arte si trovano due sorti di torno, cioè quello degli ovati, e l'altro di figure, vendendosi il secondo assai più meraviglioso dell' primo chi poi vuol ammirar la nobiltà di simil arte dia di gratia un occhiata ai lavori d'avorio che vengono dalla Stiria, Tirolo Firenze et altri luoghi, che non solo s'ammirerà, mà stenterà à credersi fatti al torno».

²⁰²⁴ CARRARA 2001, p. 270: secondo gli appunti di Vincenzo Borghini per la sua *Selva di Notizie*, Plinio sostiene che Fidia avrebbe introdotto e Policleto perfezionato l'arte della 'toreutice'; ma sottolinea: «non credo ch'e' parli del tornio perché non mi vi pare molto artificio, et se bene e' ci è chi fa trottole o aliossi soli, et chi fa bellissimi vasi, et chi lavora di legno et chi di marmo volterrano, et taluno, havendo gittati vasi di bronzo, gli ripulisce a' tornio, non1 si vede ch'anche questa arte ha pi? et meno artificio; nondimeno, parlando qui di figure sole et non di vasi o candelieri, crederrò che la chiami tornio per similitudine, et che parli del tondeggiar et girare le figure bene et i membri, come una bella gamba o un bel braccio et ben girato, cosa che fino a quel tempo non doveva esser fatta con molta perfectione, che già è impossibile che le figure si facciano a tornio: pure questo si consideri».

²⁰²⁵ Una delle fonti preferite di Frigelio, e dunque del parere di Pacichelli da questi informato, ossia le *Antiche lezioni* del Rodigino, è tra i riferimenti più utilizzati anche da PINAROLI [1742].

tinozzaro (in cui virtualmente confluiscono anche quelli di catinaro, barilaro, cassaro)²⁰²⁶, sia sulle attività prossime all'arte del calzolaio (vale a dire formari, taccari e zoccolari)²⁰²⁷.

Un dato interessantissimo è rappresentato dalla sezione dedicata a un'invenzione per trattare il pellame, che Pinaroli attribuisce nientemeno che a Lorenzo Vincentini da Amelia, importante membro della Università e Arciconfraternita dei Falegnami:

²⁰²⁶ PINAROLI [1742], c. 16: *Dell'Arte del Tinozzaro*: «Trovarebbesi veramente l'humana natura priva di gran sollievo se doppo l'inventione del'uva trovata dal Patriarca Noè per beneficio dell'human genere non si fosse potuto trovar vaso sufficiente per conservar sì pretioso liquore, e pure si compiacque il Misericordioso Signore dar tanto intelletto ad un huomo chiamato Peusippo al riferir di Laertio che inventò tutti i vasi necessarij per conservare sì il vino che l'oglio, et altre sorti di liquori che tendono alla conservatione dell'individuo, vedendosi simil mestiere giunto ad un sì alto segno di perfettione che se ne fanno di 300, 400 et anche fino à 500 barili di nostra misura ne starò qui à ripetere la non abbastanza ammirata botte ò sia vaso d'Heidelberga havendone inteso raccontare da Cavalieri oltramontani cose (all'parer humano) quasi incredibili, mà la veneratione che porto à soggetti di tanta stima si per nascita che per scienza m'obliga à farne costi mentione. Gli istrumenti necessarij per simil arte sono i seguenti. / *De Victore sive Doliaro Cap. XIII* / Re vera humana natura maxime vexaretur inentricata fuisset, si post uva à Patriarca Noe inventa pro humani generis beneficio, idem sufficienti vasa pro tanti eximij liquoris conservatione caruisset. Placuit tamen Enti illo Perfectissimo inspirare cuidam homini Peusippo nuncupato sicut Laetius asserit, qui omnia vasa necessaria tum pro vini, ac olei nec non aliorum liquorum pro individui conservatione invenire tanta est enim huius artificis praestantia ut Dolia tercentorum, quatuorcentorum, vel quingentorum caedum nostre mensure formentur hic celeberrimum Dolium Heidelberge, non repetam cum multa à nobilibus extraneis eiusdem nationis audiverim, que potius incredibilia quam vera videntur, sed tanta est erga eosdem tam eorum nobilitati quam scientie veneratio ut in hac in presenti capite de eadem sermonem pretermittere noluerim [foglietto aggiunto] Al tinozzaro aggiungere, che i contadini delle Alpi siano stati gli inventori dei cerchi di legno per le botti – [mano del curatore] T. I fig. n. XIV. pag. 83. ad 87».

²⁰²⁷ PINAROLI [1742], c. 17: *Dell'Arte dell'Taccaro, e formaro per le scarpe*: «Per non partirmi dall'ordine propostomi di trattar di seguito del legno. E di ragione che discorra costi d'altri arteggiani che trattano il legno, nel di cui numero v'è il taccaro, e chi sia stato il primo ad inventarlo, come anche le forme sopra di cui si potesse lavorar la scarpa per simil mestiere. Gli Egittij adunque al parer di Solino furono i primi che l'inventarono avanti i Greci, vedendosene alcune rappresentationi di detti calcagni ò forme sopra gli obelischj, ò Guglie, non entro nel suo dottissimo libro de Veteribus aegyptiorum ritibus. Vedasi il P. Athanasio Kirkerio nel suo trattato de geroglifici. Si fa mentione di tal arte dal poeta Virgilio nel 5° dell'Eneide, calcemque terit iam calce Dicres, e dal medemo in Moreto, continuis nimis calcanea scissa vigeabant furono con raggione chiamati calcagni à calcando poiche il corpo riposa tutto su la pianta del piede, la quale viene à ricevere molto sollievo, allorché è alquanto inalzata dal calcagno, ò sia tacco in lingua insubrina, che si fa ordinariamente ò di legno ò di cuoio. SI fa mentione del Calcagno nella Sacra Genesis al cap. 3 v. 15. tù insidiaberis calcaneo eius. è giunto hora tal mestiere in tal perfettione appresso tutte le nationi che non mi par possibile che possa più rafinarsi. Sono per lo più i Tedeschi e Borgognoni che vi si applicano con maggior esattezza, avendolo insegnato ad altre nationi, come italiani francesi et altri. Gli istrumenti di cui si servono si osserveranno nelle seguenti pagine / *De Calcanei ligni incisore Cap. XIV* / Ne ab inchoato ordine artificum ligna tractantium viam avertam, iustum quidem est ut de presenti calcanei incisore sermonem intexam, et quis eiusdem exercitij inventor fuerit, sicut pariter mustricularum super quas accomodati possent calcei. Salinus credit Egypcios ante Grecos calcanea excogitasse, cum alique eiusdem calcanei species in obeliscis observatur, num in eorum explicatione sermonem aggredior, cum doctiussimus vir Joannes Baptista Casalius in non satis commendato libro de Veteribus Christianorum ritibus diffuse tractaverit, Consulendus pariter est P. Athanasius Kircherius in tractatu de Hyeroglyphicis egyptiorum Virgilius 5 aeneidas talis artifices meminit, calcemque terit iam calce Dicres, et alibi ab eodem in moreto continuis nimis calcanea scissa vigeabant non immerito calcanei dicti à calcando, eo quod corpus integrum super pedis plantam sistitur, que multum sublevamen sentit, cum aliquantulum a calcaneo elevetur, quid foere vel pelli vel ligno formantur in Sacra Genesi pariter cap. 3. vers. 15 legitur tù insidiaberis calcaneo eius à qua corporis parte calcanei nomen predictis datum fuisse non dubbito, in tantam perfectionem talis ars est adepta ut vix superari queat, talem artem exercentes plerique vel Germani, vel Burgundi esse videntur, à quibus coetere nationes didicerunt pro ut sunt Galli ac itali, ut instrumenta practica pro tali arte spectanda sunt in proximis folijs [mano del curatore] Tomo I. fig. n.o XV. pag. 89.93».

«Questo virtuoso soggetto che honora colla sua presenza la città di Roma mia patria, considerando la gran fatica che si fa dai conciatori e lo stento che i medemi havevano in riuscirvi oltre il gran dispendio della loro salute, essendo obbligati di tenere sempre i piedi nell'acqua, inventò questo singolare modo di purgarne molte alla volta [...] Possiede altresì questo nobil ingegno altri rari pensieri degni del suo talento, essendo uno dei più rari mattematici pratici che vivano al nostro secolo, ma la difficoltà dei tempi scabrosi fa che un bell'ingengo suo pari resti soffocato dalle nuvole dell'invidia e dell'ignoranza, ma sì come è impossibile che il sole resti ottenenbrato dalle nuvole, così era impossibile che il suo raro talento non fosse posto alla pubblica luce con questa mia debbol dichiarazione d'affetto verso il medemo, non potendo io soffrire che un virtuoso suo pari non venga posto nell'emisfero dei virtuosi che tanto s'affaticano per il ben publico, benché molte volte in incontrino quella stella che li conduce al centro della gloria e dell'honore»²⁰²⁸.

Si direbbe che il programma generale dell'opera si innesti quindi sulla celebrazione delle glorie locali romane sulla base delle conoscenze personali dell'autore, indipendentemente dai campi di applicazione dell'ingegno del singolo artista. La stessa impostazione è diffusa anche nella grafica degli stessi anni, come emerge dalle caricature del “*Mondo Novo*” musicale di Pier Leone Ghezzi²⁰²⁹, che negli album conservati alla Biblioteca Apostolica Vaticana ritrae numerosi artefici del legno²⁰³⁰, tra cui Giuseppe Corsini, figlio del Giovanni Tommaso responsabile del rifacimento dei puttini degli organi della Vallicella, con cui Ghezzi sembra avere un rapporto veramente cordiale e di fiducia, probabilmente anche per la realizzazione di cornici per i propri quadri²⁰³¹.

Anche il padre Giuseppe aveva lasciato disegni di falegnami²⁰³², purtroppo senza fornire il cognome, e identificandoli con la sega, la pialla e l'accetta con manico a ricciolo tipica dell'Università. Marchionne stesso ritraeva con sprezzo l'intagliatore Stefano Pacilli in abito di

²⁰²⁸ PINAROLI [1742], cc. 176v, *Del singolarissimo ordegno del sig. Lorenzo Vincentini per purgar pelli* (tav. 57).

²⁰²⁹ Su cui v. almeno ROSTIROLLA 2001; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014; DORATI DA EMPOLI 2017.

²⁰³⁰ BAV, mss. Ott.lat.3119, f. 88r: «Maestro Giulio Ebanista bravissimo, et anche Falegniamme, huomo assai esperto nel suo Mestiere e molto giuditioso e molto trattabile nei prezzi, et Io Cav. Ghezzi havendolo fatto operar molto, tanto per Mè, come anche per molti miei amici, mè ne sono lasiata la memoria il dì 22 Giugno 1743».

²⁰³¹ BAV, mss. Ott.lat.3119, f. 12r: «Gioseppe Corsini intagliatore di Legnio bravissimo, ed oltre l'intaglio modella in cera a Meraviglia bene, et abbita nelle bottheghe del Palazzo del Signor Contestabile fabritio colonna alla piazza di Santi Apostoli in roma fatto da mè Cavalier Ghezzi 30 Agosto 1744».

²⁰³² BAV, mss. Ott.lat.3114, f. 283r: «Mastro Filippo falegname fatto da me Cavalier Ghezzi il dì 20 Aprile 1723».

cavaliere²⁰³³, sostenendo che lo aveva servito male e che si vantava di essere il migliore degli intagliatori²⁰³⁴. Giuseppe Barberi era invece intimo amico del restauratore e scultore Vincenzo Pacetti, che accusava di essere un «birbo», e di cui gli studi di Fidanza hanno già messo in luce la disponibilità a lavorare anche nel legno²⁰³⁵. A Pinaroli ad esempio è perfettamente chiara la divisione tra l'ebanista²⁰³⁶, che lavora in piano, e tutti gli altri mestieri del legno che si impegnano

²⁰³³ BAV, mss. Ross. 619, f. 74r: «Efigie di Stefano Pacilli intagliatore di legno non meno storto di gambe, che di cervello, il quale si dà il vanto di essere il Dio degli Dij dell'Intagliatori, e Carlo Marchionni autore del presente le ha ritoccato i suoi intagli coll'accetta»: il tomo è stato pubblicato di recente da CECCARELLI, DEBENEDETTI 2016.

²⁰³⁴ D'AMELIO 2016: tra i ritratti di Marchionni nel Rossiano 619 ve ne sono anche due di Francesco Giardonì, (BAV, mss. Ross. 619, ff. 17r, 26r) lodato come «bravissimo [...] Disegnatore e Modellatore colla mano manca, non impostore secondo l'uso dell'Impresarij del secolo presente» è raffigurato in abito da lavoro e presenta un disegno di ornato di fogliami che potrebbe tranquillamente riferirsi anche a un'opera in legno, nell'altro foglio è in veste di gala perché sta andando a presentarsi all'Accademia di San Luca: questo implica un diverso partito per gli artisti del legno e quelli dell'argento che chiaramente non può imputarsi ad altro che alla gerarchia dei prezzi delle materie prime.

²⁰³⁵ Su cui, v. D'AMELIO 2010, più di recente ampliato in volume, cfr. D'AMELIO 2022 (non consultato).

²⁰³⁶ PINAROLI [1742], c. 19: *Del Ebanista*: «L'arte ingegnosa di lavorar nei legnami (onde si cava il nome de legnaiuoli ò marangoni detti in latino fabri lignarij vel Carpentarij) trasse la sua origine del perfido Caino, il quale fù il primo (come dice Bernardino de Bustis nella seconda parte del suo Rosario) che edificasse città e cose ove fù di mestieri che intervenisse l'opera dei legnaiuoli, come parimenti puossi attribuire al patriarca Noè come si vede nel 6 cap. della Sacra Genesi havendo egli fabricato quella tanto celebre arca de legni piolati e politì, onde di comprende che sapesse molto bene quest'arte, e ne fusse perfettamente informato. Mà la presente dell'Ebanista hebbe principio nella costruzione dell'Tabernacolo del celebre tempio di Salomone, e del arca del testamento dovendo essi ebanisti lavorare molte parte minute del legno, e segarlo così sottile come carta, il primo a cui s'attribuisce quest'arte frà latini è Corbilio Pollione. Arriano nella navigatione del mar rosso da lui scritta fa spessissimo mentione di tali artefici asserendo aver egli vedute molti fini lavori di tartaruca, di madre perla et altro. furono chiamati ebanisti dal continuo lavoro di questo legno facendosi mentione da Virgilio nel lib. 2 della Georgica Sola india nigrum fert ebumum a cui Servio contradice asserendo nascer nell'Egitto, mà gli si risponde che per Indiam omnem plagam aethiopiae accipimus come è di parere Plinio nel lib. 12 cap. 4. fossi parimenti mentione di tali artefici e di tal legno del profeta Ezechiele al cap. 27. vers. 15. dentes eburneos et hebeninos commutaverunt in precio suo. fin à qual perfectione non siano giunti tali artefici parlano per me le di loro opere, tanto nei tabernacoli delle chiese, quanto i nobili studioli che s'ammirano in diverse chiese. Gli istrumenti del ebanista sieguono qui appresso. / *De Eban Operario Cap. XVI* / Industriam artem tractandi ligna, unde fabri lignarij, vel Carpentarij a latinis dicti suam originem duxisse à perfido Cain creditur, qui fuit ut Bernardinus de Bustis in secunda sui Rosarij parte asserit primus qui civitates Domosque edificavit, in quibus facile credendum Carpentarios adhibitos haud dubio fuisse opinor, sicut iugiter Noe Patriarcha in arce constructione tenendum ut ex Genesi. Cap. 6 constat, ex cuius assertione concluditur, eundem perfecte talem artem colluisse. vel, in eadem arte non paenitus ignarum fuisse eo quod purgatis lignis in eiusdem constructione sit usus, praesens enim ebanis ars in constructione tabernaculi templi Salomonis exordium sumpsisse traditur, nec non ab arca testamenti, dum ipsi artifices multas subtiles ligni partes elaborant, ita subtiliter eum tractantes ut carte quasi non cedat. Primus cui inter latinos talis ars adscribitur Corbilius Pollionem fuisse traditur, Arrianus in navigatione maris rubri ab ipso descripta, talium artificum sepe meminit, et precipue lutarium Ebbonum vidisse scribit, à continuo ebanis labore ebanistae vel ebanis operarij dicti, Virgilius secundo libro Georgice dicit Sola india nigrum fert ebumum cui opinione Servius contradicit. dicendo ebanis lignum in Aegypto nasci, et non in india, cui sic responderetur, quod per Indiam omnem plagam aethiopiae accipi, ut sentit Plinius lib. 12 cap. 4., talium artificum meminit Ezechiel. cap. 27. vers. 15. dentes eburneos et hebeninos commutaverunt in precio suo: ad qualem perfectionem tales artifices non devenerint eorum opere satis loquuntur tam in ecclesiarum tabernaculis, quam in nobilibus pluteis qui ubique domorum spectantur. De tali arte videatur Floravantes in tractatu, speculum Scientiae instrumenta Convenientia Ebonis Operario videnda quae in proximis folijs [mano del curatore] Tomo I. fig. n.º XVII pag. 103 ad 107».

sulle tre dimensioni, nonché la maggior distinzione sociale di questi artefici data dalla rarità dei materiali che utilizzano, spesso importati da paesi lontani ed esotici.

IV.4. Le arti del legno nella medicina del lavoro settecentesca

Chiudiamo questa rassegna con una fonte peregrina, ricca di spunti per questa ricerca: il trattato redatto nel 1700 dal medico emiliano Bernardino Ramazzini²⁰³⁷, che è stato in tempi recenti approfondito come primo esponente di una nascente medicina del lavoro, ma ignorato come fonte storico-artistica²⁰³⁸. Il tema dell'opera fu suggerito al medico condotto come conseguenza del suo lungo permanere tra il 1659 e il 1671 nel Ducato di Castro, con visite frequenti a Roma: dunque il ritratto patologico e farmaceutico che Ramazzini narra corrisponde perfettamente alla situazione degli intagliatori e falegnami nel periodo da noi esaminato e nella geografia che ci interessa.

Il medico dedica un intero capitolo della sua dissertazione sulle malattie degli artigiani ai lavoratori del legno, confermando alcuni dati che erano già emersi nel primo capitolo dalla trattazione storica delle vicende dell'Università romana, come l'esclusivo uso della doratura da parte degli intagliatori, nonché alcune delle molte suddivisioni della corporazione stessa: «L'arte di lavorar il legname sebbene generalmente sia una sola, nondimeno sta divisa in varie arti, altri fabbricando solamente carrozze, e carri, e chiamansi carrai, altri le botti sole, e le tine, e diconsi Bottai, altri le navi sole, galere, e altre piccole barche, e son chiamati mastri d'ascia. Alcuni altri lavorano a forza di scarpello facendo lavori da esser dorati, e si nominano intagliatori»²⁰³⁹. Va

²⁰³⁷ RAMAZZINI 1745: il trattato fu pubblicato per la prima volta nel 1700 e poi in edizione ampliata nel 1713, in latino, col titolo *De Morbis Artificum Diatriba*; la traduzione italiana che citiamo fu preceduta da quella in altre lingue europee: v. CARNEVALE 2024.

²⁰³⁸ Sono infatti trattate le malattie dei pittori, (RAMAZZINI 1745, pp. 2 e 48-52) con i casi specifici di Raffaello e Correggio colpiti da melancolia, e di un ignoto pittore angioino che soffriva di convulsioni e dolori addominali, tutti sintomi ricondotti al prolungato contatto con i pigmenti minerali, mettendoli quindi sullo stesso piano di orefici, minatori e simili; le malattie degli scultori, colpiti come scalpellini e tagliapietre da silicosi e calcoli, v. RAMAZZINI 1745, pp. 211-214; quelle dei lavoratori «di minuzie», ossia orologiai, miniatori, e altri artisti specializzati in realizzazioni in piccolo, colpiti da miopia, v. RAMAZZINI 1745, pp. 274-278; infine, dopo «quegli artefici, ai quali vengono malattie a cagione della malignità della materia che maneggiano; ora faremo passaggio agli operai, che s'infermano per altre cagioni, come per dover stare collocati in una determinata postura e movimenti di corpo incongrui [...] In primo luogo adunque verranno in scena gli artefici statari, come i legnaiuoli, quei che piallano, segano, gli scultori, i fabbri da ferro, i muratori, e altri che io qui non rapportherò per non formare una troppo lunga lista di operanti», colpiti prevalentemente da varicosi, reumatismi, artrosi e altro, v. RAMAZZINI 1745, pp. 232-238.

²⁰³⁹ RAMAZZINI 1745, pp. 368-369.

però notato che la versione originale latina²⁰⁴⁰ riduce il compito degli intagliatori al solo lavoro «pro speculis et pictis tabulis, ornatus elegantes, postea deaurandos», ricollegandosi esattamente alla testimonianza di Pacichelli²⁰⁴¹.

Tuttavia, il testo prosegue sfruttando alcune figure retoriche tipiche della discussione della scultura nel lessico del *Paragone* che abbiamo già incontrato nei confronti della fatica del mestiere e sulla durezza dei materiali (in particolare in riferimento all'arte del tornio)²⁰⁴²: in quest'ultimo passaggio il medico precursore dell'Illuminismo si fa ancora prendere dalle vecchie teorie dell'equilibrio degli elementi, ma rivela un dettaglio importante su quali fossero i legni più duri

²⁰⁴⁰ Cfr. RAMAZZINI 1713, pp. 395-399: «Ars lignaria, licet in genere unica sit, in varias tamen dispergitur, cum alii sint, qui solas rhedas, et currus, alii qui sola dolia et tinas, alii qui solas naves fabricentur. Quidam sunt, qui scalpro solum pro speculis et pictis tabulis, ornatus elegantes, postea deaurandos efficiunt. In universum ars ista laboriosa est, et suos artifices fatigat; gravius tamen afficit eos, qui ferri usu arbores in tabulas secant, laboriosum enim est opus huiusmodi, arbores enim quadratas super duo ligna collocant, et operarius unus pedibus supra trabem stans, alter infra, magna ferra secundum lineas rubrica designatas trabem secant. Opificium istud eleganter Hippocrates in primo de diæta his verbis descripsit: *Quemadmodum fabri lignarii lignum ferrà dissecant, et alter quidem trahit, alter protrudit, idem sane facientes, et qui deorsum premit, superiorem trahit, neque alias admitteret deorsum ire, si vero violenter cogant, toto opere aberrabunt*. Qui supra trabem est, magis laborat quam qui infra, ferram enim satis gravem sursum trahere debet, qui vero infra operatur, non leve incommodum patitur ex continuo scobis descensu in oculos et os quoque, unde oculorum rubor, et dolor subsequitur, illi enim fere semper connivere necesse est. Ii quoque qui ad tornum exercentur, ac præcipue si lignum sit ex buxo, olea, terebinto, et aliis similibus, non levem in opere suo laborem experiuntur, nam manus et brachia in assidua contentione habere illis necesse est, ut scalprum detineant, quo paulatim abradant quod volunt ad designatum opus, pede dextro continuo laborandum, ut lignum contornandum volvatur, ac revolvatur. Oculos quoque ad opus intentos habere oportet, qui ex illa circumvolutione ligni noxam aliquam contrahunt, spiritibus et humoribus in motum vertiginosum concitis. Ex materia, quam tractant fabri lignarii, nullam fere noxam patiuntur, nisi aliquando ex ligno cupressi, cum quidam sint, qui illius gravem odorem sine capitis dolore ferre non possunt. Fabris lignariis remedia ad cautionem non habeo, nisi moderationem in nimio labore, ne lucro nimis intenti morbos sibi comparent, ac postea invicti ab opere suo exercendo ad multos dies vacare teneantur; frictiones molles ex oleo, uti omnibus operariis ex nimio labore defatigatis, erunt salubres. Oculorum quoque habenda est ratio, ut quantum fieri possit minus patiantur operis intermissione, et si dolore ac rubore teneantur, rebus temperatis, ut aqua hordei, violarum, lacte muliebri abluantur; si vero acutis morbis alia ex causa corripiantur, eadem cautiones adhibendæ circa magnorum remediorum administrationem, ut in aliis operariis, quibus ex nimio labore vires sint magis exhaustæ».

²⁰⁴¹ PACICHELLI 1695, p. 24, quando descrive gli «intagli profani, ma rari delle carrozze, ne' piedestalli, mensini da porsì ad oro, per corrispondere a' fogliami stupendi delle cornici dei quadri».

²⁰⁴² RAMAZZINI 1745, pp. 369-370: «Generalmente quest'arte si è di fatica, e stanca i suoi lavoranti; più di tutti però travaglia quei che segano gli alberi in tavole, nominati segatori, essendo una tal faccenda di molta fatica; essendo che pongono gli alberi riquadrati su due legni, ed un segatore stando co' piedi su la trave, e l'altro al di sotto, con una sega grande andando su le linee segnate di rosso segano la trave. Questo lavoro fu elegantemente descritto da Ippocrate con queste parole: *Quemadmodum fabri lignarii lignum serra dissecant, et alter quidem trahit, alater protrudit, idem sane facientes, et qui deorsum premit superiorem trahit, neque alias admitteret deorsum ire, si vero violenter cogunt, toto opere aberrabunt* (lib. de diæta). Colui che sta su la trave più fatica di quel di sotto, stante che dee tirare in su una sega molto pesante, quegli poi, il quale lavora per di sotto, patisce incomodo non leggiero calando continuamente a colui la segatura negli occhi e nella bocca ancora donde glie ne segue rossore, e dolore degli occhi, stante che ei quasi sempre vien costretto, tener gli occhi chiusi. Altresi quei che lavorano al torno chiamati tornitori, e specialmente se il legno farà di busso, ulivo, terebinto, e altri simili, risentono in lavorando fatica non poca. (*Aeneid.* 1. 11.) essendo forzati costoro tenere le mani, e le braccia in uno sforzo continuato per tener saldo lo scarpello, con cui a poco a poco radino via quanto vogliono per far il lavoro destinato, col piè destro, continuamente bisogna che lavorino, acciò il legno da tornirsi volti, e si rivolti. Debbon ancora tener gli occhi attenti al lavoro, i quali da quel girare del legno contraggono del nocumento, venendo mossi gli spiriti, e gli umori in moto vertiginoso».

in utilizzo presso gli intagliatori dell'Italia centrale che si occupavano di tornitura (si nota ad esempio la mancanza del più veneto cirmolo, sostituito da busso, ulivo, terebinto). Inoltre è divertente osservare che, se per il suo aroma san Carlo Borromeo imponeva il cipresso per la costruzione delle casse per la conservazione dei corporali, nel Settecento illuminista le resine del cipresso diventavano, secondo Ramazzini, causa di forti mal di testa in chi lo dovesse lavorare: «Dalla materia che maneggiano i legnaiuoli non patiscono quasi nocumento veruno, se non talvolta dal legno di cipresso, trovandosi persone che l'odore acuto di quello non possono comportare senza dolore di testa»²⁰⁴³.

La raccomandazione finale del medico è di non doversi sforzare troppo col fine del guadagno immediato²⁰⁴⁴, facendoci tornare sulle riflessioni proposte in chiusura del capitolo sull'Arciconfraternita. Gli intagliatori in particolare, che evidentemente avevano accesso a una clientela più alta, non amavano occupare ruoli di rilievo troppo a lungo nell'associazione, proprio perché ciò gli impediva di lavorare troppo a lungo, e pertanto chi comparve in ruoli di importanza fu quasi sempre tra i familiari delle famiglie più importanti, spesso al seguito di un pontefice regnante.

²⁰⁴³ RAMAZZINI 1745, pp. 367-371, *CAPO XLVI. Delle malattie degli Artefici da legname*.

²⁰⁴⁴ *Ibid.*, «Per i Legnaiuoli non ho rimedii preservativi, se non la moderazione della troppa fatica, acciò che volendo star troppo attenti al guadagno, non facciano acquisto di malattie, e dappoi lor malgrado siano costretti a star senza lavorar punto per molti giorni. Fregagioni piacevoli saranno utili a tutti gli artefici che saranno stancati dal troppo lavoro. Devesi parimente aver cura degli occhi, a fine che patiscano meno che sia possibile, col prendere riposo dal mestiero, e se vi abbiano dolor, e rossore usar delle cose temperate lavandoli con acqua di orzo, di viole, e di latte di donna; se poi vengano assaliti da morbi acuti provenienti da altra cagione, doveranno usarsi le stesse precauzioni circa il somministrare i rimedii grandi, come negli altri Artefici, che dalla troppa fatica saranno di forze troppo indeboliti».

Parte Seconda. Biografie

I. Tra controriforma e barocco: Giovanni Battista Montano.

Questo primo affondo biografico su Giovan Battista Montano (come il seguente sul suo supposto allievo Giovanni Battista Soria²⁰⁴⁵, entrambi figure centrali dell'intaglio ligneo a Roma) differisce in parte da quelli che vi seguiranno. L'artista infatti esula in buona parte dalla geografia e dalla cronologia della ricerca: è originario di Milano – anche i suoi contemporanei ne notavano la compatibilità stilistica con i gli scultori comaschi della contemporaneità – e lavora a cavallo tra il XVI e il XVII secolo; è tra i fondatori dell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, ma frequenta e lavora per numerose altre realtà confraternali, come i Virtuosi del Pantheon, il sodalizio di S. Maria ai Monti, l'Accademia di San Luca. Soprattutto però, Montano rappresenta l'esempio principale della concezione vasariana di evoluzione dal legnaiolo all'architetto²⁰⁴⁶ nella Roma secentesca, dopo i due importanti antecedenti di Francesco Capriani

²⁰⁴⁵ La discendenza stilistica di Soria come allievo di Montano è negata da BEDON 1983a, p. 124, nota 73, ma riaffermata da MARCUCCI 2008, pp. 42-43 e 52, nota 74. Va detto che la vicinanza tra i due fu facilitata anche dalla residenza nella parrocchia di S. Lorenzo ai Monti di Montano e di Vittorio Roncone, la cui figlia Apollonia sposò Soria nel 1615, per poi ereditarne la bottega nello stesso quartiere; per altri allievi legnaioli di Montano tra cui il figlio Leone, che lo aiutava già nell'organo del Laterano, v. BILANCIA 2008, p. 84. Va ricordato tuttavia come Soria nel 1616 fu padrino dell'ultimo figlio di Montano, v. MANFREDI 2005, p. 36 nota 35, implicando dunque che la discendenza artistica non fu puramente millantata da Soria, che ebbe rapporti personali stretti con Montano, pur non essendo ufficialmente un suo apprendista di bottega (lo fu infatti del falegname Roncone, vedi *infra*). In diversi momenti della carriera, Montano accolse numerosi allievi con alcuni contratti di apprendistato, che sono tra i pochi di questo tipo rintracciati sinora dalla bibliografia in Roma: è significativo che dal 1598 questi fossero firmati dal figlio Leone, in quanto il padre era ormai preso dalla sua smania archeologica e disegnativa (sulla quale, oltre l'introduzione del volume di CAMPBELL 2004, si confronti di recente l'analisi dettagliata di LUCCHETTI 2022 per gli studi dal fregio di mausoleo di Cecilia Metella, da cui Montano trarrà una specifica specie di festoncini decorativi). Come messo in luce da MARCUCCI 2011b, non è un caso che nessuno degli allievi diretti (tra cui come già detto non va contato Soria) sia diventato davvero una figura importante dell'intaglio: i contratti pubblicati da BILANCIA 2008, p. 84, su segnalazione di Mario Bevilacqua, parlano esclusivamente dell'insegnamento del mestiere "meccanico" di Montano, «l'arte d'intaglio et quadri». Il primo di essi (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 29, Volume 5, notaio Urbano Tucello, cc. 160-161) riguarda Giovanni Domenico Ruggia, figlio di Fedele, mercante di legname attivo nella compagnia e fu stipulato subito dopo l'ingresso in quest'ultima di Montano, il 17 aprile 1584. L'anno successivo si affidarono a Montano un legnaiolo fiorentino Ambrogio da Lastra a Signa, e un orfano di Civita Castellana, Giovanni Stella (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 29, Volume 6, notaio Urbano Tucello, cc. 16v-17v e 156r-v). Il 29 aprile 1587 fu il turno dello spezzino Aurelio Crovara (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 11, Volume 7, notaio Ottaviano Seravezza, 7, c. 648r-v). L'ultimo allievo non gestito da Leone fu un napoletano, Donato Lassoni da Nusco, che nel suo contratto del 3 luglio 1590 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 11, Volume 16, notaio Ottaviano Seravezza, c. 552r-v) richiese una clausola tipicamente napoletana, ossia la cessione degli attrezzi d'intaglio e le misure architettoniche, che però non erano previste negli Statuti romani.

²⁰⁴⁶ Un precedente cinquecentesco è quello di Guidetto Guidetti, studiato da ultimo da MARCUCCI 2013.

da Volterra²⁰⁴⁷ e Flaminio Boulanger²⁰⁴⁸. Non è dunque la ricostruzione di un esecutore e dei suoi rapporti con registi e collaboratori in senso corale che si presenta allo studio, ma il percorso di un artista che si ritaglia una propria autonomia progettuale, fino a devolvere l'esecuzione a botteghe non solo non di sua proprietà (come quando collabora con Giovanni Anguilla in S. Maria di Loreto), ma addirittura collocate in altre città (come per il coro lateranense della Cappella Colonna, allogato a maestri napoletani), ma allo stesso tempo instaurando salde collaborazioni, se non amicizie con esperti di altri settori della grande decorazione della Controriforma (come è il caso del suo rapporto con Simone Lagi che predata il successo di quest'ultimo come artista tuttofare dei cantieri papali²⁰⁴⁹; della stretta collaborazione con altri falegnami meno inventivi di lui ma cui affida il proprio disegno con grande fiducia, su tutti Francesco Fangarezzi; o della fortunata attività insieme ai fratelli organisti Blasi²⁰⁵⁰).

L'intento di questa ricerca, ossia quello di seguire da presso i mutamenti storici delle pratiche degli artisti del legno, nonché il suo ruolo di fondatore di una tradizione, rendono ineludibile la figura di Montano, sia che si parli della tipologia delle mostre d'organo monumentali, che egli inaugura a Roma codificandone elementi ricorrenti come angeli e allegorie musicanti, sia che l'interesse si rivolga al raro lavoro di figura, la cui iconografia stabilizzata viene rinnovata da Montano per i soffitti intagliati eliminando completamente le poco apprezzate accese policromie precedenti, (S. Giuseppe dei Falegnami). Lo stile da lui praticato invece è in costante aggiornamento, e nonostante divenga precocemente attardato, rimane evidente come egli non sia figura da sottovalutare. Se il lavoro di ricerca su Montano è stato buono ed esaustivo, nel tentativo di ricostruirne un *corpus* logicamente coerente tra le fonti storiografiche (Baglione, su tutti) e i dati accertabili a livello archivistico, e se una buona parte delle conclusioni possono essere ancora rimesse in discussione esaminando da una prospettiva attribuzionistica alcuni interrogativi nella produzione, quello che più preme riaffermare in questo studio è la centralità

²⁰⁴⁷ La cui monografia fu sempre di responsabilità di MARCUCCI 1991. Capriani è significativo per il tentativo di importare anche in Toscana il modello di soffitto intagliato con figure, nel duomo di Volterra, tra 1580 e 1584, progettò e in parte intagliò una colomba dello Spirito Santo con cherubini, e sei busti dei santi locali (san Ugo, san Giusto, san Lino, san Clemente, sant'Attinia e santa Greciniana) nella navata centrale, e altre figure nel transetto, sempre a mezzo rilievo (l'Assunta con angeli e testine cherubiche, i busti di san Ottaviano e di san Vittore). Su quest'opera nel dettaglio, v. MARCUCCI 1990-1992.

²⁰⁴⁸ Su Flaminio Boulanger, fondatore della grande tradizione dell'intaglio romano, si vedano tra gli altri PIETRANGELI 1961; JESTAZ 2010; PETRACCIA 2011; SIMONE 2013; MARCELLI 2015; CONFORTI 2017; ANDERSON 2018; SIMONE 2019; BALZAROTTI, NOCCHI 2020.

²⁰⁴⁹ BILANCIA 2008, p. 84, nota finale, il pittore fiorentino gli regalò 22 scudi il 26 ottobre 1589 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 8, Volume 6, notaio Tommaso Fonte, c. 485r).

²⁰⁵⁰ Il primo affondo biografico sui fratelli è SIMONETTI 1968, poi aggiornato altrove, cfr. *supra*, cap. II.1 (organi).

di alcuni passaggi “tecnic” all’interno di contratti o resoconti che pur trascritti non hanno mai ricevuto abbastanza attenzione per quanto riguarda la messe di informazioni sulla *materiality* del lavoro di intaglio nel legno che possono offrire.

La personalità di Montano ha affascinato piuttosto gli studiosi di architettura e di grafica che non quelli di scultura, e a buona ragione, pur non essendo forse riusciti finora a elaborarne a pieno l’incredibile ricchezza artistica, che davvero non ha paragoni se non con i grandi del Cinquecento. Montano è ancora in tutti i sensi un uomo di questo secolo, legato da rapporti di collaborazione che sfiorano la clientela con la famiglia Della Porta, che da sola si era sobbarcata la tarda eredità artistica di Michelangelo a Roma²⁰⁵¹. Un’altra sostanziale differenza tra l’opera di Montano e quello di altri intagliatori successivi, è che di lui possiamo costruire un ampio *corpus* di opere grafiche, disseminate in varie collezioni europee, anche se non sempre del tutto felicemente attribuite²⁰⁵², per la maggior parte indagabile nella raccolta Martinelli del Castello Sforzesco. I disegni di Montano sono stati finora presi in considerazione quasi esclusivamente come invenzioni di architettura, o meglio come studi con variazioni sulle rovine antiche più famose di Roma, quali in effetti sono²⁰⁵³. Tuttavia, anche in virtù dell’insistenza delle ultime voci della letteratura specialistica sulla costante identificazione svolta nelle fonti archivistiche dell’architetto milanese esclusivamente come intagliatore, andrà qui sottolineata la significativa valenza che questi esercizi grafici dovevano avere anche nel campo della scultura lignea. Non si può qui fare un riesame accurato di tutti i numerosissimi fogli riconducibili a Montano: basandosi soltanto sul nucleo più unitario conservato in Italia, si possono fare alcune osservazioni sulla meccanica del disegno nella fiorentina bottega di Montano. Il gesto grafico di Montano, seppur non incisivamente individuale, ha dei tratti caratteristici, identificati dagli studiosi in una certa libertà e scioltezza, che sono stati collegati proprio all’educazione di intagliatore anziché da architetto: i volumi non sono definiti chiaramente, le articolazioni sono

²⁰⁵¹ Disegni montaniani finirono anche, con questo tramite e con quello di Bernardino Radi (secondo ANDERSON 2008, p. 322, e CONNORS 1982, suo possibile maestro per la composizione manierista dei disegni per tombe ed altari) in una raccolta di tavole di architettura attribuite a Michelangelo pubblicate negli anni trenta del Seicento: [BUONARROTI] 1631.

²⁰⁵² Costituito principalmente dalla cosiddetta raccolta Sardini-Martinelli al Castello Sforzesco di Milano, sulla cui storia e restauro, v. DALLAJ, ALLODI 2005, la cui schedatura odierna a cura di Aurora Scotti è disponibile online che aggiorna la prima ricognizione effettuata inizialmente da BEDON 1991; PRACCHI 1991a; PRACCHI 1991b. Il *corpus* va integrato con altri esemplari nella Biblioteca Nazionale di Stoccolma, v. BEDON 1982, e nella collezione Sir John Soane’s Museum di Londra, finemente discussa e schedata da FAIRBAIRN 1998, pp. 541-554. Due fogli, in realtà copie e non autografi, sono stati recentemente riscoperti anche in una collezione canadese, v. KNIGHT 2014.

²⁰⁵³ Per l’identificazione delle fonti classiche di alcuni fogli di Montano, v. soprattutto FAIRBAIRN 2004.

risolte per svirgolate della penna²⁰⁵⁴, poco rilievo è dato alle ombreggiature, a volte aggiunte a guazzo in un secondo tempo rispetto all'ideazione. I disegni via via rifiutati dopo la prima catalogazione presentano chiaramente le tracce di allievi inesperti che seguono pedissequamente un modello, con goffaggini nelle rese prospettiche, incertezze e segni quasi da ricalco nelle fisionomie delle figure, e in generale una pulizia finale che manca negli inventivi autografi del maestro. Eppure, gli stessi hanno a volte del meccanico, anche se non in senso deteriore. Si nota infatti come alcuni elementi della decorazione plastica che Montano distribuisce generosamente sui propri progetti di altari, tempietti, mostre ed altro, hanno delle specifiche movenze o pose che ritornano pressoché sempre identiche. In particolare, gli svelti e deliziosi genietti alati sembrano veramente parlarci di un automatismo della matita e della penna di Montano. La figura del putto preadolescente, dai fianchi alti e abbastanza prosperi, è esemplare: la posizione è ancheggiante, in modo da aumentare la *variatio* mantenendo la simmetria; hanno sempre le alucce spiegate in un angolo identico, prossimo ai sessanta gradi, e piccole, tese verso i propri vertici in modo da formare con la base dei piedi un triangolo isoscele sempre piuttosto allungato; variano soltanto, e pur di poco, nelle gestualità, anch'esse formulari, rinchiusa tra gli estremi della pudicizia e della dimostrazione, spesso con entrambe le braccia alzate in segno di giubilo che vengono facilmente, da Montano stesso e dai successori, trasmutate in elementi per sorreggere trabeazioni e modanature, creando dei telamoni in miniatura e che non dimostrano sforzo alcuno, ma piuttosto sfrontatezza.

Sempre nella raccolta Martinelli, soltanto altri due nomi di intagliatori romani sono chiaramente enucleabili, per via di firme che vanno ritenute originali in mancanza di fama o bibliografia sufficiente a giustificarne un'attribuzione per mano del collezionista settecentesco. Si tratta dei progetti per lampadari già pubblicati da Emanuela Lauro di mano di Claude Pernet: questi si caratterizzano per un tratto di penna decisamente più nervoso e insistito di quello del maestro milanese, il cui stile era comunque filtrato all'intagliatore lorenese attraverso Giovanni Anguilla che se non fu diretto allievo di Montano ne fu almeno l'esecutore dei disegni in S. Maria di Loreto. Personalmente sono d'accordo con Fernando Bilancia quando sostiene che l'apporto di Luca Carimini al rifacimento delle cantorie della chiesa abbia dovuto tenere debito conto delle

²⁰⁵⁴ Questa caratteristica è più apprezzabile nelle figure più compite, che indicano la presenza nel progetto architettonico di figure, forse non necessariamente di stampo scultoreo: lo stesso tratto virgolettato, privo di linee salde e continue, ma che sembra piuttosto procedere per parentesi adiacenti, lo ritroviamo, seppur in veste qualitativa assai ridotta, nel piccolo disegno del console camerlengo Vincentini da Amelia al principio del Settecento. Con la mole ridottissima delle testimonianze grafiche degli intagliatori romani, non possiamo dire che sia una peculiarità distinta dei soli intagliatori, ma è il caso di notarne l'affinità.

preesistenze montaniane, in particolare se si confrontano gli angeli più adolescenti di un reliquiario sempre della raccolta Martinelli. Nella stessa collezione rimane anche però un foglio di mano di Pietro Paolo Giorgetti, che si distingue per un'acquarellatura bruna assente dai pezzi buoni di Giovan Battista, e a cui chi scrive vorrebbe aggiungere, proprio per questa caratteristica tecnica, almeno anche il progetto per credenza della stessa raccolta, che presenta nella parte destra un'erma grottesca con la base a scaglie che ricorda molto da vicino i sostegni identificati da Àlvar González Palacios come contestuali alla cornice del *Puttino dormiente* di Guido Reni in Palazzo Barberini, e un altro identificato come prospetto di altare, che in realtà è chiaramente una semplificazione degli andamenti generali del disegno firmato. Questo è identificato come armadio da sacrestia, ma a parere di chi scrive è da collegare piuttosto a un progetto per confessionali (tipologia in cui a Roma si ritrovano spessissimo le tipiche 'orecchie' montaniane), magari quelli della commissione barberiniana di S. Maria dell'Immacolata Concezione dei Cappuccini, chiesa in cui Giorgetti è testimoniato dai documenti come esecutore di parte degli altari lignei monumentali.

Le aggiunte significative alla bibliografia su Montano negli ultimi anni, successivamente alla definitiva sistemazione delle evidenze documentarie²⁰⁵⁵, non sono state numerose: se si eccettuano i contributi di Dallaj sui disegni di architettura, la più notevole resta forse il commento di Giovanni Santucci alla sua biografia nella recentissima edizione critica delle *Vite* di Giovanni Baglione²⁰⁵⁶. Questi, autore ancora estremamente vasariano negli intenti, apre la vita di Montano con un vero e proprio attacco a uno dei capisaldi teorici del suo modello, citando lo sprezzante giudizio di Vasari sulla differente carica stilistica degli oltremontani, ma per volgerlo in lode dell'intagliatore milanese. Montano è nelle parole del pittore uno scultore fatto e finito²⁰⁵⁷, non lavorando sui noccioli di frutta come Properzia de' Rossi o, come gli anonimi autori dei "pellegrini intagli" delle *Wunderkammern* romane, di "perizia" e "sottigliezza", ma esperto nel

²⁰⁵⁵ Realizzata per mano di MARCUCCI 2008 e BILANCIA 2008; per biografie precedenti, v. ARRIGONI 1965; RINGBECK 1996; ANDERSON 2008 analizza Montano pp. 3, 6, 12 nota 12, 13 nota 19, 18 nota 37, 21-23, note 46, 49, 51), pp. 26-27, p. 54-57 note 134-137, p. 176, pp. 398-399 nota 1357, p. 408 (come iniziatore della caratteristica carriera di falegname-intagliatore-architetto e imprenditore), pp. 263 e 286 (per i rapporti con Ambrogio Bonazzini), p. 304 nota 969 (per i rapporti con Orazio Cianti mercante di legname), pp. 322-328 (biografia con note), pp. 335 nota 1105, 337 nota 1113, 364 nota 1220 (per i rapporti con Jacopo de Pomis e Francesco Nicolini), p. 366 (per i rapporti con Possente, con documenti a pp. 1085-1086), pp. 378, 381-381 nota 1295, p. 387-388, pp. 43-44 nota 89 e 92 (per i rapporti con Soria), p. 395 (per i rapporti con Giovanni Volpetta); per la versione più aggiornata, v. da ultimo MARCUCCI 2011B.

²⁰⁵⁶ BAGLIONE 2023, pp. 320-323.

²⁰⁵⁷ Già nel 1612 lo scultore Paolo Sanquirico parlava con lode degli «spiritosi e capricciosi» disegni di Montano, v. DALLAJ 2017, p. 73, nota 1 e SCOTTI TOSINI 2013, in part. p. 19.

disegno, specialmente nelle pieghe delle vesti. Al commento va il merito di aver colto questa diretta polemica di Baglione contro lo scrittore aretino²⁰⁵⁸, che nell'affermare nella sua biografia che Montano modellava il legno come cera, ribaltava la sentenza per cui al legno non si può mai dare la stessa morbidezza che spetta al marmo (giudizio ancor più pregnante, dopo la svolta berniniana). Sempre Santucci ha avuto cura di mettere in luce il collegamento stilistico svolto dal pittore dell'opera scultorea (a pieno titolo) di Montano con quella del connazionale Prospero Antichi detto il Bresciano²⁰⁵⁹: si tratta di lemmi specifici dati dalla provenienza lombarda, basati sullo studio dell'antico ma stilizzati «nello sveltimento delle proporzioni umane, nella tipizzazione delle pose e nell'esasperazione dei valori chiaroscurali»²⁰⁶⁰. Stupisce che nessuno si sia mai interessato di creare uno studio prettamente scultoreo, visivo delle opere che ci ha lasciato Montano.

Altra intelligente osservazione di Santucci, è che i due allievi ricordati nella bottega, Soria e Vincenzo della Greca, sono selezionati da Baglione in virtù della loro notevole carriera architettonica e del loro impegno nella pubblicazione dei disegni del maestro, tralasciando l'arte del legname; ciò trova una riprova nell'affiliazione di Montano alle due accademie più interessate allo studio delle antichità architettoniche di Roma (1584, ai Virtuosi del Pantheon²⁰⁶¹; 1593, alla San Luca²⁰⁶²) e nelle lezioni tenute nel 1594 alla San Luca²⁰⁶³.

Laura Marcucci pone la data di nascita di Montano intorno al 1534, sulla base dell'incisione di Francesco Villamena premessa all'edizione del Soria dei disegni di architettura, che riporta la sua morte (avvenuta nel 1621) all'età di 87 anni²⁰⁶⁴ (Figura 1). Nelle fonti più antiche l'intagliatore e architetto fu a volte confuso per via del cognome con il pittore marchigiano Giovanni Battista Lombardelli, noto anche come Giovan Battista della Marca²⁰⁶⁵, poiché effettivamente proveniva da Monte Novo oggi Ostra Vetere, ma egli non ebbe mai incarichi di pittore, nonostante l'abilità disegnativa, né dimostrò tangenze significative, come invece il Lombardelli, con le vaste *equipages* di decoratori di lingua toско-romana influenzati principalmente dall'esperienza romana dei

²⁰⁵⁸ BAGLIONE 2023, p. 320.

²⁰⁵⁹ La *Vita del Bresciano* è in BAGLIONE 2023, pp. 121-124, a cura di Daniele Minutoli.

²⁰⁶⁰ BAGLIONE 2023, p. 323, in nota.

²⁰⁶¹ BILANCIA 2008, pp. 53-54.

²⁰⁶² BILANCIA 2008, pp. 65, nota 9, e 57.

²⁰⁶³ Citate in ALBERTI 1604, p. 54, MISSIRINI 1823, p. 67, SALVAGNI 2015, p. 73.

²⁰⁶⁴ MARCUCCI 2011b: nel 1609, Montano affermava di conoscere Guglielmo Della Porta «da più di 40 o 45 anni», permettendo di datare il suo trasferimento a Roma almeno al settimo decennio del Cinquecento, cfr. VENDITTI 1982; ANDERSON 2008, p. 323 ritiene invece che egli si sia trasferito a Roma in occasione del Giubileo del 1575.

²⁰⁶⁵ BAGLIONE 2023, pp. 133-136, la biografia del pittore è a cura di Cecilia Prete.

fratelli Zuccari, anch'essi marchigiani. Nonostante le ricerche assidue, niente di significativo è emerso sulla formazione milanese di Montano, le cui fonti per il disegno di figura pure andranno cercate nelle botteghe di intaglio ligneo lombarde di fine Cinquecento, De Donati e Del Maino su tutti²⁰⁶⁶. Tuttavia, solo tenui risultano le vicinanze: lo stile di Montano deriva piuttosto da un solido studio delle antichità romane, tanto in scultura quanto nella grafica d'architettura. È evidente che l'artista, di cui non abbiamo documentazione sulla formazione, appena arrivato a Roma si impose un acuto studio sul significato della simmetria (perfetta o variata) nell'ornamentazione dei frammenti antichi, paragonabile a – se non più intelligente di – quello di altri scultori del tempo, spesso provenienti dalla stessa area geografica²⁰⁶⁷ come il Valsoldo²⁰⁶⁸, Cristofano e Francesco Stati²⁰⁶⁹ o Ambrogio Bonvicino²⁰⁷⁰.

La carriera romana di Montano iniziò piuttosto tardi, se si considera che il primo lavoro documentato risale soltanto alla fine del 1579, all'interno dell'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami ancora in via di organizzazione²⁰⁷¹; tuttavia l'artista entrò ufficialmente nella compagnia soltanto il 17 giugno del 1590²⁰⁷². Nel 1580 otteneva incarichi di poco valore economico, ma che dimostrano già il prestigio riconosciutogli all'interno dei circuiti confraternali, come la realizzazione di due angeli e due putti di tiglio tinti a noce e indorati per

²⁰⁶⁶ Questi ultimi nel 1536, due anni dopo la nascita supposta di Montano, stavano ancora realizzando capolavori, come il *Compianto* di Gambolò, v. la scheda di ALBERTARIO 2009. Il Dio Padre del fastigio dell'organo lateranense ha qualcosa nei ricci frementi della barba che potrebbe tradire un influsso dai fratelli lombardi, ma la doratura completa e la fastosità trionfante tutta post-michelangelo ha poco a che dipendere dal patetico e policromissimo realismo della scultura devozionale lombarda.

²⁰⁶⁷ L'altissimo numero di artefici provenienti dalla provincia di Como non riguarda solo un motivo di approvvigionamento facile, né la pura rete familistica di contatti che si venne a creare, ma è ovviamente riflesso di una convergenza politica iniziale dei pontificati di fine Cinquecento, in particolare di quello di Clemente VII Aldobrandini: si consideri ad esempio la provenienza quasi tutta lombarda degli artisti coinvolti nella realizzazione della navata clementina e dell'annesso coro invernale del Laterano, poi decorato con un coro intagliato forse su disegni di Montano, v. MARCUCCI 2004.

²⁰⁶⁸ Per cui si rimanda a GRANDOLFO 2014.

²⁰⁶⁹ Per cui si rimanda a PEGAZZANO 2019.

²⁰⁷⁰ La sua voce biografica non è aggiornata, ma contiene un'analisi stilistica ancora assolutamente valida e particolarmente significativa per il nostro discorso, v. PAPALDO 1972: «La notorietà dell'artista è dovuta soprattutto ai suoi angeli: i primi ancora freddi e conformisti, poi via via sempre più mossi e tecnicamente raffinati, benché legati al tardo manierismo; nei più tardi infine il talento del Bonvicino, diventato maturo anche a contatto con l'arte romana, raggiunge effetti decisamente prebarocchi».

²⁰⁷¹ BILANCIA 2008, pp. 53 e 63, nota 4 (ASVR, ASGF, 15, c. 96, già citato in ZANDRI 1971, p. 23): il 15 dicembre 1579 ricevette un pagamento di tre scudi per lavori di intaglio non specificati.

²⁰⁷² BILANCIA 2008, p. 66 nota 29, già pubblicato in ANDERSON 1999, p. 101, nota 23 (ASVR, ASGF, 174, cc. n. nn. e ASVR, ASGF, 49, c. 130r); ANDERSON 2008, p. 323, note 1053-1054, ricorda come sia poi stato maestro dei novizi nel 1599, governatore tra ottobre 1601 e aprile 1602, e infermiere nel turno successivo (ASVR, ASGF, 46, cc. 109r, 117v, 120r; ASVR, ASGF, 51bis, c. 90v; ASVR, ASGF, 52, cc. 87r e 89v).

l'altar maggiore dell'oratorio del Gonfalone²⁰⁷³. La fortuna in questo ambito continuò rapidamente ancor prima delle grandi commissioni, considerato che sappiamo che già tra 1583 e 1584, quando ormai possedeva la propria bottega di intagliatore nell'isola dei signori Cesarini²⁰⁷⁴ (presso l'attuale Largo Argentina), fu ammesso nella compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta, poi Accademia dei Virtuosi del Pantheon, col rango di «cavaliere»²⁰⁷⁵.

Il 1584 fu l'anno di svolta nella carriera di Montano come intagliatore, in quanto stabilì i contatti con S. Maria dell'Anima²⁰⁷⁶ che portarono alla commissione dello stupendo e michelangiolesco crocifisso ligneo della cappella Fugger, recentemente restaurato svelandone anche la policromia prima coperta da una pesante bronzatura ottocentesca²⁰⁷⁷ (Figura 2). Alla fine dell'anno successivo, Giovan Battista ricevette il primo incarico di decorazione per un organo, quello distrutto dell'Aracoeli, ossia lo strumento *more flandro* realizzato per la parte organaria da Francesco Palmieri e Domenico Benvenuti, di cui restano documenti che identificano Montano come disegnatore di buona parte degli ornamenti, aggiunti in un secondo tempo al progetto della facciata, e alcuni pagamenti che chiariscono il suo coinvolgimento insieme ad alcuni collaboratori falegnami²⁰⁷⁸. Ormai ben assestato nella committenza capitolina, nel 1590 Montano

²⁰⁷³ BILANCIA 2008: p. 76: doc. 1 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 23, Volume 63, notaio Evangelista Ceccarelli iunior, 1580, cc. 422-423): si tratta dell'*obligatio* di Montano del 15 ottobre 1580 per l'opera, di cui non abbiamo ulteriori notizie né informazioni riguardanti il prezzo.

²⁰⁷⁴ BILANCIA 2008, p. 53, note 6-8, per i contratti di locazione di casa e bottega, inizialmente presa con un socio.

²⁰⁷⁵ BILANCIA 2008, pp. 53-54, nota 9; cfr. SCHIAVO 1985, p. 23 e più estesamente con la trascrizione dei documenti, TIBERIA 2000, pp. 182, 184, 200, 210, e TIBERIA 2002, p. 218, per la partecipazione di Montano alle congregazioni della compagnia, l'11 dicembre 1583, l'8 gennaio 1584, il 18 marzo 1586 e poi con frequenza regolare fino al 19 giugno 1616 (cfr. anche i successivi tre tomi relativi alla compagnia di Terrasanta per altre scarse partecipazioni di falegnami alle riunioni dell'accademia: TIBERIA 2005; TIBERIA 2010; TIBERIA 2015, *passim*).

²⁰⁷⁶ BILANCIA 2008, p. 54, nota 10, per la realizzazione di una predella per il tabernacolo del Santissimo Sacramento posto sull'altare maggiore, con un *Cristo*, due *Cherubini* e quattro *Anime* incisi, il 4 agosto 1584 furono pagati 90 baiocchi e poi 1 scudo e 80 baiocchi (ASMA, E I, t. 10, f. 158r-v; documento citato da LOHNINGER 1909, p. 79, e trascritto da HOOGWERFF 1913, p. 617);

²⁰⁷⁷ BILANCIA 2008, p. 54, nota 10: il 26 ottobre 1584 il crocifisso fu pagato 10 scudi, e il 6 settembre 1585 altri 15 scudi (Archivio di Santa Maria dell'Anima, E I, 10, c. 159; ASMA, E I, 10, c. 112r, documenti citati da LOHNINGER 1909, p. 104); infine il 10 luglio 1586 ultimi 55 scudi furono pagati a Montano significativamente detto scultore (Archivio di Santa Maria dell'Anima, E I, t. 10, f. 188v; *ivi*, E II, 18, c. 300; documenti trascritti da HOOGWERFF 1913, p. 618), per un totale di 80 scudi invece dei pattuiti 60. Cfr. BUCHOWIECKI 1970, vol. 2, p. 424; VENDITTI 1982, pp. 21-24, che ne fa anche un'analisi stilistica; BEDON 1983a, p. 117.

²⁰⁷⁸ BILANCIA 2008, pp. 54-55, note 12-19. Il 5 novembre 1585 Montano riceveva insieme a Jacopo Tobai, entrambi detti falegnami, un acconto di 100 scudi; il solo Giovan Battista stavolta detto intagliatore ricevette altri 200 scudi il 29 aprile 1586 e di nuovo altri 50 il 13 maggio 1587, infine 201 scudi e 50 baiocchi il 29 settembre 1589: il totale convenuto nel perduto contratto per l'organo era di 550 scudi, ma ulteriori 101 scudi e 50 baiocchi erano stati aggiunti dalla stima del falegname-intagliatore e architetto Ambrogio Bonazzini e del compositore e organista Emilio de' Cavalieri per ornamenti aggiunti su disegno dello stesso Montano; *ivi*, pp. 76, doc. 2, contratto dell'8 agosto 1586 per la doratura dell'organo da cui si evince che la decorazione era totalmente aniconica per eccezione di due figure che reggevano lo stemma del Senato Romano, a differenza di quanto reputato da Bilancia: la descrizione degli ornamenti architettonici fa immaginare una composizione simile a quella del successivo organo

e un collaboratore eseguirono (in fretta e furia) anche l'arco trionfale effimero per il possesso di Gregorio XIV, che presentava sei statue di Virtù probabilmente non di competenza dei nostri artisti²⁰⁷⁹. L'ornamento dell'organo è stato altre volte attribuito a Flaminio Boulanger, per via della citazione che lo univa al soffitto della navata negli scritti di padre Casimiro²⁰⁸⁰, e a Giacomo della Porta²⁰⁸¹, due riferimenti stilistici coerenti, per via del forte michelangiolismo che Montano a questa altezza esprimeva verosimilmente sia in architettura che in scultura.

La lavorazione dell'ornamento dell'organo durò circa quattro anni, durante i quali Montano fu contemporaneamente impegnato anche nella sola esecuzione, su un disegno di Martino Longhi il Vecchio, del tabernacolo eucaristico per S. Maria della Consolazione (1587)²⁰⁸². Di entrambe le opere non abbiamo alcuna evidenza fisica o visiva, ma possiamo immaginare che la parte figurale fosse ridotta e che ampia parte fosse realizzata in noce a vista insieme all'oro, secondo un uso ancora cinquecentesco nel gusto. Montano si provò anche nel genere finora ignorato dei soffitti intagliati: ancora sotto la probabile egida disegnativa di Longhi Giovanni Battista dovette ritrovarsi come carpentiere (pur definito scultore) insieme al collega e fratello della Compagnia dei Falegnami Stefano Possente²⁰⁸³ per l'esecuzione di un cielo intagliato per il distrutto oratorio della confraternita di S. Trinità dei Pellegrini²⁰⁸⁴; e ancora una volta dovette seguire un disegno

lateranense, anche se ovviamente più piccola e molto meno ricca e compartimentata, caratterizzata da colonne ritorte.

²⁰⁷⁹ BILANCIA 2008, pp. 55 e 57, note 30-32, 4 marzo 1591 Giovan Battista e Patrizio Tamburini, entrambi definiti intagliatori, ricevettero 46 scudi come saldo finale del totale di 500 scudi a loro dovuti, cfr. *ivi*, p. 78-79, doc. 5 per la relazione che descriveva l'arco.

²⁰⁸⁰ CASIMIRO DA ROMA 1736, pp. 34-35: l'organo poggiava sulla parete orientale del transetto sinistro; per le vicende successive alla sua distruzione durante il passaggio napoleonico, v. CARTA, RUSSO 1988, p. 84.

²⁰⁸¹ In CAMETTI 1919, pp. 12-18 e in DE ANGELIS 1969, pp. 35-39 e SCHWAGER 1975.

²⁰⁸² BILANCIA 2008, p. 55, note 23-24, con bibliografia precedente, e *ivi*, p. 77, doc. 3 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 26, notaio Sebastiano Cioci), alla data del 7 febbraio 1587 un contratto andò a sostituire un accordo privato per questo lavoro, dal costo di 35 scudi e con l'obbligo di finirlo entro 15 giorni.

²⁰⁸³ Francese, morto nel 1591, con bottega all'Arco di Camigliano, due volte governatore dell'Arciconfraternita, su cui v. ANDERSON 2008, pp. 14, nota 22, 325, nota 1062, e 365-367, 408, 641, 644, 754, 758.

²⁰⁸⁴ BILANCIA 2008, p. 55, note 25-27, con bibliografia precedente (numerose copie dell'atto sono citate da BERTOLOTI 1881, II, p. 320 e BERTOLOTI 1886, p. 62, BEDON 1983a, p. 118, nota 20, VENDITI 1982, p. 24), e *ivi*, pp. 77-78, doc. 4 (ASR, *Collegio dei Notai Capitolini*, 1343, notaio Livio Prata, cc. 594r-595v e 612r, pubblicato anche da ANDERSON 2008, docc. 73-74, pp. 1085-1086 e 1087-1088, contratto di promissio stipulato il 4 luglio 1588: il soffitto doveva rispettare un disegno originariamente accluso al contratto, e i capitoli dello stesso descrivono la ricca presenza figurale dell'opera: l'intaglio ornamentale delle cornici e lacunari dovevano essere «d'albuccio domestico bianco e ben stagionato, et li figuri et intagli, et cherubini et chiozzole, di taglio, cioè nel mezzo l'immagine della Santissima Trinità con doi angeli apresso, nelli doi quadri, uno da basso et l'altro da cima di detta Santissima Trinità, poterci fare tre angeli o imprese della Santissima Trinità, nelli sei mezzi tondi con suoi falsetti dentro un angiole per ciascheduna, nelli dodici falsetti o quadretti sia fatto per ciascheduno una testa di cherubino con sue ali, nelli altri sfondati o vani siano fatti a fogliami come mostra detto disegno, cioè a foggia di angelo et arpia, et tutti siano ben lavorato et fatto di buona mano». Il totale pattuito per il lavoro era di 600 scudi, che furono aumentati nei vari pagamenti fino a 637 scudi e 75 baiocchi a Montano e agli eredi del Possente, entro il settembre 1591.

altrui nel 1591 per Palazzo Mattei alle Quattro Fontane, come specificato da un contratto che imponeva a lui e a un collaboratore di copiare i cieli della dimora di Giacomo Mattei, zio del committente Muzio²⁰⁸⁵. Nonostante questo inizio da esecutore, nel 1611 Montano coglierà il suo *climax* scultoreo nel soffitto di S. Giuseppe dei Falegnami, molto dipendente dall'esempio di scansione architettonica e figurale di quello dei Pellegrini (vi tornano gli angeli, espressi nei termini di genietti antichi e longilinei tipici dell'artista, i lacunari a semicerchio, gli stessi materiali): va notato tuttavia come in ciascuna di queste imprese Montano fosse accompagnato da un altro intagliatore, segnalando un certo disinteresse per la direzione diretta dei lavori, che ritroveremo anche nella sua scarsa attività di architetto. Anche nel caso della chiesa della propria confraternita infatti, nel lavoro al soffitto, eseguito contestualmente agli stucchi della cappella maggiore, Montano è documentato come autore soltanto della scena con la *Natività*²⁰⁸⁶ (Figure 3. 1-4).

A questo punto della carriera, tra 1592 e 1593, Giovanni Battista si occupò di fornire modelli sia per sculture²⁰⁸⁷ che per architetture²⁰⁸⁸. In questi anni va collocata la sua crescente passione per l'arte edilizia. Dopo essersi dedicato ad alcuni lavori minori per privati (come due cassoni di noce intagliati con figure per un collega artigiano²⁰⁸⁹), giunse ad aggregarsi all'Accademia di San Luca e fece una dissertazione sull'architettura nelle prime assemblee del neonato istituto nel 1594²⁰⁹⁰. In seguito, oltre a realizzare nel 1595 due lantermoni processionali, firmò il contratto per il suo secondo organo con i Fornai di S. Maria di Loreto²⁰⁹¹, iniziando la collaborazione con

²⁰⁸⁵ BILANCIA 2008, p. 57, note 33-34, con bibliografia precedente e *ivi*, p. 79, doc. 6 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 15, Volume 11, notaio Francesco Fini, cc. 183 e 196): contratto stilato il 10 settembre 1591 per tre soffitti, realizzati da Montano insieme a Girolamo Bruni di Anghiari, oggi perduti, ma originariamente realizzati al piano nobile integralmente in abete, e i lavoratori pagati settimanalmente fino alla fine dell'opera, di cui non è però dato un prezzo stimato totale.

²⁰⁸⁶ BILANCIA 2008, pp. 61, note 94-96. Per una nuova analisi e una bibliografia aggiornata sul soffitto dopo il restauro successivo al clamoroso crollo del 2018, v. gli interventi dedicati in RUSSO 2025.

²⁰⁸⁷ O meglio una forma in legno per versare lo stucco di una *Madonna* da porre sulla lanterna di S. Maria di Loreto, progetto poi non realizzato, pagatagli 3 scudi dalla confraternita dei Fornari il 15 ottobre 1592, come riportato da BEDON 1983a, p. 118, nota 21, cfr. BILANCIA 2008, p. 57 e 66, nota 36 (ASR, *Pia Società dei Fornai*, 96, *Registro dei Mandati* 2, c. 18R, n. 119).

²⁰⁸⁸ Come quello per Ottaviano Mascherino per una prima idea della chiesa dei Santi Luca e Martina, v. BILANCIA 2008, p. 57, nota 35, attribuitogli da NOEHLES 1970, p. 43 e *ivi*, p. 333, doc. 3, per la trascrizione del documento conservato in Archivio dell'Accademia di San Luca, 41, c. 97v, sulla scorta di un pagamento del 6 agosto 1592 di 8 scudi a un non più precisato maestro «Giovanbatista scultore falegname».

²⁰⁸⁹ BILANCIA 2008, p. 57, nota 37 e *ivi*, doc. 7, p. 79 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 22, Volume 15, notaio Giovanni Battista Carnevali, c. 209).

²⁰⁹⁰ BILANCIA 2008, p. 57, note 38-41.

²⁰⁹¹ Per l'organo destro di S. Maria di Loreto (1595), considerato distrutto completamente con i restauri ottocenteschi, v. BENEDETTI 1968, p. 8 e 39 e BEDON 1983a, p. 118, nota 21. BILANCIA 2008, pp. 57-58 lo riattribuisce su base documentaria a Giovanni Anguilla per l'esecuzione, mentre il disegno del coretto con angeli

il perugino Luca Blasi. La cassa dell'organo di destra sarebbe stata realizzata in castagno, mentre l'adornamento in albuccio e tiglio, seguendo un disegno di Montano stesso presentato insieme al contratto che includeva colonne scannellate e intagliate a fogliami, nonché un bassorilievo sulla cantoria con la scena dell'Annunciazione: Montano prometteva inoltre che «le figure et intagli principali farli de mano sua et non d'altri»²⁰⁹².

Nonostante i contemporanei pensassero, da Baglione in poi²⁰⁹³, che Montano fosse architetto anche del coretto di fronte sul lato sinistro della chiesa, l'esclusività dell'autografia non fu rispettata, in quanto i pagamenti assicurano che quest'ultimo fu realizzato da Giovanni Anguilla, e non dal nostro²⁰⁹⁴. La chiesa ha subito uno stravolgimento pressoché completo della decorazione interna nel 1867 da parte dell'architetto Luca Carimini, ma è stata suggerita la possibilità di un eventuale riuso di elementi superstiti (che se non sembra plausibile, almeno non è illogico) nel nuovo allestimento di entrambi gli spazi, dotati di nuovi strumenti e cantorie con balustrate in muratura e pietra grigia in stile neo-rinascimentale²⁰⁹⁵.

Nel 1597 avrebbe lavorato a un crocifisso e due reliquiari in S. Atanasio dei Greci, di cui però si sono completamente perse le tracce: dovevano forse far parte del complesso dell'iconostasi

sarebbe di disegno completamente libero di invenzione montaniana, anche nella guida di Mola del 1663, v. NOEHLES 1966, p. 68.

²⁰⁹² BILANCIA 2008, pp. 57-58, note 42-46: il contratto (pubblicato *ivi*, p. 79-80, doc. 8) fu steso tra il 22 e il 26 luglio 1595: insorsero problemi nei pagamenti, e si dovette ricorrere alla stima di Ambrogio Bonazzini per i Fornai e di Ambrogio Picciotti e Andrea Tozzi per Montano, che convennero nell'aumentare il prezzo da 300 scudi a 340 per intagli inizialmente non previsti e aggiunti in corso d'opera, tra cui teste cherubiche e gelosie straforate. La bibliografia precedente include BENEDETTI 1968, pp. 50-51, BEDON 1983a, p. 118, nota 21, VENDITTI 1982, pp. 25-26; l'organo fu completamente dorato tra 1596 e 1597 per il prezzo di 200 scudi totali dal pittore Valentini.

²⁰⁹³ Da BAGLIONE 1642, p. 112, a Mola (NOEHLES 1966, p. 108) a Martinelli (D'ONOFRIO 1969, p. 99).

²⁰⁹⁴ BILANCIA 2008, p. 68, nota 51 «Giovanni Anguilla» stipulò un contratto per quel coro, che non ospitava nessuno strumento, il 22 gennaio 1598 «con instorie et figure et nel modo come nel disegno che ha consegnato [...] che corrisponda detto coro [...] alla facciata del organo, cioè dalle colonne in giù, et in loco di dette colonne di anderanno le dette quattro figure», per il quale fu previsto un pagamento di 180 scudi in quattro acconti, e che fu dorato per 110 scudi.

²⁰⁹⁵ BILANCIA 2008, pp. 58 e 67-68, nota 47: per le vicende dei restauri seguite nei documenti d'archivio: Carimini disfece e acquistò le due precedenti cantorie, per poi venderle a un collezionista fiorentino, ma secondo LUCCICHENTI 1981, p. 118, nota 16, sarebbe possibile ritenere che almeno le figure di angeli musicanti (forse dunque di fattura di Anguilla) siano state riusate o siano servite come elemento figurativo di riferimento e Bilancia si dice d'accordo sulla possibilità che ciò sia avvenuto per via di confronto stilistico. Chi scrive concorda, e aggiunge che parte della motivazione per il riuso deve essere nella citazione così accorata da parte di Baglione, che come detto ribalta il canone vasariano della scultura proprio sull'esempio di questi due ornamenti. Già Anguilla era stato costretto a proporsi in questo cantiere come mero riproduttore dei progetti di Montano, che come nei casi successivi di S. Giuseppe dei Falegnami e di S. Giovanni in Laterano, era solito disegnarsi da solo i modelli: si noti infatti la totale differenza stilistica con le altre opere di cui abbiamo la completa certezza della paternità di Anguilla, a Frascati: niente scosciature, nessuna rigidità o sproporzione (forse nel cavallo e nelle mani, ma queste messe in evidenza per il metodo teatrale dell'ingrandimento degli attributi scenici, in questo caso gli strumenti delle Muse, in gran parte andati persi), nulla insomma che ci possa rimandare al famoso fallimento del bresciano Antichi con il *Masè*, che invece doveva talvolta pesare sulla scultura di Montano isolato come autore *tout-court* di scultura.

decorata il decennio precedente da Francesco Trabaldesi²⁰⁹⁶. Ma questo è l'anno in cui finalmente (tra agosto e settembre) Montano raggiunse il suo unico vero e proprio incarico da architetto, pure in seguito attribuito spesso a Giacomo della Porta, iniziando a progettare quattro diverse planimetrie per la chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami, i cui lavori di costruzione terminarono soltanto nell'avanzato 1602²⁰⁹⁷. La facciata dell'edificio sacro presenta notevoli affinità con i numerosi progetti per stipi e tabernacoli (poi noti come tempietti) dello stesso artista (Figure 4. 1-4), sia per la presenza di piccoli genietti ornamentali nel timpano centrale e nei due ornamenti in forma di basamento con volute sopra i vari minori della fascia inferiore, sia per la soluzione tripartita di quella superiore, organizzata in due nicchie laterali timpanate dalle caratteristiche “orecchie” ornamentali, che affiancano la parte centrale in cui si apre un oculo ovale sormontato da due genietti, chiuso da due semipilastri ionici il cui capitello è retto da una testina cherubica: la composizione è completata da un timpano più grande che ingloba i due minori e ospita un coronamento centrale in stucco nuovamente incentrato sul motivo delle volute ad S²⁰⁹⁸.

Durante il faticoso cantiere della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami, Giovan Battista tornò ad occuparsi di organi in collaborazione con Luca Blasi²⁰⁹⁹, ma dovette farsi aiutare dal figlio Leone²¹⁰⁰ per completare entro il Giubileo del 1600 la facciata del più grandioso organo proto-barocco di Roma, collocato sopra i tre accessi della facciata settentrionale della Basilica di S.

²⁰⁹⁶ BEDON 1983b, in part. p. 57, nota 64: per cui ricevette pagamenti non specificati il 21 maggio e il 18 luglio.

²⁰⁹⁷ Per le vicende di costruzione della chiesa, che non interessano a questo profilo biografico, che si occupa della carriera di intaglio di Montano, si rimanda al volume in uscita per la curatela di Antonio Russo a cui ho avuto l'onore di partecipare. Sono comunque riassunte e documentate da BILANCIA 2008, pp. 58-59, note 53-69, con bibliografia precedente (tra cui TIBERIA 1971, in part. p. 185, ZANDRI 1971, p. 21-28 e 78, VENDITTI 1982, p. 27-28, BEDON 1983A, p. 117-119).

²⁰⁹⁸ MARCUCCI 2011b: riconduce questa caratteristica di Montano al magistero contemporaneo di Girolamo Rainaldi, sottolineando come la composizione per combinazione geometrica di elementi tra sé in opposizione riveli il carattere stravagante di Montano, notevole anche dal nome di battesimo di una sua figlia, chiamata Logica, e dalla faticosa esecuzione del complesso, che ebbe fine soltanto anni dopo.

²⁰⁹⁹ Luca Blasi costruì lo strumento tra 1597 e 1599; in seguito numerosi restauri e rifacimenti del materiale fonico si susseguirono, a partire dagli interventi per il Giubileo del 1675, affidati a Giuseppe Testa (che oltre a risistemare lo strumento lo collegò a un positivo poi perduto); seguì una modifica più radicale nel 1731, con l'installazione di una nuova *console* che rese l'organo il primo a doppia tastiera a Roma, svolto da Ugo Annibale Traeri e Celestino Testa; ancora restaurato nel 1747, con ampliamenti dei registri di Lorenzo e Antonio Alari, nel 1817 da Filippo Priori, e nel 1852 da Pier Luigi Sabatini, l'organo fu quasi snaturato dall'intervento di Francesco Morettini (1934-1936), fortunatamente recuperato dai due restauri successivi di fine secolo (un primo conservativo di Barthélemy Formentelli tra 1984 e 1989, un secondo per il ripristino nel 1995, rinnovato nel 2002-2003).

²¹⁰⁰ MARCUCCI 2011b: «Il 7 gennaio [1595 Montano] acquistò una vigna in località Domine Quo Vadis. Ebbe un figlio, Leone, il 21 ottobre nominato suo procuratore e, dal 1600, cointestatario della bottega: si desume da ciò che il Montano si fosse sposato anni prima, ma non si sa né quando né con chi».

Giovanni in Laterano, per cui fu pagato un esorbitante totale di 2531 scudi dalla Camera apostolica tra 1597 e 1599²¹⁰¹ (Figure 5. 1-4).

Seguendo da presso la precisa descrizione del Titi²¹⁰², la facciata dell'organo è sostenuta da una tribuna poggiante su due colonne di giallo antico, affiancate da due nicchie, dove sono alloggiate le sculture in marmo del *Re David con l'arpa*, di mano di Francesco Aldini, e del *Profeta Ezechia con l'organo*, di Ambrogio Buonvicino, mentre i due angeli reggi-stemma al di sotto della trabeazione sono del Valsoldo e recano le armi di papa Clemente VIII Aldobrandini. La struttura dell'organo di Montano è impostata su un alto basamento, che nelle sezioni minori è occupato da due gelosie intagliate e straforate nelle parti con due figure grottesche le cui code si tramutano in girali, dove giocano due puttini, mentre nei plinti che reggono le colonne centrali campeggiano genietti snelli che giocano con i simboli dei salmi (cimbali e organo, trasformati pastoralmente in un tamburo e una piva), e in quelli delle sezioni minori dalle medesime figure, però sole, e suonanti strumenti a fiato; tutti questi elementi sono ciascuno sormontato da una testina cherubica sopra un festone. La policromia dei fondi blu, verdi e rossi riprende quella del soffitto di Boulanger. Le colonne d'ordine gigante della fornice maggiore presentano un terzo inferiore con strigilatura attorcigliata intorno al fusto, chiusa da due corone di foglie d'acanto. Il terzo centrale è ornato con un vivacissimo quadretto di genietti intenti alla vendemmia dei tralci di vite con ovvio significato eucaristico, a sua volta chiuso da un motivo di foglie lobate. L'ultimo terzo non ospita presenze figurative, ma solo le foglie di vite attorte²¹⁰³. In mezzo al capitello compare un altro genietto le cui ali si trasformano nelle volute. La trabeazione presenta due uccelli dipinti di nero, e sorregge un frontone spezzato curvilineo che inquadra un secondo timpano circolare dietro alla figura di Dio. Il fornice maggiore è inquadrato da pilastri ionici decorati con due fasce a girali su fondo rosso, sulla cui trabeazione il fregio è occupato dall'araldica Aldobrandini. All'interno della campata sono presenti due strettissimi pilastrini altrettanto decorati a girali su fondo azzurro, sul cui zoccolo stanno altre testine cherubiche. Invece delle legature sono

²¹⁰¹ BILANCIA 2008, p. 59, note 70-73, con bibliografia precedente (VENDITTI 1982, p. 32 e BEDON 1983b, p. 118). La maggioranza degli intagli è in legno di albuccio, come si vede anche dal conto citato in appendice, la cifra è confortata dai riscontri che danno CORBO, POMPONI 1975, pp. 73, 110, 112, 137, 169, 188, 201, 215 e 243.

²¹⁰² TITI 1674, pp. 234-235, assai più loquace di Mola e Martinelli, che si limitano a dire che il disegno dell'organo è bellissimo, v. NOEHLES 1966, p. 68 e D'ONOFRIO 1969, p. 64-65.

²¹⁰³ Colonne che TITI 1674, p. 235 dice «a fogliami con bellissimo disegno intagliate è di mano di Giovanni Battista Montano milanese, eccellente intagliator di legname et architetto». Subito appresso all'organo, Titi annota gli Apostoli affrescati da Orazio Gentileschi, Giovanni Baglione, Giovanni Battista da Novara, Paris Nogari, Pomarancio, e i «festoni attorno con frutti e puttini sono del Cavalier d'Arpino», chiarendo la dipendenza di modelli disegnativi di Montano e l'occasione dove Baglione poteva aver apprezzato la maestria del milanese, v. *ivi*, p. 242.

presenti tre frontoncini manieristi, su cui poggiano tre genietti dalle ali spiegate e in atto come di danza²¹⁰⁴. Dai pilastri grandi e piccoli nascono tralci d'acanto che ospitano due uccelli e la stella simboli degli Aldobrandini che occupano tutto il sesto dell'arco, la cui chiave presenta una testina cherubica. Dagli sguanci appaiono due angeli sottili e piuttosto rigidi, che sorreggono la nuvola da cui si affaccia il *Padreterno* benedicente e che regge il globo terracqueo, che riprende una movenza michelangiolesca. Le campate minori, rispettando il profilo della serliana, sono inquadrare da colonne decorate con girali simmetrici a candelabra, mentre sulla trabeazione si appoggia una cartella geometrica sorretta da un cherubino dalle ali spiegate con un timpano classico, su cui si poggiano due angioletti esplicitamente derivati dalle esperienze figurative contemporanee, dalle gestualità rituali e meccaniche. La divisione interna della campata è estremamente interessante, perché al posto dei pilastrini presenta dei sostegni che sembrano piedi di tavolino ingigantiti, che a loro volta sorreggono quattro piccoli telamoni: la conclusione in alto presenta tre arcate su fondo blu dove ancora una volta sono presenti decorazioni a girali vegetali. In cima ai due frontoni laterali sono bilicate le figure di Gabriele e Maria, creando un gruppo dell'Annunciazione in dialogo col Padreterno. L'angelo incede potentemente da sinistra verso destra in un profilo pressoché perfetto, mentre la Vergine si ritrae in un gesto che le agita le vesti. Nonostante queste figure siano assolutamente la migliore testimonianza dell'enorme capacità scultorea di Montano, nessuna delle guide e della seguente letteratura ha mai commentato a lungo le due statue, che pure risultano di mano del milanese dal conto famosamente riscoperto da Antonino Bertolotti e che ripubblichiamo in appendice²¹⁰⁵. È possibile che il richiamo insistito della letteratura antica all'opera di Buonvicino e di Valsoldo nei pressi dell'organo abbia lasciato i commentatori confusi sull'effettiva responsabilità di queste figure, che come detto, soprattutto nei casi degli angeli, hanno molto a che spartire con quei modelli iconografici.

Come già detto, è dagli anni Novanta che datano evidentemente le migliori delle invenzioni di Montano, considerando anche il numero di committenze per tempietti eucaristici che infilò in quel tempo: oltre a lavori minori per l'Ospedale del SS. Salvatore in Laterano (1598)²¹⁰⁶, di nuovo per la Compagnia dei Falegnami (tre reliquiari con figure, nel 1600)²¹⁰⁷ e una importante

²¹⁰⁴ Questa struttura a potenze del tre è particolarmente apprezzata da MARCUCCI 2011b.

²¹⁰⁵ ASR, *Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 25, fasc. 9, Conto di maestro Giovanni Battista Montano Intagliatore di legnami per la fattura dell'organo della Chiesa di S. Giovanni Laterano, 1597-1599, vedi *Apparati*.

²¹⁰⁶ BILANCIA 2008, p. 59, nota 74: due candelieri e altri lavori di falegnameria per la somma tutto sommato modesta di 14 scudi; nella stessa nota anche notizie sulla biografia di Giovan Battista e del figlio Leone.

²¹⁰⁷ BILANCIA 2008, p. 60, nota 82.

commissione di cornici da quadro eseguite per le collezioni Aldobrandini l'anno successivo²¹⁰⁸; tra 1598 e 1601 realizzò un modello ligneo d'architettura di prima importanza per il granduca Ferdinando de' Medici, ovvero quello del progetto di Giacomo della Porta per la Cappella dei Principi²¹⁰⁹, ispirato a S. Maria di Loreto e presentante la "firma" montaniana delle colonne dal terzo inferiore decorato; il modello non fu accettato, ma venne riutilizzato come tabernacolo per S. Francesco a Livorno²¹¹⁰. Alla fine del secolo, a metà del 1599, Montano lasciò un apprezzato tabernacolo per il Santissimo Sacramento nella basilica di S. Lorenzo in Damaso, nella cappella di competenza dell'arciconfraternita del Santissimo Corpo di Cristo²¹¹¹, che lo incaricò più tardi di ulteriori lavori sia di falegnameria che d'intaglio. Nel 1603 Montano completava un altro tabernacolo per quaranta o sessanta scudi alla Madonna dei Monti²¹¹²: incarico che gli aprì la commissione successiva della medesima Compagnia dei Catecumeni, dedicata significativamente a S. Giuseppe, per l'ultimo ornamento d'organo della sua carriera. Nel 1604, secondo l'informato parere di Maria Cristina Terzaghi²¹¹³, va riconosciuto in lui l'autore dell'ancona lignea che completava il complesso programma della celebre e scomparsa

²¹⁰⁸ TESTA 2001, in part. pp. 47 e 58 nota 73, che pubblica diversi pagamenti per cornici (Archivio Aldobrandini Frascati, R3, Libro mastro di Pietro Aldobrandini D 1603-1605, c. 224r, 27 maggio 1605 235 scudi per 17 cornici, finitegli di pagare tra 12 luglio-17 agosto 1605, v. *ivi*, cc. 188r-v: *ibidem*, il 30 luglio 1605 gli sono pagati 60 scudi per una sola «cornicie grande de quadro con sei figure et altri adornamenti»

²¹⁰⁹ BILANCIA 2008, pp. 59-60, note 75-78: la committenza fu mediata dal gentiluomo Emilio de Cavalieri, che aveva già seguito i lavori in Aracoeli, v. KIRKENDALE 2001, pp. 104-105, nota 104, 361, 369-378, 380. Il modello fu pagato 200 scudi, ma Montano riteneva la cifra insufficiente: spedì anche a Firenze il figlio Leone per la dimostrazione del modello, v. VON HENNEBERG 1983, pp. 290-291, note 4. Sul progetto di Della Porta per la cappella mai andato in porto, inizialmente frainteso da diversi autori come inteso per S. Giovanni dei Fiorentini, v. tra gli altri VON HENNEBERG 1977 e SCHWAGER 1993.

²¹¹⁰ MARCUCCI 2011b.

²¹¹¹ BILANCIA 2008, p. 60, note 79-81, e *ivi*, p. 81, doc. 10 pubblica il contratto del primo febbraio 1599 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 14, Volume 12, notaio Marcantonio Gazza II, cc. 76-78): il tabernacolo, di base pentagonale, il cui prezzo era fissato in 85 scudi con la clausola di finirlo entro tre mesi, doveva essere realizzato secondo le idee fantastiche che Montano andava tratteggiando nei suoi disegni, mescolando ordini e stili d'intaglio, e soprattutto si nota la differenza di materiali, in quanto le parti architettoniche erano previste in «albuccio grosso [...] legname gentile et non rustico, ben lavorato, ben polito, ben inchiodato et incollato», mentre l'architrave e le non specificate figure (probabilmente due angeli reggi-stemma) che verosimilmente dovevano decorare il tamburo del tempietto, che aveva una cupola a scaglie e lanterna, dovevano essere realizzate in «legname di taglio bono, seccho, sincero et ben stagionato, et grande et grosso a proportion».

²¹¹² BILANCIA 2008, p. 60, nota 83: i pagamenti parziali sono pubblicati inizialmente da TIBERIA 1974, p. 113, doc. VIII (ASVR, *Pia Casa dei Catecumeni*, 303, *Libro mastro 1586-1614*, cc. 22, 86, 141 e 142), ricordati da BEDON 1983a, p. 118, nota 22, ma non abbiamo notizia della conformazione che il tabernacolo doveva prendere.

²¹¹³ Già autrice di un impegnativo studio sulla scultura lignea della Valtellina, v. TERZAGHI 1995. In una descrizione del 1647 (Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana, ms. 25449, cc. n. nn.) si dice che la pala d'altare aveva «un grande ornamento di legno dorato, con due colonne intagliate dal terno in su a vite a fogliami con capitelli corinthii. Sopra le colonne un frontespicio aperto, nel cui mezzo un angelo in piedi che tiene colle mani due festoni sopra l'angelo un frontespizio piccolo acuto, opera di Gio. Domenico Montano negl'angoli del frontespicio aperto due angeli a sedere», mentre l'anonimo autore della guida manoscritta della Biblioteca Casanatense pubblicata da Cristina Dorati da Empoli si riporta un più corretto «Giovan Battista Milanese», v. DORATI DA EMPOLI 2001, pp. 119-121.

Cappella Herrera in S. Giacomo degli Spagnoli²¹¹⁴, in collaborazione con Flaminio Ponzio e Annibale Carracci, forse già avviata nel 1599²¹¹⁵. Un ultimo tabernacolo di Montano, eseguito per il cardinale Pietro Aldobrandini e forse da mettere in relazione con i cantieri di S. Maria in Trastevere, dove è poi attivo Soria (1615), è noto da una fonte indiretta, ovvero la testimonianza in una causa che lo accusa di furto di legname d'albuccio avvenuto nella bottega di Francesco Fangarezzi²¹¹⁶. In tutti questi casi l'apporto figurativo sembrava tuttavia rimanere minimo, tendenzialmente limitato all'esecuzione di angeli reggi-stemma, seduti e verosimilmente rigidamente simmetrici come li abbiamo già visti nell'organo lateranense.

Il lungo periodo di febbrile attività architettonica, seppur in piccolo²¹¹⁷, dovette avere culmine e un successivo rallentamento attorno al 1610, quando firmò come inventore sette tavole di porte monumentali e un frontespizio col ritratto di Michelangelo, aggiunte a una riedizione del trattato di architettura del Vignola²¹¹⁸. Non a caso, l'anno successivo Montano già progettava la stampa della propria raccolta di disegni, ottenendo da Francesco Villamena la prima versione del proprio ritratto da porre in anteporta alla pubblicazione, che però non andò subito in porto²¹¹⁹.

Il successivo biennio 1611-1612 segna un grande ritorno alla scultura di Montano dopo la pausa architettonica e prima di una lunga interruzione nella sua attività fino alla morte nel 1621, probabilmente in relazione alla tarda età dell'artista, che dovette aumentare una sua certa

²¹¹⁴ TERZAGHI 2007, pp. 219 nota 94, 241 nota 192, 243 nota 200, p. 442, doc. II.19 (Archivio Storico Capitolino, Biblioteca Romana, 25449, cc. n. nn.). Ricordiamo che ancora una volta qui Montano si trova a collaborare con Ambrogio Buonvicino, cui spettano gli stucchi della cappella. L'attribuzione di Terzaghi è stata rilanciata con la pubblicazione di un disegno ad essa riferibile da MARCUCCI 2011a, p. 85, fig. 9, accolto da SPOLTORE 2019, pp. 244-245, note 41-42.

²¹¹⁵ BELLORI 2009, p. 44, attribuisce ad Annibale il disegno dell'ornamento ligneo interamente dorato dell'altare di S. Margherita nella Cappella Bombagi in S. Caterina dei Funari. La cornice, di un non corretto ordine ionico, presenta un frontespizio decorato da un dipinto che già i contemporanei non ritenevano autografo del Carracci, il quale è tuttavia inquadrato da un motivo a "orecchie" tipicamente montaniano (Figura 13). I due puttini intagliati alla base dell'ornamento, restaurato di recente, sono chiaramente un'aggiunta (collegati attraverso due pesanti sbarre di ferro a vista) risalente almeno agli anni cinquanta del Seicento, come si capisce dal modellato reminiscente di Duquesnoy. Anche MARCUCCI 2011b richiama una perduta ancona ligneo per la cappella Gelosi nel duomo di Spoleto, in cui tra 1597 e 1599 forse collaboravano i due artisti, poiché Corrado Bozzoni in BENAZZI, CARBONARA 2002, p. 108 ricorda «doi disegni di m. Jo. Batta milanese per l'ornamento del altare».

²¹¹⁶ BILANCIA 2008, pp. 61-62, note 97-98, e BERTOLOTI 1881, II, pp. 243-244.

²¹¹⁷ Per una corretta ridiscussione del tema, applicato alla produzione ligneo della natia area lombarda della controriforma, v. CASATI 2020. Casati è la prima a leggere l'opera di Montano in relazione alla scultura, ma è costretta dal poco spazio dato dal formato d'atto di convegno, a non affondare eccessivamente sulla questione. La lettura eccessivamente prona sull'interpretazione come progetti per realizzazioni in grande è inaugurata da ZANDER 1958 e ZANDER 1962. Per Montano citato soltanto come disegnatore di architettura, cfr. anche OECHSLIN 2008, in part. pp. 188-189 e KANZ 2002, pp. 323-330.

²¹¹⁸ BILANCIA 2008, p. 60, nota 87, e cfr. BEDON 1983a, p. 116-117, nota 10; BEDON 1999 e BEDON 2009, in part. pp. 53-56: si tratta nello specifico di BAROZZI DA VIGNOLA 1607, aumentato tre anni dopo con l'aggiunta di tavole con le porte monumentali michelangiolesche ([BAROZZI DA VIGNOLA] 1610).

²¹¹⁹ DALLAJ 2017, p. 74, nota 8, cfr. BEDON 1983a, p. 116, nota 8.

‘pigrizia’, e alla sua condizione economica sempre più precaria, che lo fece finire in galera per debiti e a terminare in povertà la sua vita²¹²⁰. Nell’inverno del 1611 l’Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami stipulava un contratto con Francesco Fangarezzi per l’esecuzione della struttura architettonica del soffitto dorato della chiesa e dei suoi partiti decorativi, che Giovanna Zandri tuttavia attribuisce a Montano, in virtù del suo ruolo di architetto soprastante a tutte le attività della compagnia. La documentazione è tuttavia frammentaria, e dunque l’autografia delle scene è accerta soltanto per quella centrale rappresentante la *Natività*, per cui è pagato fino al 1614²¹²¹, mentre Zandri attribuisce all’altrimenti ignoto tornitore di origine fiamminga Melchiorre van Boon e a Fangarezzi la realizzazione dei *Santi Pietro e Paolo* e di *San Giuseppe col Bambino*, che per quanto dimostrino meno vitalità della scena centrale, dovevano essere di invenzione del maestro.

Nella chiesa di S. Lorenzo in Damaso, nel 1612, Montano e un collaboratore sono chiamati solo come falegnami per i lavori degli addobbi delle Quarantore²¹²², mentre come intagliatore, ma più propriamente come scultore, giacché forniva il disegno, Giovan Battista si impegnava con il clero della stessa chiesa a realizzare un pulpito monumentale in noce a vista, che come il

²¹²⁰ BAGLIONE 1642, p. 112, sostiene infatti che Montano «era di buon tempo, e di piacevole conversazione, e la fatica molto poco gli piaceva. E ne’ suoi anni maturi prese moglie giovane, il che non so se fusse bene. Ultimamente morì qui in Roma vecchio, e poco comodo». MARCUCCI 2011b conferma questi dati: la prima moglie si chiamava Laura Martinelli (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 13, Volume 114, cc. 424, 505-510) che già lo costrinse a una serie di cambi di abitazioni, prima nel palazzo del cardinale Salviati (settembre 1601), poi nella parrocchia di S. Lorenzo ai Monti, e infine nel 1608 alla scesa di Marforio, in una casa acquistata il 13 settembre 1604 (ASR, *Trenta notai capitolini*, Ufficio 10, Volume 51, cc. 100-104, dove è detto “scultore di legno”), come parte della dotazione per le figlie Logica e Anastasia, date in sposa a un pittore e uno scalpellino. La moglie, insieme a un figlio piccolo di nome Lorenzo, era morta nel settembre 1612 (ASR, *Trenta notai capitolini*, Ufficio 10, Volume 51, cc. 118-120). La nuova sposa, Olimpia De Bellis, dovette essere la causa del dissesto finanziario dell’artista, venendo infatti implicata negli atti notarili (ASR, *Segretari e cancellieri della Reverenda Camera Apostolica*, 901, cc. 628r-v e 630v) che riguardano la carcerazione per debiti di Montano il 26 giugno 1617, ripagata con la cessione dell’usufrutto della sua vigna presso la chiesa del Domine Quo Vadis. Bisogna segnalare l’incongruenza importante con ANDERSON 2008, p. 323, nota 1055, che ritrova «Mastra Olimpia moglie di messer Giovanni Battista alii Cesarini entrò nella compagnia adi 2 di Febraro 1593», in ASVR, ASGF, 172, cc. n. nn.

²¹²¹ BILANCIA 2008, p. 61, note 94-96, ZANDRI 1971, pp. 23, 60, 62 e 87-88, note 4, 129 e 131-133: come detto da Bilancia, non si riesce a rintracciare l’atto citato dalla studiosa (e dai decreti delle congregazioni segrete, v. ASVR, ASGF, 52, cc. 173v e 192r, dove si cita l’esistenza di un disegno). Bilancia ritiene che i pagamenti (ASVR, ASGF, 179, c. 139r-v e ASVR, ASGF, 76, fasc. 2, Ordini 1614, n. 15: 12 agosto 1612 per 4 scudi, il 4 novembre 1612 per 1 scudo e 30 baiocchi e il 4 novembre 1614, nuovamente per 1 scudo e 30 baiocchi) debbano essere parziali, perché certamente il costo del soffitto dovette essere maggiore. Credo però che sottovaluti la tensione devozionale della compagnia, considerando anche che il valore dei secondi mandati è pressappoco il doppio di quello della tariffa d’iscrizione: Montano dovette fare di propria tasca queste spese, contribuendo così ai problemi economici successivi.

²¹²² BILANCIA 2008, pp. 59-60, note 88-89, e *ivi*, p. 82, doc. 12 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 25, Volume 26, notaio Giulio Raimondi, c. 260): il contratto, stipulato non con i canonici della basilica ma con la confraternita del Soccorso dei Poveri prevedeva un compenso di 60 scudi aumentabili a 70, congruo con la necessità di non occuparsi degli intagli delle figure per Giovan Battista Montano e Nicolò Cavagnoli.

successivo dell'Aracoeli, prevedeva una scena a bassorilievo per la specchiatura centrale dell'ottagono con S. Lorenzo sulla graticola, due figure a coronamento del cielo, e numerosi intagli architettonici soprattutto nei capitelli²¹²³: non finito nei tempi richiesti, il pulpito passò al maestro fiorentino Giovanni Atticciati²¹²⁴, evidentemente parente del Domenico pisano²¹²⁵ e probabilmente padre di un Vincenzo intagliatore che fu patentato dell'Università²¹²⁶.

L'ornamento dell'organo di S. Maria dei Monti, anche questo distrutto, risale pure al 1612 come decorazione per lo strumento realizzato da Armodio Maccione, probabilmente per la sopravvenuta morte di Luca Blasi. In quest'opera collaborava infatti, come nel soffitto della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami dello stesso anno, con Francesco Fangarezzi e Francesco Mataloni, definiti falegnami e intagliatori, soci di Montano²¹²⁷. L'ornamento dell'organo era una

²¹²³ BILANCIA 2008, p. 61, note 90-91, e *ivi*, p. 82, doc. 13 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 25, Volume 26, notaio Giulio Raimondi, cc. 439 e 454): secondo il contratto del 25 gennaio 1612, l'opera di intaglio fu di responsabilità di Montano, mentre il Cavagnoli doveva realizzare la cancellata e la scala entro la quaresima successiva, e in generale entrambi dovevano utilizzare «noce bona et mercantile, e negre e della miglior che si trovi, tutta sequita e non tinta, secca e stagionata».

²¹²⁴ BILANCIA 2008, p. 83, doc. 14 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 33, Volume 2666 notaio Michelangelo Cesio, cc. 221-222 e 241-242 con allegati): una lunga serie di quietanze dimostrano che al fiorentino furono pagati 80 scudi e 50 baiocchi per il completamento dell'opera.

²¹²⁵ Su Domenico Atticciati, possibile tramite per la carriera romana di Antonio Chiccarelli, v. BELLI BARSALI 1962, aggiornato da DIGIESI 1996/1998. Atticciati fu infatti maestro di Giovanni Battista Riminaldi, su cui v. CAROFANO 2019, primo artista pisano che si provò nell'esperienza romana, senza però permanervi a lungo. Sostanzialmente coetaneo di Montano, fu prima maestro di tarsia che intagliatore di legno (nel 1575 lavorava al coro del Duomo di Siena e nel 1590 a quello della Certosa di Pontignano): solo nel 1593 eseguiva (insieme a Bernardino Poccetti) il famoso ciborio del Carmine a Firenze, mentre entro il 1596 modellava in cartapesta una *Santa Caterina*, per l'omonima cappella in S. Maria Novella a Firenze. Da quell'anno infatti si trasferì a Pisa per realizzare il nuovo soffitto ligneo del Duomo di Pisa distrutto dal grave incendio del 1595, per cui firmò il contratto nel maggio 1597: i lavori furono seguiti da una bottega a Firenze che poté essere la prima base di formazione del Chiccarelli, ma non prevedevano elementi figurativi significativi, oltre allo stemma mediceo. Il cielo pisano presenta infatti un modulo ancora alto rinascimentale a lacunari bianchi con cornici e rosoni intagliati e dorati su fondo azzurro, e fu realizzato in parte da Domenico Atticciati, in parte da altri maestri del legno come Francesco d'Agostino, un non meglio conosciuto mastro Agnolo, e soprattutto dal figlio Bernardino, vero capo del cantiere sino al 1598, e dal nipote Bartolomeo, poi attivo a Pisa e a Livorno (1600, insieme a Agostino Giolli, intagli per una galera; 1602, mostra d'organo del Duomo). A lui si devono anche altre opere perdute o profondamente rimaneggiate, come gli ornamenti di due organi del Duomo di Pisa su disegno di don Giovanni de' Medici (fino al 1609), la cattedra episcopale (1614) e il coro del Duomo (1616), e quello di S. Michele in Borgo (1613), mentre «la predella e l'altare de' confessori» (1612) va invece riportata all'operato di Giovan Battista Riminaldi. Ulteriori informazioni più recenti sul suo operato si trovano anche in LUCIA AQUINO, *Legnaioli in Tribuna*, in *LA TRIBUNA DEL PRINCIPE* 2014, pp. 105-113.

²¹²⁶ ASVR, ASGF, 164, c. [V 1r]: Vincenzo Atticciati, «intagliatore a Santa Lucia», ricevette la propria carta patente dal Console e Camerlengo Giovanni Armati il primo aprile 1640, pagando soltanto 60 baiocchi invece dei canonici 75, probabilmente per qualche credito presso la corporazione.

²¹²⁷ BILANCIA 2008, p. 61, note 92-93 e *ivi*, pp. 83-84, doc. 15 (ASVR, *Pia Casa dei Catecumeni*, 91, 1612, cc. 57r-58v e 69r-v): il documento è importante perché dimostra la collaborazione stretta che doveva instaurarsi tra l'organaro e l'intagliatore, che è obbligato «di obedire tutte le misure che le saranno date da maestro Armodio organisto secondo l'ordine che vorà tenere in detta opera, et foderare dentro quanto bisognerà di legname d'abeto et di albuccio per deffendere l'opera et l'organi dalla polvere, et questo se dichiara per essere cosa necessaria che non se puole mostrare col disegno». Come nei casi precedenti, si nota la differente scelta di essenza per le parti struttive, quelle ornamentali in senso architettonico e quelle di figura, poiché i soci si impegnano a fare il tutto «di buon

sintesi dei due più grandi successi di Montano, presentando sia la balconata a gelosie straforata e la parata di angeli e puttini smilzi, già visti all'Aracoeli e al Laterano, ma anche quattro musicisti in piedi con i loro strumenti, come nell'organo di S. Maria di Loreto²¹²⁸ (Figura 6).

Laura Marcucci ha proposto, in verità in via tentativa, un'attribuzione a Montano del progetto del coro d'inverno dei canonici lateranensi nella Cappella Colonna a sinistra dell'abside ottocentesca di S. Giovanni in Laterano. Quest'opera si sarebbe dovuta porre all'incirca negli anni dieci del Seicento, ma pur non essendo supportata da documenti, si è poi insinuata nella letteratura successiva come un dato di fatto. L'autrice non fa mistero delle difficoltà di ricostruire le vicende dell'ambiente, che venne allestito in più fasi dalla fine del Cinquecento fin ben dentro gli anni venti del secolo successivo²¹²⁹. Il coro è caratterizzato, rispetto ai suoi analoghi romani, eccezion fatta per quello di S. Eusebio, dalla ricchissima presenza figurale, apparentemente voluta dal cardinale Ascanio Colonna²¹³⁰: tuttavia nessuna delle ben trentasei statue risponde correttamente alla definizione stilistica di Montano. Il fatto non sorprende: l'evidente aggiunta di santi in cronologie posteriori, data la cronologia della canonizzazione²¹³¹, implica una certa

intaglio [...] con diligenza [...] conformi al disegno predetto, di legname d'albuccio, buono, gentile et non rustico ma stagionato, et di legname di tiglio dove farà di bisogno, et far tutte le sue armature a detta opera di castagno buono et proportionato comform'all'opera».

²¹²⁸ La descrizione dell'organo si ricava dai manoscritti di Bruzio, (BAV, Vat. Lat. 1186, c. 423v), ma ne resta anche una traccia grafica nel rilievo di LETAROUILLY 1840, tav. 27, che chiarisce che le statue di musicisti appoggiavano sui basamenti delle colonne ritorte e intagliate a fogliami.

²¹²⁹ MARCUCCI 2008, in part. pp. 37-41, con anticipazioni in MARCUCCI 2007. La stessa autrice si era occupata delle vicende costruttive della cappella nel suo testo precedente, MARCUCCI 2004-2007, qui citato e riassunto nelle note 14, 46 e 68: la struttura aveva avuto due distinte fasi di realizzazione e decorazione, la prima relativa agli interventi giubilari in preparazione del 1600, a partire dal 1592, la cosiddetta fase della "nave clementina", v. MARCUCCI 2008, pp. 25-27 e note 1-9: si trattava della logica continuazione dei lavori alla nave maggiore portati avanti sotto Pio IV intorno al giubileo precedente e fino a tutto il 1577, anno in cui è terminato l'imponente soffitto di Boulanger, e a cui si data ad esempio l'adiacente Cappella del Santissimo Sacramento, su cui FREIBERG 1991; la seconda fase, finalmente sotto il patronato dei Colonna, e in particolare del cardinale Ascanio, dove va invece collocato il primo impegno per il coro ligneo, inizia intorno al 1607 ed è sospesa tra 1611 e 1614; la fase finale, di responsabilità del contestabile Filippo, è collocabile tra il 1623 e il Giubileo del 1625, quando ormai Montano è morto da anni, è parzialmente ricostruibile tramite liti giudiziarie tra la famiglia nobile e i canonici lateranensi, v. MARCUCCI 2008, p. 28-29 e 31-32, con note e documenti. Cfr. inoltre per le vicende della cappella, cfr. anche NICOLAI 2008, in part. pp. 126-131 e 286-290.

²¹³⁰ MARCUCCI 2008, in part. pp. 35-36: oltre all'intera serie dell'Apostolato (ivi compresi anche san Paolo e gli Evangelisti), alla Vergine, al Figlio e al Battista sopra i sedili maggiori, accompagnati da due angeli reggitemma che non hanno niente a che fare con lo stile di Montano, sono presenti santi domenicani (Domenico, Vincenzo Ferrer, Tommaso d'Aquino) e fondatori di ordini religiosi (Francesco, Chiara, Francesco di Paola, ma anche figure di santi dalle cronologie chiaramente più tarde, come Francesca Romana canonizzata il 29 maggio 1608, Carlo Borromeo canonizzato il primo novembre 1610, Teresa d'Avila e Filippo Neri canonizzati il 12 marzo 1622, Felice di Valois e Giovanni de Matha canonizzati il 21 ottobre 1666, Giovanni Nepomuceno canonizzato addirittura il 19 marzo 1729), e martiri (Cecilia, Agnese, Agata).

²¹³¹ Oltre ai documenti citati da MARCUCCI 2008, p. 37, note 47-49, che implicano che la versione originale del coro presentasse soltanto ventotto nicchie, relative ciascuna a una delle ventiquattro sedie per i canonici (altrettante erano previste più in basso per i beneficiati), più altre quattro per i celebranti: le figure dovrebbero essere state aggiunte in una terza fase di lavori databile almeno dopo il 1622.

patina unificante che deve mantenersi su un generico classicismo, in cui le pieghe si appigliano al corpo dei santi con moto di escavazione lasciando soltanto dei rilievi grafici tubolari a delineare le curve dei panneggiamenti, in maniera del tutto differente da quanto accade con l'intaglio autografo di Montano. In particolare, le sante martiri verso l'altare, poiché mostrano una gestione più libera e ragionata dei panneggi, sono state avvicinate all'iconografia della *Santa Susanna* del Duquesnoy²¹³²: ciò ha causato un equivoco che ha portato a volte a dare per certa la partecipazione all'opera dello scultore, giunto a Roma nel 1618 e noto per aver lavorato estensivamente il legno almeno fino al 1629, mentre unico dato certo è che tra 1624 e 1636 è attivo nella cappella Claude Pernet²¹³³, a cui potrebbero essere date le sante migliori.

Nonostante il tentativo di attribuzione di Marcucci, le modalità con cui si sviluppa l'organizzazione spaziale delle specchiature non è perfettamente coerente con lo sviluppo immaginato da Montano di un coro molto simile in un famoso disegno della raccolta Martinelli²¹³⁴: il confronto regge soltanto per quanto riguarda le linee generali del parato architettonico, che doveva però presentare anche canonici intagli a fogliami e i genietti tipici della sua produzione, e soprattutto scene narrative oltre al singolo santo in piedi, assenti nella realizzazione lateranense, decorata sul fastigio soltanto da vasi ornamentali con fiamme e stemmi Colonna e Tomacelli.

Inoltre, si hanno i nomi degli esecutori finali del coro²¹³⁵. Si tratta di maestri di origine geografica diversa ma di ambiente culturale puramente partenopeo, fortemente voluti dai Colonna in

²¹³² BOUDON-MACHUEL 2005, pp. 22-23.

²¹³³ Documenti citati da LAURO 2016, p. 135-136 n. 2, BOUDON-MACHUEL 2004, pp. 33-34 per sei reliquiari a braccio, sei a busto e due a cassetta, per 25 scudi e 40 baiocchi, realizzati tra l'ottobre 1623 e il gennaio 1624; LAURO 2016, p. 138 n. 4, nel febbraio-marzo, per 75 scudi e 10 baiocchi realizzava nella cappella un tabernacolo in legno di noce probabilmente intagliato con le armi di famiglia Colonna, cfr. BOUDON MACHUEL 2004, p. 34, e NICOLAI 2008, p. 269; nell'estate successiva Pernet si era occupato del restauro del coro di S. Eusebio, LAURO 2016, p. 137-138, n. 3, per 50 scudi, cfr. BATTIFOGLIA 2015, p. 169 nota 10; tra 1627 e 1628, è pagato dai Colonna per restauri di sportelli e compravendita di legname, ma non si specificano i suoi intagli, v. LAURO 2016, pp. 154-155, n. 11, cfr. BOUDON-MACHUEL 2004, pp. 23-41 e MARCUCCI 2008, pp. 50-51 note 63-67; LAURO 2016, pp. 163-166, n. 16: la studiosa rigetta giustamente il suggerimento di Boudon-Machuel che Pernet fosse il capomastro del coro, concordando invece con Marcucci che gli affiderebbe piuttosto l'esecuzione delle statue verso l'altare, aggiunte più tardi e come già notato di una differente carica stilistica: il prezzo totale di 250 scudi.

²¹³⁴ MARCUCCI 2008, p. 49, nota 56, PRACCHI 1991a, p. 23, BEDON 1991, pp. 29-33.

²¹³⁵ MARCUCCI 2008, p. 29-31, note 27-30, trascritto quasi integralmente (Subiaco, Archivio Colonna, III. A.A. 94. 5) i nomi si ricavano da un contratto, stilato significativamente a Napoli e non a Roma l'11 febbraio 1608, che imponeva, per il prezzo di 3000 scudi, che il disegno del coro fosse identico «tanto della bontà et qualità dell'intagli, quanto della bontà et qualità di legnami», a quello della chiesa napoletana di S. Severino, di cui si forniscono misure e disegni: la cosa poi non avvenne, v. MARCUCCI 2008 pp. 30-31, cfr. CATALANO 2011, p. 140, note 44-46.

polemica contro la produzione romana²¹³⁶: i «maestri intagliatori et squadratori» Giacomo Antonio da Parma, Nunzio Maresca, Giovan Battista Vigliante, Marcantonio Ferraro²¹³⁷ e Giovanni Luigi d'Eugenio. Questa prima commissione venne sospesa per la partenza del cardinale Ascanio verso la Spagna, ma in seguito i pagamenti rinvenuti da Marcucci testimoniano che le maestranze scelte per realizzare l'attuale coro furono comunque napoletane, e includevano Alessandro e Giovanni Antonio del fu Agostino Guadagni e Baldassare Berlingeri²¹³⁸. Come Marcucci stessa riconosce, in tutto questo, l'informatissimo Baglione, amico e ammiratore di Montano, dava con sicurezza tutta l'opera della cappella a Girolamo Rainaldi²¹³⁹, rendendo ancora una volta più difficile accettare il suggerimento della studiosa (Figura 7).

Il temperamento fantastico e teoretico di Montano, più disposto all'elucubrazione sull'antico che all'effettiva realizzazione di opere²¹⁴⁰, ebbe un ruolo centrale nella lenta fortuna a cui andarono incontro le sue invenzioni architettoniche, solo inizialmente offuscata dalla mancanza di un trattato edito in vita: come è noto, fu solo con Giovanni Battista Soria, secondo Giovanni Baglione suo diretto allievo, che l'erculeo opera grafica di Montano sfociò in una pubblicazione²¹⁴¹, subito accolta favorevolmente ma pienamente apprezzata solamente alla terza ristampa (a cura di Giovanni Giacomo de Rossi) durante il tardo periodo barocco²¹⁴², quando già se ne erano abbeverati i due pilastri del nuovo stile architettonico, Borromini e Bernini²¹⁴³,

²¹³⁶ In particolare in questi anni in cui esistono i cieli intagliati e policromi i Colonna si rivolgono a botteghe invece caratterizzate dall'imitazione nel noce e con cauto utilizzo di lumeggiature in oro nell'imitare l'effetto del bronzo e da imitazioni della grafica nordica, CATALANO 2011, p. 136.

²¹³⁷ Per una iniziale distinzione delle mani di questi ultimi due autori, caratterizzata da un più insistito richiamo michelangiolesco quella di Ferraro, mentre più grafica e allungata quella di Vigliante, v. CATALANO 2011, pp. 139-141, con significativi richiami alla formazione del Ferraro nella «bottega di Clemente e Benvenuto Tortelli in relazione all'imponente antefatto degli anni sessanta rappresentato dal coro intagliato della chiesa napoletana dei santi Severino e Sossio», e per l'attività dei due nella stessa tipologia, di nuovo con l'obbligo di prendere a modello il medesimo coro monastico napoletano per realizzare quello di S. Martino alla Scala a Palermo (1589-1597), e quello inizialmente a Montescaglioso, commissionato agli stessi artefici nel 1605, poi trasferito a Lecce nella chiesa del Gesù nel 1784.

²¹³⁸ MARCUCCI 2008, p. 33, note 34-35: i pagamenti finali furono effettuati nel settembre 1625.

²¹³⁹ MARCUCCI 2008, p. 37 e note 49-50, propone come alternativa il nome di Flaminio Ponzio, architetto con passato di falegname e attivo nei lavori della nave clementina. Aggiungiamo che nella cappella erano previsti anche un organo e due coretti, che non sono mai stati avvicinati dalla letteratura coeva all'area montaniana, che pure come abbiamo visto si distingueva per essere particolarmente legata a questa tipologia di produzione lignaria.

²¹⁴⁰ Ricordiamo che come architetto concluse soltanto la chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami, gli altri interventi attivi in cantieri edili che ci sono noti sono quasi esclusivamente legati alla messa in opera degli organi, grandi o piccoli che fossero, che lasciò nell'Urbe.

²¹⁴¹ MONTANO 1624a; MONTANO 1624b; MONTANO 1625; MONTANO 1628; MONTANO 1638.

²¹⁴² MONTANO 1684a; MONTANO 1684b; MONTANO 1691a; MONTANO 1691b; MONTANO 1691c.

²¹⁴³ BEDON 1983a, pp. 125-126 e cfr. KNIGHT 2008. Per l'influenza di Montano su Pietro da Cortona architetto, in particolare per i lavori alla chiesa dei SS. Luca e Martina, col tramite di Giovan Battista Soria Soria, v. CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002: pp. 36, 38, 42-47 e 350-353 (in part. pp. 70, 76, 95, 137, 163, 204, 210): Giovanni Battista Soria, che fu infatti presente (designato come architetto) col pittore al ritrovamento del corpo di S. Martina, insieme

inaugurando una fortuna che proseguì fino al pieno Settecento²¹⁴⁴. La produzione a stampa di queste riflessioni sull'antico aveva però un chiaro fine politico da parte degli editori, da identificare non solo in Giovan Battista Soria ma anche in Bartolomeo de Rossi, per il cui tramite probabilmente Bernini veniva a conoscenza di queste invenzioni²¹⁴⁵: Montano, caso quasi unico tra i falegnami, fu ripensato dai suoi successori come un architetto a tutti gli effetti, degno di stare al pari con i grandi teorici della fine del Rinascimento come Serlio, Palladio e Vignola²¹⁴⁶. Era un cambio di passo enorme per la categoria sociale tutta, fino ad allora rinchiusa nella lunga dipendenza che aveva dimostrato nei confronti dei colleghi muratori, e preparata anche a grandi guadagni e conseguente preminenza sociale, ma non alla cosciente nobilitazione del proprio fare artistico.

Soria intraprese questa scelta “pubblicitaria” delle pubblicazione dei disegni subito dopo la morte di Montano²¹⁴⁷, ma ebbe modo di concluderla significativamente proprio quando divenne principe dell'Accademia di San Luca, unico falegname a ricoprire questo importante ruolo, dopo Francesco Capriani da Volterra. Bartolomeo de Rossi, dal canto suo, era direttamente coinvolto nelle massime realizzazioni di Bernini, come si dirà più oltre. Le loro stampe venivano precedute da un ritratto di Montano, su disegno di Francesco Villamena e inciso da Jerome David, che si occupò della traduzione delle numerose tavole dei vari cicli, con una cornice celebrativa recante i simboli dell'Università dei Falegnami²¹⁴⁸. La coincidenza, pur essendo tale, è illuminante: il

ai sacerdoti Francesco Grilli e Giovan Matteo Bettocchi, e di altri due ufficiali (scultori) dell'Accademia di S. Luca, Francesco Mochi e Alessandro Algardi, v. ONORATI 1634.

²¹⁴⁴ In particolare per mano dell'architetto Sebastiano Cipriani, v. PASQUALI 2002 e in misura minore addirittura dell'altrettanto fantastico Giovan Battista Piranesi, v. SCALONI 2022.

²¹⁴⁵ Per l'opera di trascrizione grafica del *corpus* architettonico di Montano svolta da Domenico de Rossi e Soria, v. DALLAJ 2013, in part. p. 85-86 per il coinvolgimento di Lelio Biscia, cardinale protettore dell'Arciconfraternita dei Falegnami, e pp. 87-89 per il riconoscimento di De Rossi non come parte dell'omonima famiglia di stampatori ma come intagliatore immatricolato nell'Università; e cfr. l'intero problema lungamente discusso in DALLAJ 2017.

²¹⁴⁶ Sulle influenze che Montano poté ricevere nel non documentato periodo lombardo, v. RUSSO 2019 e RESMINI 2019: fu forse la congiuntura dei vari cantieri sulla scia di Pellegrino Tibaldi a condurlo in seguito a un calibrato equilibrio tra lo studio delle antichità romane e le svrgolate variazioni manieristiche che caratterizzavano la produzione architettonica milanese, cfr. inoltre, ancora per un'analisi puramente architettonica, TAFURI 2019.

²¹⁴⁷ BEDON 1983a, pp. 120 e 124-125.

²¹⁴⁸ Il ritratto è schedato da LEUSCHNER 2014: l'incisore, famoso per la sua invenzione poi caposaldo per caravaghisti e bamboccianti della *Baruffa di Bruttobuono*, dedicata a Ciriaco Mattei, era anche intendente di architettura Dallaj 2017, pp. 74-75, nota 10. Per il ruolo svolto dagli incisori nelle traduzioni di Montano, v. DALLAJ 2017, pp. 81-82: Soria fece incidere i disegni al francese Jérôme David per i volumi del 1624 e del 1628, mentre si avvale di Camillo Cungi da Sansepolcro per quello del 1625. L'autrice rifiuta invece l'attribuzione di RASPE 2014 a David anche delle incisioni della seconda edizione a cura di Bartolomeo de Rossi pubblicata tra 1636 e 1638, che secondo Dallaj restano anonime. Tutte le tirature sono poi riutilizzate nelle ristampe di Giovanni Giacomo De Rossi tra 1684 e 1691. Per un inquadramento generale della produzione libraria della stamperia de Rossi in tema di architettura, ivi inclusa la seconda edizione delle incisioni dai disegni di Montano, v. ANTINORI 2013; per una discussione dei disegni di Montano pubblicati da Soria come influenza per i frontespizi di alcuni codici di

progetto di alcuni esponenti di spicco di questa istituzione puntava alla nobilitazione del proprio mestiere da oggetto di caricatura di carattere artigianale a pensiero artistico elevato e teorico, passando attraverso una fitta collaborazione dei più dotati dei propri membri con la vicina Accademia di San Luca. La scelta del nume tutelare di Montano tuttavia impose una chiara scelta di campo tra l'architettura e la scultura, seguendo da un lato i pregiudizi che la cultura del tardo rinascimento, anche attraverso Vasari, aveva fatto assolutamente suoi riguardo all'aspetto materiale del lavoro del legno. Baglione celebrava Montano per la scultura, definendolo bravissimo intagliatore in legno, e osannando la scultura degli organi, e solo in seconda battuta ne ricordava l'attività di architetto, giustamente incasellata in uno strenuo sforzo di riscoperta dell'antico, di cui non poteva essere unico rappresentante: si pensi a Vincenzo della Greca, anch'egli noto come suo allievo e a cui numerose opere sono state a volte passivamente attribuite. Marisa Tabarrini, nella sua monografia su Vincenzo della Greca, identificato da Baglione come allievo di Montano, ricorda come l'incisore Giovanni Maggi, i pittori Domenichino e Giovan Battista Mola, oltre ai detti falegnami-architetti, intraprendessero lo stesso sforzo di sistematizzazione dell'insegnamento dell'architettura all'interno dell'Accademia di San Luca²¹⁴⁹, in corrispondenza con il periodo in cui la sua definitiva strutturazione veniva pilotata dal cardinal Francesco Barberini²¹⁵⁰.

architettura conservati nella BAV e altrove, v. CURCIO, ZAMPA 2010. Per ulteriori istanze di Jerome David come incisore di traduzione, v. MARIANO 2017.

²¹⁴⁹ TABARRINI 2021, in part. nel lungo ed esaustivo primo capitolo, pp. 22-88.

²¹⁵⁰ Per approfondimenti in merito, v. MARZINOTTO 2015.

II. Al servizio dei Borghese da falegname a architetto: il dimenticato ruolo di intagliatore di Giovanni Battista Soria.

Giovan Battista Soria²¹⁵¹ nacque a Roma nel 1581²¹⁵², e vi fu sempre attivo tra il 1610, quando entrò nell'Arciconfraternita dei Falegnami²¹⁵³, e il 1651, alla sua morte. Nel corso della sua carriera, sempre registrato nelle fonti come «falegname», ebbe in sorte di diventare architetto, in particolar modo in seguito alla sua esperienza come esecutore di diversa mobilia per le famiglie Borghese e Barberini; più nel dettaglio, fu il primo cittadino romano e l'ultimo membro dell'Arciconfraternita dei Falegnami, dopo Francesco Capriani da Volterra, Giovan Battista Montano milanese (e possiamo aggiungere anche l'ebanista fiammingo Giovanni Vansanzio²¹⁵⁴) a entrare attivamente a far parte dell'Accademia di San Luca fino a divenirne principe (1645-1651)²¹⁵⁵. Fu significativamente definito apprendista di Montano (vedi *supra*), contribuendo in

²¹⁵¹ Registrato talvolta anche come Suria, è sempre stato noto come cittadino dell'Urbe, nonostante il cognome dalle assonanze iberiche. La bibliografia essenziale che ne ricostruisce la biografia può essere ricondotta a v. PASCOLI 1992 (con particolare merito alle note di Elena Longo, pp. 994-997; cfr. ed. or. Roma 1736, pp. 522-532); CAFLISCH 1937; BENEZIT 1976; WADDY 1982; RINGBECK 1989; WADDY 1996; ANDERSON 2008, pp. 377-389; MARCHEGIANI 2018.

²¹⁵² La data si ricava dagli Stati delle Anime, che lo vedono risiedere, a partire dal 1622 fino al 1656, in una casa di proprietà dei monaci di Santo Spirito nella parrocchia di S. Lorenzo ai Monti, v. ANDERSON 2008, p. 379 nota 1282, PASCOLI 1992, pp. 989 e 994 nota 2.

²¹⁵³ Per l'ammissione alla compagnia, v. ANDERSON 2008, pp. 21-22 nota 46, p. 378 nota 1278, p. 703 appendice IV.3, RINGBECK 1989, p. 154, doc. 1 (ASVR, ASGF, 174, cc. n. nn): «Giovan Batista Soria figliolo del quondam Martino Soria falegname Romano in bottega di maestro Vittorio Roncioni alla Colonna Traiana entro nella Compagnia adi 7 di Marzo 1610».

²¹⁵⁴ Il cui vero nome era Jan Van Saanten, a sua volta ebanista specializzato in stipi secondo BAGLIONE 1642, pp. 175-176: «Fu nel pontificato di Gregorio XV bolognese un Giovanni Fiammingo, Vansanzio cognominato, il quale già fece studioli di ebano, e d'avorio, ed alcuni di gioie ne commesse, e con grandissima diligenza componevali. Venne poi a costui voglia d'apparar le regole dell'architettura, e d'imprender l'arte, che richiedesi a ben formare gli edifici; e con la pratica di fabricare studioli con le sue misure, e con le proporzioni così affaticossi che dalla sua prima professione si avanzò, ed architetto ne divenne [...] Il Vansanzio dunque da' suoi componimenti di studioli si ritorlse, ed a questi studi di fabriche grandemente si diede [...] e dopo la morte di Flaminio Ponzio, la carica di architetto del papa fu data a Giovanni Fiammingo degli studioli. Et egli finì la fabrica della Basilica di S. Sebastiano fuori della porta Capena nella via Appia, incontro al Cerchio dell'Imperatore Caracalla; ma l'opera era già stata dal Ponzio incominciata». Da questa descrizione è chiaro che l'inizio della carriera come intarsiatore e ebanista fu del tutto abbandonato da Van Saanten, che anche nel cantiere citato doveva essere l'architetto soprastante, non implicato direttamente nei lavori d'intaglio. La figura del santo eponimo e dell'angelo che gli porge la corona del martirio dovettero essere di pura responsabilità della bottega di Vittorio Roncone, in cui era però attivo Soria, unico dalle capacità sufficienti come intagliatore per occuparsi delle composizioni plastiche (a dire il vero un po' impacciata e ancora rigidamente dipendente dai modelli nordici importati da Montano).

²¹⁵⁵ ANDERSON 2008, p. 381 nota 1291: nonostante NOEHLES 1970, p. 105 segnali il 1648 come anno del principato di Giovan Battista Soria, i verbali delle congregazioni generali dell'Accademia di San Luca (Archivio Accademia di San Luca, *Libro delle Congregazioni, 1634-1652*, vol. 43, c. 59v) registrano la sua elezione il 28 dicembre del 1645, e come tale "Princeps Sancti Lucae" risulta anche nei verbali delle congregazioni dei Virtuosi del Pantheon dell'8 ottobre 1645 e del 24 febbraio 1646, v. TIBERIA 2005, pp. 227 e 230.

modo decisivo alla sua celebrazione come architetto e innovatore della tradizione antiquaria romana attraverso la pubblicazione dei suoi celebri disegni dall'antico e d'invenzione²¹⁵⁶.

La sua ascesa ebbe inizio piuttosto tardi, durante il primo decennio del Seicento, inizialmente come lavorante presso la bottega del maestro falegname Vittorio Roncone²¹⁵⁷. Il più grande dei cantieri in cui Roncone ebbe il ruolo di capomastro, comunque subordinato alla direzione dell'architetto Flaminio Ponzio, fu certamente quello avviato nel 1605 dei lavori di costruzione e arredo della Cappella Paolina di S. Maria Maggiore e della relativa sacrestia²¹⁵⁸, anche se negli stessi anni era attivo anche come falegname di palazzo per il Vaticano e il Quirinale, con mansioni di pura carpenteria come ad esempio restauri di soffitti, porte e finestre, con alcune fatte di nuovo di noce²¹⁵⁹. Soria vi fu impegnato, tra il 1610 e il 1615²¹⁶⁰; mentre Roncone era già attivo da più di un decennio per Paolo V nei Palazzi papali del Vaticano e del Quirinale, e altrove, come ad esempio nelle chiese dedicate ai martiri in cui Scipione Borghese esercitava il proprio controllo e curava restauri con soffitti lignei (gli oratori del Celio, la basilica di S. Sebastiano fuori le Mura e quella di S. Agnese). Roncone non si occupava però degli intagli, comunque

²¹⁵⁶ Per l'impegno di Soria sui disegni di Montano, che influenzarono ampiamente gli architetti a venire, non ultimo Francesco Borromini, cfr. anche ANDERSON 2008, p. 56-57 nota 136.

²¹⁵⁷ MARCHEGIANI 2018 nota che l'iscrizione di Giovan Battista alla Compagnia di San Giuseppe dei Falegnami (7 marzo 1610), avvenne all'età di ventinove anni, quando era ancora lavorante presso la bottega di Vittorio Roncone «alla Colonna Traiana», v. CORBO, POMPONI 1995, pp. 44: ASR, Camerale I, Fabbriche, reg. 1540, "Registro de' mandati per le Fabbriche, 1605-1609": lavori vari di Roncone, 92, 119, 130, 139, 181-184, 187-189, 196.

²¹⁵⁸ Per la stima dei lavori alla Paolina (ottobre 1605 da solo, dicembre 1609, giugno 1610 e ottobre 1610 con Alessandro Nave), v. CORBO, POMPONI 1995, p. 157; e per i conti degli anni 1606-1615, v. *ivi*, p. 168; per i conti degli anni 1611-1612 e 1612-1613, v. *ivi*, p. 189; per i conti degli anni 1614-1615, v. *ivi*, p. 196; per i conti degli anni 1615-1616, v. *ivi*, p. 203; e infine per i relativi pagamenti, dal 1605 al 1608, con Ambrogio Bonazzini, v. *ivi*, p. 147, da dicembre 1607 a giugno 1608, con Ambrogio Bonazzini, v. *ivi*, p. 125; da dicembre 1607 a gennaio 1609, prima da solo e poi con Ambrogio Bonazzini e Alessandro Bollina, v. *ivi*, p. 34; da febbraio 1609 a dicembre 1614, insieme con Alessandro Bollina, v. *ivi*, p. 92.

²¹⁵⁹ Per questi e altri lavori, sono molto noti grazie a CORBO, POMPONI 1995 sia i conti (per gli anni 1605-1608, v. *ivi*, p. 181; per gli anni 1606-1608, v. *ivi*, p. 152; per gli anni 1608-1610, con stima di Flaminio Ponzio, v. *ivi*, p. 184; per gli anni 1609-1614, v. *ivi*, p. 177; per il conto dell'appartamento di Paolo V (1610), v. *ivi*, p. 187; per gli anni 1613-1614, v. *ivi*, p. 195), sia i pagamenti (per lavori in entrambi i palazzi da settembre 1605 a dicembre 1608, v. *ivi*, p. 130; da dicembre 1608 a ottobre 1614, v. *ivi*, p. 139; da gennaio 1609 a ottobre 1614, v. *ivi*, p. 92; e estate 1611, v. *ivi*, p. 188; per lavori al Quirinale da maggio 1609 ad agosto 1614, v. *ivi*, p. 92; per lavori al Vaticano nel maggio 1612 e da febbraio a dicembre 1612, v. *ivi*, p. 191). Tra 1606 e 1607 Roncone si occupò anche di riparazioni di fontane, sotto la direzione dell'organista Luca Blasi, divenuto guardiano dei giardini di Monte Cavallo: per parziali pagamenti e per il conto di queste riparazioni, v. *ivi*, p. 44 e 183. Tra ottobre 1610 e maggio 1612 Roncone si occupò anche di un Palazzo Verzelli, v. *ivi*, p. 92.

²¹⁶⁰ Secondo MARCHEGIANI 2018, Soria vi era attivo già dal 1605 circa, in quanto DE LOTTO 2008, p. 76, nel suo lungo articolo monografico su Camillo Mariani, cita un modello di sua fattura per l'altare della *Salus Populi* disegnato da Girolamo Rainaldi nel 1607. Tra i lavori che Soria svolse da solo in questo periodo, si notano quelli alle stanze di Orazio Trombone, computista della Reverenda Camera Apostolica, conclusi il 10 novembre 1610 e stimati 68.39 scudi da Bernardino Valperga 13 novembre 1610, v. CORBO, POMPONI 1995, pp. 95 e 140; da luglio a settembre 1610 aveva lavorato come falegname alla Computisteria del cardinale Scipione Borghese in Campo Marzio, v. *ivi*, p. 187.

minimi, che si riducevano a teste cherubiche e armi araldiche borghesiane (draghi, aquile e simili), certo di responsabilità del dotato allievo Soria, a cui furono finiti di versare i pagamenti relativi alla Cappella Paolina tra l'autunno del 1614 e la fine del 1615, dopo la morte del maestro²¹⁶¹. Questi lo fece erede universale della propria potente impresa tramite il matrimonio con la figlia Apollonia Roncone²¹⁶²: Soria ottenne così la propria bottega, posta presso la Colonna Traiana (la sua carta «overo Patente per potere esercitare l'Arte del legno» non gli fu però spedita che nel luglio 1617²¹⁶³), in cui transitarono numerosi garzoni e lavoranti (tra cui un “Carcono” che potrebbe avere dei legami di parentela con il fiorentino Cosimo Carcani²¹⁶⁴); conseguì contestualmente anche il titolo di “falegname di Nostro Signore Paolo V”, che pure era stato in precedenza di Roncone²¹⁶⁵, e ne ereditò numerosi lavori per la Reverenda Camera Apostolica nei due Palazzi pontifici (1617-1621)²¹⁶⁶.

²¹⁶¹ Il pagamento finale che dimostra il passaggio di bottega da Roncone a Soria è riguarda «l'ornamento d'albuccio fatto all'organetto» della Cappella Paolina, con leggio, banchi, sgabelli e armadio di noce, 15 giugno 1615 e 25 gennaio 1616, v. CORBO, POMPONI 1995, pp. 119 e 121, chiaramente di responsabilità figurativa di Soria, come si evince dal relativo conto (da novembre 1615 a dicembre 1615) che presenta anche uno schizzo dell'organo della cappella, v. *ivi*, p. 196. Per la conclusione dei lavori alla Paolina in S. Maria Maggiore da marzo 1615 a gennaio 1616, v. *ivi*, p. 203.

²¹⁶² MARCHEGIANI 2018, ANDERSON 2008, p. 378 nota 1280, PASCOLI 1992, note di Longo: ASVR, *S. Lorenzo ai Monti*, 3, “Matrimoni III,” 1609-29, 26, c. 30r.

²¹⁶³ ASVR, ASGF, 164, [G 4v]: «Giovan Battista Soria falegname a Costantinopoli fu maestro in Colonna fù spedita la sua carta sotto il dì 12 di luglio 1617 da maestro Antonio Brevi Consolo et Con[pagni] e paco a bon conto 75 [baiocchi]», cfr. anche ANDERSON 2008, p. 382 nota 1294 per il riscontro successivo in ASVR, ASGF, 163, cc. n. nn.: «Adi 30 7bre 1617 [...] pigliaranno la carta [...] maestro Giovan Battista Soria falegname di nostro signore alla Colona Traiana».

²¹⁶⁴ I soci e i lavoranti della bottega, tutti indicati come maestri falegnami, sono: Battista Vasile, nel 1615; Bartolomeo di Giovanni genovese, lavorante tra 1617 e 1620; Bartolomeo Carcono di Ancona, lavorante tra 1618 e 1630; Jacomo Cartio bergamasco, tra 1615 e 1657; Inocentio Stoppa, lavorante tra 1618 e 1644; Marco Sama, lavorante tra 1617 e 1642; v. ANDERSON 2008, pp. 378 nota 1281, 669-670, 724-725, 737 (*Appendice IV.3*, ASVR, ASGF, 174, cc. n. nn., *passim*).

²¹⁶⁵ ANDERSON 2008, p. 381 nota 1292, due conti di Roncone datati 8 novembre 1614 e 12 dicembre 1615, già noti a Elena Longo (PASCOLI 1992, pp. 989, 994 nota 2), BEDON 1983, pp. 124-125, nota 73 e HIBBARD 1962, p. 99 nota 21. Successivamente Soria fu appuntato anche «Falegname della Reverenda Camera Apostolica» e della “Reverenda Fabrica di San Pietro», dimostrando un continuo successo anche presso le istituzioni centrali del papato. A seguito della successione a Roncone, Soria si dovette occupare abitualmente del rifornimento del legname per le fabbriche presso il porto di Ripa Grande, come si vede da i mandati resi noti *ivi*, pp. 111 e 115: il 20 dicembre 1615 tramite il mercante Orazio Greco Soria si riforniva di tavole di abete per lavori architettonici a Montecavallo: in particolare cfr. *ivi*, p. 121, Soria intraprese il «riquadramento» della cappella del palazzo di Monte Cavallo, per cui è pagato tra 28 febbraio 1615 e 26 maggio 1618.

²¹⁶⁶ Interventi in evidente continuità con l'impresa del maestro Roncone furono i lavori di falegnameria «nelle stantie dell'Armaria del Palazzo Vaticano» (24 agosto - 19 settembre 1615), v. CORBO, POMPONI 1995, p. 202; quelli a in S. Agnese fuori le Mura (per cui fu pagato il 13 agosto 1615), v. *ivi*, pp. 204; e altri vari nel Palazzo di Montecavallo (8 settembre - 22 ottobre 1615), v. *ivi*, p. 206; nelle cappelle papali e nelle sale del concistoro in Vaticano (23 settembre 1615 - 25 gennaio 1616), v. *ivi*, p. 209; e vari lavori nei Palazzi pontifici per cui è retribuito il 13 agosto 1615, il 22 ottobre 1615, il 19 luglio 1617 e il 9 dicembre 1620, v. *ivi*, p. 121. Nel lustro seguente eseguì opere di falegnameria anche nel circuito di delizie Tuscolane di Frascati, in particolare alle Ville Monte Porzio Catone (1614-1620), Mondragone (1614-1615) e Taverna, (1620, con Vasanzio e Giovanni Maria Bolini), v. MARCHEGIANI 2018, con bibliografia precedente. I conti di Soria del 1615, 1616 e 1618 testimoniano però che già

Non è invece documentata una dipendenza diretta da Giovan Battista Montano, cui pure lo legano evidenti continuità stilistiche. L'apprendistato presso il lombardo ci è noto soltanto sulla base degli scritti di Giovanni Baglione, a cui la letteratura ha sempre dato fede in particolare in relazione alla già citata edizione a stampa dei disegni dell'artista²¹⁶⁷, curata da Soria e destinata a maggior fortuna nella sua terza tiratura verso la fine del XVII secolo, presso la stamperia febbrile dei De Rossi²¹⁶⁸.

Soria ebbe evidentemente grandi ambizioni imprenditoriali, che si tradussero, oltre che nell'effettiva direzione di cantieri edilizi, in un'intensa scalata a varie altre organizzazioni confraternali e poi accademiche già a partire dagli anni venti²¹⁶⁹. Nel 1615 fu intanto eletto ufficiale operaio dell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, e ne era già padre governatore due anni dopo²¹⁷⁰: una carica che resse per ben tredici volte tra 1617 e 1648²¹⁷¹; fu anche "camerlengo" per quattordici turni tra 1615 e 1647²¹⁷²; e negli anni interstiziali tra queste

in questo periodo il falegname si stava specializzando in opera d'architettura, in quanto è al capo di *equipes* di scalpellini e capomastri muratori per lavori di «rapezzi in diversi luoghi» delle masse murarie dei Palazzi pontifici, v. *ivi*, pp. 204, 210, 219. Più tardi, tra 12 giugno 1618 e 6 luglio 1619, portava avanti ormai con effettivo ruolo di architetto, insieme a Carlo Maderno, i lavori alla porta principale del Palazzo Vaticano, v. *ivi*, p. 121; al tempo stesso continuava mansioni di carpentiere nelle Sala del Concistoro del Quirinale, alle cappelle pontificie in S. Pietro e S. Maria Maggiore (26 febbraio 1619 – marzo 1620), v. *ivi*, pp. 221 e 225; e per la Torre del Vajanicco e per alcune casse per la spedizione degli *Agnus Dei* (tra 11 aprile e 17 agosto 1620), v. *ivi*, p. 121. I pagamenti per tutti questi lavori della Camera Apostolica, presso i palazzi del Vaticano e del Quirinale, dove è sempre definito falegname, furono pubblicati per la prima volta da ORBAAN 1920, p. 320 e nota 1 (mandato di 300 scudi il 28 settembre 1617 per Montecavallo e mandato camerale di 300 scudi il 26 ottobre 1617); *ivi*, p. 322 (mandato camerale per il Vaticano di 300 scudi il 14 febbraio 1618); *ivi*, p. 329 (mandato di 100 scudi per entrambi i palazzi il 26 febbraio 1619); *ivi*, p. 330 (mandato di 200 scudi per entrambi i palazzi il 4 maggio 1619); *ivi*, p. 331 (mandato di 380 scudi «per resto di scudi 2785.07 simili, che importano diversi lavori di legnami fatti per servizio della fabrica nova della porta principale et membri attinenti ad essa del Palazzo Vaticano et per diversi altri lavori di rappezzi» e mandato di 500 scudi per entrambi i palazzi il 15 agosto 1619); *ivi*, p. 341 (mandato camerale di 300 scudi il 23 marzo 1620); *ivi*, p. 346 (mandato di 500 scudi per entrambi i palazzi il 17 ottobre 1620).

²¹⁶⁷ DALLAJ 2017, in part. le pp. 76-79, 81-84, 88-91, 99-101, per il coinvolgimento specifico di Soria, che come stretto collaboratore di Montano e suo compare, si era trovato custode dei disegni del maestro, poi messo a stampa insieme al collega Bartolomeo De Rossi.

²¹⁶⁸ BAGLIONE 1642, p. 112; RINGBECK 1989, p. 9; PASCOLI 1992, p. 994 nota 3; BLUNT 1980, p. 65; P. ARRIGONI, "Montano," in THIEME-BECKER, XXV, 1931, pp. 82-83; e BERTOLOTTI 1881A, vol. 1, p. 344.

²¹⁶⁹ TORRIGIO 1649, p. 112, lo ricorda come «Guardiano» dell'Arciconfraternita del Corpo di Cristo in S. Giacomo Apostolo in Borgo nel dicembre del 1624.

²¹⁷⁰ ASVR, ASGF, 46, cc. n. nn.: fu operaio il primo novembre 1615 e poi governatore il 30 aprile 1617.

²¹⁷¹ Resse infatti l'ufficio del governorato nel 1617, 1617-1618, 1618, 1621-1622, 1622, 1627, 1627-1628, 1631, 1633-1634, 1639, 1644, 1644-1645, 1647-1648, come ricava ANDERSON 2008, pp. 409-410, app. 2 (che ricava da ASVR, ASGF, *Libri di Congregazioni, Risoluzioni e Decreti*, 53, cc. 57r, 66r, 75v, 131r; *ivi*, 56, cc. 2v, 89r, 94v; *ivi*, 59, cc. 1r, 25v, 54v; *ivi*, 60, c. 120r; *ivi*, 61, c. 7r; *ivi*, 62, cc. 3r, 103r, 109v).

²¹⁷² Il camerlengo teneva conto di entrate e uscite quotidiane per la stessa durata semestrale dell'ufficio del padre governatore, il quale era poi tenuto a vistare mensilmente questi documenti: si vede come queste due cariche fossero sostanzialmente complementari e inscindibili; non a caso, vediamo che Soria fu camerlengo negli anni 1615-16, 1616-17, 1618-19, 1625, 1625-26, 1626, 1626-27, 1627, 1633, 1645, 1645-46, 1646, 1646-47, 1647, come ricava ANDERSON 2008, pp. 379 nota 1284, da ASVR, ASGF, *Libri di Congregazioni, Risoluzioni e Decreti*, 53, cc. 26r, 50r, 81v; *ivi*, 56, cc. 43r-v, 53v, 64r, 67v, 73r, 81v; *ivi*, 61, c. 1v; *ivi*, 62, cc. 117r, 123r, 129r, 135r.

due cariche centrali, egli mantenne quasi ininterrottamente anche il ruolo di “operaio”, per altre sedici elezioni tra 1616 e 1641²¹⁷³, e fu anche, una sola volta nel 1646, “architetto” presso l’ufficio pubblico dei “maestri di strade”²¹⁷⁴. A partire dal 1617, nelle varie vesti di ufficiale del sodalizio già elencate, Soria si occupava contemporaneamente di ingrandire e migliorare gli spazi del culto²¹⁷⁵, ma anche di risolvere una lite di durata pluridecennale con la vicina Accademia di San Luca, in cui era abilmente riuscito ad inserirsi facendosi forte delle sue potenzialità nel disegno²¹⁷⁶. In effetti, prima degli intagliatori di fine secolo che in assenza del peso accentratore di Bernini caratterizzarono con la loro opera numerosi cantieri corali, Soria rimane

²¹⁷³ Gli “operai” erano i due custodi con l’incarico di sorvegliare e mantenere i beni immobili della compagnia, in particolare la chiesa, l’oratorio e le case alle pendici del Campidoglio: si trattava di un ruolo più “manuale”, che richiedeva esperienza nel campo dell’edilizia e pertanto prevedeva una età minima per l’elezione fissata ai trent’anni. ANDERSON 2008 fa notare, come d’altronde è evidente dalle carte d’archivio, come spesso il “governatore” in uscita venisse reimpiegato come “operaio” e viceversa, connettendo quest’uso alle necessità tecniche di entrambe le cariche. Soria fu “operaio” nel 1616, 1619-20, 1620, 1622-23, 1623, 1624, 1624-25, 1628-29, 1629, 1631-32, 1632, 1634-35, 1639-40, 1640, 1640-41, 1641, come ricava ANDERSON 2008, pp. 379 nota 1285, da ASVR, ASGF, *Libri di Congregazioni, Risoluzioni e Decreti*, 53, cc. n. nn. e 26r, 95v, 103v; *ivi*, 56, cc. 10r, 13v, 23v, 32r; *ivi*, 59, cc. 4r, 10v, 29r, 34r, 75v; *ivi*, 60, cc. 120r e n. nn.; *ivi*, 62, cc. 32r, 42r, 52r. ANDERSON 2008 ricava inoltre che Soria fu anche «primo consigliere» in due occasioni distinte durante il 1619, da altri tomi (ASVR, ASGF, 46, cc. n. nn., e ASVR, ASGF, 8, cc. 15v e n. nn.).

²¹⁷⁴ RINGBECK 1989, p. 14, cita DEL PIAZZA 1968, p. 22, che segnala il foglio poi pubblicato da ANDERSON 2008, p. 389 nota 1290, 1084-1085 doc. 71 (ASR, *Presidenza delle strade*, registro 30, c. 44v).

²¹⁷⁵ ANDERSON 2008 p. 388 e ZANDRI, p. 28: a partire dal 1621 costruì la sacrestia della chiesa di S. Giuseppe, non prevista da Montano.

²¹⁷⁶ La vicenda, ricostruita nel dettaglio da MILONE 1977, p. 700; ZANDRI 1971, pp. 74-75 nota 31 ed altri, è così riassumibile. Alcuni terreni e case dell’Arciconfraternita risultavano infatti essere in realtà di proprietà della chiesa degli artisti, concessi in enfiteusi alla Compagnia dei Falegnami, che però da decenni si rifiutava di pagarne il canone. La disputa era sorta al principio dell’attività confraternale sul colle capitolino, poco dopo il distacco dalla Compagnia dei Muratori allora residente presso S. Rocco all’Augusteo: il rettore di S. Martina, don Gualtiero, nel 1546 richiese, nonostante la perdita dell’istrumento alla morte del notaio che aveva certificato la cessione in affitto dei possedimenti attorno a S. Pietro in Carcere, che fossero pagati 14 scudi all’anno dai Falegnami alla sue casse, oppure che la confraternita lasciasse i terreni ingiustamente occupati. Questa prima fase del conflitto fu risolta nel 1550, quando la Confraternita dei Falegnami accettò di pagare un censo annuale di soli 11 scudi, da versare nel giorno della festa di San Giuseppe, il 19 marzo, quasi a voler trasformare questa spesa in un atto caritatevole tipico delle devozioni speciali di quella giornata; e già lo ricavano MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963, pp. 178-179 dalle precedenti fonti a stampa come CANCELLIERI 1855, pp. 173-175; PIATTI 1925, p. 13. La seconda fase, più complessa a livello documentario, è ricostruita in ANDERSON 2009: Nel 1588 però Sisto V sopprime la parrocchia di S. Martina, cedendola completamente, con tutti i suoi beni di proprietà, all’Accademia di San Luca: a questo punto la compagnia fece blocco, rifiutandosi di pagare il vecchio censo a una nuova istituzione concorrente, e iniziò contestualmente a ingrandire e trasformare sia i suoi statuti interni, fino a fondersi con la confraternita, sia condendo il tutto con numerose opere di edilizia e decorazione su tutta l’area interessata dal dibattito. Questa causa rimase pendente finché Soria, in qualità di padre governatore della congregazione, ormai divenuta Arciconfraternita, non trovò il modo di risolverla per vie personali, appellandosi nel 1630 direttamente a Giovan Lorenzo Bernini, che in quell’anno era principe in Accademia, cfr. ANDERSON 2008, nota 81 (ASVR, ASGF, 22, *Registri di Cassa delle Entrate e delle Uscite, 1626-1643*, c. 51v). La compagnia avrebbe accettato un pagamento *una tantum* di 200 scudi (meno della metà del canone effettivamente dovuto), come pieno pagamento ed estinzione del debito, ottenendo in questo modo il pieno possesso dell’area che avevano occupato, principalmente con la loro chiesa madre di S. Giuseppe dei Falegnami, v. ANDERSON 2008, nota 38 (ASVR, ASGF, 80, *Amministrazione: Raccolta di ordinazioni diverse*, cc. n. nn., 16 febbraio 1631). La compagnia spedì il proprio pagamento a Bernini in persona, l’11 febbraio dell’anno successivo (1631), che poi si impiegò nel depositarlo e investirlo al Banco di Santo Spirito a nome dell’Accademia, come era stato deciso nella “concordia” raggiunta l’anno precedente dalle parti.

probabilmente il più influente membro dell'Arciconfraternita dei Falegnami di Roma: è in parte alle sue scelte che si deve il relativo isolamento degli artefici del legno rispetto alle altre arti del disegno nel contesto romano, anche considerando il ruolo primario che egli tenne per circa quarant'anni all'interno non solo di quella istituzione, ma anche delle 'concorrenti' Accademie di San Luca (di cui ricoprì la carica di camerlengo per anni)²¹⁷⁷ e dei Virtuosi al Pantheon (sotto l'egida della Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta)²¹⁷⁸.

Dopo una pausa dalle presenze accademiche di alcuni anni, il 28 dicembre 1644, Soria divenne Principe della San Luca²¹⁷⁹ e tale rimase fino al decesso nel 22 novembre 1651. Come notato da Paul Anderson, il suo ruolo fu soprattutto rivolto alla gestione economica, coerentemente con i suoi interessi lavorativi di quegli anni, in cui fu attivo soprattutto come perito stimatore di architettura, per enti assai diversi come i gesuiti²¹⁸⁰, confraternite²¹⁸¹ e famiglie nobiliari²¹⁸²: un'attività istituzionale portata avanti fino alla morte²¹⁸³. I colleghi dell'Accademia gli accordarono l'onore di essere seppellito nella nuova chiesa dei Santi Luca e Martina: il sepolcro

²¹⁷⁷ Soria dovette essere associato in qualche modo all'Accademia di San Luca almeno a partire dal 1633 circa, considerando che appare per la prima volta nei documenti dell'istituzione l'8 gennaio 1634, quando è scelto come tesoriere: tale rimarrà fino al 1647, v. MARCHEGIANI 2018 (Archivio Accademia di San Luca, *Libro delle Congregazioni, 1634-1652*, vol. 43, cc. 1r-v). Per il suo ruolo particolarmente dedito all'economia dell'istituzione accademica cfr. ANDERSON 2008, p. 380 nota 1288, p. 381 nota 1291, con bibliografia precedente.

²¹⁷⁸ La partecipazione di Soria alle riunioni dei Virtuosi del Pantheon va dal 14 marzo 1638, quando vi si fece iscrivere insieme all'amico Pietro da Cortona, v. TIBERIA 2005, pp. 67, 108-109 al 1650, v. ANDERSON 2008, pp. 40 e 52-54, note 124 e 128; TIBERIA 2005, pp. 187-189, PASCOLI 1992, p. 996 note 7-8 a cura di Elena Longo; ORBAAN 1915, p. 42 per il documento che ne testimonia l'accettazione all'interno dell'accademia il 14 marzo 1638, in qualità di «Architetto de' Barberini», mettendo in evidenza l'importante della protezione della famiglia papale e dell'amicizia con Pietro da Cortona accettato nella stessa congregazione (Archivio della Pontificia Accademia dei Virtuosi del Pantheon, *Elenco de li soggetti virtuosi ammessi in congregazione di San Giuseppe di Terrasanta*, e ivi, *Libro di congregazione dal 1615 al 1653*, cc. n. nn.). Cfr. anche TIBERIA 2005: pp. 19, 23-24, 214-216, 218-220, 222-223, 225-226, 230-231, 234-236, 239-241, 244-245, dove Soria compare principalmente come computista, occupato per la compagnia di Terrasanta a risolvere una questione economica in sospeso tra i fratelli e l'Accademia di San Luca riguardante possedimenti terrieri di Teodoro della Porta.

²¹⁷⁹ Cfr. MARCHEGIANI 2018: il 29 settembre 1645 tenne congregazione privata a casa sua presso la Colonna Traiana (Archivio Accademia di San Luca, *Libro delle Congregazioni, 1634-1652*, vol. 43, c. 63r); e il 18 agosto 1647 fu accolta la sua proposta di un censimento delle botteghe di pittori e di doratori per verificare il possesso della «patente» dell'Accademia, licenza d'esercizio disposta da un breve di Urbano VIII (Archivio Accademia di San Luca, *Libro delle Congregazioni, 1634-1652*, vol. 43, cc. 65r-v).

²¹⁸⁰ Il 28 marzo 1642 insieme a Maruscelli e Orazio Torriani proponeva modifiche non accettate alla facciata di S. Ignazio basandosi sul modello risalente al 1629 su progetto di Orazio Grassi. MARCHEGIANI 2018 riconosce queste modifiche nei disegni attribuiti a Grassi, presso la BAV, ms. Chigi, P. VII.9, cc. 134v-137; cfr. BÖSEL 1986, figg. 131-133. Per la medesima chiesa aveva già fornito le travi del tetto fra il 1638 e il 1640, v. POLLAK 1928, vol. 1, pp. 155, 196, 202, doc. 8, 204.

²¹⁸¹ MARCHEGIANI 2018 segnala anche una risoluzione su una disputa per l'utilizzo di una fonte tra la principessa Olimpia Aldobrandini, i fratelli Ottavio e Giulio Mandosi e la chiesa di S. Maria ai Monti nel 1646 (ASVR, *Fondo catecumeni*, b. 117, *Instrumenta 1645-1646*, pp. 457-466).

²¹⁸² BARGHINI 1994, p. 289, riporta una sua consulenza a cavallo tra 1650 e 1651 insieme al Torriani per l'ampliamento del Palazzo Ducale di Modena, poi proposto a Bernini.

²¹⁸³ Registrata il 22 novembre del 1651 dall'Accademia, v. ANDERSON 2008, p. 1085 (Archivio Accademia di San Luca, *Libro delle Congregazioni, 1634-1652*, vol. 43, c. 67v) e cfr. MARCHEGIANI 2018.

nella cappella di S. Lazzaro gli fu concesso direttamente dal Berrettini; nel 1653 fu dotato dalla vedova Apollonia Roncone e del suo erede (forse un ex-allievo di bottega, a nome di Michele Bernardi²¹⁸⁴) di un busto in una nicchia ovata attribuito a Bernardo Fioriti, autore del *pendant* dedicato a Pietro da Cortona, e di una lapide in cui è orgogliosamente definito soltanto come architetto²¹⁸⁵, e non come falegname o intagliatore. Alla morte Soria lasciava una consistente collezione che coerentemente comprendeva soltanto quadri, disegni e stampe, venduta dagli eredi intorno al 1656²¹⁸⁶.

Il salto di Soria da “falegname” a “architetto” è da considerare esemplare del processo col quale un artigiano poteva diventare un professore del disegno nella seconda metà del XVI e nel primo XVII secolo, descritto già dalle biografie vasariane di Baccio d’Agnolo e di Antonio e Giuliano da Sangallo. Ottenuta la sua bottega e il titolo di maestro falegname, Soria si guadagnò la stima di vari architetti affermati, ricevendo in numerosi cantieri compiti di *leadership* che gli permisero di fregiarsi del titolo di disegnatore e di architetto, da lui rivendicato, stando alle fonti storiche. Spesso tuttavia egli ebbe unicamente un incarico di appaltatore e “misuratore” (ossia di consulente esperto nella valutazione e stima dei lavori altrui), che si accompagnava alla sua presenza nei cantieri come capomastro falegname²¹⁸⁷. Molte delle facciate di chiese che gli sono attribuite infatti sono poco documentate, e avvicinate all’artista più per via stilistica e basandosi su fonti letterarie, come Pompilio Totti, che gli dava ad esempio il completo controllo sulla facciata di S. Carlo ai Catinari (1636-1638)²¹⁸⁸, o Giovan Battista Mola che considerava opere di

²¹⁸⁴ DALLAJ 2017, p. 76 nota 15: «L’esame dei documenti ha permesso di stabilire che Bernardi, originario di Sant’Oreste, era nipote del defunto», il che si pone a possibile conferma per l’attribuzione sopra proposta da chi scrive per l’organo del paesino sul Soratte.

²¹⁸⁵ ANDERSON 2008, p. 1085 dove si ricorda anche la sua partecipazione alla Soprintendenza delle Strade, doc. 72 per il testo della lapide, già pubblicato in PASCOLI 1992, pp. 993 e 997 a cura di E. Longo; FORCELLA 1876, VII, p. 416, n. 841; e NOEHLES 1970, pp. 194, 351 doc. 90, p. 368 doc. 170: «D.O.M. / JOANNES BAPTISTA SORIA ROMANUS / ARCHITECTUS HUIUSQUE / ACCADEMIAE PRINCEPS MORUM / INGENUITATE AMABILIS OB VARIA / PIETATIS OPERA QUAE VIVENDO / HUIC ECCLESIAE CONSILO AC / LIBERALITATE PRAESTITIT MERITO / NOMEN BENEFactoris OBTINUIT / MICHAEL BERNARDUS ET APOLLONIA RONCONA / HAEREDES IN HOC S: LAZARI SACELLO / AB EQUITE PETRO BERETTINO CORTONENSE / CONSTRUCTO ET LOCUM FAMILIARI / SUO CONCEDENTE MONUMENTUM / P.P. / OBIT AETATIS SUAE ANNO LXXI / DIE XXII NOVEMBRIS / ANNI M.DCLL.».

²¹⁸⁶ MARCHEGIANI 2018 ricorda che Cassiano dal Pozzo segnalava a Nikolaes Heinsius, procacciatore artistico di Cristina di Svezia, di possedere una copia dell’inventario della vendita, trascritto in RINGBECK 1989, pp. 210-224.

²¹⁸⁷ È il caso della perduta *facies* secentesca della chiesa romana di S. Chiara: RINGBECK 1989, pp. 75-77, 89-97, in part. p. 75, dove Soria è documentato per i restauri del convento, voluti da Francesco Barberini, con interventi riassunti in un conto saldato il 7 aprile 1628, ma eseguiti per la parte architettonica da Sergio Venturi e Giovanni Maria Bolini.

²¹⁸⁸ TOTTI 1638, p. 182, rilanciata da BAGLIONE 1642, p. 174, *Vita di Rosato Rosati*: «Dilettossi anche di architettura, e fece il disegno, e modello della Chiesa di S. Carlo Borromeo alli Catinari, che è riuscito assai vago, e ben ornato, siccome vedesi, e i buoni intendenti giudicio ne fanno; sebben la facciata di travertini, piena di ornamenti, è stata poi fabbricata d’ordine, e disegno di Giovan Battista Soria», cfr. ORBAAN 1920, p. 164, nota 1.

Soria quasi tutte le facciate finite sotto la protezione di Scipione Borghese, in special modo S. Caterina da Siena a Magnanapoli (1638-1641)²¹⁸⁹, e ancor di più sul fantasioso testo di Lione Pascoli del 1736²¹⁹⁰, che finì per divulgare questa tradizione di un Soria progettista e disegnatore. Nonostante di solito la sua opera sia stata descritta come aderente a un movimento “classicista”, prossimo agli ideali estetici del tardo Rinascimento e opposto a quelli dell’alto Barocco²¹⁹¹, la fortuna critica dell’architettura di Soria fu scarsa, soprattutto in relazione alla critica contraria alle forme ornamentali svolta tra il Sette e l’Ottocento nei riguardi del XVII secolo²¹⁹². Le uniche certezze documentarie in merito alla sua attività come architetto propriamente detto riguardano consulenze tecniche a cantieri dove operavano anche altri architetti²¹⁹³, spesso con ruolo di preminenza, come Paolo Maruscelli (nuovo progetto per la Casa dei Filippini, 1627) e Francesco

²¹⁸⁹ NOEHLES 1966, p. 94, per la facciata, parte della chiesa e del monastero domenicano; cfr. *ivi*, pp. 58-59, 102, 112-113, 132.

²¹⁹⁰ MARCHEGIANI 2018 attribuisce al ruolo di Soria come supervisore per i Borghese, specialmente nei restauri di chiese antiche, l’origine di quella che definisce una «nomea di progettista di facciate monumentali», resa celebre dalle stampe di Giovanni Battista Falda nella seconda metà del secolo (FALDA 1667, tavv. n. nn. che gli affida anche S. Domenico e Sisto, S. Gregorio Magno, e S. Crisogono) che influenzarono pesantemente la letteratura successiva. La bibliografia specialistica moderna, in particolare lo studio monografico di Ringbeck (che si basava su precedenti interventi di MATTHIAE 1938, pp. 412-420 e PORTOGHESI 1966, p. 271), lo cementarono come «Architekt Scipione Borgheses», succeduto in questo ruolo a Flaminio Ponzio e a Vasanzio, accumulando anche questi ultimi al mestiere di falegname, non altrimenti documentato, finendo per attribuirgli l’intera architettura di S. Crisogono, S. Gregorio al Celio, v. BARTOLINI SALIMBENI 1983-1987, p. 399. che MARCHEGIANI 2018 è «aderente allo stringato schema di Ponzio per la facciata borghesiana di S. Sebastiano fuori le Mura»; mentre è datata al 1638 l’attribuzione della facciata di S. Carlo ai Catinari, la cui «solenne partitura [...] ispirata nell’ampio avancorpo frontonato con terna di portali al prospetto pure dellaportiano del Gesù» risale per MARCHEGIANI 2018 «alla matrice del S. Gregorio». PASCOLI 1736, p. 529 aggiungeva restauri a due chiese a Caprarola e Ronciglione a questo elenco borghesiano, aumentato dalla monografia di RINGBECK 1989, pp. 75-77, 89-97 con il convento di S. Maria di Gesù ad Artena e della parrocchiale di Monte Compatri.

²¹⁹¹ Così RINGBECK 1989, pp. 7-8, ripresa da Waddy; BLUNT 1980, in part. pp. 61-72; Cannizzaro 1978; e soprattutto i due padri fondatori, RIEGL 1908, p. 143e WÖLFFLIN 1888, p. 112.

²¹⁹² Per la poca fortuna critica di Soria architetto, v. ANDERSON 2008, pp. 386-387, con bibliografia precedente: sia gli scritti polemici di [MILIZIA] 1768, p. 335: «Giovan Battista Soria romano, nato 1581, morto 1651: fece in Roma la facciata della chiesa della Vittoria, similissima a quella di S. Susanna, cioè del pari difettosa. Sullo stesso andare è la facciata ch’egli eresse a S. Carlo de Catenari. [...] Il cardinale Scipione Borghese protettore del Soria, gli fece fare i portici e la facciata di S. Gregorio [...] ordinari [...] e con i soliti abusi, pure è svelta ed elegante: vantaggio che risulta dall’aver davanti un grandissimo spazio [...] Soria si comportò con poco genio anche nel portico di S. Grisogono, e nella chiesa di S. Caterina da Siena sul Monte Magnanapoli», sia quelli accademici di MISSIRINI 1823, p. 113, che lo definirono «architetto romano di poco genio». Anche QUATREMÈRE DE QUINCY 1832, pp. 479-480 fa delle affermazioni condivisibili, come riconoscere il debito stilistico con Martino Longhi, Carlo Maderno e Pietro da Cortona delle architetture di Soria, nonostante la mancanza di informazioni sulla formazione di quest’ultimo, e distanziandolo tuttavia dal pericoloso borrominismo, ma non risparmia le critiche: «n’a su véritablement imprimer à ses ouvrages aucun autre caractère que celui de l’absence de tout caractère»; tra le sue opere apprezza particolarmente (per mancanza di errori, la facciata di S. Carlo ai Catinari), mentre riprende tutte le critiche sulle altre opere già viste in Milizia.

²¹⁹³ Ad esempio è registrato a firmare stime per lavori in luoghi diversi dell’architetto Domenico Cardelli, per scudi 137.22 nel 1644, v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), Computisteria, 70, p. 475, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010; p. 41.

Borromini (cortile dello stesso complesso tra 1641 e 1644)²¹⁹⁴, Sergio Venturi (S. Maria della Vittoria, S. Crisogono)²¹⁹⁵ e Giovanni Maria Bolini (S. Gregorio Magno e S. Maria sopra Minerva)²¹⁹⁶ o l'amico architetto Orazio Torriani (SS. Domenico e Sisto e S. Caterina da Siena a Monte Magnanapoli)²¹⁹⁷.

L'equivoco fu volutamente forzato da Soria, che in effetti si era specializzato nella realizzazione di modelli lignei per architetture di Bernini, come nel caso dei suoi ornamenti per le nicchie della crociera o dei campanili di S. Pietro, che discutiamo più oltre²¹⁹⁸.

²¹⁹⁴ CONNORS 1980, pp. 14-17 propone Soria come collaboratore nella realizzazione della facciata principale di Palazzo Borghese (1624-1627), che gli apparve la fonte più probabile per la facciata ovest della casa filippina realizzata da Maruscelli: anche due piante del pianterreno del medesimo palazzo sono attribuite da CONNORS 1980, p. 19 a Soria, oggi conservate nell'Archivio della Congregazione dell'Oratorio di S. Maria in Vallicella. Anche Girolamo Rainaldi e Gaspare de Vecchi furono coinvolti insieme a lui, v. CONNORS 1980, pp. 46-49.

²¹⁹⁵ TOTTI 1638, p. 511 è il primo a attribuire a Soria architetto la facciata di S. Maria della Vittoria (1625-1626), sulla quale v. RINGBECK 1989, p. 187, docc. 34-36. La documentazione conferma che Soria intervenne solo in seguito alle misure e stime relative all'effettiva realizzazione muraria eseguite da altri, in particolare per S. Maria della Vittoria da Sergio Venturi e Giovanni Maria Bolini: tra 1628 e 1629 Soria vistò i conti dello scultore toscano Domenico de' Rossi per il rilievo con l'Adorazione del Bambino sopra al portale d'ingresso, già tarati nel 1627 dai precedenti architetti. Quella di S. Maria della Vittoria, che dovrebbe essere la sua prima facciata chiesastica, messa in dubbio da MARCHEGIANI 2018, fu considerata dagli studiosi come la meno felice delle sue realizzazioni in tale campo: HIBBARD 1971, p. 141 la descrive come una pallida imitazione della facciata di S. Susanna di Carlo Maderno, che sorge nelle vicinanze. Nonostante BARTOLINI SALIMBENI 1983-1987, p. 403 e RINGBECK 1989, pp. 38-39 gli attribuissero l'intera facciata con portico di S. Crisogono (1626), sulla base di BAGLIONE 1642, p. 97, MANDI 1933, pp. 14, 19 rese noto che l'unico architetto citato dai documenti dopo la morte di Vasanzio (1621) fu il senese Sergio Venturi già direttore e misuratore dei lavori di Soria per il catafalco di Paolo V.

²¹⁹⁶ TOTTI 1638, p. 143 è il primo a attribuire a Soria architetto la facciata e il quadriportico di S. Gregorio al Celio (1629-1633), su cui v. RINGBECK 1989, pp. 190-198, docc. 39-44: Soria e Bolini sottoscrissero insieme la stima dell'opera muraria del primo (28 giugno 1629) e secondo ordine (12 gennaio 1633) della facciata, oltre a vistare opere dello scalpellino Andrea Appiani dal 16 ottobre 1629 all'8 dicembre 1632; nel febbraio 1633 Soria fu pagato per lavori di falegnameria tra cui la croce sommitale in castagno. MARCHEGIANI 2018 ritiene che il suo schema a due ordini derivi dalla facciata di S. Luigi dei Francesi di Giacomo della Porta, ripresa già nei sepolcri papali di S. Maria Maggiore e nel portico di S. Bibiana di Bernini tra 1624 e 1626. RINGBECK 1989, pp. 205-206: nell'aprile del 1630 misurò opere in stucco e lapidee nel coro di S. Maria sopra Minerva con Bolini; lavori pressoché contemporanei a quelli per gli organi che occuparono Soria tra marzo 1631 e febbraio 1632, v. RINGBECK 1989, pp. 206-208, docc. 58-61.

²¹⁹⁷ RINGBECK 1989, pp. 78-88, 98-103: dove Soria vista alcune misure e stime di muratura e intaglio lapideo tra 1637 e 1640: MARCHEGIANI 2008, raccogliendo diversi risultati di studi specialistici precedenti (ONTINI, 1952, pp. 79-81; RISSO 1993, p. 464; PAGANO 1994, pp. 88, 92) conclude che in entrambi i casi fosse Torriani il capo progetto e che Soria forniva importanti forniture di legnami e altre materie prime (già dal 1617) e probabilmente si occupava contestualmente della gestione economica dei cantieri.

²¹⁹⁸ Soria realizzò infatti il modello in grande e messo in opera per la guglia lignea del campanile, alto circa 17.20 metri, su cui vedi il commento di DEL PESCO 2015, in part. nota 18 per i documenti, e cfr. in generale sulla vicenda dei campanili MCPHEE 2003; CONTARDI 1991, in part. pp. 10-11; BAUER 1983. La «piramide» grande è attestata in una lettera di Bernini a Soria del 28 maggio 1641 (già citata da FRASCHETTI 1900, p. 162 e poi trascritta da POLLAK 1931, reg. 293, pp. 135-136): le decorazioni, a cui contribuirono gli altrimenti ignoti intagliatori Giovan Pietro Giani e Giuseppe Pellicella, includevano otto candelieri, fiamme, festoni, api, baccellature, pesci, chiavi, una palla e la croce (per cui Soria presentò un conto il 24 novembre 1636, v. *ivi*, reg. 48, pp. 50, fatto eseguire da una vasta squadra con l'aiuto del fattore Giuseppe Drei, pagato scudi 209.40, v. *ivi*, regg. 292, 294-299, pp. 135, 136-138). L'insieme fu concluso intorno al 25 maggio 1641 (quando Soria è pagato 200 scudi), e poi dall'estate ricevette vari pagamenti a soddisfazione di un nuovo conto per scudi 1175.00 ridotto a 875.00 (10 marzo 1638-15 novembre

Le rimanenze materiali evidenziano un ruolo ulteriore dell'artista, che non a caso, pur occupando un vasto spazio nel 'direttivo' dell'Arciconfraternita, si muove nella direzione di variare la propria attività oltre le ristrette caratteristiche destinati ai singoli bracci dell'istituzione, dimostrando un atteggiamento più raro nel seguito delle vicende della compagnia. Come il suo modello Montano, egli è propriamente uno scultore di legname, e la sua opera lo definisce come esperto nella figura oltre che nella costruzione, ossia come intagliatore oltre che come carpentiere, a dispetto delle fonti storiche e archivistiche. L'acclarata capacità architettonica di Soria non pone assolutamente problemi rispetto all'ipotesi di un suo operato più volto alla scultura, che al più potrebbe essere aggiustata nel senso di una fitta relazione all'interno dei rapporti confraternali: opere come gli organi di S. Maria sopra Minerva, dalla sapiente composizione architettonica che addirittura contribuirà a formare lo stile dell'architetto Paolo Maruscelli, implicano certamente una familiarità insolita di Soria con l'arte del disegno, al di là della pratica artigianale comune legata alla realizzazione di modelli lignei. È in questo senso disegnativo che va inteso il magisterio di Montano riconosciuto da Baglione, mediato anche dall'esperienza diretta in fatto di antichità e di teoria dell'arte architettonica²¹⁹⁹. Lione Pascoli, che però scrive a un secolo di distanza (1736), va oltre e arriva a informarci di un supposto viaggio di Soria a Firenze, via Città di Castello e Borgo San Sepolcro, in compagnia del pittore Pomarancio (verosimilmente Antonio Circignani): quest'ulteriore apprendistato, volto a elevare le conoscenze del disegno pittorico, necessario secondo il canone vasariano, sembra un'aggiunta spuria, volta a certificare in senso accademico le capacità di Soria come architetto. Lo storiografo va avanti sostenendo che l'artista visitò anche Palermo, sempre studiando i monumenti locali, e addirittura costruendovi un ponte²²⁰⁰, e che al suo ritorno nell'Urbe fece il suo ingresso nell'Accademia di San Luca grazie all'amicizia accordatagli in virtù dei suoi talenti da Carlo Maderno e Pietro da Cortona. Il riferimento al Berrettini in realtà non è bambino da gettare

1641, tarato il 5 febbraio 1643), pubblicato *ivi*, reg. 54, pp. 61-65; per i mandati di pagamento fino al 29 luglio 1642, v. *ivi*, regg. 303-306, pp. 138-139; per quelli della banderuola del campanile (71 scudi), v. *ivi*, reg. 405, p. 158.

²¹⁹⁹ Per i rapporti tra Soria e Montano come esempi di carpentieri-architetti, v. ANDERSON 2008, pp. 14 nota 9, pp. 21-22 note 46 e 49, pp. 26-27, p. 55 nota 134, pp. 262, 324, 364, 398 e 399 nota 1357.

²²⁰⁰ PASCOLI 1992, pp. 990-991 crea un'infanzia fantastica per «il nostro Giambatista, che del 1581 Roma venne alla luce del mondo. Né negar si può, che non v'avesse fin da fanciullo naturale inclinazione, e che non ne desse più d'una volta a' genitori i segni colle continue puerili caselle, che faceva di carta non meno che di mattoni. Credendo perciò che fosse di suo, e lor vantaggio l'andarono sempre secondando finché giunto a proporzionata età, lo raccomandarono ad un esperto, e bravo falegname, che l'istruiva ancor nel disegno. Sotto lui dunque si venne nell'una, e nell'altra professione a poco a poco abilitando; e non cessò mai d'applicarvi colla solita sua primiera inclinazione fino a che non giunse a stato di potere da sé operare, e dare in architettura anche agli altri lezione».

insieme all'acqua sporca²²⁰¹: il linguaggio decorativo che Soria finalmente innesta sulle esperienze dei carpentari romani, infatti, travalica l'insegnamento di Montano, concedendosi ampio spazio per una ricchezza decorativa soda ma controllata, aggiornata su fonti post-manieriste toscane avvicinabili a quelle, anche se mai fantasiose al pari, del pittore cortonese. In questo senso, ha ragione Birgitta Ringbeck a sottolineare che la letteratura secondaria ha in un qualche modo trascurato questa indicazione di stile, concentrandosi sul ruolo di falegname di Soria, e limitandone dunque l'opera alle innovazioni in fatto di ornamenti di scale, porte, finestre, mobili e soffitti, che pure non è dire poco²²⁰².

Prima di questa svolta nobilitante nella carriera tuttavia Soria si era affermato (come accadrà per i Giorgetti nell'ambito barberiniano) come tuttofare della famiglia Borghese²²⁰³, producendo ad esempio numerosi arredi, oggi verosimilmente tutti perduti, per la Villa Pinciana, occupandosi in particolare del *display* dei dipinti²²⁰⁴ e ancor più delle sculture. Suoi furono infatti i piedistalli (sgabelloni) per la serie dei Cesari di Giovan Battista della Porta, la custodia dei *Tre Putti Dormienti* di Egidio della Riviera e della *Capra Amaltea* di Giovan Lorenzo Bernini²²⁰⁵. Il più importante dei congegni espositivi di Soria fu certamente il celebre letto in legno dorato che sosteneva il nuovo materasso approntato in marmo all'*Ermafrodito* dallo stesso Bernini²²⁰⁶. Eseguita tra 1619

²²⁰¹ Per le entrate con Pietro da Cortona, risalenti piuttosto al periodo della realizzazione della chiesa dei SS. Luca e Martina, cfr. ANDERSON 2008, pp. 61-63, p. 383 e NOEHLES 1970, pp. 9-10. Insieme al Berrettini, al tempo principe, scoprì anche i resti della santa il 25 ottobre 1634 durante i lavori ad alcune tombe nella chiesa inferiore, v. HONORATO 1635, p. 5. A Soria sono pagati diversi interventi alla chiesa dei SS. Luca e Martina: nel 1636, 450 scudi per lavori non specificati alla nuova farmacia per i poveri di Roma, e 50 scudi per lavori all'altar maggiore di SS. Luca e Martina, v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), Computisteria, 68, cc. 139 e 643: citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 32 e 34; per altri lavori alla chiesa di S. Martina, 50 scudi nel 1649, 100 scudi nel 1650, 50 scudi nel 1651, v. *ivi*, 71 (1649-1654), cc. 6, 116, 223, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 41-42.

²²⁰² RINGBECK 1989, pp. 5-7.

²²⁰³ AAV, Archivio Borghese, *Conti degli Artigiani (1620)*, fascio 307, n. 67: un armadio per i vestiti della principessa Borghese, con scaffalature, draghi, aquile, nastri, grottesche e mascheroni, 20 febbraio 1620, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 68.

²²⁰⁴ Dalla seconda metà degli anni Dieci Soria eseguì cornici per tele della quadreria, dorate dal pittore fiammingo Annibale Durante, già incontrato nella bottega di Roncone in quanto fu il responsabile della policromia del soffitto di S. Sebastiano fuori le Mura, v. DELLA PERGOLA 1955, pp. 7, 28, 154; DELLA PERGOLA 1959, pp. 21, 219. Ulteriori lavori che riguardarono incorniciature e soffitti Soria li svolse per il palazzo di Marcantonio Borghese in Campo Marzio. In un pagamento del 12 aprile 1618, per 81 scudi incassava nel cielo dell'appartamento nobile dipinti di Giovan Francesco Guerrieri e per 15 scudi e 54 baiocchi approntava una cornice al fregio dipinto in un locale che dava sul giardino, v. PERGOLA 1956, p. 236, doc. 100.

²²⁰⁵ Soria presentò un unico conto per tutti questi lavori, conservato in AAV, Archivio Borghese, busta 4173 (12 agosto 1615), e pubblicato integralmente in FALDI 1954, pp. 14 e 50-51, doc. 3: i putti avevano un piedistallo ottagonale in noce a vista, con un coperchio ovato; cfr. *ivi*, pp. 25 e 146, doc. 11, la capra era invece esposta in un contenitore di forma quadrata: dato che contribuisce all'esclusione dell'attuale gruppo conservato in galleria dall'autografia berniniana, per via della base ovale.

²²⁰⁶ Per la giustificazione di ben 230 scudi del 28 giugno 1620, v. FALDI 1954, p. 146, doc. 11, ritrascritto da KALVERAM 1995, p. 231 (AAV, *Archivio Borghese*, b. 4173, *Falegnami dal 1607 a 1623/Cavaterra Carrettieri da 1608 a 1622/ Fornaciari da 1607 a 1621*, cc. n. nn., ma [c. 3r]): «Per haver fatto il Cassone per la statua di marmo, che stà a

e 1620, quest'opera, descritta nei documenti come una lettiera intagliata con pilastri, puttini e un grande coperchio simile a un baule, dovette essere impressionante quanto l'oggetto che conteneva, visto il prezzo esorbitante anche rispetto ad altri due letti da parata intagliati contemporaneamente per il palazzo del principe Marcantonio Borghese, costati circa la metà ciascuno²²⁰⁷. Molto più tardi, Soria fu anche coinvolto nella realizzazione degli automi conservati nella Villa Pinciana, tra cui la famosa «testa spaventosa» (purtroppo non documentata) e il drago e il cuculo intagliati da Andrea Sellari²²⁰⁸.

Nel gennaio 1622 Soria fu «capo mastro falegname» per il catafalco effimero, eretto nella tipica forma di tempietto derivata anche dagli studi di Montano, su progetto di Sergio Venturi, architetto dei Borghese (Figura 8), con figure modellate da Giovan Lorenzo Bernini, per la traslazione da S. Pietro a S. Maria Maggiore delle spoglie di Paolo V, morto un anno addietro: le trentasei statue di stucco furono però realizzate dal solo Bernini²²⁰⁹. Agli inizi dello stesso mese risalgono alcuni conti comprendenti lavori d'intaglio per Scipione Borghese, come il piedistallo in noce per un busto di Paolo V²²¹⁰ e l'allestimento dello «studio verso Ripetta» nel nuovo palazzo, avendo il cardinale lasciato la residenza al Borgo Nuovo dopo la morte dello zio pontefice²²¹¹. Nello stesso anno sempre come falegname Soria preparò la cassa per il trasporto

giacere sopra il matarazzo di marmo, fatto tutto di noce, con N.º 8 puttini nelli pilastri intagliati ignudi di tutto relevo, con 8 capitelli in capo, e sotto li pilastri scorniciati col cornicione e fregio intagliati e sopra il fregio reportatoci il fogliame traforato atorno detto fregio, con fogliami, puttini, draghi e aquila e sotto fattoci li sportelli tutti intagliati straforati con fogliami e imprese che lo servono tutto per di sotto e fattoci il piano di sotto con fusti di noce col posamento tutto intagliato e di sopra fattoci il coperchio da serrare à modo di cassa e le sponde d'atorno maschiettate che se calano per poterla veder tutta atorno...».

²²⁰⁷ Il conto del 7 giugno 1619, dove Soria figura sempre come falegname (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 46, fasc. 3, regg. 2, cc. n. nn.), è pubblicato in CORBO, POMPONI 1995, p. 221 e GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 111, per «due lettieri di noce grande, con sue colonne tutte lavorate, suoi vasi, et altro», mentre il pagamento fu pubblicato in ORBAAN 1920, p. 340 (ASR, Camerale I, Conti della depositeria generale, 1620, [c. 33] 11 marzo 1620), che testimonia l'importanza di questa commissione: «scudi dugento cinquantadua di moneta pagati per mandato Camerale a maestro Giovan Battista Soria, falegname, per 2 lettieri grandi straordinarie tutte intagliate per servizio dell'eccellentissimo signor principe Borghese».

²²⁰⁸ Per il conto di Andrea Sellari intagliatore del 2 novembre 1630, v. il documento pubblicato da BARBIERI 2001, pp. 174-175 (AAV, Archivio Borghese, b. 6065, n. 382): il drago «si muove, mena la bocca, la lingua, e grida, colorito al naturale, et messoci il pelo due volte, e fatto in tre maniere» ossia con tre meccaniche differenti e costò 35 scudi; il cuculo era interamente di legname non dipinto e muoveva ali, becco e lingua per spinta idraulica e costò 30 scudi: Giovanni Battista Soria, ridusse il conto a un totale di 51 scudi.

²²⁰⁹ SCHRAVEN 2001, p. 27 nota 47: AAV, *Archivio Borghese*, 4173, *Artisti di Scipione Borghese 1607-1623*, c. 15r: «A di 22 di gennaio 1622. Opere del Catafalco. Mesura et stima dell'opere de legname fatte a tutte sue spese da Mastro Gio. Battista Soria Capomastro falegname a S. Maria Maggiore, in servizio dell'Ill.mo et R.mo Sig. Card.le Borghese, per l'essequie della S.ta Mem. di N.ro Sig.re Papa Pavolo Quinto», per il prezzo di 1647 scudi e 55 baiocchi. Parte del costo fu impiegato per servizio dello smontaggio del soffitto come precauzione antincendio, cfr. RINGBECK 1989, pp. 12, 16.

²²¹⁰ MINOZZI 1998, pp. 434-435, doc. 47.

²²¹¹ HIBBARD 1962, p. 72.

del gruppo del *Ratto di Proserpina* a Villa Ludovisi nel 1622²²¹². Come architetto dei Borghese, passò negli anni successivi alla vera e propria attività edilizia nel palazzo di Ripetta²²¹³. Negli anni venti del Seicento Soria fu il carpentiere preferito del cardinal nipote Scipione Borghese²²¹⁴, che lo mise al lavoro in fabbriche sacre e profane dentro e intorno a Roma, tra cui il palazzo in Borgo Nuovo (1621), nuovi ambienti del Palazzo del Quirinale (1618-21)²²¹⁵, la Villa Pinciana (ca. 1620-26) e i rifacimenti della basilica di S. Sebastiano fuori le Mura (tra 1615 e 1619). In particolare, il soffitto di quest'ultimo edificio sacro, variamente attribuito a Flaminio Ponzio e a Vasanzio, fu di responsabilità di Vittorio Roncone, con cui già lavorava Soria²²¹⁶ (Figure 9. 1-5).

²²¹² Giustificazione di spesa del 28 giugno 1620 relativa all'esecuzione del cassone ligneo pubblicata in FALDI 1954, pp. 29-31, n. 33. Tutti i documenti relativi ai lavori per le sculture borghesiani del Bernini erano stati anticipati in FALDI 1953 e riesaminata più di recente in con trascrizioni complete in MINOZZI 1998, in part. pp. 424, 429, 434-435, docc. 11, 40, 47.

²²¹³ Il cantiere durò dal 1624 al 1627, e nel dicembre 1626 Soria era capomastro poiché autorizzava pagamenti a scalpellini, v. RINGBECK 1989, p. 184, doc. 26; ancora nel dicembre 1628 controllava le riparazioni dell'architetto-muratore Giovanni Bolina, v. HIBBARD 1962, p. 73. Queste notizie dovevano essere note ai contemporanei, che infatti lo definirono architetto dell'intero palazzo, v. TOTI 1638, p. 354. Su questa attribuzione si basava CONNORS 1980, p. 16 e 19 e figg. 119-120 per agganciare l'attività di Soria a quella di Maruscelli, che nei suoi progetti per l'Oratorio della Vallicella del 1627 prese a modello le piante terrene e del primo piano del palazzo, cfr. MARCHEGIANI 2018.

²²¹⁴ AAV, Archivio Borghese, *Libro Mastro del cardinal Scipione Borghese (1624-1632)* registra numerosi pagamenti a Soria come falegname: *ivi*, 6056, c. 91: scudi 4606.47 tra 1627 e 1628 per soffitti, solai e telai di impannate al nuovo Palazzo Borghese a Ripetta; *ivi*, 6057 c. 464: scudi 686.81 nel 1628 ancora per porte finestre e impannate allo stesso palazzo; *ivi*, 6062, c. 216-217: scudi 211 nel 1629 per lavori di rappezzi e falegnameria al palazzo e per panche con schienale fatte per l'Oratorio della Compagnia dei Neofiti, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 68; ma fa segnalare anche alcuni pagamenti per interventi in cui si comporta da intagliatore, v. *ivi*, 6067, c. 425: scudi 477.60 nel 1631 per un credenzone da sagrestia con lo stemma del cardinal Scipione per contenere i palliotti d'altare, i paramenti sacri e le pianete per la chiesa di S. Crisogono e altri oggetti; cfr. *ivi*, 6068, c. 135: scudi 232.90 nel 1632 per lo stesso credenzone e altri lavori (una cornice, una tavola da pranzo, telai di finestre e impannate per il palazzo), citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 69.

²²¹⁵ Ma vi lavorava già dal 1615 quando aveva preso bottega, cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 111, che cita porte, finestre, pannelli, scale, credenzoni, e un inginocchiatoio con quattro colonne per il Palazzo Vaticano nel 1615, e porte, finestre, letti, vasi con aquile e draghi nello stesso anno per quello di Montecavallo, già pagati direttamente a «Gio. Battista Soria falegname» (ASR, Camerale I, *Giustificazioni di Tesoreria*, busta 42, cc. n. nn.).

²²¹⁶ La presenza di Soria, non registrata da Baglione, è supportata in particolare da ANDERSON 2008, pp. 381 e 385 nota 1310, in particolare è fondamentale l'intuizione dell'autore che lega questo soffitto alla tipologia dei Sacri Monti alpini, v. *ivi*, pp. 170-172 note 528-532, mentre la bibliografia precedente sembra affidare a Vasanzio anche il ruolo di intagliatore, cfr. ZEKAGH 1990; WADDY 1990, pp. 201-202; RINGBECK 1989, pp. 11 e 226-227; HOOGEWERFF 1942; più correttamente CORBO, POMONI 1995, p. 187, attribuiscono i lavori direttamente a Roncone. I restauri della chiesa, affrontati da numerosi interventi critici, furono inizialmente affidati a Flaminio Ponzio con l'assistenza di Jacopo de Pomis, falegname dell'Università (tra 1609 e 1613), v. ANDERSON 2008, pp. 360-361 note 1204 e 1207 e ANTINORI 1995, pp. 52-54, 94-98, 102; cfr. ANDERSON 2008, pp. 1059-1061 docc. 53-55 per la trascrizione di altri documenti relativi agli altari della medesima chiesa sempre di responsabilità di Roncone, già pubblicati inizialmente da ANTINORI 1995, pp. 142, 152, 162. Alla morte di Ponzio il cantiere passò a Vasanzio, che si occupò delle ultime fasi, ivi comprese modifiche al soffitto ligneo, v. ANDERSON 2008, pp. 370-373 note 1246-1258. Tuttavia il soffitto doveva essere già concluso tra 1611 e 1612, quando viene dipinto e dorato da Annibale Durante per 524 scudi pagatigli il 14 luglio 1612, v. ANDERSON 2002 e FUMAGALLI 1990, in part. pp. 78-80 e 90 nota 78 (che cita la stima finale del 28 gennaio 1612, che riferisce a Roncone il lavoro del soffitto, AAV, Archivio Borghese, 6083, c. 14, per 1158.92 scudi, poi trascritto da ANDERSON 2008, pp. 1061-1062, doc. 56). Per il soffitto (restaurato per il Giubileo del 2000, v. ENGLÉN 2001), cfr. LUCIANI, TERMINI 2000, pp. 60-67; ROCA DE AMICIS 1984 pp. 54 e 56-57; KRAUTHEIMER ET AL. 1970, pp. 99-147, in part. per il soffitto p. 106; MANCINI, PESCI

La prima commissione certa che li fece conoscere fu però quella per S. Crisogono, chiesa titolare del cardinale, di cui restaurò la navata principale, realizzò l'elaborato soffitto cassettonato decorato dalla *Gloria di San Crisogono* di Guercino²²¹⁷, tra il 1620 e il 1622²²¹⁸ (Figura 10. 1-6). Tuttavia andrebbe individuato in lui già in precedenza l'esecutore, sotto la direzione architettonica di Domenichino, del meraviglioso precedente di S. Maria in Trastevere, datato al 1617 circa²²¹⁹ (Figura 11. 1-2). In entrambi i soffitti piccoli elementi figurali dimostrano l'elevata capacità scultorea dell'autore.

Dopo essersi inserito nei cantieri di S. Pietro tramite le connessioni borghesiane tra 1618 e 1619, Soria fu a capo della squadra di carpentieri che realizzarono i seggi per il successivo conclave di Gregorio XV nel 1621, per cui lavorò insieme a Giovanni Volpetta²²²⁰. Dopo il rapido cambio di pontificato, Soria si impose negli anni venti e trenta come uomo di fiducia anche del nuovo cardinal nepote Francesco Barberini²²²¹. Soria, come carpentiere, e dunque con funzioni di architetto, dopo l'elezione di Urbano VIII si dedicò rapidamente a lavorare per i Barberini,

1599, p. 16, 28-29, 30-33; e ancora ANDERSON 2008, pp. 1062-1071 docc. 57-58, già pubblicati inizialmente da ANTINORI 1995, pp. 207-212 in AAV, Archivio Borghese, 4173, per una stima e un conto di 739.62 e 104.48 scudi, dove sono inclusi vari lavori di carpenteria di Roncone, tra cui credenzoni, altari, paliotti, predelle, inginocchiatoi, letti, cornici e lampade, prevalentemente in albuccio, con elementi strutturali di abete e castagno, in cui si cita una singola testa cherubica come lavoro d'intaglio.

²²¹⁷ E forse aggiunse alla facciata il portico neorinascimentale HILL 2001; cfr. più in generale LUCIANI, SETTECASI 1996, pp. 41-52; RINGBECK 1989, pp. 35-61; BARTOLINI SALIMBENI 1983-1987; e APOLLONI GHETTI 1966, pp. 90-92.

²²¹⁸ Gli elementi curvi della carpenteria del soffitto di S. Crisogono sono per Anderson derivazioni dal soffitto di S. Giuseppe dei Falegnami: ANDERSON 2008, pp. 175-176, note 544, secondo la lezione di ROCA DE AMICIS 1984, pp. 58-59 e ZAHLTEN 1986, pp. 81-82; ma anche, secondo RINGBECK 1989, pp. 50-52, degli intagli cinquecenteschi di S. Spirito in Sassia, su cui MATTEUCCI 1996; ALLOISI, CARDILLI 2002, pp. 67-69, e LAVAGNINO 1962, p. 111.

²²¹⁹ HILL 2001, pp. 432-434, in part. note 1-2, (BAV, ms. Urb. Lat. 1085, 484r: un drappello di quarantacinque alti prelati inaugurano «la soffitta nuova fatta fare dal cardinale Aldobrandini con spesa di 17 000 scudi et con solenne cerimonia vi fu benedetta l'immagine dell'Assunta che vi deve esser posta in mezzo al che intervenne il medemo cardinale Aldobrandino», da leggere 7.000 secondo lo studioso, che pure non attribuisce direttamente l'opera a Soria, che sembra essere tuttavia l'unico candidato possibile (v. MAHON 1947, pp. 80-81; RINGBECK 1989, p. 54 e PAOLUCCI 1939, p. 529, che suggeriscono una stretta somiglianza autoriale tra i due soffitti). Su S. Crisogono, cfr. RINGBECK 1989, pp. 35-67 e 154-177, in part. pp. 155-156, e HILL 2001, pp. 432-434, in part. note 4-5: il soffitto è iniziato il 23 aprile 1618 e possibilmente finito entro il 6 ottobre 1622, quando è presentato il conto per 5432 scudi, la cui pittura e doratura sono affidate a Annibale Durante e altri che il 18 novembre 1622 presentano un conto di 5668 scudi (pubblicato da MANDL 1933, pp. 19, 21 nota 17). Per il soffitto a cassettoni di S. Crisogono, Soria presentò il 6 ottobre 1622 due conti, di 3923 scudi per la «nave grande», e di 1509 e 20 baiocchi per il transetto.

²²²⁰ ANDERSON 2008, p. 397 nota 1355; v. CORBO, POMPONI 1995, p. 225, per il conto di Soria e Volpetta (dal 6 febbraio al 23 giugno 1621) e ORBAAN 1920, p. 351, per il pagamento di scudi 1000.00 del primo marzo 1621 «pagati a Giovan Batista Soria e Giovanni Volpetti falegnami a bon conto di lavori fatti per il Conclavio».

²²²¹ Era però attivo anche per Carlo Barberini, come testimonia un mandato di pagamento di 63 scudi nel 1627, per una credenza di pioppo impiallacciata in noce, fatta di due sezioni con numerosi cassetti e reparti segreti, stimata dall'architetto Carlo Maderno, v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), Computisteria, 7, c. 5v, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 29.

e eseguendo interventi di magnitudini differenziate in chiese e conventi²²²², nel palazzo di Monterotondo (tra 1629 e 1630)²²²³, e in quello alle Quattro Fontane (tra 1632 e 1633 e poi nel 1639)²²²⁴. Qui, soprattutto, progettò e realizzò la biblioteca in noce a vista dell'appartamento del cardinal Francesco all'ultimo piano (1633-1635)²²²⁵, opera lodata dai contemporanei²²²⁶ e dalla critica come migliore esempio dell'architettura per librerie della Roma secentesca, tanto da fornire la prima idea per l'opera di Borromini nella Biblioteca Vallicelliana²²²⁷.

Tra gli anni venti e quaranta il nostro fu continuamente impegnato in lavori di falegnameria dentro S. Pietro: tra 1625 e 1627 Soria ottenne la commissione dei lavori agli organi e ai sedili della Cappella del Coro di S. Pietro²²²⁸, su disegno di Carlo Maderno che ne eseguì la stima del

²²²² Sempre per i Barberini Soria fece numerosi interventi negli appartamenti di Francesco Barberini e alla biblioteca del Palazzo della Cancelleria, e nelle chiese di S. Lorenzo in Damaso e S. Urbano alla Caffarella, pagatigli scudi 342.24 nel 1637, scudi 28.63 nel 1638, scudi 189.32 nel 1640, v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), *Computisteria*, 68, cc. 246, 293 e 599, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 33-34. MARCHEGIANI 2018 cita «lavori di legname» anche per il monastero della Santissima Incarnazione a Montecavallo (1640-41), su cui cfr. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), *Computisteria*, 70, c. 353, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 41 per un ulteriore mandato di scudi 400 nel 1643. In S. Lorenzo in Damaso si occupò della farmacia in legno di noce (scudi 107.12 nel 1637), dell'appartamento dell'Arciprete di S. Pietro (scudi 193.69 nel 1638), dell'altar maggiore (scudi 100 nel 1639), v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), *Computisteria*, 68, cc. 273, 400, 532, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 33; e di nuovo di sedili di noce per il coro della chiesa (per cui gli vengono pagati 150 scudi nel 1642), di altari (scudi 78.85 nel 1642 per due tavole, due placchette e una predella); e nuovamente degli organi gemelli nell'abside (non più esistenti, 100 scudi gli furono pagati ancora nel 1642), v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), *Computisteria*, 70, cc. 166, 171, 247, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 40. Nel convento di S. Susanna a Termini nel 1643 era invece intento a riparazioni strutturali nel refettorio (per cui ricevette 463.57 scudi, v. BAV, Archivio Barberini (1627-1651), *Computisteria*, 70, c. 295, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 40); e similmente per lavori di falegnameria eseguiti nel 1650 per il balivato della Chiesa di S. Sebastiano a Campo Vaccino, riceveva dal cardinale Francesco Barberini scudi 70.50, v. BAV, Archivio Barberini (1649-1654), *Computisteria* 71, c. 130, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 42; e ancora nel Palazzo della Cancelleria era attivo l'ultimo anno della sua vita, quando gli furono pagati scudi 137.44 nel 1650, e 96.67 nel 1651, v. BAV, *Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore*, *Computisteria*, 71 (1649-1654), cc. 150 e 234, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 42.

²²²³ Lavori di pregio, visti i pagamenti di 300 scudi, 533 scudi e 10 baiocchi e 770 scudi e 45 baiocchi (forse relativi a soffitti intagliati), in cui furono implicati anche l'onnipresente Simone Lagi e Pietro Paolo Giorgetti, v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 29 (BAV, Archivio Barberini, Mandati di pagamento di Carlo Barberini, *Computisteria*, 8, 1629-1630, cc. 2v, 12r, p. 34r, p. 79r).

²²²⁴ Tra 1632 e 1633 Soria ricevette più mandati di pagamento per lavori non specificati al nuovo appartamento del cardinale al Palazzo alle Quattro Fontane, già resi noti da POLLAK 1928, I, pp. 325 e sgg. e ripubblicati da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 31-32 (BAV, Archivio Barberini, *Computisteria*, 67, cc. 385 e 396: scudi 500 nel 1634 e scudi 300 nel 1633, e *ivi*, *Computisteria*, 68, c. 71: scudi 300 nel 1635); e per la realizzazione della biblioteca, v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 32-33 (BAV, Archivio Barberini, *Computisteria*, 68, cc. 27, 438, 563: quietanza di scudi 920.30 del 1635, e due mandati di 330 e 542.12 scudi); lavorò poi al salone del teatro, v. ARONBERG LAVIN 1975, p. 49, sotto la direzione architettonica di Valerio Poggi e Bartolomeo Breccioli.

²²²⁵ POLLAK 1928, I, p. 300; cfr. RINGBECK 1989, pp. 116-119 e figg. 118-120.

²²²⁶ TETI 1642, pp. 19-34; nel 1665, Carlo Cartari lodava la biblioteca dei Barberini come la seconda di Roma per bellezza e ricchezza delle collezioni, dietro soltanto alla Biblioteca Apostolica Vaticana, v. ANDERSON 2008, p. 385 nota 1308, e CONNORS 1980, p. 123, doc. 23d (ASR, *Archivio Cartari Febei*, 185, cc. 110r-111v).

²²²⁷ Come concordano WADDY 1990, pp. 55-56, 200-202, 360, 388-389 e CONNORS 1980, pp. 48-49.

²²²⁸ Sulla cappella, v. GANI 2000, pp. 454-461, 548, 558-559, con la scarsa bibliografia precedente, tra cui RICE 1997, p. 69, nota 31; FRANCIA 1989, pp. 65, 67, 91-92 e 157-161, e POLLAK 1931, pp. 243 e 248-250. L'inizio dei lavori al coro è datato al primo settembre 1624, con la prima fornitura di tavoloni di noce, v. *ivi*, reg. 37, p. 26; *ivi*,

5 dicembre 1627 vistata da «Giovan Battista Calandra soprastante»²²²⁹, in cui ebbe un ruolo di supervisore, ma anche di esecutore diretto di due terzi delle “sedie dei canonici” e delle due balconate per gli organi poi sostituite tra Sette e Ottocento: l'altro terzo (diciotto sedili) fu realizzato da Bartolomeo De Rossi²²³⁰. Nel 1624 sostituisce la vecchia *Porta Santa* di S. Pietro con una di sua realizzazione intagliata con quattro putti e fogliami²²³¹, aprendo così una lunga

reg. 42, pp. 31-37 (conto da gennaio 1628 a novembre 1630, scudi 2078.70 ridotti a 1591.36 da Bernini): ornamento dell'organo della cappella del coro (scudi 200 ridotti a 158.40 la Gregoriana incontro al Coro con tre archi per li castelli da metter le canne lavorate, tutto di quadro...», senza altra figura che non «l'intaglio della legatura del castello di mezzo con putti fogliami e cartoni»; *ivi*, pp. 243-244 (24 aprile 1624, restauri all'organo vecchio, 164 scudi); *ivi*, p. 271 (ornamento del nuovo organo 16 marzo 1628, 5 marzo 1629); *ivi*, p. 272 (restauri all'organo vecchio della cappella Gregoriana, 16 marzo 1628); *ivi*, pp. 294-295, (1-24 aprile 1624, lavori all'organo nuovo, 728.50 scudi); *ivi*, regg. 47 e 463-469, pp. 40-46 e 174, per i mandati di pagamento di tre porte di noce per la chiesa, di una croce e del modello del coro, per un conto di 1082 scudi;

ivi, p. 222 (5 maggio 1632, porte della balastrata del coro, scudi 26 ridotti a 20);

ivi, p. 247 (12 luglio 1627, sette pilastri e ventotto balaustri ed altro per la balastrata del coro, scudi 536);

ivi, p. 247 (1628, balastrata del coro sotto l'organo, scudi 130);

ivi, p. 248 (1624, sedie del coro, scudi 2; primo aprile 1631-18 febbraio 1632, porte del coro, scudi 7.50 ridotti a 5.64);

ivi, p. 249 (5 luglio 1625, mandato di 100 scudi per vari lavori; 5 settembre-17 dicembre 1624, 5 mandati per il coro, scudi 950);

ivi, p. 250 (mandati per il coro; 28 gennaio-21 dicembre 1626, 2850 scudi; 30 gennaio-16 novembre 1627, 2540 scudi);

ivi, regg. 36, 37, 783-784, 786-791, 793-798, 801, pp. 249-252, pubblicati anche in ANDERSON 2008, pp. 374-376, e *ivi*, pp. 1074-1075 doc. 62 (36 mandati dal 5 luglio 1625 al 18 dicembre per gli stalli del coro per un totale di scudi 6442.00),

ivi, p. 260 (1628, incorniciatura dalla cancellata della cappella del coro, scudi 68 ridotti a 50);

ivi, p. 260 (2 aprile-7 marzo 1635 disegni e conti per il modelletto del coro); *ivi*, p. 260 (1628, cornice per la cancellata del coro con stuccatura a lambrechchini, scudi 130 ridotti a 103.50); *ivi*, p. 260 (1628 cornice per la cancellata del coro, scudi 68 ridotti a 50); *ivi*, p. 261 (mandato del 20 dicembre 1635 di 100 scudi per il coro); *ivi*, p. 261 (dal 21 agosto al 18 dicembre 1636, per il coro e la cattedra in noce, cinque mandati di 300 scudi); *ivi*, p. 252 (20 novembre 1636, lavori del coro, scudi 34 ridotti a 13.30); *ivi*, p. 261 (23 marzo 1636, finestre della cappella del coro scudi 298.00 ridotti a 232.40); *ivi*, p. 261 (20 novembre 1636, altri lavori al coro, scudi 169.00 ridotti a 127.60);

²²²⁹ ANDERSON 2008, pp. 1075-1076 doc. 63, già pubblicato in POLLAK 1931, pp. 261-262: il documento non riporta alcunché sugli intagli figurativi del coro, configurandoli come quasi accidentali rispetto all'insieme architettonico (così è letto in REGAZZONI CANIGLIA 1995) delle «sedie fatte nel coro novo [...] per li Signori chanonici e beneficate di legnami di noce intaliati e lavorati», utilizzando i generici termini di «piede», «testata» e «cantonata» e stabilendo la stima a 6442 scudi per Soria e a 3179 scudi per Bartolomeo De Rossi per un totale di 9621 scudi.

²²³⁰ POLLAK 1931, reg. 36, 37, 785, 792, 799-800, pp. 249-252, pubblicati anche in ANDERSON 2008, pp. 374-376, e *ivi*, pp. 1074-1075 doc. 62 (30 mandati dal 5 luglio 1625 al 18 dicembre per gli stalli del coro per un totale di scudi 3179.00).

²²³¹ POLLAK 1931, reg. 36, pp. 20-25; cfr. *ivi*, reg. 547, p. 191, per i pagamenti (scudi 101.73, 25 aprile 1624). Nel tempo Soria realizzò numerose porte d'uso, nessuna confrontabile per spesa e impegno, v. *ivi*, p. 188 (per gli sportelli delle balaustre della cappella del Crocifisso, scudi 35.00 ridotti a 25.00); *ivi*, p. 189 (per gli sportelli delle balaustre della cappella del Battesimo; scudi 40); *ivi*, p. 264 (24 novembre 1636, per porte per la sacrestia vecchia, scudi 28.80 ridotti a 22.80); *ivi*, p. 265 (più lavori a bussolle della sacrestia porte e altro, dal 24 aprile 1624 al gennaio 1629, per un totale di 178.55 ridotti a 166.52); *ivi*, p. 301 (20 aprile 1634, porta per la cappella del Sacramento, scudi 55 ridotti a 40.60); *ivi*, p. 440 (8 novembre 1630, porta intagliata nella nicchia superiore di S. Andrea, 30 scudi ridotti a 20); *ivi*, p. 452 (18 giugno 1632, porta intagliata nella nicchia superiore della Veronica, 26.67 scudi ridotti a 20); *ivi*, 465, 477-478 (porta per la balastra della nicchia di Sant'Elena, 18 giugno 1632, scudi 26.67 ridotti a 20); *ivi*, p. 532 (scudi 1.30 per la porta dell'altare della Pietà); *ivi*, p. 201 (20 aprile 1634, porta nella balastrata dell'altare, scudi 35 ridotti a 25); *ivi*, p. 575 (scudi 55 ridotti a 40.60 per una porta, 20 aprile 1634); *ivi*, p. 582 (scudi 50 ridotti a 40.60

serie di lavori a cornici e telai per le grandi pale e altri apparati lignei (tra cui spiccano un architrave, predelle e gradini intagliati) per altari in varie cappelle (1624-1637)²²³². Tuttavia, contestualmente Soria è testimoniato come esecutore di modelli per i vari interventi berniniani nella basilica, tra cui un coro temporaneo da realizzare nell'abside²²³³ dove era compresa una prima versione del *Baldacchino*²²³⁴, poi rifatto in bronzo fra il 1624 e il 1633, per cui Soria fornisce

per una porta, 1628); *ivi*, p. 585 (scudi 50 ridotti a 40.60 per una porta, 18 febbraio 1629); *ivi*, p. 547 (porte per S. Marta, scudi 72 ridotti a 56.60).

²²³² POLLAK 1931, p. 189 (30 marzo 1635 per un'architrave lignea intagliata, scudi 4.50); *ivi*, p. 294 (1624, assi per la pittura della *Crocifissione di San Pietro* del Passignano, scudi 3.30); *ivi*, p. 295 (12 luglio 1627, assi per la pittura del *San Gregorio* di Andrea Sacchi, 60 baiocchi); *ivi*, pp. 40-46 e 197 (8 aprile 1632-18 gennaio 1634, lavori all'altare del crocifisso, scudi 35 ridotti a 24.83); *ivi*, p. 198 (18 gennaio 1634, cornice per il *Crocifisso di Cavallini*, scudi 50 ridotti a 40); *ivi*, p. 202 (5 settembre 1634, architrave intagliato della Cappella del Crocifisso, scudi 26 ridotti a 18); *ivi*, p. 203 (6 agosto 1635, lavori vari di falegnameria, scudi 50 ridotti a 41.65); *ivi*, pp. 202, 219 e 226 (5 maggio 1632, predella dell'altare della *Pietà* scudi 31.70 ridotti a 20.78; 17 gennaio-20 aprile 1634, predella e paliotto, scudi 11.40 ridotti a 9.01); *ivi*, p. 238 (8 novembre 1630, predella dell'Altare della *Pietà*, scudi 60 ridotti a 45); *ivi*, p. 273 (18 febbraio 1632, gradino intagliato per l'altare maggiore e altri lavori, scudi 23.10 ridotti a 17.78); *ivi*, pp. 279-280 (8 marzo 1637, gradino intagliato per l'altare di S. Maurizio di Pellegrini e altri lavori, scudi 13.50 ridotti a 12.08); *ivi*, p. 345 (12 luglio 1627, gradino d'altare intagliato per l'altare maggiore, scudi 80); *ivi*, p. 409 (2 giugno 1635, quattro putti, scudi 40 ridotti a 32); *ivi*, p. 513 (18 febbraio e 6 marzo 1632, predella e cornice dell'altare della Confessione, scudi 20.00 ridotti a 15.95); *ivi*, p. 516 (5 maggio 1632, lavori all'altare di S. Andrea e di S. Elena, per scudi 22.20 ridotti a 18.40); *ivi*, p. 518-519 (scudi 7.00 ridotti a 5.50 per due tavole per il modello di cera della cancellata di S. Andrea di Francesco Borromini, 18 dicembre 1628-8 gennaio 1619); *ivi*, p. 517 (28 giugno 1633, quattro cornici d'altare intagliate, scudi 100.00 ridotti a 81.40); *ivi*, p. 531 (17 aprile 1627, per la cornice del S. Tommaso del Passignano, scudi 9.00); *ivi*, p. 516-517 (15 aprile 1633, telai per quattro pale d'altare, 16 scudi ridotti a 12.30); *ivi*, p. 535 (3.50 ridotti a 2.50 per un asse per il telaio dei *Santi Simone e Giuda* di Agostino Ciampelli, 30 maggio 1629); *ivi*, p. 537 (12 giugno 1629, per il telaio del *Miracolo di santa Valeria dinanzi a san Marziale* dello Spadarino, scudi 8.00 ridotti a 5.06); *ivi*, p. 539 (12 agosto 1630, per il telaio del *San Venceslao* di Angelo Caroselli, scudi 8.00 ridotti a 5.06); *ivi*, p. 540 (16 marzo 1628, per il telaio del *Martirio di Sant'Erasmo* di Poussin, scudi 8.00 ridotti a 5.06 e 30 maggio 1629, per un asse, scudi 3.50 ridotti a 2.50); *ivi*, p. 541 (30 maggio 1629, per il telaio del *Martirio dei Santi Processo e Martiniano* di Valentin de Boulogne, scudi 8.00 ridotti a 5.06); *ivi*, p. 545 (18 giugno 1632, per un modello di ornato d'altare da gettare in metallo di forma ovata, scudi 4.00); *ivi*, p. 550 (22 scudi ridotti a 19.24 per la cornice del cartone del mosaico di *San Bonaventura* di Agostino Ciampelli, dicembre 1629); *ivi*, p. 555 (scudi 20.00 ridotti a 18.00, per la cornice del cartone del mosaico di *San Cirillo* di Giovanni Lanfranco, 18 giugno 1632); *ivi*, p. 561-562 (scudi 9.30 ridotti a 8.50, per le cornici del rifatto mosaico della *Navicella di San Pietro*, 20 giugno 1644); *ivi*, pp. 588, 599-600 (assi per il modello della «sedia di nostro signore», scudi 0.50 ridotti a 0.45, 8 gennaio 1629).

ivi, reg. 42, pp. 31-37: conto dei lavori di legnami per la fabbrica di S. Pietro da gennaio 1628 a novembre 1630 (scudi 2078.70 ridotti a 1591.36 da Bernini): tra cui, diverse forniture di tavole per il baldacchino e per telai d'albuccio per tele d'altare, la cancellata della Loggia delle Benedizioni (scudi 50 ridotti a 42.49), modello per la nicchia della Veronica (disegno di Maderno, 35 scudi ridotti a 25) e per ornamenti e altro per la ricollocazione del mosaico della navicella di Giotto (25 scudi ridotti a 18),

ivi, p. 363 (febbraio 1629 legname per modelli di ali di 3 angeli, scudi 4.50 ridotti a 3.60); *ivi*, p. 423 (marzo 1628-gennaio 1629, armatura delle statue di Pietro e Paolo, scudi 10 ridotti a 8); *ivi*, p. 424 (gennaio 1624, basamento intagliato per i S. Pietro e Paolo nell'altare della Cattedra, 16 scudi ridotti a 12).

²²³³ MARCHESIANI 2018; cfr. HIBBARD 1971 (ed. it. 2001), pp. 57, 77, 109, 113, 185, 285, 329 e in part. pp. 253, 259; cfr. POLLAK 1931, II, reg. 135, p. 100, 80 scudi per lavori di legname per la consacrazione di S. Pietro e *ivi*, reg. 2455, p. 611 (pagamento per il modello del coro nella tribuna, senza intagli, 200 scudi ridotti a 160, pagamenti per sei cornici di finestre nella tribuna, 317.25 scudi ridotti a 258.92, 27 maggio 1637 e 26 ottobre 1640); *ivi*, reg. 35, p. 586 (20 scudi per il primo modello del coro della tribuna).

²²³⁴ POLLAK 1931, regg. 984-988, p. 306 (mandati dal 10 febbraio 1623 al 11 ottobre 1624, per un totale di 951.90 per vari lavori al temporaneo baldacchino ligneo e all'altare maggiore); *ivi*, reg. 764, p. 319 (conto del 1624, per un totale di 125 scudi per lavori del coro e del baldacchino, e porte in cipresso nelle nicchie delle reliquie); *ivi*, reg. 42,

i modelli lignei (in piccolo e in grande) per il coronamento tra 1627 e 1631, per poi collaborare anche alla successiva fase di fusione del complesso²²³⁵. Nel frattempo Soria era stato collaboratore di vari apparati effimeri come quelli per le celebrazioni della canonizzazione di Santa Elisabetta del Portogallo (1625), e per la consacrazione della navata di Maderno (1626)²²³⁶; nel 1630 fornisce anche i primi lavori di carpenteria per la nuova cappella del Santissimo Sacramento che poi ospiterà il ciborio di Bernini²²³⁷, realizzando un tabernacolo ligneo²²³⁸. Nel 1636 eseguì una prima custodia per la *Cattedra* da utilizzare per gli spostamenti dal suo altare, preconizzando ancora una volta il lavoro di Bernini²²³⁹. Soria aggiunse in prima persona anche piccole opere accessorie in legno ad altre imprese berniniane, come elementi strutturali per i

pp. 31-37 e *ivi*, p. 358 (armatura e basamento per il Cristo del coronamento del baldacchino mai realizzato, 16 marzo 1628, scudi 5.30 ridotti a 4.19).

²²³⁵ ANDERSON 2008, pp. 1072-1076 doc. 61-63 riporta la stima effettuata da Soria ai due modelli in grande delle colonne del Baldacchino realizzati da De Rossi, contestuale ai pagamenti a entrambi gli artefici per il coro; *ivi*, pp. 374 e 376 note 1265, 1270-1271, discute, con ricca bibliografia precedente sull'ideazione del Baldacchino, il ruolo di Soria nelle soluzioni finali della mastodontica opera; mentre *ivi*, pp. 1076-1078, docc. 64-65 riporta i pagamenti per il coronamento del *Baldacchino*, già resi noti da POLLAK 1931, pp. 333-334. La stessa fonte ci informa che Soria aveva però prodotto anche un modello in piccolo della struttura, v. *ivi*, reg. 1295, pp. 375-376 (6 settembre 1631, 300 scudi in tre mandati); e che il modello in grande ebbe una lavorazione lunga e forse travagliata, v. *ivi*, regg. 1148-1151, pp. 352-354 (mandati dal 18 dicembre 1627 al 15 agosto 1628 per 411.21 scudi); cfr. *ivi*, regg. 1247, 1256, 1259, pp. 369-371 (tre mandati dal primo aprile al 10 maggio 1631 per un totale di scudi 526.60); fu infatti solo nell'avanzato 1631 che Soria passò ad occuparsi delle forme per gli intagli battuti in rame nell'architettura interna del cielo della macchina berniniana, per cui fornisce inizialmente un ulteriore modello in piccolo, v. *ivi*, regg. 1323-1331, pp. 379-381 (dal 1631 al 8 novembre 1634, mandati di pagamento per un totale stimato di scudi 2600); nel 1634 passò addirittura a fornire le armature interne per la fusione di diversi elementi figurativi come putti, chiavi, splendore con colomba, in cui utilizza esclusivamente essenze da costruzione come ontano, albuccio, castagno e abete, v. *ivi*, reg. 1332, pp. 381-385 (12 luglio 1634, conto di vari lavori per scudi 3355.90, ridotto a 2600) e cfr. *ivi*, p. 407 (senza data, armatura per 6 putti, scudi 34 ridotti a 22); altri pagamenti per lavori minori sono riportati *ivi*, reg. 47, pp. 40-46 e 425 (24 maggio 1633, lavori al modello del coronamento del baldacchino, scudi 2 ridotti a 1.50).

²²³⁶ Per entrambe queste commissioni v. PASCOLI 1992, in part. la nota 5 di Elena Longo a p. 995.

²²³⁷ RINGBECK 1989, p. 15 e POLLAK 1931, II, pp. 62, 303 e 381.

²²³⁸ POLLAK 1931, II, p. 460, lavori al tabernacolo del Santissimo Sacramento (insieme a Giovan Battista Mondovì); cfr. *ivi*, reg. 178, p. 113, reg. 227, p. 122, reg. 258, p. 128 per i pagamenti e *ivi* regg. 972-973, pp. 302-303 (dal 28 marzo al 9 luglio 1630, mandati di pagamento per il ciborio del Santissimo Sacramento, 300 scudi ridotti a 200).

²²³⁹ POLLAK 1931, reg. 48, pp. 46-53, e in part. p. 49 e *ivi*, reg. 523, p. 185: modello per la custodia della Cattedra di S. Pietro (110 scudi ridotti a 80, per la «sedia per mettervi dentro quella di S. Pietro per tragarla», 1636); cfr. *ivi*, p. 422 (15 maggio 1635, lavori alla lanterna dell'altare della cattedra, baiocchi 80 ridotti a 65).

modelli delle quattro logge con nicchie²²⁴⁰ delle reliquie nella crociera (1627-1637)²²⁴¹ ma anche la «lancia per il S. Longino di legname» (1638)²²⁴², o la mostra d'organo, disegnata da Luigi Bernini per l'organo portatile donato alla basilica di S. Pietro dal cardinal Francesco Barberini (1636-1637)²²⁴³, purtroppo perduta e senza evidenze visive rimasteci (si evidenzia però come Soria restaurasse l'organo della cappella Gregoriana, ancora *in situ*, Figura 12). Come già anticipato, Soria si occupò di una prima idea di risistemazione dell'abside con un coro in cui incastonare la *Cathedra Petri* (tra 1635 e 1637)²²⁴⁴. Tra il 1636 e il 1641 Soria ebbe un ruolo di prima importanza nella realizzazione dei campanili di S. Pietro²²⁴⁵, di cui eseguì il modello in grande messo in opera nella torre nord della basilica tra e poi notoriamente demolito sotto

²²⁴⁰ DEL PESCO 2015, nota 8, ritiene che Soria abbia fornito il modello per la statua della *Veronica* di Francesco Mochi, citando POLLAK 1931, pp. 29-30: in realtà il modello per il Volto Santo adombrato e scorniciato ivi citato si riferisce agli ornamenti della nicchia inferiore e a quelli del rilievo delle reliquie correlate al di sopra, lo si vede da ulteriori documenti riportati *ivi*, reg. 35, pp. 17-20; e *ivi*, p. 582 (pagamenti vari); *ivi*, p. 565 (scudi 26.04 per gli ornamenti dell'altare di S. Petronilla, cfr. con i 500 dati a Guercino, 6 maggio 1623); *ivi*, p. 311 (modello per l'ornamento della nicchia della Veronica, 24 scudi, primo gennaio 1624); *ivi*, reg. 36, pp. 20-25 e *ivi*, p. 465 (23 scudi per il primo progetto della nicchia della Veronica, 12 marzo 1627); *ivi*, p. 465 (78 scudi per il secondo progetto della nicchia della Veronica, 20 marzo 1627); *ivi*, p. 466 (20 marzo-23 aprile 1627 modello della nicchia della Veronica su disegno di Bernini, scudi 90); *ivi*, reg. 47, pp. 40-46; e *ivi*, p. 466 (modello della nicchia della Veronica su disegno di Maderno, scudi 35 ridotti a 25, 16 marzo 1628); *ivi*, p. 478 (250 scudi per il modello del frontone della nicchia superiore di S. Elena, 11 novembre 1634) *ivi*, reg. 54, p. 499 (29 maggio 1638, riparazioni al telaio del cartone del modello della nicchia del Volto Santo, 80 baiocchi ridotti a 60); *ivi* e reg. 906, p. 305 (tabernacolo del Santissimo Sacramento, riparazioni per 7.30 scudi ridotti a 5.75); *ivi*, reg. 764, p. 243 (8 novembre-6 dicembre 1624, mandato per il Volto Santo e il coro nuovo, scudi 180 ridotti a 150).

²²⁴¹ POLLAK 1931, p. 492 (15 novembre 1641 telaio del cartone del modello della nicchia di S. Elena, scudi 13.50 ridotti a 10.08) e *ivi*, p. 480 (scudi 3.50); *ivi*, p. 496 (7 febbraio-23 marzo 1636, telaio del cartone del modello della nicchia del Sant'Andrea, scudi 23.50 ridotti a 14.80); *ivi*, pp. 428-429 (8 gennaio-primo febbraio 1629, assi per il piedistallo, colonne e capitelli della nicchia del S. Andrea, scudi 0.80 ridotti a 0.60); *ivi*, p. 430 (12 giugno 1629, fornitura di legno per il modello di Duquesnoy di S. Andrea, scudi 10 ridotti a 8.50);

²²⁴² POLLAK 1931, reg. 54, pp. 61-65: la lancia del Longino fu ridotta il 10 marzo 1638 da scudi 1 a 0.80. Alla stessa sezione della crociera Soria aveva già fornito la porta per la balaustrata della nicchia (18 giugno 1632, scudi 26.67 ridotti a 20), v. *ivi*, p. 460; e il telaio del cartone del modello della nicchia (13 ottobre-5 novembre 1635 del Longino, scudi 13.50 ridotti a 10), v. *ivi*, p. 492.

²²⁴³ POLLAK 1931, II, reg. 48, pp. 46-52, e *ivi*, reg. 2459, p. 612 (12 gennaio-dicembre 1637, pagamenti finali per organo su disegno di Luigi Bernini, scudi 262.70); *ivi*, p. 248 (14 novembre 1636, lavori all'organo, scudi 14 ridotti a 9.85).

²²⁴⁴ POLLAK 1931, II, p. 185 e sgg., cfr. ANDERSON 2008, pp. 384 nota 1301, con bibliografia precedente sull'ideazione della decorazione della Cattedra: Soria fu pagato 200 scudi per il modello del coro in abside, v. FRANCIA, p. 66, 113; RICE 1997, p. 69, nota 44.

²²⁴⁵ Soria realizzò infatti il modello in grande e messo in opera per la guglia lignea del campanile, alto circa 17.20 metri, su cui vedi il commento di DEL PESCO 2015, in part. nota 18 per i documenti, e cfr. in generale sulla vicenda dei campanili MCPHEE 2003; CONTARDI 1991, in part. pp. 10-11; BAUER 1983. La «piramide» grande è attestata in una lettera di Bernini a Soria del 28 maggio 1641 (già citata da FRASCHETTI 1900, p. 162 e poi trascritta da POLLAK 1931, reg. 293, pp. 135-136): le decorazioni, a cui contribuirono gli altrimenti ignoti intagliatori Giovan Pietro Giani e Giuseppe Pellicella, includevano otto candelieri, fiamme, festoni, api, baccellature, pesci, chiavi, una palla e la croce (per cui Soria presentò un conto il 24 novembre 1636, v. *ivi*, reg. 48, pp. 50, fatto eseguire da una vasta squadra con l'aiuto del fattore Giuseppe Drei, pagato scudi 209.40, v. *ivi*, regg. 292, 294-299, pp. 135, 136-138). L'insieme fu concluso intorno al 25 maggio 1641 (quando Soria è pagato 200 scudi), e poi dall'estate ricevette vari pagamenti a soddisfazione di un nuovo conto per scudi 1175.00 ridotto a 875.00 (10 marzo 1638-15 novembre 1641, tarato il 5 febbraio 1643), pubblicato *ivi*, reg. 54, pp. 61-65; per i mandati di pagamento fino al 29 luglio 1642, v. *ivi*, regg. 303-306, pp. 138-139; per quelli della banderuola del campanile (71 scudi), v. *ivi*, reg. 405, p. 158.

Innocenzo X. Modelli così grandi erano occasione anche di modifiche in corso d'opera che rivelano dettagli sulle modalità esecutive e sulle moltiplicate responsabilità di un cantiere così complesso, sia in senso di modellazione che di gestione organizzativa del lavoro²²⁴⁶.

Dopo questa lunga parentesi architettonica, culminata nell'impegno nella pubblicazione dei modelli di Montano²²⁴⁷, finalmente fra il marzo del 1631 e il febbraio del 1632 Soria tornò a confrontarsi con l'intaglio in prima persona, realizzando la coppia di organi gemelli nella parete est dei transetti della chiesa di S. Maria sopra Minerva²²⁴⁸ (Figura 14- 1-2). Dopo l'ornamento dell'organo di Montano e Blasi in Laterano, queste opere segnano il secondo grande traguardo dell'intaglio ligneo pubblico a Roma in questo specifico genere: il senso generale della composizione non muta molto dall'*exemplum* del maestro, ma vi sono significative differenze, dovute soprattutto alla differenza di scala.

Già l'organo lateranense aveva abbandonato la tipica scansione in cinque campate per rifarsi a un modello più attinente all'arco trionfale a tre fornici, che viene qui ripreso e anzi semplificato nelle divisioni interne delle campate. Montati su cantorie in marmi mischi e sorrette da due erme-modiglioni con angeli reggi-stemma in stucco, che portano la memoria della commissione

²²⁴⁶ Soria fornisce per il modellone del campanile, sotto la direzione di Luigi Bernini, fusti d'albuccio incollati «per modellare sopra» i capitelli (anche per le colonne e gli archi: scudi 2.50 ridotti a 1.80; 1.20 a 1.00; 0.90 a 0.80, 1.20 a 0.90, 3.00 a 2.50; 2.50 a 1.85, 4.50 a 3.70, 14.00 a 11.20, 1.20 a 0.80, *ivi*, reg. 54, p. 122), e i modelli già finiti di una nicchia (4 scudi), dei pilastri (50 baiocchi ridotti a 40) e dei piedistalli (scudi 2.40 ridotti a 2.20; 10.00 a 8.00; 2.00 a 1.50; 2.00 a 1.50, 8.80 a 6.60, 9.00 a 8.00, 1.50 a 1.20), nonché dell'intero terzo ordine della torre (scudi 48.95), in cui gli intagli decorativi furono di responsabilità di Andrea Simonelli (o Limonelli, per ben 26.50 scudi, *ivi*, reg. 54, p. 128); *ivi*, reg. 57, pp. 67-68: conto di lavori di Soria per la fabbrica di S. Pietro (24 dicembre 1641-3 agosto 1644): tra le altre cose, fu «fatto un fusto di legname di albuccio lavorato e polito lungo palmi 7 largo palmi 3, servì per fare un modello di un angelo che va fatto al campanile che fa il signor Aloisio [Bernini, e ...] contornato conforme era disegnato per metterlo in opera dove andava per veder l'attitudine, scudi 1. 50»; cfr. *ivi*, reg. 271, pp. 132-133 (Bernini realizzò in stucco o terracotta le statue per 1200 scudi, 300 per ogni angelo); *ivi*, reg. 157, pp. 107-108, 45 scudi ridotti a 32 per «quattro incavallature per il tetto del campanile» ed altro, v. *ivi*, reg. 172 (20 baiocchi), pp. 111 e 113.

²²⁴⁷ MONTANO 1624a; MONTANO 1624b; MONTANO 1625; MONTANO 1628; che definivano lo stile del maestro tra fantasia manierista («capricci», «inventioni»), esperienza antiquariale («tempietti antichi», «rovine»), e ascendenze oltremontane colte dalla critica e ancor prima dai contemporanei (in particolare, secondo MARCHEGIANI 2018, da Maderno, Rainaldi, Borromini, Andrea Pozzo, Filippo Juvarra, Giuseppe Valadier). I libri di disegni gli arrivavano, come la bottega, col tramite dell'eredità di Vittorio Roncone, a cui Montano li aveva affidati: non a caso nell'introduzione dei volumi Soria non si presentò come allievo di Montano, nonostante le affermazioni di Baglione, che portarono ZANDRI 1971, p. 28 a fraintendere come lavori di Soria architetto le fasi conclusive dei lavori di S. Giuseppe dei Falegnami negli ambienti dell'oratorio e della sacrestia.

²²⁴⁸ Commissione inizialmente inaugurata dal cardinal Scipione come solo ornamento per la Cappella del Rosario, dunque con lo strumento destro, v. RINGBECK 1989, pp. 206-208, docc. 58-61 e fig. 115. Il pagamento per gli ornamenti dell'organo della chiesa di S. Maria sopra Minerva, sopra la Cappella del Rosario ammontò a scudi 650, tra la fine del 1631 e il 1632 (AAV, Archivio Borghese, *Libro Mastro del cardinal Scipione Borghese (1624-1632)*, f. 6068, cc. 140-141; cfr. *ivi*, 6067, c. 415, per il pagamento di scudi 70 nel 1631 a Giovanni Maria Carrara e Fausto Tucci indoratori per la decorazione della mostra e *ivi*, 6069, c. 157, per il pagamento di altri scudi 50 agli stessi nel 1632, citati da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 68-69.

del cardinal Borghese, le facciate hanno identica scansione architettonica, ma differente coronamento figurativo. Quello di sinistra presenta un impianto molto classico, a tre fornici con quattro colonne scanalate con spigoli a listello e capitello corinzio, tutte della stessa altezza, cinte nel terzo inferiore da un elaborato motivo di racemi vegetali.

La prima significativa differenza con l'organo di Montano è proprio nella mancata differenziazione tra l'ordine e le dimensioni del fornice maggiore e quelli minori, rendendo l'insieme molto più fedele al dettato archeologico e meno dipendente dalla fantasia tardo-michelangiolista del lombardo. Dove terminano i motivi vegetali, si innestano anche le legature delle campate minori, in forma di un elaborato cartiglio o fiocco con al centro una testina cherubica, poi sovrastato da un motivo ad intaglio straforato di girali che sarà la vera e propria firma del Soria intagliatore d'organi, presente più in grande anche nella campata centrale. La legatura centrale elabora questo motivo a nastro, arricchito da festoni e cascami di fiori e cavalcato da due puttini tubicini che sorreggono lo stemma Borghese.

Una salda impostazione classica si rileva anche nella trabeazione, interpretazione sostanzialmente corretta sulla trattatistica più aggiornata dell'ordine composito, in cui il fregio presenta nuovamente gli elementi vegetali e le testine cherubiche ai centri e sui risalti delle colonne; le cornici forniscono così due basi d'appoggio per un vero e proprio concerto di putti musicanti vivi e ripresi nel pieno dell'azione, mentre pizzicano il liuto e trascinano l'archetto sulla viola (a destra) o imbracciano il cornetto e l'arpa (a sinistra). Questi angeli già parlano una lingua completamente nuova rispetto alle figure scosciate e seriali dell'organo lateranense, ma ancor più lo fa la scena dell'Annunciazione che accompagnano, con le figure posate su un basamento quadrangolare di Gabriele benedicente e col giglio a sinistra, e Maria in attesa dell'annuncio a destra. Facendo il confronto con l'*Annunciazione* analoga di Montano, Gabriele arrivava su un gruppo di nuvole con incedere marziale e lasciandosi dietro due svolazzi graficamente arricciati dal vento, mentre l'Annunciata, in bilico sul vertice di un timpano, accoglieva a braccia aperte il verbo incarnato espandendo la manica destra come una toga antica in gesto di *adlocutio*, ma per inginocchiarsi metteva in moto una doppia spirale di panno sulla gamba sinistra, mantenendo però un volto dolce e scoperto presago della *Santa Susanna* di Duquesnoy (Figure 5. 5-6).

Nella Vergine di Soria il livello di classicismo raggiunge invece punte di incandescenza: è una forma chiusa, rannicchiata, pudica, chiaramente modellata sull'esempio della Venere

accovacciata di Doidalsas, ma in controparte e stretta in pesanti panni che pure ne definiscono il corpo, col capo velato che richiama quasi il tipo, pur scoperto successivamente, della Penelope dolente del Museo Pio-Clementino (inv. 8329). Dal canto suo, l'arcangelo presenta un importante precedente per gli angeli inginocchiati che nasceranno in quantità seriale sulla falsariga di quelli berniniani per il Tabernacolo del Santissimo Sacramento in S. Pietro, se non fosse per il rilievo del tutto schiacciato, obbligato dalla posizione, che ne raggela parecchio l'effetto. Il fornice centrale è costretto dagli spazi angusti delle volte gotiche della chiesa, e così il fastigio termina, poco più in alto, con un timpano curvilineo spezzato terminante in due volute, abitato al centro dall'emblema cristologico del pellicano (Figure 14. 3-4).

Come detto, lo spessore dell'intera opera è minimo, in quanto il corpo dello strumento è tutto conservato all'interno della massa muraria: perciò, ai lati della mostra si hanno soltanto due mezzi pilastri, arricchiti da una testina cherubica da cui scendono cascami di campanule in alto, e alla base da due grandi volute su cui sono innestate ali e teste di drago, in ossequio alle armi di famiglia Borghese. L'organo di destra è identico, tranne che nelle posizioni dei puttini musici (i due al centro cantano seguendo uno spartito aperto sulle gambette, gli altri hanno nuovamente un cornetto e un violino), nell'uccello ospitato nel fastigio (che è un aquila, altro emblema borghesiano) e nelle figure. Queste ultime sono decisamente più statiche e meno innovative, rappresentando in posizione pressoché colonnare *San Domenico* a sinistra e la *Vergine del Rosario* a destra, ma in cui manca completamente la sensazione dell'interazione necessaria a formulare una vera scena narrativa, e anche gli atteggiamenti delle mani sono poco più che formulari.

Al catalogo di Giovan Battista Soria, o forse al suo stretto collaboratore Paolo Maruscelli²²⁴⁹, potrebbe essere affidata la responsabilità, oltre che del disegno dei due organi della Minerva,

²²⁴⁹ Poco è noto dell'inizio della carriera di Paolo Maruscelli (non si sa nemmeno se fosse fiorentino o romano d'origine, per la vita e anche per la voce bibliografica più aggiornata v. TRAVERSI 2008), ma CONNORS 1980, pp. 116-117 ipotizzò, secondo chi scrive correttamente, che studiasse con Soria, per le profonde affinità stilistiche tra i due artefici soprattutto in campo ornamentale, spesso eseguito in stucco: probabilmente il debito comune ai due artisti era però con Girolamo Rainaldi. Maruscelli, come Soria, si impegnò per entrare nell'Accademia di San Luca (1630) e in quella dei Virtuosi (1640): a differenza però del falegname, egli è noto agli studi esclusivamente come architetto, e non come intagliatore. A Maruscelli sono attribuiti numerosi interventi per gli Oratoriani, sia a Roma che nella periferia dello Stato Pontificio, a partire dalla seconda metà del terzo decennio del Seicento, dunque già prima della svolta verso l'architettura pura di Soria, databile almeno a una decade dopo. Fino al 1637 di fatto Maruscelli fu l'architetto in capo dei progetti per l'espansione del convento della Vallicella, quando gli fu affiancato Borromini, una collaborazione destinata a durare: in particolare la sacrestia, compresi le porte, gli armadi, credenzoni e lavamani in noce, e le Stanze di san Filippo, traslate dalla sua precedente abitazione, furono di sua responsabilità, v. CONNORS 1980, (ed. it. 1989), pp. 23-31 e 163-169, anche se l'autografia della sacrestia è stata confutata da COEN, PETRUCCI 1992, che pubblicano un documento che la riporta a Girolamo Rainaldi entro il 1616. Simile riassetto è stato svolto per la sacrestia di S. Agnese in Agone su disegno di Borromini (1658-

delle mostre d'organo in controfacciata di Sant'Oreste sul Monte Soratte (Figura 15) e di S. Stefano del Cacco²²⁵⁰ (Figura 16), che nonostante le piccole dimensioni ripropongono quasi la stessa disposizione architettonica, anzi rendendola ancora più monumentale. Gli angeli musicanti scendono dalla trabeazione, per prendere posto più in basso, bilicati sulle due volute laterali; mentre le tre figure di coronamento, anche qui come alla Minerva non consuetamente angeliche o cherubiche, presentano tre figure di santi, il titolare protomartire Stefano e due forse appartenenti all'ordine che reggeva la chiesa, i padri Silvestrini. Le tre statue sono inquadrare da nicchie in legno dorato che si rifanno allo stesso stile ornamentale adottato in S. Maria sopra Minerva (ma lì mancano per economia degli spazi resa necessaria dall'imposta delle volte a crociera). Le legature delle canne, svolte come sorta di tendaggi che riempiono i sestri di tutte e tre le campate della mostra di facciata, sono identiche in entrambi i complessi, una sorta di sovrabbondante *scrollwork* non particolarmente diffuso altrove a Roma, ma che troverà grande approvazione in declinazioni più periferiche del tardo barocco (Firenze, Napoli).

1666): gli armadi sono realizzati dai falegnami Leonardo Canucchio e Antonio Rozzio (1670), con putti di Antonio della Bitta, poi replicati negli arredi più tardi della chiesa, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 7, nota 24, vol. II, p. 17.

²²⁵⁰ I lavori di restauro della chiesa nel 1638-1643 furono retti dal capomastro lombardo Antonio Canziani di Venegono e furono infatti periziati da Paolo Maruscelli, architetto alternativamente detto fiorentino o romano a seconda delle fonti, v. quanto riportato da Antonio Vannugli in CAIOLA, CASSANELLI 199, p. 45.

III. La comunità francese: Giovanni Anguilla e Claudio Perneti

Giovanni Anguilla²²⁵¹ (originario di Langres, piccolo comune francese sulla Marna, e figlio dell'omonimo Jean Languille, anch'egli attivo a Roma nell'ultimissima parte della sua vita, dove morì e il 22 luglio 1597 fu sepolto in S. Maria in Vallicella²²⁵²), fu sicuramente presente nella città papale prima del 1597 e fu maestro di una fiorente bottega di intagliatore nel rione Parione certamente fino a tutto il 1620, anno in cui ha ben dodici lavoranti. Dopo il 1635 non si hanno più sue notizie, ed è dunque ragionevole porre in tale anno la sua morte. La sua discendenza rimase attiva nel mestiere²²⁵³, se è vero che Giovanni Battista Anguilla è considerato tra i massimi esponenti dell'intaglio ligneo da Pacichelli negli anni novanta del Seicento²²⁵⁴.

²²⁵¹ Per la biografia dell'artista, v. LAURO 2016, pp. 11-18; cfr. *ivi*, pp. 27-105 per il catalogo delle opere documentate (35 pezzi, di cui soltanto due ancora esistenti e rintracciabili). Precedentemente, la biografia dell'artista è affrontata da ANDERSON 2008, pp. 16 nota 29 (solo citato), 266-268 note 817-828, e dalle voci di dizionario di Thieme-Becker (VOLLMER 1907), di BENEZIT 1976, e di SAUR 1992, tutte basate sulle sole notizie riportate in BERTOLOTTI 1886, pp. 68-69, 177-178, 199-200.

²²⁵² Come risulta dall'atto di morte, il francese aveva circa ottant'anni al tempo del decesso e già teneva bottega «in hac parocchia in Parione sub dominum D. Ugonis Boncompagni in apoteca conducta», pur frequentando per i sacramenti sia la chiesa di S. Maria dell'Anima che la parrocchia nazionale di S. Luigi dei Francesi; è interessante la notazione per cui «[Joannis Anguilla Gallus] defunctus erat pater Joannis Anguille incisoris ligni sivi statuaris lignari habitantis in nostra parocchia in loco prefato», v. LAURO 2016, p. 11 nota 7, p. 19 app. 1 (ASR, Stato Civile, Libri Parrocchiali, Appendice, b. II, n. 3, *Liber Parrochialis Sanctae Mariae in Vallicella ab anno 1575, Matrimonium a folio primo etc, Defunctorum circa medium librum a folio primo, Baptizarum circa finem a folio 150*, f. 39), già citato in BERTOLOTTI 1886, pp. 68-69.

²²⁵³ Potrebbe essere un parente il «Giuseppe Anguilla intagliatore» citato da GARMS 1972, p. 70, doc. 258 (Roma, Palazzo Doria-Pamphilj, Archivio Pamphilj, *Specchi d'Entrata ed Uscita Generale de' Beni dell'Eccellentissima Casa Pamphilj*, 1665-1666, Banc. 86, N. 5), pagato il 9 settembre 1664 da Domizio Sensi e Giovanni Calenni 2 scudi per lavori non specificati; e forse attivo l'anno precedente (trascritto come Anguillara) per l'intaglio di una barca di gala per il principe, pagatogli scudi 9, cfr. GARMS 1972, p. 136, doc. 587 (Roma, Palazzo Doria-Pamphilj, Archivio Pamphilj, *Lista della Fabbrica del Palazzo al Corso, all'primo Genajo attutto Dicembre 1663*, Scaff. 89, n. 7: 2 aprile-20 maggio 1663, pagamenti per lavori alla *Fregata di Don Camillo Pamphilj*, a falegnami, segatori, intagliatori, mercanti di legname e di stoffe e passamanerie. Si segnalano in part. scudi 5.90 pagati a Simone Manilli per «pezzi di albuccio selvatico»: le parti verosimilmente intagliate erano un grande fanale, sedici vasi di noce torniti, due fregi a fogliami (forse come ringhiere), una cappelliera, due stemmi piccoli e soprattutto il «basso rilievo e altri intagli [...] con l'istoria di Pappa», forse il viaggio per mare di san Pietro. BERTOLOTTI 1886 p. 200, riconosceva questo artista come discendente di Giovanni Anguilla, segnalandone l'attività come intagliatore di carrozze per il papa a partire dal 18 aprile 1654 (quando riceve scudi 8 per lavori a una carrozza nuova), ma anche la presenza continuativa dello stesso nel cantiere di S. Nicola da Tolentino dal 1655 al 1666 dove realizzava «sportelli» e «porticine del Coro» insieme agli ignoti maestri falegnami Silvano e Felice. Infine, sempre Bertolotti segnalò che come Montano anche Giuseppe Anguilla fu incarcerato per debiti nel 1659, quando supplica il governatore di Roma di permettergli di lavorare all'interno della prigione per sostentare la moglie utilizzando «li suoi ferri soliti ad intagliatore che il tutto riceverà dalla somma carità della Signoria Vostra», richiesta che il magistrato sembrò accontentare nei limiti della legge.

²²⁵⁴ PACICHELLI 1695, p. 24: «le statue di legno [...] si harebbon in questa capitale per bamboccherie, non considerandosi le statue, che [si fanno] fra gl'intagli profani ma rari delle carrozze, ne' piedestalli e mensini da porsi ad oro, per corrispondere a' fogliami stupendi delle cornici de' quadri: nel qual ingegnoso artificio son hora i più rinomati l'Anguilla, il Corbelli, e di vantaggio il Corallo [a] cui, perché anzi sovrintende che applica all'opra, si dà titolo di signore». In ASVR, ASGF, 163, c. 33r si ha la spedizione della carta patente a un «Giovanni Anguilla Intagliatore», dietro pagamento di scudi 1.80, da parte del console e camerlengo, nel maggio 1693. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 118-119 ha scoperto il nome completo di questo discendente, pubblicandone (senza riportare il compenso, v. ASR, Camerale I, *Giustificazioni di Tesoreria*, buste 233, n. 16 e 268, cc. n. nn.) un pagamento relativo

Già il nostro Giovanni era celebre e nobilitato da Jacopo Manilli²²⁵⁵, che lo citava per un letto da parata di Villa Borghese con il titolo di «scultore», probabilmente in relazione alla sua nota partecipazione nell'ottobre del 1599 al cantiere della cupola di S. Maria dei Monti, diretto da Giacomo della Porta, dove Anguilla modellò quattro profeti in stucco²²⁵⁶ (Figura 17. 1-4). Lauro ha inoltre collegato al letto citato da Manilli una testata alta tre palmi presentata in un conto per trentacinque scudi, che era intagliata e straforata con fiori e «altri fogliami», e che includeva lo stemma papale, draghi, aquile, putti, fogliami e due figure allegoriche: il letto da parata era però risalente almeno al 1616²²⁵⁷. Questo dettaglio (spesso ignorato) conferma però la maestria che gli intagliatori in legno di maggior grido possedevano nell'arte della modellazione, così fondamentale per la scultura.

al 1689 e vistato da Carlo Fontana nel 1690 per riparazioni a due faldistori, uno dei quali dotato di arme pontificia, per la sezione superiore, decorata con festoni e cartocci, di un parafulco con lo stemma di Alessandro VIII Ottoboni, per un coperchio ligneo con l'aquila bicipite e un'altra arme papale, per lavori su carrozze, per ventisei schienali di sedie con cartocci e fogliami e un'aquila bicipite coronata al centro di ciascuna, e soprattutto per un *Cristo* in legno da un modello di Francois Duquesnoy; nella stessa busta sono anche i pagamenti a Giovan Battista Baldesi indoratore e pittore per lavori a una carrozza del 1689, e anche a Domenico Barigioni indoratore e pittore per panche, sgabellone, faldistorio, fregi, sovrapporte, cassapanche con armi araldiche e un piede di croce intagliato, sempre del 1689. Nel 1701 Giovan Battista Anguilla era invece impegnato in lavori su carrozze, e dobbiamo immaginarlo attivo ancora fino al 1726 circa.

²²⁵⁵ MANILLI 1650, p. 71: «il letto da riposo, che vi stà sotto [all'*Assunzione* di Girolamo da Carpi, nella stanza della *Dafne* e accanto all'automa della *testa spaventosa*, vecchia di tre secoli], intagliato con diverse storie, è opera di Giovanni Anguilla, scultore in legno de' nostri tempi assai famoso»; per la fortuna di questo intagliatore, con alcune imprecisioni cronologiche e bibliografia precedente, cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 3, 12 note 27-28, 20-22 note 45, 26 nota 14 e GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 285.

²²⁵⁶ Citato da BARROERO 1982, p. 48, v. ANDERSON 2008, pp. 266-267 nota 819, TIBERIA 1974, p. 112 doc. 7 (ASVR, Pia Casa dei Catecumeni e Neofiti, *Libri Mastri*, 1586-1614, vol. 161, c. 16, n. 22: «adi 6 ottobre [1599] scudi 30 moneta a maestro Giovanni Anguilla intagliatore in Parione, a conto di quattro profeti che ha da fare per la cupola della Santissima Madonna», non riportato da LAURO 2016).

²²⁵⁷ LAURO 2016, pp. 47-49 e nota 60, cat. 5, doc. 28, già pubblicato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn.): nel documento più ampio del primo gennaio 1613, per un totale complessivo di scudi 502.00. L'autrice esclude che in questo «detto d'estate» si possa identificare la lettiga di Paolo V citata da ANDERSON 2008, p. 267 nota 822 e CORBO, POMPONI 1995, p. 191 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 37, fasc. 12, reg. n. nn.) in un conto non più rintracciabile datato all'agosto 1612. Il vero e proprio letto di Villa Pinciana va riconosciuto in quello del documento pubblicato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn) e non riconosciuto da Lauro 2016, pp. 57-60, cat. 12, docc. 36-38, dove sono citati non solo quattro vasi per finale di un letto da parata, ma anche quattro gambe di letto con aquile e draghi e tre spalliere per il letto intagliate a fogliami, oltre a una carrozza da campagna con i soliti intagli araldici e tre piedi di *toilette* con teste d'aquila e zampe di drago, per un totale di scudi 39.20, (dal 4 marzo 1615 al 15 luglio 1616), che però non gli viene saldato e viene dunque ripresentato (dal primo marzo 1615 al 26 settembre 1617), per scudi 53.20, ridotti a 30.30 nel mandato del guardaroba Roberto. Ancora il 5 settembre 1619 Anguilla riceveva un mandato per altri quattro vasi intagliati a forma di drago per 15.40 scudi realizzati di nuovo nel giugno dell'anno precedente. Il letto è citato anche dalla guida di MONTELATICI 1700, pp. 243-244 (che più di Manilli segnala i singoli piedistalli per statue e stipi in legno dipinto o intagliati e dorati, presenti in almeno venticinque coppie e chiaramente di varie cronologie, v. *ivi*, pp. 213-214, 219-220, 224-225, 234, 237, 245, 255-256, 261-262, 266, 270-271, 277, 284-285, 289-290, 291-292) e in un inventario del 1725, v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 301-302.

Al 1598 risale l'esordio pubblico del nostro come intagliatore in legno, quando esegue il disegno fornitogli forse direttamente da Giovan Battista Montano per la cantoria di fronte all'organo di S. Maria di Loreto, intagliata come *pendant* dell'opera da poco conclusa con Luca Blasi, in cui tornano precisamente le quattro figure di profeti che evidentemente lo avevano fatto notare nel cantiere dellaportiano²²⁵⁸ (Figura 18).

Anche le molte opere realizzate per i Borghese nel tempo di Paolo V, quasi tutte certamente perdute, presentavano con frequenza elementi scultorei, non solo limitati alle figure araldiche del drago e dell'aquila, ma includenti anche angeli e putti. Già sotto Clemente VIII, ad esempio, Anguilla realizzava due parafuochi intagliati, posati su sedici zampe leonine e recanti lo stemma del cardinal nepote Pietro Aldobrandini, retto da quattro angeli seduti su due cartelle con mascheroni, quattro fenici sorgenti dalle fiamme e otto testine cherubiche, oltre a altri intagli minori, eseguiti tra il 1597 e il 1599²²⁵⁹.

La provenienza geografica e le precedenti devozioni del padre lo fecero scegliere per l'intaglio degli apparati delle Quarantore giubilari del 1600 in S. Luigi dei Francesi e in Sant'Ivo dei Bretoni

²²⁵⁸ Come già riferito *supra*, paragrafo su Giovan Battista Montano. Vedi BILANCIA 2008, p. 68 nota 51 e *passim*. LAURO 2016, pp. 29-30 cat. 2, docc. 4-14, fraintende la denominazione presente nei documenti di «choro» e intende un ben più ampio e costoso impegno per stalli intagliati: si tratta in realtà di un coretto dorato e incassato nel sottarco sinistro della chiesa dei Fornai, poi distrutto dai restauri di Luca Carimini, e forse da questi riutilizzato in parte e disperso sul mercato antiquariale fiorentino. Il coretto fu commissionato ad Anguilla per 180 scudi con una *promissio* ufficiale e copiata negli archivi della confraternita (LAURO 2016, pp. 29-36 cat. 2, docc. 3-3bis, ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 19, Volume 43, Notaio Pietro Martino Trucca, c.102r: 22 gennaio 1528; ASR, Pio Sodalizio dei Fornai, Libro d'Instrumenti dalli 8 agosto 1592 a tutto li 2 aprile 1602, b. 4, c. 167r), che obbligava Anguilla a intagliare di propria mano «un coro di legname cioè di tiglia e albuccio che sia seccho e ben stagionato [...] con l'istorie et le figure et nel modo et forma come nel disegno», consegnato quest'ultimo da un certo Domenico Micheletti, e che corrispondeva in tutto alla mostra che fronteggiava, ossia era uguale «di altezza longhezza et larghezza alla facciata del organo cioè dalle colonne in giù et in loco di dette colonne ci anderanno» quattro figure «in loco delli quattro Angeli che sonno in detto disegno vi anderà fatto sopra li dadi che vi sonno quattro figure di profeti»; inoltre al posto delle campate con le canne il disegno prevedeva delle gelosie intagliate sormontate da un architravatura decorata che non trovò posto nell'esecuzione di Anguilla: «il freso supra il cornicione delle gelosie quale anderà levato via». I mandati di pagamento relativi all'opera si trovano in LAURO 2016, pp. 33-35 cat. 2, docc. 4-8 (ASR, Pio Sodalizio dei Fornai, *Chiesa memorie diverse*, b. 1176, cc. n. nn.): 22 gennaio 1598 scudi 40, 7 maggio 1598 scudi 40, 24 settembre 1598 scudi 94.12, 5 febbraio 1598 scudi 8.38 a Zanobi Guidalotti per la fornitura del legname. Bisogna notare che il contratto prevedeva una clausola per cui se non avesse finito l'opera entro luglio i confratelli avrebbero potuto dare ad altri il lavoro, memori evidentemente delle fatiche che si erano trovati ad affrontare con Montano, noto ritardatario. Anguilla diligentemente rispettò invece i tempi, dato che in agosto il coretto era già finito di dorare, v. i mandati di pagamento a Nicolò Martinelli pittore e indoratore per 110 scudi invece dei 100 prospettati in LAURO 2016, pp. 35-36 cat. 2, docc. 9-14 (ASR, Pio Sodalizio dei Fornai, *Chiesa memorie diverse*, b. 1176, cc. n. nn.): 28 giugno, 16 luglio, 6 e 20 agosto, 10 e 18 settembre 1598.

²²⁵⁹ LAURO 2016, pp. 27-29 cat. 1, docc. 1-2, pubblica interamente i documenti ad essi relativi (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, 1597-1605, b. 25, f. 10, cc. n. nn., il conto risale al 10 novembre 1597, ma Anguilla fu pagato per mandato camerale di 50 scudi solo il 2 agosto 1599), già resi noti (con la cifra errata di 90 scudi) da ANDERSON 2008, pp. 266 nota 818, GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 110; GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 285 nota 5, GONZÁLEZ-PALACIOS 1997, p. 16 nota 5 (traduzione di GONZÁLEZ-PALACIOS 1995); D'ONOFRIO 1963, p. 100 nota 2, BERTOLOTI 1886, p. 69.

(dove esegue riparazioni), nei quali, come di consueto, non erano presenti elementi figurati, ma soltanto un tempietto colonnato e cupolato decorato con gigli²²⁶⁰. Poi, per una decina d'anni non è dato sapere cosa fosse avvenuto ad Anguilla, di cui non si sono trovate nemmeno le carte patenti per la propria bottega.

Fin dall'arrivo in città viveva con lui l'intagliatore Gervase Brunot²²⁶¹, probabilmente suo parente, che non lasciò mai la sua casa, e già nel 1610, stando ad Antonino Bertolotti, i suoi libri di conti dimostravano la presenza in bottega di ben nove apprendisti. Lo stesso erudito pubblicò alcuni contratti di apprendistato relativi al magisterio di Anguilla, tra i pochi esempi di questa tipologia documentaria oggi noti per Roma: nel 1615, Anguilla prese come garzone il quindicenne Marco di Plautilla Salvi vedova romana e il tredicenne Giacomo di Antonio Benci da Monferrato, palafreniere del cardinale Borgia, e l'anno successivo prese come lavorante Giovan Matteo di Jacopo de Botis siciliano di cui non è riportata l'età, da cui si evince che il costo di vitto e alloggio per il periodo di apprendistato all'inizio del Seicento si stabiliva intorno ai cinque scudi l'anno²²⁶².

L'allievo certamente più significativo di Anguilla fu però Pietro Paolo Giorgetti, al suo servizio per cinque anni dal 1612 al 1617 e che sfrutterà in seguito i legami con la cultura francese stretti

²²⁶⁰ LAURO 2016, pp. 37-38, cat. 3, doc. 15 (Archives Pieux Etablissements de la France à Rome et Lorette, Fonds Ancien S. Louis de française, Liasse 42, II, Mandata, Quietantiae et alia 1600, n. 163, cc. n. nn.) già pubblicato da BOUSQUET 1980, p. 121. Anguilla presenta un conto autografo di 21 scudi, ridotti però nel mandato a 16 e nella ricevuta autografa a 15 scudi.

²²⁶¹ A un certo punto, tra il 1615 e il 1618 Gervase Brunot dovette ottenere il rango di socio paritario di Anguilla, poiché ricevette, seppur con alcune difficoltà burocratiche, la patente per la medesima bottega, v. ASVR, ASGF, 164, c. [G 3 v]: «Gervasio Bruni intagliatore in panico francese fù spidita la sua Carta alli 28 di Marzo 1618 da maestro Cruciano Vechietti Consolo [...] dara b. 75»; *ivi*, [c. 8v]: «Gervasio Intagliatore alias Bruno fu spedita la patente da Cruciano vechietti et compagni Anno 1615 tradotta in termine de Intimazione sotto il di 20 di Marzo spedita». L'artista era noto anche a BERTOLOTTI 1886A, pp. 199: «Il Languille (15 maggio 1615) aveva promesso di pagare a Claudio, figlio di Gerardo Pernetti, intagliatore lotaringio, scudi 17 per conto di Gervasio Brunaulx suo nipote. (*Idem* fol. 563). E questo Brunaulx era anche intagliatore francese in Panico, come risulta da rogito della stessa data, col quale prometteva a Flaminio Favoni da Camerino, ottonaro, di insegnare l'arte a suo fratello Giulio di anni sedici, in quattro anni, ricevendo scudi quindici. Erano presenti il Languille *avunculus* del Brunaulx, che dichiarava questo aver imparato da lui l'arte e che allora apriva bottega da sé. (*Idem*, fol. 561-3)».

²²⁶² ANDERSON 2008, pp. 267-268 note 823-825; BERTOLOTTI 1886, pp. 199-200. I contratti tra Anguilla e i genitori (9 febbraio, 6 giugno 1615, 21 marzo 1616) stesi davanti a un notaio, secondo gli *standard* del XVII secolo riscontrabili anche a Genova, obbligavano Anguilla a insegnare a Marco Acciari l'arte dell'intaglio e del quadro per quattro anni dietro compenso di 20 scudi con testimoni i maestri intagliatori Nicolò di Biagio senese e Luigi Hormier normanno, e di fare lo stesso a Giacomo Benci per cinque anni coll'emolumento di 25 scudi, testimone Orazio Dunori, intagliatore di Borgo San Sepolcro, mentre l'apprendistato di Giovan Matteo fu di soli due anni per 24 scudi, e non sono riportati i testimoni. Per la trascrizione integrale dei contratti di apprendistato per gli atti del notaio Gualterio da Toul, connazionale di Anguilla, v. LAURO 2016, pp. 23-26 app. 5-7 (Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, I, 266.1 notaio Valterius de Tul, cc. 541r-v, 548r, 565r-v, 596r-v).

in queste occasioni collaborando con Nicolas Poussin²²⁶³; bisogna infatti notare che la casa di Anguilla fu evidentemente un centro di smistamento per gli artisti della colonia di francesi interessati a trasferirsi a Roma (l'unico contemporaneo che non sembra aver incrociato è Nicolas Cordier, discusso più oltre in nota, che lasciò un figlio omonimo attivo per qualche anno nei cantieri di S. Pietro come modellatore e implicato anche in manufatti lignei²²⁶⁴): vi transitano sia artisti poi scomparsi dai *radar*, che non trovarono ufficio stabile nell'Urbe e dopo un breve

²²⁶³ LAURO 2016, pp. 19-20 app. 2-3 (ASR, Stato Civile, Libri Parrocchiali, Appendice, b. II, n. 3, Liber Parrocchialis Sanctae Mariae in Vallicella ab anno 1575, Matrimonium a folio primo etc, Defunctorum circa medium librum a folio primo, Baptizarum circa finem a folio 150): c. 80r, la moglie Margherita Fouquet francese muore a 32 anni dopo una lunga malattia il 12 novembre 1604, e c. 112rv la figlioletta Clara neonata di secondo letto (con Orinzia Fiorini romana) muore nel settembre 1610, c. 140r, muore il figlio Francesco di undici mesi il 17 luglio 1620, possibilmente contagiando anche il padre che dall'anno successivo scompare dai registri parrocchiali: tutti loro sono sepolti nel sepolcro comune di S. Maria in Vallicella. *Ivi*, pp. 20-23 app. 4, (ASR, Stato Civile, Libri Parrocchiali, Appendice, b. II, n. 4, Liber Animarum Ecclesiae Parrocchialis Sanctae Mariae in Vallicella ante Congregatione Oratorii, c. 65r, c. 30r): l'intagliatore abitava nella casa con bottega «delli Heredi del Signor Antonio Fracassi», nell'isolato del Palazzo Boncompagni: nel 1610 Anguilla aveva quarantatré anni e con lui abitavano la seconda moglie ventitré anni, la figlioletta, una servetta quattordicenne Paolina da Amatrice e numerosi allievi (tre garzoni, Raffaello Lemo romano che però se n'è andato all'Aquila, Francesco Nichetti veneziano di diciassette anni e Giovanni di Ruggero romano di sedici, e i lavoratori/ospiti connazionali Gervase Brunot francese di ventitré anni, Giovanni Battista Vannini dal Borgo San Sepolcro di ventisei anni e Guillame Berthelot, che non dorme in casa, di ventisette anni, Benedetto Desideri di ventitré anni e Silvestro Sermoniti di ventuno, entrambi romani); nel 1611 sono andati via Desideri, Berthelot, Vannini e la figlia Clara è morta; nel 1612 anche Sermoniti è andato via, ma numerosi nuovi ospiti francesi sono arrivati (Claude Petit borgognone di trentasette anni, Claude Pernet lorenese e Filippo Suave francese, entrambi di ventitré anni, e Anguilla ha preso un nuovo garzone, registrato come «davoranti», Pietro Paolo Giorgetti da Monterotondo di quattordici anni. Nel 1613, pur mantenendo la bottega, Anguilla cambia casa, trasferendosi in quella degli eredi del signor Mercurio Acuti, nell'isolato del Palazzo Laterano: qui è registrato come quarantenne, con la moglie di ventidue anni, una nuova figlioletta, Cecilia; Gervase Brunot è stato raggiunto da un nipote a nome Giovanni, mentre i garzoni Nichetti ormai ventenne e Giorgetti ora sedicenne lo hanno seguito, e ad essi si sono aggiunti il ventinovenne Giacomo Lori francese (dunque lavorante), Pietro Domenico Codazzi diciannovenne e Orazio Binoni diciassettenne di cui non si specifica la provenienza geografica. Nel 1614 si aggiunge anche un altro lavorante, il venticinquenne Domenico d'Anastasi, già andatosene l'anno successivo e sostituito da tre «fattori» Niccolò Ezzini e Antonio di Carlo, rispettivamente di ventitré e ventidue anni, e Marco Caia di quindici. Nel 1616 la serva è diventata una Ofelia di sessant'anni, e oltre a fedele Pietro Paolo Giorgetti ora ventenne compaiono i nuovi apprendisti presi l'anno precedente, Marco Acciari però ammalatosi e probabilmente morto l'anno successivo a soli diciotto anni, Giacomo Benci ancora tredicenne, Giacomo Sani (sedicenne preso probabilmente all'interno dell'arciconfraternita) e Giovan Matteo de Bosis già ventunenne: oltre ad essi sono in casa un Francesco provenzale di venti anni, e Jacques Sarazin di anni ventitré, presenti anche l'anno successivo. Nel 1617 è nata la figlioletta Elisabetta, la serva si chiama Angela e si è aggiunto un Luigi Tiberi non meglio delineabile; dopo i lavori di Frascati, Anguilla tornò nella sua casa in Parione con la famiglia, a cui si è aggiunto il figlioletto Francesco e una serva cinquantunenne a nome Marta; lo seguivano come lavoratori Cornelis Baughemondr fiammingo di ventiquattro anni, Martino Carta di ventitré, Giovanni Tibiti di ventitré, Guglielmo Gruoth di venti, Giovanni Centoni di venticinque, Girolamo Chiodaroli di ventiquattro, Giovanni Baretta di venti, Giovanni Cavalieri di venticinque, Andrea Baretta di tredici e Giulio Faveni di ventuno, oltre a Giacomo Benci e Gervase Brunot.

²²⁶⁴ PRESSOUYRE 1984, p. 43: secondo l'autrice Nicolas Cordier II realizzò due modelli in legno in grande per gli angeli del baldacchino di bronzo, ma in realtà da connettere alla prima versione lignea del Tabernacolo del Santissimo Sacramento, in cui fu coinvolto anche Giovan Battista Soria, e realizzati in creta, cfr. *ivi*, pp. 345 doc. 319 (7 luglio 1632 -due pagamenti da 5 scudi a «Monsù Nicolo a bon conto della fattura di quatro angelini sopra il Ciborio di legno», v. POLLAK 1931, II, p. 304, regg. 980 et 981) e p. 343 docc. 299 e304 (9 luglio 1630, pagamento di 15 scudi «A Niccolo Franzese [...] per haver fatto li due Angeli di creta al ciborio fatto di legno per il Santissimo Sacramento», v. POLLAK 1931, II, p. 304, reg. 976).

passaggio si trasferirono in altre regioni della Stato Pontificio più bendisposte verso l'arte del legno (come Charles D'Amuelle²²⁶⁵ o Denis Plouvier²²⁶⁶), sia lavoratori di genio che poi faranno strada in autonomia (come Claude Pernet, che a sua volta diventerà un importante faro per la comunità fiamminga²²⁶⁷). Ma non solo: tra i lavoratori nella bottega di Anguilla furono presenti addirittura due artisti, Guillame Berthelot e di Jacques Sarazin, che poi torneranno in Francia per entrare al servizio, come scultori di grido in marmo e bronzo (che qui non approfondiamo), della più alta committenza, quale quella del cardinale Richelieu e del Re Sole.

²²⁶⁵ Residente nella parrocchia più fitta di artisti e di francesi, quella di Sant'Andrea delle Fratte delle Fratte, nel biennio 1679-1680, v. BARTONI 2012, p. 188 e 439, dove è registrato come scultore di anni 33 insieme a Guglielmo Triglione scultore di anni 22, ma poi fortunato autore in Perugia sul finire del secolo, v. FIDANZA 2003. Era già noto a BERTOLOTTI 1886, p. 202: «Amuelle Carlo francese, intagliatore in legno, lavorava dal 1695 al 1701 in Perugia all'oratorio della confraternita di Sant'Agostino e forse era suo compaesano Monsù Filippo, che anche colà scolpiva in legno. Intagliava pure in legno nella cattedrale di Perugia Fornier Cristofaro nel secolo XVII. [...] Il casato del seguente a servizio del Papa lo darebbe francese e tanto più la firma: "Si paghi a maestro Giovanni Terillion intagliatore di Palazzo Scudi 5 moneta per saldo di suo lavoro fatto per servizio delle Carrozze di strapazzo del Palazzo Apostolico come da Conto 4 maggio 1672. Io infrascritto ho ricevuto li sudetti scudi 5 moneta questo di 6 maggio 1672 Johan Teurillon mani proprie"»); LAMI 1906, p. 5; HOOGWERFF 1913, p. 178; HOOGWERFF 1942, p. 262. Del compagno solitamente registrato come Giovanni Triglioni, a differenza di questi altri intagliatori di origine francese, possediamo la patente speditagli nel novembre 1650 dal console e camerlengo Francesco Gandolla, per cui pagò 75 baiocchi, v. ASVR, ASGF, 164, c. [G 13v]. Sarà con tutta probabilità suo figlio il Giovanni Battista Truglione intagliatore che nel 1700 abita in via dei Condotti con un fattore fiammingo e un pigionante, v. PAMPALONE 2005, p. 45 (ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 101v) e che GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 72-73 riporta come intagliatore in due liste di artigiani al servizio del principe don Giovanni Battista Borghese: (AAV, Archivio Borghese, 8247 e 8248), da solo (1696-1702; 1715-1716) e più a lungo in coppia con un parente a nome Guglielmo (1705-1714). L'unico lavoro certo riportato *ibidem* è in collaborazione con un sediaro Girolamo Galletti per 120 sedie alla spagnola, in cui intagliò le spalliere con cartelle e vi fu aggiunto un piede di lavabo (AAV, Archivio Borghese, *Ristretto dei Conti del Principe Don Giovanni Battista Borghese (1692-1693)*, 458, c. 190, 193).

²²⁶⁶ Residente nella stessa parrocchia qualche anno prima, v. BARTONI 2012, p. 494 e LAURO 2016, p. 8 nota 5 (ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1675, c. 17r e *ivi*, 1676, c. 18r), fu poco dopo attivo a San Severino Marche, v. TRIONFI-HONORATI 1999; GIANNATIEMPO LOPEZ 2010, e le schede nn. 85-87 di G. Barucca *ibidem*, pp. 294-296, ma già noto a LAMI 1898, p. 455; LAMI 1906, II, p. 406; BOYER 1950, in part. pp. 120-121; BOUSQUET 1980, p. 81.

²²⁶⁷ Sull'artista v. *infra*, e intanto cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 167-169, note 10-15, fig. 95 (dove Anguilla è soltanto citato come suo maestro); l'intervento pubblicato nel volume speciale a cura di Emanuela Lauro e Nicola Macchioni di BATTIFOGLIA 2015, e soprattutto l'articolo che recuperò dall'oblio la sua figura, BOUDON-MACHUEL 2004.

Il primo²²⁶⁸ divise con lui la celebre commissione della Fontana dell'Organo o del Parnaso della Villa Aldobrandini a Frascati sotto la direzione di Domenichino²²⁶⁹, dove Anguilla scolpì le figure di Apollo, Pegaso e cinque delle nove Muse²²⁷⁰ (anche se secondo alcuni, tra 1616 e 1618 egli avrebbe scolpito anche lo stemma in pietra del cardinal Pietro Aldobrandini e il soffitto

²²⁶⁸ Su cui v. per un catalogo ragionato delle opere DE LA MOUREYRE 1992A; e per la fortuna critica (problematica come quella di tutti gli scultori secenteschi francesi con le eccezioni di Puget e pochi altri), DE LA MOUREYRE 1992B; per un affondo sulla sua produzione grafica, v. BREJON DE LAVERGNÉE 1991 e cfr. THUILLIER 1973, studiata in preparazione dell'unica mostra (BREJON DE LAVERGNÉE, BRESCH-BAUTIER, DE LA MOUREYRE 1992); infine, ricordiamo che dopo il rientro in patria avvenuto nel 1629, nel 1642 Sarazin tornò a lavorare per l'Italia, e in particolare per l'arredo di un'opera lignea, ovvero modellando l'ex voto, formato da un angelo d'argento con un bambino in oro massiccio fusi da Henri Perlan, commissionato da Anna d'Austria per la nascita del futuro Luigi XIV, da annettere al simulacro della vergine nera di Loreto, e dove avrebbe dovuto collaborare con Duquesnoy che morì però nello stesso anno, su cui v. DEL PESCO 2019, in part. p. 84-88 e 91, figg. 4 e 11; tra le poche altre opere singole affrontate dalla bibliografia più recente si trova una derivazione dalla Capra Amaltea del 1640, su cui v. COJANNOT-LE BLANC 2013.

²²⁶⁹ Cfr. CIAFREI 2017 in AMENDOLA 2017.

²²⁷⁰ Vedi per una descrizione più ampia della fontana dell'organo, v. *supra*, cap. Guidistica, cfr. ANDERSON 2008, pp. 268 nota 826-827 e D'ONOFRIO 1963, pp. 119-135 e documenti ivi, pp. 136-141: la fontana fu riprodotta da FALDA 1691, parte II (*Le Fontane delle Ville di Frascati, nel Tuscolano. Con li loro prospetti, parte seconda disegnate et intagliate da Giovanni Battista Falda*, 1675), [tav. 6]: «Stanza de' venti nel Teatro di Belvedere di Frascati con la famosa fontana del Monte Parnaso con Apolline et le Muse che suonano con instrumenti idraulici a forza d'acqua, architettura di Giacomo della Porta. Gio. Batta. Falda del. et sculps. Gio. Iac. Rossi le stampa in Roma alla Pace con Priv. Del S. P.»; e da BARRIÈRE 1647, [tav. 8], «1. Apollinis Conclave, miraculum artis humanae, ubi Musae cum Apolline naturalibus lineamentis adeò ad Vivum in Parnassi monte extant expressae, ut non tam ventorum aura, quae in musicis instrumentis modulate personat, quam vitali spiritu vivere, atque spirare videantur. Sub monte organum hydraulicum vi ventorum ex aqua prosilientium, nulla magistri manu, cum reliquis lituis, buccinis, citharisque, suavissimam conficit harmoniam. 2. Venti erumpentis, organumque cum caeteris musarum Instrumentis belle ad sonitum inflantis via. 3. Situs, et ordo, qui vivacissimis prominent è coloribus pleraque Apollinis fabulas, ut infra» (Questa fonte visiva è stata rivalutata anche come opera d'arte con un proprio valore da Ribouillault 2022, pp. 52-53). Gli affreschi di Domenichino che ambientano la stanza sono oggi conservati alla National Gallery di Londra (1616-18 circa, NG6284-NG6291) e furono descritti da BELLORI 1672, p. 295, che ignorava invece la fontana, invece presentata in PASSERI 1772, pp. 12-14, seppur mal interpretata leggendone le figure a stucco. Vedi piuttosto BARBIERI 2001, doc. 1. ([Frascati, 1618-20: conti vari] Archivio Doria Pamphilj, Fondo Aldobrandini, Registro dei Mandati del Cardinale Pietro Aldobrandini, b. 19/59a): dal 1618 al 1620, [c. 28v], 7 agosto 1618: a Giovanni Anguilla intagliatore «scudi venticinque moneta e sono a buonconto per le muse che fa per mettere nella Stanza d'Appollo sopra il Monte Parnaso nella nostra Villa di Belvedere, sc. 25.00», [c. 32], 20 settembre 1618: a Giovanni Anguilla intagliatore «scudi venticinque moneta e sono a buonconto per le muse che fa per mettere ne la Stanza d'Appollo sopra il Monte Parnaso per la nostra villa, sc. 25.00»; [c. 41], 20 dicembre 1618: a Giovanni Anguilla intagliatore «scudi cinquanta moneta e sono per saldo e intero pagamento per le statue per le muse fatte per la Stanza d'Appollo per la nostra Villa di Belvedere e messe sopra il Monte Parnaso, sc. 50.00»; [c. 43], 15 gennaio 1619: a Jacomo Saracino intagliatore di legname «scudi dodici moneta e sono a buonconto per le due altre muse che fa per mettere nel Monte Parnaso nella nostra Villa di Belvedere, sc. 12.00»; [c. 48v], 23 febbraio 1619: a Jacomo Saracino intagliatore di legname «scudi quaranta moneta e sono per resto e saldo per le due altre muse che ha fatto per mettere al Monte Parnaso nella Stanza d'Appollo per la nostra Villa di Belvedere, sc. 40.00»; cfr. per restauri *ivi*, doc. 8 (Archivio Doria Pamphilj, Mandati di pagamento, 1693-II, conto 394): «Adi 22 settembre 1693. Misura e stima delli lavori di stucco fatti a sola sua fattura e calce da Mastro Antonio Nuvolone stuccatore»; *ivi*, p. 11, doc. 2 che testimonia il coinvolgimento tra 1688 e 1691 di Filippo Carcani, poi morto e sostituito dal fratello Pietro Paolo nel teatro delle Acque e «rifatto un piede a una delle muse»; *ivi*, doc. 16 (Archivio Doria Pamphilj, Mandati di pagamento, 12/05/1729, conto 178): Giuseppe Calamari indoratore e pittore, per 16.61 scudi tarato da Gabriele Valvassori e ancora *ivi*, doc. 24 (Archivio Doria Pamphilj, Mandati di pagamento, 1759-II, conto 140/19, 14 agosto 1759) e *ivi*, pp. 143-144, doc. 26 (Archivio Doria Pamphilj, Mandati di pagamento, 1759-11, conto 177/7), per i dettagli costruttivi delle integrazioni alle statue in un conto di falegname di maestro Pietro Antonio Montefiore, per un totale di scudi 264.61 il 9 ottobre 1759.

ligneo del salone al terzo piano²²⁷¹), realizzando le *Muse* rimanenti e altri elementi decorativi. Il coinvolgimento di Sarrazin fu certamente dovuto al suo maggiore impegno per il contiguo Teatro delle Acque, dove realizzava in stucco i colossi sempre dotati di automatismi musicali spinti dall'acqua delle fontane del Ciclope e dell'Atlante. La fascinazione per questo ricchissimo ambiente è certificata dalle immagini a stampa che lo ritraevano, popolari nella letteratura divulgativa del secolo successivo (Figure 19 e 20).

Il secondo²²⁷², assai noto scultore e fonditore (che prese parte anche alle riunioni dell'Accademia di S. Luca²²⁷³) è testimoniato dalle fonti letterarie come autore del Crocifisso della Vallicella²²⁷⁴, non altrimenti documentato²²⁷⁵ (Figura 21). Per questi motivi, rispetto a quest'opera sembra d'altra parte plausibile anche l'ipotesi di un'attribuzione all'amico Anguilla. Nonostante il forte

²²⁷¹ Notizia dubbia che ANDERSON 2008, pp. 268 nota 826 trae da D'ONOFRIO 1963, p. 100, n. 2, fig. 61.

²²⁷² Sugli anni romani di Berthelot in generale v. DE LA MOUREYRE 2003 e PRESSOUYRE 1984, pp. 61 nota 6 con la bibliografia precedente (BAGLIONE 1642, pp. 338-339, che anche in questo caso insiste sulla qualità della modellazione; BARBIER 1879; COURAL 1958; SALET 1959; BERTOLOTTI 1886, pp. 162-163). Come lamentano gli specialisti francesi, mancano studi più recenti sull'artista (le biografie di base sono in LAMI 1898, nel Thieme Becker, LAMI 1909, e nel SAUR 1995, mentre), se si eccettua una comunicazione sulla musealizzazione di alcuni calchi tratti dalle sue opere decorative del palazzo di Lussemburgo (RAWLINSON-MAZERI 2016) e un tentativo meno recente di aggiunte di bronzetti e avori al catalogo dell'artista nella sede dell'esposizione di una nota collezione privata (SEELIG-TEUWEN 2013A; SEELIG-TEUWEN 2013B). Sulla produzione francese dello scultore, presto interrotta da una morte precoce e rivolta quasi esclusivamente alla committenza del cardinale Richelieu, v. DE LA MOUREYRE 2009, e più in particolare per il frammentario Luigi XIII ispirato dall'Enrico IV lateranense di Cordier, v. VOUHÉ 2009 e prima PRESSOUYRE 1984, pp. 220-221 note 52-53.

²²⁷³ LAURO 2016, pp. 109-110, doc. 2 (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 15, 1617, parte IV, vol. 74, notaio E. Spannocchia, c. 642r): il 26 novembre 1617, e dunque ben sette anni dopo essere stato ospite di Anguilla.

²²⁷⁴ A partire da Filippo Titi (ad es. TITI 1721, p. 124), la notizia è assodata nella conoscenza comune, ma il primo a fornire l'informazione è BAGLIONE 1642, pp. 338-339, che citiamo per esteso soprattutto per l'intelligente commento sulla qualità della modellazione che apre la biografia dello scultore, che connette le statue moderne con i loro predecessori antichi, idoli astili e simulacri lignei, che vengono considerati informi: «Strana presso gli antichi fu l'invenzione di formar immagini di rilievo, ovvero sculture; poiché narrano in quel principio che gli uomini erano senz'arte, non altro da loro tenersi per immagini e riverirsi, che le aste; onde in memoria di ciò le deità degli antichi in gran parte poi con l'asta si figurarono. Poscia finsero che dal cielo venisse la statua del Palladio, la quale era mal composta, ed a similitudine quasi di tronco rozzamente fatta si vedeva. Con questi esempi si destarono gl'ingegni degli huomini a far rilievi, e formar figure, né vi è stata cosa poi che essi con la scultura non abbiano tentato d'imitare; ma perché queste opere, senza l'indirizzo del modello potrebbero talvolta riuscire manchevoli, ed imperfette, si è osservato, e tuttodì si esperimenta, che la forma del buon modello è la perfezione del ben operare. E Dio prima di creare le cose, in sé avea l'idea del tutto, e concepì il mondo. Molto di quest'arte di modelli seppe, e sopra gli altri avanzossi ne' suoi tempi Guglielmo Bertolot francese, il quale da Parigi venuto a Roma, e qui avendo studiato, e fattosi pratico in formare idee, e modellare immagini, per la colonna cavata dall'antico Tempio della Pace in Campo Vaccino, e posta avanti la Basilica di S. Maria Maggiore, fece il bel modello della statua della Madonna col figliuolo Gesù in braccio di metallo indorato; mà il getto è di Domenico Ferrerio, e di Orazio Censore amendue romani, compagni in fondere tutte l'opere di metallo di quella basilica, sotto Paolo V fabricate [...] Restaurò l'antico e bel Narciso di marmo nella vigna degli eccellentissimi Borghesi del Monte Pincio, ed egli poi ne fece uno di metallo. E non solo egli modellò, per bronzi, e scolpi in marmi, ma anche sul legno intagliò, e sopra il quadro dell'altar maggiore della Chiesa Nuova è suo disegno e suo lavoro il Crocifisso grande di legno, che ora vi si vede. Ma poi essendo ritornato in Parigi, ed ivi ancora fatte delle opere, nel tempo di questo pontificato tolto a' suoi modelli, andò a godere in cielo la vera idea d'ogni nostro bene».

²²⁷⁵ Ciononostante rimane indiscusso anche nelle voci più complete sull'artista, v. DE LA MOUREYRE 2003, p. 123; DE LA MOUREYRE 2009, p. 147.

cinquecentismo dello stile non comune in realtà a nessuno dei due artisti, la proposta potrebbe essere avanzata (Lauro arriva perfino a sostenere che il restauro del Narciso Borghese sia stato affidato a Berthelot per il tramite del maestro Anguilla!²²⁷⁶), dato che quello dello scultore di Richelieu nel legno sembra un *bapax* assoluto. D'altronde, la datazione dell'opera, montata sull'altare tra 1614 e 1615²²⁷⁷, non lo distanzia poi troppo dagli esemplari affini ad esso di mano di Montano a S. Maria dell'Anima e di numerosi anonimi a S. Stefano del Cacco, a S. Andrea della Valle (Figura 22) e in altri luoghi dell'Urbe, congelati su una formula di alta qualità dell'intaglio, ma di poca invenzione compositiva fino agli interventi berniniani e algardiani nel genere dei crocifissi circa alla metà del secolo.

Col pontificato di Paolo V, Anguilla stesso divenne tra i principali intagliatori attivi per i Borghese forse per tramite di Montano: tra 1609 e 1612 lavorava a una nuova carrozza per il pontefice (secondo Bertolotti con l'aiuto per gli intagli di Giovan Maria Fangarezzi, che negli stessi anni collaborava con il lombardo al soffitto di S. Giuseppe dei Falegnami, anche se questo dato non è confermato dai documenti²²⁷⁸): le decorazioni erano concentrate nei sedici finali delle

²²⁷⁶ LAURO 2016, p. 16, nota 30; e *ivi*, pp. 107-108.

²²⁷⁷ LAURO 2016, pp. 107-108, cat. 1, nota 103, e *ivi*, p. 110, doc. 3, che certifica la commissione diretta dei padri oratoriani e la datazione, cfr. BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995, pp. 33 e 52. Giovan Battista Mola nel 1663 (NOEHLES 1966, pp. 73 e 133) non fa però menzione del crocifisso, ma solo dei modelli del san Paolo sulla porta del palazzo del Quirinale (1615 e 1617) e dei due angeli sopra i frontespizi della Cappella Paolina di S. Maria Maggiore a cui lavorava già nell'anno in cui Anguilla era suo ospite, il 1610, pagatigli scudi 60.00, v. DORATI DA EMPOLI 1967 e PRESSOUYRE 1984, p. 393 e inizialmente ancora BAGLIONE 1642, pp. 338-339, che fornisce informazioni utili a comprendere la quantità di passaggi che l'opera di invenzione e di creazione di modelli poteva includere: «Per entro la detta Basilica Liberiana nella Cappella Paola sul frontispizio del prezioso altare i due agnoli grandi di metallo furono anche da lui modellati, e gettati in questa forma maggiore, che ora si vede; mali pensieri di questi, come degli altri angeli, e dello Spirito Santo, che adornano il quadro della miracolosa immagine di Maria, dal Vangelista S. Luca dipinta, furono (come si è detto) in forma piccola di Camillo Mariani Vicentino. Nella ringhiera della benedizione, sulla porta di Monte Cavallo, da Papa Urbano VII raggiustata, che per di sopra ha la statua della Madonna, fatta da Pompeo Ferrucci, e di sotto evvi il S. Pietro Apostolo a giacere di mano di Stefano Maderno, il S. Paolo Apostolo pur ivi similmente a giacere è scoltura di Guglielmo francese, siccome anche l'agnolo, che sta a man diritta dell'arme pontificia sulla porta della Cappella del Quirinale; dove a man manca è l'altro di Pietro Bernini». Per il modello della Vergine col Bambino gettata in bronzo da Domenico Ferreri per essere collocata sulla colonna in piazza di Santa Maria Maggiore nel 1613 fu pagato 50 scudi, v. MONTAGU 1989, p. 60 e POCINO 2013 e anche, per una lettura da un punto di vista storico-politico della presenza francese nei luoghi pubblici delle basiliche maggiori, BOITEUX 2011.

²²⁷⁸ BERTOLOTTI 1886, p. 199 e ANDERSON 2008, pp. 267 nota 820 (che fraintende i pagamenti riferendoli a due carrozze diverse); LAURO 2016, pp. 38-40, cat. 4, segnala piuttosto come collaboratore ed esecutore della parte strutturale della carrozza il facocchio francese Francesco Pocchi con bottega in Campo Marzio, v. *ivi*, note 47-49 e p. 41-42, docc. 19 e 21, 23-24 (AAV, Archivio Borghese, 6083, *Registro dei mandati dell'Eccellentissimo Cardinal Borghese 1612-13*, cc. 8v n.40, 66r n. 448, 119r n. 59 e 172v n. 479): questi è pagato per la carrozza in questione scudi 50 il 14 gennaio 1612 e scudi 31 per resto di 46 il 28 luglio 1612; altri due mandati di pagamento di scudi 26.96 per un carretto all'ungherese il 18 gennaio 1613; e di scudi 45.18 per altri lavori 18 luglio 1613 non sono relativi a quest'opera, che viene segnalata anche da GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 285 nota 5, GONZÁLEZ-PALACIOS 1997, p. 16 nota 5 (traduzione di GONZÁLEZ-PALACIOS 1995). Per la documentazione, v. LAURO 2016, p. 40, doc. 16, CORBO, POMPONI 1995, p. 186 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 34, fasc. 19, reg. n.n.) per il conto del dicembre 1609, che non si trova più a questa segnatura, ma in copia del 28 luglio 1612 è trascritto integralmente

sedute e accantonature della cabina (sono infatti detti «palle» e «bastoncini» e risultano in parte torniti nel conto dell'intagliatore: rappresentavano draghi, aquile, festoni e due putti), nelle due sovrapporte (intagliate con due figure reggi-stemma, due aquile e due draghi), e ancora altrove (persino sugli elementi strutturali come cerchioni, staffe, sponde comparivano teste d'aquila, cartelle, cornici, fiori con putti: nella cassetta del cocchiere anche quattro arpie, fogliami, e altri intagli): un *horror vacui* araldico che fu completamente dorato a oro brunito da Rinaldo Corradini entro il 1614²²⁷⁹.

Nel 1613 Anguilla presentò un conto per lavori vari al cardinale Scipione Borghese, in cui si notano diversi arredi per la chiesa di San Sebastiano fuori le mura, tra cui: un tabernacolo con le figure del martire eponimo, dei santi Pietro e Paolo e angeli «sopra il frondespcio», dal costo totale di quaranta scudi e le cui statuette dovevano essere certamente minori del naturale²²⁸⁰; sei candelieri senza particolari intagli per nove scudi²²⁸¹, quattro vasi da fiori per l'altare maggiore di S. Sebastiano, intagliati con teste cherubiche, draghetti e fogliami per uno scudo e venti baiocchi ciascuno²²⁸². Nello stesso conto si trovano anche intagli per il palazzo di famiglia dei Borghese, come quattro draghetti realizzati nel duro legno di pero per uno «studiolo di metallo», forse

da LAURO 2016, pp. 43-44, doc. 25, già pubblicato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn.). I mandati di pagamento ad Anguilla risalgono per 10 scudi al 19 giugno 1610 (LAURO 2016, p. 40, doc. 17, CORBO, POMPONI 1995, p. 50, ASR, Camerale I, Fabbriche, reg. 1537, *Mandati de' danari delle fabbriche ordinarie spediti da monsignore Thesauriere generale alla depositeria della Camera, 1609-1614*, c. 122r); per 10 scudi al 19 luglio 1610 (LAURO 2016, p. 40, doc. 17, CORBO, POMPONI 1995, p. 132, ASR, Camerale I, Fabbriche, vol. 1542, reg. 1, *Conto del signor Roberto Primi per li denari ricevuti e pagati per le fabbriche ordinarie delli palazzi Vaticano e Monte Cavallo dalli 6 di dicembre 1608 per tutto il 21 marzo 1615*, c. 13v); per 25 scudi all'11 febbraio 1612 (LAURO 2016, p. 41, doc. 20, AAV, Archivio Borghese, 6083, *Registro dei mandati dell'Eccellentissimo Cardinal Borghese 1612-13*, c. 20r, n. 123); per 160 scudi per resto di 180 al 4 agosto 1612 (LAURO 2016, p. 42, doc. 22, AAV, Archivio Borghese, 6083, *Registro dei mandati dell'Eccellentissimo Cardinal Borghese 1612-13*, c. 68r, n. 458), per un totale netto di 275 scudi come dal conto.

²²⁷⁹ LAURO 2016, pp. 38-40, cat. 4, e *ivi*, pp. 44-47, docc. 26-27 (AAV, Archivio Borghese, 4170, *Conti fatti in diversi luoghi per servizio dell'Illustrissimo et Reverendissimo Signor Cardinale Borghese da Annibale Durante*, cc. n. nn.), per la stima iniziale di 240 scudi e il mandato finale ridotto a scudi 220 del 10 settembre 1614.

²²⁸⁰ LAURO 2016, p. 51 (e nota 62, con bibliografia sui restauri alla chiesa), cat. 6, doc. 30, già pubblicato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn.), nel documento più ampio del primo gennaio 1613, che includeva opere dal primo luglio 1612 al 28 febbraio 1613, per un totale parziale di scudi 37.40, (trascritto integralmente da LAURO 2016, pp. 48-49, doc. 28).

²²⁸¹ LAURO 2016, p. 52 e nota 63, cat. 7, doc. 31, già pubblicato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn.): questi e altri arredi di legno di poco impegno artistico sono riportati anche in una memoria del 1614 dei monaci cistercensi (trascritto parzialmente da LAURO 2016, pp. 49-51, doc. 29).

²²⁸² LAURO 2016, p. 53 e nota 65, cat. 9, doc. 33, già pubblicato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn.): questi e altri arredi di legno di poco impegno artistico sono riportati anche in una memoria del 1614 dei monaci cistercensi (trascritto parzialmente da LAURO 2016, pp. 49-51, doc. 29).

come supporti: la scelta dell'essenza fu dovuta certamente all'intenzione di fingere il bronzo anche per questi elementi decorativi²²⁸³.

Nella prima parte dell'anno 1617 Anguilla scolpì una statua devozionale di *San Bartolomeo* (Figura 23), di cui non è possibile risalire all'autore della policromia (che pure nella sopravveste presenta, fatto unico per un'opera romana, l'imitazione di un *estofado*, tanto che sul bruno della policromia probabilmente non originale sono ancora visibili residui di una decorazione floreale sgraffita)²²⁸⁴, posta nella nicchia a destra dell'altar maggiore della chiesa confraternale di S. Bartolomeo di Cagli in provincia di Pesaro e Urbino, fondata nel 1454 sotto il precedente titolo di santa Lucia. Come è usanza delle compagnie provinciali²²⁸⁵, si voleva realizzare una tela processionale, ma fu sostituita da un'effigie tridimensionale, che Anguilla sembrava avere già pronta in bottega e che fu portata fino al borgo marchigiano per venti scudi²²⁸⁶. La scultura fu arricchita nel 1638 di una compagna nella nicchia sinistra (inizialmente si pensava a santa Lucia, prima titolare della confraternita, ma poi si scelse san Giovanni Evangelista), di cui i fratelli «fecero formare la statua in Roma, che poi condotta a Cagli», trasportata dal tedesco Francesco Enghiare, membro del Collegio Germanico come il famoso fornaio Giovanni Gentner, autore del tabernacolo di Santo Stefano Rotondo (Figura 24)²²⁸⁷. Il santo, in piedi, ha libro nella sinistra e lo appoggia al fianco in gesto classico di ponderazione, mentre alza il coltello del proprio martirio con la mano destra (non è invece presente l'attributo della pelle). La scultura resta su un piedistallo piuttosto anonimo e possibilmente successivo, guarda verso l'altare maggiore e propone la diffusa soluzione del ginocchio destro piegato a animare il panneggiamento delle vesti. Queste però

²²⁸³ LAURO 2016, pp. 52-53 e nota 65, cat. 8, doc. 32, già pubblicato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, 6074, *Filza delle Giustificazioni dei pagamenti fatti dal Signor Cardinale Scipione Borghese dall'Anno 1609 al 1623*, cc. n. nn.), nel documento più ampio del primo gennaio 1613, per un totale complessivo di scudi 91.20, di cui 63 erano già pagati l'8 gennaio 1614 (trascritto integralmente da LAURO 2016, pp. 48-49, doc. 28).

²²⁸⁴ LAURO 2016, p. 104 cat. 35: Cagli, Biblioteca Municipale Antica, Antonio Gucci, ms. *Memorie sopra la chiesa e compagnia di San Bartolomeo* senza data ma XVII secolo, cc. 122v-127v riporta le notizie dell'opera, ma trattandosi di ricordi più tardi non vi sono indicazioni precise.

²²⁸⁵ LAURO 2016, p. 104 nota 102 (cfr. *supra*, cap. Devozione, per altri esempi di compagnie straniere in visita a Roma per il Giubileo con stendardi tridimensionali).

²²⁸⁶ LAURO 2016, p. 105 doc. 136, Archivio di San Bartolomeo, Cagli, Giovan Francesco Matthias (prioro della confraternita), manoscritto senza titolo, cc. 17r, 19r-v: «Nell'anno 1617 stabilirono i fratelli di fare un nuovo stendardo, et a questo effetto offersero molte elemosine; ma mutati poi di parere invece dello stendardo con queste carità fecero venire da Roma la statua di San Bartolomeo, che oggi sta collocata nel nicchio sinistro dell'altare maggiore d'ordine [di ...] Bernardino Castori senese, allora degnissimo rettore del venerabile Collegio Germanico ed Ungarico di Roma da maestro Giovanni Anguilla francese scultore e la condotta costò scudi 20 romani».

²²⁸⁷ Vista la data e la connessione già avviata con Anguilla, si potrebbe forse proporre che la statua di san Giovanni fosse di mano di Claude Pernet. Quel che è certo è che negli anni a venire fino al pieno Settecento la chiesa fu dotata di una intera serie di Apostolati tutta svolta in legno, tranne due santi dipinti ad affresco, su cui VITALI 1997A e VITALI 1997B, in part. pp. 164-165.

dimostrano l'inizio di un allontanamento dagli impacci maggiori già visti nella scultura formulaica di Montano²²⁸⁸, e soprattutto nello scollo della tunica interamente dorata e nella caduta delle pieghe del mantello aggroppate intorno alla mano e al libro, presenta una animazione che già pone qualche premessa di stile “barocco”. Un spaccatura retta lungo il libro e il braccio sinistro, dimostra invece la tecnica tipica degli artefici del legno del Cinquecento, che consisteva nell’assemblaggio di più blocchi su cui scolpire (in questo caso certamente le braccia e forse anche la testa²²⁸⁹) per poi connetterli, invece della più antica modalità di svuotare un unico tronco d’albero: segno quantomeno che la statua non nasceva con intenti processionali.

Nell’anno subito successivo, Anguilla è attivo per il suo cantiere più prestigioso, quello della fontana dell’organo o del Parnaso di Villa Aldobrandini. Su quest’opera Lauro²²⁹⁰ non aggiunge molto alle considerazioni qui già svolte nella sezione sulla guidistica dedicata agli organi²²⁹¹, se non che nelle mani molto grandi delle muse (così realizzate per mettere in evidenza gli strumenti non conservati) e nella caduta dei panni lavorati «per larghi piani» si trova una stretta

²²⁸⁸ Ed eccellentemente commentati da PRESSOUYRE 1984, p. 214: «Détail significatif, les jeunes sculpteurs qui affluaient à Rome ne se constituèrent pas en écoles. La plupart cependant devaient trouver du travail dans les principaux ateliers dirigés par les parents de [Della Porta...] Mais il n'en résulta pas de groupes stylistiquement marqués ; il n'y eut point de cénacles rassemblés sous le nom d'un maître. En peinture, à la même époque, on peut parler du caravagisme et des caravagistes, ou du cercle des Carrache. En sculpture, le maniérisme de Guglielmo s'abâtardit, une mutation s'annonce mais personne ne prend la direction du mouvement ni ne cherche à l'orienter. La sculpture romaine est alors un milieu dont l'homogénéité défie même le compartimentage corporatif. La distinction établie entre les techniques y est beaucoup plus théorique que réelle : peut-être parce que l'Académie de Saint-Luc proclamait l'unité des arts issus du dessin ; plus sûrement parce que ces jeunes artistes, encore imparfaitement formés - comme Nicolas Cordier arrivant de Lorraine - se soumettaient activement à un entraînement intensif et diversifié. De là ces conversions d'une spécialité à l'autre, ces stucateurs et ces scarpellini qui finissaient architectes, [...] D'autres, on s'en souvient, débutaient à l'instar de Vasanzio, dans la sculpture sur bois. Au sortir de l'Académie de Saint-Luc, les sculpteurs pouvaient se mêler sans façons à l'ensemble des professionnels du ciseau dans les assemblées de l'Université des marbriers : la plupart devaient avoir la même formation et souvent les mêmes capacités. [...] Nicolas Cordier appartenait à cette catégorie d'artistes, rompus à tout faire ; témoins les oeuvres diverses qui emplissaient sa maison : statues et portraits, ivoires et tableaux. La Fabrique de Saint-Pierre l'avait choisi pour apprécier le travail des scarpellini à la nouvelle façade. Sa virtuosité dans l'art du bois était notoire, même si nous n'en pouvons plus citer aucun exemple. Parfaitement compétent en fait de sculpture et peintre à ses heures, Nicolas s'entendait aussi bien au métier d'architecte... ».

²²⁸⁹ Secondo LAURO 2016, p. 105 anche l'altro braccio fu aggiunto in questo modo, mascherato dal panneggio; il viso del santo presenta una fisionomia nobile ma non particolarmente caratterizzata se non da una folta barba e capigliatura di ciocche ricciole molto fitte, che secondo Lauro, come anche il naso, le labbra, gli zigomi e la gola sarebbero «risultato più della modellazione di materiale plastico, che non dell'azione dell'intaglio, applicato dunque non solo come funzionale all'adesione dei pigmenti, ma in misura abbondante divenendo i depositario dell'immagine».

²²⁹⁰ LAURO 2016, p. 79-86, cat. 21, note 76-77, che oltre a Cesare D'Onofrio cita i lavori di erudizione locale di Luigi Devoti come bibliografia essenziale sulla villa Aldobrandini.

²²⁹¹ LAURO 2016, pp. 87-89, docc. 87-98 per i documenti già pubblicati da D'ONOFRIO 1963 pp. 139-141 (Archivio Aldobrandini, Libro Mastro H del cardinale Pietro Aldobrandini, 1618-1628, cc. 14r, 104r, 155r, 203r) e LAURO 2016, pp. 89-93, docc. 99-115, già pubblicati da BARBIERI 2001, pp. 108-110 (Archivio Doria Pamphili, busta 19/59a, Registro dei Mandati del Cardinale Pietro Aldobrandini, 1618-1620, cc. 6v, 14v, 20v, 28v, 32r, 39r-v, 41r, 43r, 48v, 49r, 51v, 55r, 69v, 93v, 171r).

corrispondenza stilistica con l'immediato precedente della statua di *San Bartolomeo*, realizzata tra 1616 e 1617, mentre le statue di Frascati datano dal 1618 al 1619²²⁹². L'autrice aggiunge però informazioni su Sarazin come scultore di legno²²⁹³. Questo artista tornò in Francia solo nel 1627, venendo prima premiato da Ferdinando II a Firenze, e poi passando per Lione lo stesso anno, dove nella Certosa lasciò due statue in legno laccato di bianco dei santi in ginocchio *Bruno* e *Giovanni Battista*²²⁹⁴ (Figure 25 e 26), poi ambientati nel Settecento da basamenti a stucco rococò. Erano state eseguite su raccomandazione del pittore locale Horace Le Blanc che Sarazin aveva conosciuto al suo arrivo a Roma²²⁹⁵. Se la notizia è esatta, lo scultore sarebbe stato in questa città già nel 1610 introdotto tra i francesi immigrati direttamente dal maestro Guillain, ma non è testimoniato fino al 1616, quando compare come lavorante nella bottega di Anguilla. Già col

²²⁹² LAURO 2016, p. 86.

²²⁹³ LAURO 2016, pp. 16-18 e note 34-44, e pp. 85-86, note 96-97: Jacques Sarazin (nato a Noyon nel 1592 e morto a Parigi nel 1660, e dunque dotato di maggior fortuna letteraria del meno longevo Bertelot), fu da giovanissimo meno che diciottenne, secondo l'erudito ottocentesco GUILLET DE SAINT-GEORGE 1854, pp. 116-117, apprendista dello scultore Nicolas Guillain, già rettore dell'Accademia di Francia, sottolineando come già faceva Baglione la sua attenzione alla realizzazione di modelli in carta e in creta.

²²⁹⁴ PRESSOUYRE 1984, p. 220. L'opera di Cordier ebbe influenze sul «Saint Jean Baptiste en bois, sculpté vers 1629 par Sarrazin pour la Chartreuse de Lyon, a le visage levé, la bouche entrouverte et la main ramenée sur la poitrine comme bien des figures du Franciosino. La qualité de l'expression, mais aussi le rendu contrasté des chairs et des étoffes, et la probité de l'exécution apparentent globalement cette sculpture italianisante à l'art de Cordier». Si vede dunque come questi scultori-intagliatori francesi si muovessero in qualche modo contrariamente alle strette regole delle corporazioni. Cordier stesso fu iscritto dal 1609 all'Università dei Marmorari di Roma solo come scalpellino, in perfetta consonanza con quanto accadeva a Duquesnoy a Bruxelles (v. *ivi*, p. 94, nota 15) nonostante l'attività variegata, nel legno e nel marmo, nonché nel restauro di marmi policromi, discussa dall'autrice (*ivi*, pp. 183-185) con paralleli con le tradizioni nordiche, derivate dalla fortuna di Mazzoni, ma anche del legno policromo, senza però connetterlo alla prima attività del Franciosino. Tuttavia questo poteva accadere soltanto in virtù di forti legami nazionali e familistici che sovrastavano gli statuti del diritto economico, oltre che per il fatto, più volte sottolineato, che la qualità di modellazione degli intagliatori in legno risultava sempre o quasi al pari di quella degli statuari, v. BAGLIONE 1642, pp. 114-116: «Nacque nella Lorena Niccolò Cordieri, et appellavasi il Franciosino. Venne in Roma da piccolo, e diedesi al disegno, et ad intagliare in legno, e fabricò molte figure con buon gusto. Andò copiando le belle opere di Roma, e con gran studio nelle Accademie affaticossi, e dal vivo traendo il vero modo di ben disegnare divenne valent'uomo. Et anche molte volte vi modellava del naturale sì che riuscì buon pratico, e fece varie cose di marmo, delle quali alcune diremo, che tra le altre più degne furono stimate...». Anche a Roma il Franciosino mantenne stretti contatti con altri intagliatori iscritti all'arte dei falegnami, v. PRESSOUYRE 1984, p. 86 note 152-154, p. 96 e 101 e *ivi*, p. 254, docc. 62-63: Cordier è padrino di battesimo di Margherita Fangarezzi, il primo gennaio 1606, figlia dell'intagliatore Francesco Fangarezzi residente in S. Luigi dei Francesi, a sua volta testimone di nozze e garante per il suo inventario in morte dello scultore francese, che abitava invece in S. Lorenzo in Damaso. La moglie di Francesco era Maddalena Ceccone, della famiglia di falegnami e intagliatori attivi in Università, forse sorella di Nicolò Ceccone che era tra i firmatari dell'unione tra Università e Arciconfraternita di San Giuseppe del 1602, a cui Ercole Fangarezzi facocchio di origine modenese padre di Francesco affidò una delle sue due case di proprietà (a Via Fratina e in Via della Vite). Cfr. infine *ivi*, pp. 58-59 note 130-132 e pp. 61-62, con bibliografia, per una breve panoramica degli artisti attivi nel legno, aggiornata in ANDERSON 2008, *passim*: cfr. *ivi*, pp. 408, 573, 665 per Bartolomeo Ceccone milanese di Castiglione, che fu falegname iscritto alla compagnia dal 9 febbraio 1570 al 1628, anno della sua morte: nonostante fosse multato il 29 luglio 1587 per 30 giuli per non aver fatto le elemosine con la cassetta, ebbe poi il ruolo di governatore in quattro turni (1596-1597, 1606, 1613, 1620).

²²⁹⁵ DE LA MOUREYRE 1992A, pp. 22-23, con bibliografia precedente.

maestro parigino Sarazin avrebbe affrontato per la prima volta il legno²²⁹⁶: come è stato messo in luce negli studi su altri scultori di area franco-fiamminga, in particolar enei casi di Nicolas Cordier²²⁹⁷ e François Duquesnoy²²⁹⁸ (significativamente attivi anche come restauratori dell'antico) era uso comune iniziare la carriera nel legno, una caratteristica tecnica mai facilmente impiantata a Roma²²⁹⁹. L'apprendistato presso Anguilla, pur se non regolato da contratto, era già noto a Guillet de Saint Georges²³⁰⁰: la giustificazione della conoscenza di questa minuzia altrimenti sconosciuta fino agli scavi archivistici del Novecento sta nel solito affidamento sui legami familiari anche a distanza di generazioni, se si confronta con quanto noto ad altri eruditi dell'Ottocento²³⁰¹ riguardo il teatro delle acque concepito da Giovan Battista Agucchi e Domenichino²³⁰². L'artista bolognese a sua volta era forse stato presentato a Sarazin da un Pierre

²²⁹⁶ DE LA MOUREYRE 1992A, p. 12, con bibliografia precedente, per una *Vergine* lignea interamente dorata eseguita dal giovane Sarazin per la duchessa di Mercoeur nella seconda cappella destra della distrutta chiesa dei Foglianti in rue Saint-Honoré, tra 1608 e 1610.

²²⁹⁷ Nonostante la certezza di questi inizi di Cordier (v. PRESSOUYRE 1984, pp. 235-236, doc. 5, pagamenti per lavori come «menuisier» a Cordier e *ivi, passim*, per alcuni dettagli delle sue statue in S. Maria Maggiore, come il pastorale e la palma del martirio, eseguite in legno e coperte di vernice bianca a imitazione del marmo), non ci rimane probabilmente niente della sua produzione in legno giovanile, v. *ivi*, pp. 56 e 81.

²²⁹⁸ L'arrivo di Duquesnoy a Roma (su cui cfr. LINGO 2007, pp. 23-31) fu caratterizzato piuttosto dalla lavorazione dell'avorio, come notato già dall'erudizione ottocentesca sulla scorta delle biografie di Bellori, Sandrart, Passeri, e Baldinucci, v. ad esempio MALLET 1875; per una disamina più dettagliata dell'impegno ligneo del fiammingo v. YAEGER-CRASSET 2023, in part. p. 58, 62, 65-66 e note 37-42 (sul tema della formazione brussellese dell'artista cfr. da ultimo PATIGNY 2024, non consultato: l'artista fu iscritto alla corporazione degli artisti come apprendista scalpello, a differenza del fratello Jérôme il Giovane che risultava iscritto come intagliatore in legno. Entrambi, figli di Jérôme il Vecchio, su cui v. PATIGNY 2015, giunsero a occuparsi principalmente di scultura in marmo, ma dai due lati opposti della tradizione di bottega del padre). I due lavori di riferimento per il catalogo generale dell'artista restano BOUDON-MACHUEL 2005 e FRANSOLET 1942.

²²⁹⁹ Questa tendenza alla polimatericità, poi comune ad esempio al Settecento lombardo, è stata meritoriamente spiegata con la morbidezza delle pietre parigine, da PRESSOUYRE 1984, p. 37, nota 11 e 46 e note 65-67; la spiegazione dell'apprendistato lignario di Cordier, presso Ligier Richier, autore di un *Calvario* ligneo nella Église abbatiale de Saint-Michel (Meuse), consisteva per l'autrice nel fatto che i medesimi strumenti potevano essere utilizzati su legno e sulle tenere pietre in cui si scolpiva nelle zone d'origine di Cordier in Lorena, come si ricava da CELLINI 1568, lib. II, cap. IV, p. 56: «Nella Francia presso a Parigi si ritrova una sorte di pietra, la quale è di color bianco, ma [non] della bianchezza del marmo, anzi è un bianco torbidiccio; ma tanto è dolce et gentile, che quando si trae della sua cava, la si lascia lavorare con i ferri, che s'adoperano a intagliare il legno; ben è vero, che si fa ai detti ferri alcune tacche, co' i quali si sgrossa l'opera, e poi con gorbie e scarpelli d'ogni sorte si va finendo, ed in ispazio di tempo la detta pietra piglia una durezza quasi com'il marmo, massimamente nella superficie, cioè dove si termina i lineamenti dell'opera». BERTOLOTTI 1886A, pp. 198-199, introduce gli «incisori in legno, spesso valentissimi scultori», riportando una lettera di raccomandazione del cardinal Montalto al duca di Mantova del settembre 1603 per un certo «Pietro Neroni di Parigi uomo molto ingegnoso e diligentissimo in fare stucchetti et altri lavori» che stava tornando in Francia (5 settembre 1603), forse sovrinterpretando il ruolo dell'artefice nell'intaglio ligneo, oppure cogliendo inconsapevolmente questa connessione.

²³⁰⁰ GUILLET DE SAINT-GEORGE 1854, p. 117: «Il travailloa d'abord pour M. L'Anguille, aïeul maternel de M. Tuby qui est aujourd'hui professeur de l'Académie. De là il fut employé par le cardinal Aldobrandini, neveu du pape Clément VIII, dans la magnifique maison de Frascati où il fit un Atlas qui jette des eaux abondamment en forme de girandole, et un Poliphème qui pousse aussi des jets d'eau avec un bruit extraordinaire M. Sarrazin se rencontra à Frascati dans le temps que le Dominiquin y travailloit à de grands ouvrages de peinture».

²³⁰¹ BERTOLOTTI 1886, pp. 177-178; LAMI 1898, p. 509, BACCHI 1996, p. 844.

²³⁰² Sul programma vedi soprattutto STEINBERG 1965; già Passeri registrava la regia condivisa degli affreschi, come si vede da D'ONOFRIO 1963, p. 122 e nota 1; DE LA MOUREYRE 1992a, p. 15.

Pollet, e con cui lavorò nuovamente agli stucchi di Sant'Andrea della Valle. È notevole che in quasi tutti i casi la scelta del materiale ligneo da parte di Sarazin imiti la materia più nobile (il bronzo dorato o il marmo), eccetto che nelle statue criticate successivamente dai suoi connazionali come «barbouillée», strapazzate dai colori (Figure 26. 1-5).

Dopo le opere di Frascati e il cambio di abitazione, le commissioni di Anguilla non ebbero significative impennate, se si eccettuano i due angeli realizzati nel 1625 di formato abbastanza importante, identificati da Lauro in due reggi candelabri nella Sacrestia della chiesa di S. Trinità dei Pellegrini. Chi scrive rifiuta l'attribuzione di questi due angeli, che dovevano essere invece figure (inginocchiate o stanti) a complemento del tabernacolo per l'altare maggiore, sia per il prezzo importante, sia in quanto la qualità dell'intaglio dei due pezzi pubblicati dall'autrice, sebbene molto intaccata da una pesante riverniciatura argentata, non sembra pari a quella dell'artista²³⁰³.

È possibile che la scelta 'grottesca' della fontana portasse Anguilla a essere superato dalle nuove leve dell'intaglio, o piuttosto che l'artista si accomodasse come servitore d'elezione delle famiglie Aldobrandini²³⁰⁴ e Borghese (in particolar modo fornendo carrozze²³⁰⁵), per le quali negli ultimi

²³⁰³ Per quanto, come notato dall'autrice, il taglio allungato degli occhi somigli a quello delle statue di Frascati, v. LAURO 2016, pp. 94-96, cat. 24, tavv. IV-VI, docc. 119-123 (ASR Galla Placidia, *Libro Mastro*, 48, II parte 1625, f. 23r, ASR, Ospedale della Santissima Trinità dei Pellegrini, busta 1218, *Entrate e Uscite*, cc. 360v, 363r, *ivi*, *Mandati 1619-1627*, cc. n. nn.): gli angeli furono pagati 30 scudi, pagati in due mandati (6-7 aprile 1625, 10 scudi, e 27-29 aprile e 2 maggio 1625, 20 scudi), che identificano chiaramente Anguilla citandone la bottega in Parione.

²³⁰⁴ Una «carrozzetta» donata dal gran priore di Roma Aldobrandino nel maggio 1625 a una sua nipote non nominata presentava intagli di «figure» non specificate, ma verosimilmente di piccolo formato, coerentemente con il saldo di trenta scudi; LAURO 2016, pp. 95-96, cat. 25, doc. 124 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 48, II parte 1625, c. 50); Per lo stesso committente Anguilla il 5 dicembre 1626 intagliò una carrozza per scudi 50.00, mentre in diversi momenti successivi operò vari intagli vari, non specificati nei documenti, per cui fu pagato altri scudi 50.00 il 26 maggio 1627; scudi 6.50 il 14 gennaio 1628; scudi 27.00 il 24 gennaio 1635, v. LAURO 2016, pp. 98-99, cat. 28, docc. 127-130 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 50, II parte 1626, c. 566r; *ivi*, 51, I parte 1627, c. 434; 53, I parte 1628, c. 454; 67, I parte 1635, c. 422). Il 30 settembre 1626 Anguilla è inoltre pagato scudi 55.00 «per resto e saldo de lavori fatti per servizio di casa» del cardinale Giovan Battista Deti, che risiedeva nel palazzo di Olimpia Aldobrandini sua parente al Corso, poi Palazzo Chigi, in un appartamento del piano nobile e all'angolo con piazza Colonna, v. LAURO 2016, p. 99, cat. 29, doc. 131 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 50, II parte 1626, c. 234) e nota 101. L'intaglio di una culla ordinata da donna Olimpia nel luglio dello stesso anno aveva delle vere e proprie «statuette», pagate infatti quaranta scudi, v. LAURO 2016, p. 97, cat. 26, doc. 125 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 48, II parte 1625, c. 289) e nota 100. L'autrice suppone che la culla fosse un regalo da inviare a Milano alla marchesa di Caravaggio. Ancora per la stessa nobildonna servivano alcune piccole opere per la cappella di famiglia in S. Maria della Minerva due anni dopo, v. LAURO 2016, p. 100, cat. 30, doc. 132 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 53, I parte 1628, c. 720), mandato di pagamento di scudi 8.90 del 29 marzo 1628 «per conto disse per resto di diversi intagli fatti per servizio della Cappella nella chiesa della Minerva et altri lavori fati per servizio di Casa per tutto l'anno passato».

²³⁰⁵ La prima delle quali, discussa più sopra, è citata da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 66 (AAV, Archivio Borghese, *Pagamenti*, fascio 6074, cc. n. nn., per un totale di scudi 233.90, tra 1619 e 1621; ne seguirono altre due nel 1625, v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 67-68, cita un pagamento di scudi 56.00 per una sola delle due carrozze (AAV, Archivio Borghese, *Libro Mastro di Scipione Borghese*, 6044, c. 91), mentre la somma delle due opere, sempre intagliate con i soliti elementi araldici (aquile e dragoni ed altri decori), furono spesi ben 126.90 scudi (AAV, Archivio

dieci anni della sua vita Anguilla fu attivo quasi esclusivamente in lavori di importanza secondaria, tralasciando le più copiose opportunità offerte in quell'arco di tempo dall'ascendente famiglia Barberini.

Infatti, sebbene facesse alcuni piccoli interventi per Maffeo Barberini ancora cardinale²³⁰⁶, negli anni venti Anguilla lavorava soltanto per opere minori di arredo ecclesiastico non specificato nelle chiese francescane di Ripa e di Castel Gandolfo²³⁰⁷. Bisognerà aspettare il 1628 perché il nostro fosse impegnato nel decoro alla «carrozza nuova di vacchetta rossa» per Carlo Barberini²³⁰⁸, e avviasse l'intensa attività di intaglio per il *display* delle collezioni barberiniane, realizzando in particolare una grande «cornice di noce intagliata [...] alle quattro cantonate arpie, fogliami, api et altri intagli» per un quadro del Cavalier d'Arpino, il cui costo significativo è dato più dalle dimensioni (otto palmi per sei e mezzo, vale a dire circa 192x156 cm) che dagli intagli²³⁰⁹; questa caratteristica produzione fu poi portata avanti dall'allievo Pietro Paolo Giorgetti.

Borghese, *Libro Mastro di Scipione Borghese*, 6048, c. 556); altre nel 1630, v. *ivi*, p. 69, cita un pagamento cumulativo per più lavori a diverse carrozze per scudi 39.00 (AAV, Archivio Borghese [1630], *Libro Mastro di Scipione Borghese*, 6065, c. 347); e infine l'ultima tra 1632 e 1635, v. LAURO 2016, pp. 102-103, cat. 33, doc. 135, già reso noto da GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 298 nota 5 (AAV, Archivio Borghese, 5589, *Filza di Mandati dalli 2 Maggio a tutto li 6 Agosto 1635*, cc. n. nn., n. 344, *Conto dell'Eccellentissimo Signor Marcantonio II Borghese Principe di Sulmona con Giovanni Anguilla Intagliatore di legname dell'anno 1632*). La struttura fu realizzata dal facocchio Domenico Donini (AAV, Archivio Borghese, 5589, *Filza di Mandati dalli 11 Maggio a tutto li 6 Agosto 1635*, cc. n. nn., n. 604). La carrozza, di cui si conserva anche una ricevuta autografa parziale di scudi 7.00, fu pagata solo scudi 18.50 era come giustamente avverte Lauro, che trascrive l'intero conto, destinata all'uso privato della famiglia, e non con scopi di rappresentanza.

²³⁰⁶ Entro il 12 o 15 novembre 1622 Giovanni Anguilla fece soltanto quattro telai di pero per i finestrini della perduta carrozza il cui principale decoro era il parato di velluto nero, con altri intagli non specificati realizzati dall'intagliatore Achille Luti, v. LAURO 2016, pp. 93-94, cat. 22, docc. 116-117 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 42, II parte 1622, Conto del cardinale Maffeo Barberini per la carrozza di velluto, c. 650v): a Luti furono pagati 11.80 scudi mentre Anguilla ne ricevette soltanto scudi 4.

²³⁰⁷ LAURO 2016, p. 94, cat. 23, doc. 118 (ASR Galla Placidia, *Libro mastro*, 45, I parte 1624, c. 364r, in un conto di Bartolomeo Santacroce del 15 luglio 1624, scudi 15.00); cfr. LAURO 2016, p. 97, cat. 27, doc. 126 (ASR, Galla Placidia, *Libro mastro*, 49, I parte 1626, c. 335), per una cornice da quadro pagata scudi 7.00 da Bartolomeo Santacroce ad Anguilla il 16 maggio 1626.

²³⁰⁸ L'intagliatore riceveva scudi 16.80 per intagli non specificati ma di piccola misura, v. LAURO 2016, pp. 100-101, cat. 31, doc. 133 (BAV, Archivio Barberini, *Libro mastro A 1623-30, Registro dei mandati di Marcello Sacchetti*, cc. n. nn., 15 aprile 1628), già pubblicato da BOUSQUET 1980, p. 141 e con diversa segnatura da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 29 (BAV, Archivio Barberini, *Computisteria*, 7, c. 30r, accompagnato dal pagamento di scudi 74.00, *ivi*, c. 36v, per due credenze di noce intagliate, e da un altro di scudi 12.85, *ivi*, c. 49v, per due librerie e una credenza con due sportelli, rifinita in noce e con più elementi di intaglio e imprese araldiche).

²³⁰⁹ LAURO 2016, pp. 101-102, cat. 32, doc. 134 (BAV, Archivio Barberini, *Libro mastro A 1623-1630, Registro dei mandati di Marcello Sacchetti*, cc. n. nn.), pagamento del 19 maggio 1628 per scudi 22.00, già pubblicato da BOUSQUET 1980, p. 141. L'autrice, con giusta cautela, la avvicina a quella dei depositi della Galleria Nazionale di Arte Antica pubblicata da DI CASTRO 2007, p. 453 fig. 1, sia in virtù del materiale che delle misure, ma con un diverso apparato decorativo; e alla più nota cassetta con api e alloro conservata alla National Gallery of Canada di Ottawa, resa nota da ORBAAN 1920, p. 458 e GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 55. Pur non essendo identificabili con quella del Nostro, possono comunque fornirci un'idea di massima di come poteva presentarsi. Meno elaborata rispetto a quella di

È merito di Emanuela Lauro aver meglio definito la personalità di Claude Pernet²³¹⁰ come allievo principale di Anguilla, all'interno di una ricerca incentrata sulla definizione di una comunità francese specializzata nell'intaglio ligneo a Roma²³¹¹. Pernet fu però un artista ben integrato a Roma, tanto è vero che spesso è registrato con varianti sul nome Claudio Pernetti, a differenza di altri intagliatori stranieri che rimasero ai margini delle istituzioni artistiche e corporative romane e che erano caratterizzati da uno spiccato senso di poli-matericità nei loro lavori. Nato a Nancy in Lorena attorno al 1589 e morto a Roma dopo il 1652²³¹², Pernet fu uno di quei particolari intagliatori, come poi Giovanni Battista Vannelli, che lasciano pochi lavori di fama, ma ciononostante diventarono figure chiave nella reiterazione degli stilemi dell'intaglio e nella

Palazzo Barberini, come quella doveva rimanere legata a un modello cinquecentesco, ancora in voga nel primo Seicento.

²³¹⁰ Che fu identificato correttamente nel Claudio Lorenese amico e ospite di Duquesnoy da BOUSQUET 1980, pp. 209-213 e come tale accolto in VODRET 2011, p. 266.

²³¹¹ I cui rapporti interni non erano sempre esattamente sereni, v. BERTOLOTTI 1886, pp. 200-201: «Gian Domenico del defunto omonimo di Linguadoca, intagliatore e falegname nella bottega di M.^o Andrea alla Minerva, a di 10 agosto 1609, ferito in faccia sotto l'occhio destro e nella mano destra, esponeva al Notaio de Malefizi che Pietro (di?) Normandia e Simone Parisciano, intagliatori in legno nella bottega di M.^o G. B. a Monte Giordano, e l'oste della Scala in Campo de Fiori gli avevano menato pugni e colpi di chiave, mentre erano insieme all'osteria dell'ultimo. Offriva in testimoni Germano Parisciani e Lorenzo intagliatori, Bullari pittore e altri. {Arch. Gub. Liber, Notariorum 1690 fot. 88}. Anche il M.^o Andrea risulta, esser francese da una querela per ingiurie, che ebbe nel dicembre 1619. (ASR, *Tribunale criminale del governatore di Roma (1505-1871), Investigazioni (1510-1644)*, Anno 1619, n. 20, f. 222). A di 22 gennaio 1613, compariva al tribunale del Senatore qual testimonio Rinaldo del defunto Claudio, corniciario borgognone, in una rissa fra i due pittori toscani Pietro Marinari e Giacomo Felicello (ASR, *Tribunale criminale del governatore di Roma (1505-1871), Investigazioni (1510-1644)*, Anno 1613, ff. 138-139)». Di questo maestro si è ritrovata la carta patente che lo registra come «maestro Andrerà francese intagliatore alla Minerva», speditagli da Ludovico Trampi console e camerlengo tra maggio e novembre del 1610, v. ASVR, ASGF, 163, c. 3r. Molti dei documenti ritrovati dal Bertolotti, come è noto, dipendono dalle fonti giudiziarie, ad esempio BERTOLOTTI 1886A, pp. 202-203 fa il caso di un «Ugo intagliatore [di legnami] francese» che denunciava il 15 ottobre 1603, di essere stato ferito alla testa con un bastone da un tale Marsilio Funaci cimatore, riportando per intero un'accorata denuncia della moglie dello stesso, «che se ne sta nell' Ospetale di San Giovanni Laterano con molte macature e lividezze et in particolare tre ferite in capa, con pericolo grande, et è huomo da bene con moglie, e quattro inutili figlioli che senza l'aiuto del proprio loro buon padre muoiono di fame onde essa sua moglie supplica humilmente la Santità Vostra a degnarsi farle gratia d'ordinare a Monsignor Governatore che le faccia giustizia e faccia provvederle delli alimenti per lei, e per detti suoi figlioli da chi è stato causa che non se la possa guadagnare detto suo marito che con le virtù sue nel suo ministero, manteneva la famiglia che hora resta afflitta e desolata, Livia Tartara moglie d'Ugo Francese. Rescritto a Monsignor Governatore di Roma». (*Archivio di Stato. Miscellanea francese. Secolo XVII* fol. 1)», forse lo stesso Ugo Cerot che cita in BERTOLOTTI 1884A, pp. 209-210, e in BERTOLOTTI 1886A, pp. 68-69, subito prima di dare le informazioni su Anguilla, riprende questa figura caratterizzandola meglio piuttosto come un ebanista: «A di 6 gennaio 1596 Magister Ugo figlio di Guglielmo Cerot da Digione intagliatore, vicino a San Luigi de Francesi, faceva i conti con Maestro Giovanni Tolognon de Beze, diocesis Langrensis laboratoris hebani a San Giovannino per una società d'arte. Aveva luogo tale aggiustamento nella bottega di Maestro Pompeo Toscoioni, sonatore nel rione Parione, presenti Galeazzo Torrigiani orefice fiorentino, Gerardo fu Giovanni Hanecn Clevenensis pittore e Maestro Antonio del defunto Domenico Pecoroni intagliatore d'ebano torinese. (Not. *Federigo Gatti*, 1592-9, fol. 30)».

²³¹² Lo si evince dagli Stati d'Anime che lo registrano come lavorante di 23 anni nel 1612, cfr. LAURO 2016, p. 117, app. 1, dove era anche come garzone il diciottenne Giovanni di Ruggero con cui realizzerà poi i calchi della Colonna Traiana nel 1617.

tessitura di rapporti più propriamente artistici, prevalentemente con scultori in stucco e marmo ma anche con pittori e incisori, allontanando il mestiere dal precedente unico sbocco nel campo architettonico. È infatti prima lavorante per Anguilla, poi maestro e ospite di Duquesnoy²³¹³, e successivamente di Francois Dujardin²³¹⁴, Claude Gellée²³¹⁵, Charles Mellin²³¹⁶ e Karl Philipp Spierinks²³¹⁷, di un esponente della famiglia Fangarecci, Giovanni Battista²³¹⁸, nonché dei numerosi figli o parenti che negli anni affollano la sua casa. La prima dimora e bottega si trovava nella parrocchia di S. Maria sopra Minerva (dal 1616 al 1625)²³¹⁹, o meglio in S. Stefano del Cacco, dove nel 1623-24 ospitò Duquesnoy²³²⁰, nonostante le indicazioni dei biografi²³²¹, e solo col matrimonio con Bartolomea Docci²³²² l'abitazione fu spostata in S. Eustachio (dal 1625 al 1637)²³²³ e poi in S. Lorenzo in Lucina (dal 1638 al 1652)²³²⁴, comunque nell'*hub* lignario del

²³¹³ LAURO 2016, pp. 118-119, app. 6 (ASVR, Stati delle Anime, S. Stefano del Cacco, 1623-1624, cc. n. nn., n. 50); Duquesnoy resterà amico di Pernet per tutto il suo soggiorno romano, battezzandone anche i figli Giuseppe e Francesco, v. *ivi*, pp. 124 e 121, app. 27 e 13-14.

²³¹⁴ Lo scultore francese fu suo ospite nel 1625 nella casa di S. Eustachio, v. LAURO 2016, p. 120, app. 11.

²³¹⁵ Forse il suo quasi omonimo Claude Lorrain è da identificare nel «Claudio di Paese» che risulta suo ospite nel 1628 nella casa di S. Eustachio, v. LAURO 2016, p. 121, app. 15.

²³¹⁶ Il pittore lorenese fu padrino di suo figlio Nicolò Carlo il 18 ottobre 1629 e Pernet fu testimone del testamento di Mellin nel 1649, v. LAURO 2016, pp. 112 nota 110, pp. 121-122, app. 16.

²³¹⁷ Parte dei calchi della Colonna Traiana eseguiti in gioventù da Pernet fu nella bottega del pittore fiammingo, come si evince dall'inventario in morte pubblicato da Fransolet 1942, pp. 150-151, v. LAURO 2016, pp. 113 note 11 e 114, p. 130, 132-133 doc. 2, dimostrando una significativa collaborazione tra botteghe diversamente specializzate; e fu padrino della figlia Margherita Perneti nel 1633, *ivi*, p. 123, app. 22.

²³¹⁸ Discendente del facocchio Ercole di origine modenese, è suo allievo per quattro anni dal 1625 al 1629, v. LAURO 2016, pp. 121-122, app. 11, 12, 15.

²³¹⁹ LAURO 2016, pp. 117-119, app. 2-5, 7.

²³²⁰ «Claudio Perneti, intagliatore all'Arco di Camigliano», ossia nell'attuale Piazza del Collegio Romano, ricevette infatti dietro il consueto pagamento di 75 baiocchi la propria patente da un «Andrea» console e camerlengo dell'Università il 7 agosto 1621, v. ASVR, ASGF, 164, c. [C1r]. Segnaliamo qui che nonostante la sua opera sia ancora da riscoprire, un maestro «Dionisio Perneti Intagliatore» riceveva la sua patente dal console e camerlengo Cesare de Angelis (senza l'indicazione di pagamento), il 4 febbraio 1662, v. ASVR, ASGF, 163, cc. sciolte n. nn e [45r], testimoniando una continuazione delle attività della bottega (il figlio Dioniso risulta nato nel 1639, v. Lauro 2016, p. 125, app. 30).

²³²¹ BELLORI 1672, p. 270 non cita esplicitamente la collocazione della bottega, che pure dimostra di conoscere, quando racconta che Francesco di Quesnoy giunse a Roma «passando già venticinque anni della sua giovinezza [...] onde fu costretto di pigliare lavori d'avorio e di legno per sostentarsi, intagliando teste di santi per reliquiari, alcune delle quali rimangono ancora in bottega degli eredi di maestro Claudio Lorenese intagliatore, dov'egli si era ricoverato», e similmente anzi più genericamente si esprimeva Baldinucci; Sandrart tagliava completamente il riferimento al legno, dando più spazio all'attività di restauratore; mentre PASSERI 1772, p. 84, sosteneva che Duquesnoy «fu necessitato procacciarsi il vivere al miglior modo, che se gli rendeva possibile; e così col modellare, restaurare, lavorare di stucchi riparava alle sue quotidiane necessità. Si messe a lavorare nella bottega d'un intagliatore lorenese, che abitava allora incontro S. Girolamo della Carità, e con lui vi dimorò qualche tempo, e vi fece varie teste assai belle di legno d'alcuni santi». Questa specifica specializzazione del fiammingo nell'invenzione di busti reliquiario, da realizzarsi con tutta probabilità sia in legno che in argento, è testimoniata ad esempio anche dalla ripresa di alcuni suoi modelli ancora nell'avanzato Settecento, v. il caso studio di HEIMBÜRGER 2011, che conferma la dipendenza da un antico modello di Duquesnoy del reliquiario d'argento di santa Anatolia nella chiesa di S. Maria Assunta a Gerano datato addirittura 1742 e attribuito a Bartolomeo Boroni argentiere.

²³²² LAURO 2016, pp. 119-120, app. 8-10.

²³²³ LAURO 2016, pp. 120-124, app. 8-26.

²³²⁴ LAURO 2016, pp. 124-127, app. 28-40.

Campo Marzio, non distante dalle altre grandi botteghe familiari, come quelle dei Giorgetti in S. Agostino e quelle direttamente affacciate sul porto di Ripetta.

Se si eccettua il bel crocifisso del 1625 per l'Ospedale del Santissimo Salvatore al Laterano riscoperto da Battifoglia²³²⁵, che però non presenta particolari innovazioni rispetto agli esempi già discussi in relazione all'operato di Berthelot (dove la resa anatomica è smorzata in favore di una plastica più snella e classica e meno muscolare ed espressiva: un dato diffuso nella scultura di crocifissi precedenti le innovazioni berniniane del papato chigiano)²³²⁶, a Pernet non è affidabile alcuna opera certa, dato che i suoi interventi figurativi nel coro lateranense non sono testimoniati dalle fonti, la visibilità delle opere è praticamente nulla e in generale quel cantiere (come già messo in luce *supra*) rappresenta un complicato sovrapporsi di mani e di stili successivi in cui è difficile districare i singoli interventi²³²⁷. L'intuizione di Boudon-Machuel per cui a Duquesnoy con il tramite di Pernet andrebbero affidate le sante martiri sul lato destro dell'altare della Cappella Colonna tuttavia non è da scartare in toto²³²⁸, ma piuttosto da spostare

²³²⁵ BATTIFOGLIA 2015, in part. pp. 169-172: l'autrice giustamente nota che i pagamenti, di soli scudi 20.00, devono riferirsi a un'opera di dimensioni e impegno ridotti, non compatibile con il crocifisso ben più grande (e anche qualitativamente più interessante) della corsia delle donne dello stesso ospedale, che è costruita solo a partire dal 1651 con un'ambientazione teatrale data dall'affresco dei due dolenti: niente si sa su quell'opera, decisamente più tarda, con un perizoma blu scuro, mosso e frastagliato, un volto e una capigliatura prossimi ai caratteri del *Salvator Mundi* che conclude la carriera di Bernini; la postura è quella dell'iconografia del Cristo morto dell'artista napoletano, ma gli occhi sono più aperti rispetto all'opera di Pernet.

²³²⁶ LAURO 2016, pp. 152-154 e note 127-128, cat. 10, docc. 17-18 (ASR Galla Placidia, Monte di Pietà, Ospedale del Santissimo Salvatore, Libri Mastri 1619-1631, 948, c. 436v e ivi, Depositi vincolati, 47, 1625 I parte, c. 495r): Rifiutiamo però la proposta che la policromia, peraltro non originale, recuperata con il restauro, potesse essere di responsabilità di Pernet stesso, perché sarebbe contrario a tutti gli altri esempi riscontrati a Roma; assai corretto è invece il riferimento alla tecnica, per cui ogni dettaglio soprattutto del volto e della capigliatura sono realizzati in materiale plastico e raffinamenti policromi, ma il corpo del Cristo, più slanciato ed esile dei precedenti e caratterizzato dalla caduta del nodo del perizoma che già guarda ai rocchi spiraleggianti dei panneggi di Mochi o Bernini, è il risultato dell'assemblaggio di tre pezzi piani poi lavorati come un'unica scultura nel rispetto della teorica rinascimentale.

²³²⁷ LAURO 2016, pp. 135-137, cat. 2, docc. 4-6 (ASV, Fondo Colonna, Mandati 1618-1627, b. 99, fasc. 10, cc. 152r, 157r) tra il 18 ottobre 1623 e l'8-10 gennaio 1624, scudi 25.40 per diversi reliquiari di legno intagliato, ovvero sei braccia e sei teste (busti) e due cassette, che furono indorate e inargentate sempre a spese di Pernet per la stessa cifra (scudi 25.30), suppone che il primo impegno di Pernet per la Cappella Colonna del Laterano sia da identificare in questa serie di busti-reliquiario, affidandogli anche l'effettiva esecuzione del lavoro di doratura, cosa che va esclusa; nonostante il maestro non risulti regolarmente registrato nell'Università dei Carpentari, la sua amicizia con numerosi pittori fa propendere per il coinvolgimento di uno di essi probabilmente di nazionalità francese e per un ruolo di mediatore di Pernet. Un analogo pagamento era già stato citato da BOUDON-MACHUEL 2004, pp. 33-34, come avvio della commissione lateranense.

²³²⁸ L'intervento di Pernet al coro è più in generale assolutamente sovradimensionato dall'autrice, che ne supponeva l'intera direzione. Si veda piuttosto quanto assodato da MARCUCCI 2008 e da LAURO 2016, pp. 138-139, cat. 4, docc. 9-10 (AAV, Fondo Colonna, Mandati 1618-1627, b. 99, fasc. 10, c. 163r con riscontro nell'Archivio Colonna di Subiaco): nel 1624 Pernet realizza «uno tabernacolo di noce intagliato con diverse figure, balaustre et arme lavorato» per la cappella Colonna di S. Giovanni in Laterano, per un saldo di scudi 75.10 per conto dell'architetto Vincenzo della Greca (i documenti erano già resi noti da NICOLAI 2009, p. 269). Oltre a questo tabernacolo, il 22 giugno 1627 Pernet riceveva mandati di pagamento per un totale di scudi 110.00 «per legna e fatture fatte nella nostra cappella»: è interessante che il lavoro includesse il prezzo del legname e che più della metà del pagamento

sull'intagliatore lorenese. Pernet infatti al tempo della seconda fase di lavori (1636) si definiva intagliatore dei Colonna (le sue opere accertate sono realizzate praticamente in esclusiva per questa famiglia, con piccoli ma incerti agganci anche ai Giustiniani forse ottenuti con il tramite degli amici Duquesnoy e Spierincks²³²⁹); inoltre anche la cronologia sarebbe coerente, in quanto successiva di una decina d'anni alla buona prova figurale già espressa nel crocifisso del vicino ospedale lateranense (Figura 27).

Pernet sembrerebbe un artigiano assiduo ma pronto soprattutto a lavori più umili, con la notevolissima eccezione dei lavori su carrozze per i Colonna, da cui riceve somme molto importanti per tutti gli anni venti dei Seicento²³³⁰. La carrozza realizzata da Pernet nel 1624 per il contestabile Filippo I Colonna, come quelle Borghese del maestro Anguilla, era completamente intagliata con le imprese araldiche della famiglia presso cui era in servizio, ma presenta delle sostanziali novità, come la presenza figurale in funzione di telamone. Il soffitto infatti, decorato con l'intaglio riportato di sei puttini con la colonna in mezzo, era retto da quattro figure tonde alte poco meno di un metro e mezzo (6 palmi), con «grandissimo strato di

fosse stata corrisposta in 34 barili di vino: segno evidente che l'opera non doveva essere di impegno eccessivo. Un documento precedentemente inedito rintracciato da LAURO 2016, pp. 154-155, cat. 11, docc. 19-21 (Archivio Colonna, *Giustificazioni, Conti saldati di mercanti e artisti*, 1626-1629, c. 2v, n. 140) esplicita che 5 di questi scudi furono pagati per piccoli lavori di restauro a «sportelli», «cornici» e «pezzi» vari. Più complesso valutare i documenti pubblicati da LAURO 2016, pp. 163-166, cat. 16, docc. 31-35 (AAV, Fondo Colonna, Mandati 1628-1638, b. 9, c. 260v, 269v, 274v, 275r) ovvero i pagamenti per i lavori fatti e da fare alla cappella di S. Giovanni in Laterano purtroppo non specificati ma molto impegnativi dal punto di vista del costo che include la fornitura del noce (scudi 80.00, 2 gennaio 1637; scudi 60.00, 30 aprile 1637; scudi 80.00, 12 luglio 1637; scudi 90.00, 30 luglio 1637).

²³²⁹ Ne dà prova soltanto LAURO 2016, p. 169, cat. 19, doc. 41 (ASR, Notai Auditor Camerae, prot. 3898, c. 607r-v), che ricorda una commissione di scudi 8.00 per due piedistalli con un termine e una sirena, che a sua volta somiglia a quella per intagli a servizio dei Colonna, v. LAURO 2016, pp. 173-174, cat. 23, docc. 48-49 (AAV, Fondo Colonna, Mandati 1638-1654, b. 47, cc. 2, 8) del 6 luglio e 12 settembre 1638 con due mandati per un totale di scudi 22.00, per una coppia di telamoni di noce e una sirena araldica. *Ivi*, p. 170, cat. 20, doc. 42, l'autrice attribuisce all'artista anche una sola tavola della *Galleria Giustiniana* rappresentante la Fontana del Popolo, poi realizzato a bulino da Valérien Regnard, basandosi sulla denominazione di "intagliatore lorenese" contenuta nel documento, che portò STEWERING 2002, p. 22 a identificare l'autore con Gellée, nome anche più errato. L'origine geografica non mi sembra sufficiente ad accettare questa attribuzione, anche considerando che non è accertato che in altri casi la committenza (il principe Andrea Giustiniani) si sia rivolto a Pernet (v. *ivi*, nota 130, è vero che Duquesnoy e Spierinks lavoravano alla Galleria Giustiniana, ma DANESI SQUARZINA 2001, p. 19 ne supposeva soltanto una possibile vaga interazione).

²³³⁰ LAURO 2016, pp. 155-159, cat. 12, docc. 22 (Archivio Colonna di Subiaco, *Conti saldati di mercanti e artisti*, 1626-1629, n. 140) presenta un conto miscelaneo per due carrozze diverse: la prima per il Contestabile, in cui va forse riconosciuto un *pendant* alla precedente al catalogo n. 5, vista la spesa praticamente identica di 447.20 scudi, anche se gli intagli sembrano diversi: LAURO 2016, pp. 150-151, cat. 9, e tav. XIV, collega correttamente al soffitto di questo cocchio il disegno per un cielo di carrozza della raccolta Martinelli (tomo VIII, n. 105, pubblicato da MARCUCCI 2008, p. 40, fig. 18 che escludeva l'autografia di Montano), che presenta lo stemma della famiglia, una colonna coronata inquartata da due putti reclinanti su volute e da una ghirlanda d'alloro ovale, circondata da una raggiera decorata da venti sirene sorreggenti colonne coronate e diciotto banderuole, il tutto conchiuso da una cornice modanata con altre colonnine più piccole. La seconda carrozza per il cardinal Girolamo Colonna somma scudi 329.80, ma il doc. 23 (AAV, *Fondo Colonna, Mandati 1628-1638*, b. 9, c. 44v), prova il saldo di scudi 106.15 il 9 maggio 1629.

legnami commessi» ed incollati. Questo testimonia la modalità completamente scultorea adottata in questo caso dall'artista, giustificandone anche il prezzo impressionante che superò il totale di cinquecento scudi²³³¹. Oltre a queste indefinite figure allegoriche, forse da interpretare come quattro schiavi con quattro leoni sottostanti, erano presenti quattro sirene e quattro leoni nelle portiere, stemmi, sirene, teste d'aquila e arpie in altre zone non specificate, e due aquile a sorreggere la cassetta del cocchiere. Inoltre sembra effettuare con piacere opere di restauri su cocchi già intagliate da altrui: un buon motivo per la mancata concezione artistica del mestiere del legno²³³².

Attribuendosi l'intaglio soprattutto ad oggetti d'uso e non di contemplazione, esso è soggetto a usure e continui rifacimenti, aggiungendo la motivazione della poca durabilità e della mancanza di un singolo autore. Anche il suo lavoro d'esordio, pur dimostrando la cultura classicistica e l'impegno disegnativo, e un lavoro eminentemente meccanico, ovvero la realizzazione (insieme al maestro Giovanni di Ruggero romano) di casse per i calchi in gesso da fare alla Colonna Traiana, poi finiti nello studio del pittore fiammingo Spierinks e dello scultore francese Adam Brefort, che aveva sposato una figlia dell'intagliatore²³³³. Altrettanto si può dire della prima opera testimoniata dell'artista, che di fatto è un restauro del coro ligneo di S. Eusebio all'Esquilino²³³⁴.

²³³¹ LAURO 2016, pp. 139-142, cat. 5, docc. 11-15 (AAV, Fondo Colonna, Mandati 1618-1627, b. 99, fasc. 10, cc. 168r-v, 169v, 170v, 188v), sette mandati di pagamento per un totale di scudi 527.00 tra 4 luglio e 20 settembre 1624; ivi, doc. 16 (Archivio Colonna di Subiaco, Giustificazioni, Conti saldati di mercanti e artisti, 1624, IA, 8, n. 22, già pubblicato da BOUDON-MACHUEL 2004, p. 33) rende noto che 447.00 scudi furono per il solo intaglio decorativo descritto nel testo, più 80.00 da versare a un collaboratore che si era occupato delle ferramenta e 50.00 per pagargli il servizio che era stato funestato dall'aver dovuto lavorare all'aperto, con pochi lavoranti e in cattiva stagione.

²³³² LAURO 2016, pp. 167-169, cat. 18, docc. 38-40bis: nel 1637 ad esempio lavora per il cardinale Giovanni Battista Colonna, patriarca di Gerusalemme, facendo piccole riparazioni a intagli riportati che si staccavano e facevano rumore in una carrozza, cfr. anche *ivi*, pp. 166-167, cat. 17, docc. 36-37: Pernet fece piccole riparazioni alla carrozza dell'abate commendatario del monastero di Subiaco, Pietro Colonna (per cui fu pagato soltanto 2.20 scudi il 6 ottobre 1637 in seguito a un conto presentato a giugno), e cfr. anche precedentemente *ivi*, pp. 160-161, cat. 14, docc. 26-28: nel 1634, Pernet realizza i finali di carrozza intagliati con quattro sirene, e fa alcune riparazioni sul medesimo cocchio (AAV, Fondo Colonna, Mandati 1628-1638, b. 9, cc. 207v, 226r, 232v), per cui è pagato scudi 4.80 ridotti a 4.50 il 30 giugno 1635; anche *ivi*, p. 158 sono segnalati restauri al coro ligneo della Cappella Colonna e a carrozze di campagna per servizio della famiglia.

²³³³ LAURO 2016, pp. 112-113 note 108-109 e 113, pp. 129-135, cat. 1, docc. 1-3: per i calchi della Colonna Traiana, cfr. BOUDON-MACHUEL 2004, pp. 28-29, POMONI 1993, BERTOLOTI 1886a, pp. 97-98.

²³³⁴ LAURO 2016, pp. 137-138, cat. 3, doc. 7-8 (ASR, Galla Placidia, Monte di Pietà, Libro mastro, 46, 16624 II parte c. 87r, 27 luglio-17 agosto 1624): Claude Pernet riceve 30 scudi in due mandati per un conto totale di scudi 50.00, che Lauro trascrive come 75 e riferisce molto tentativamente alla manutenzione del coro di Sant' Eusebio, che è effettivamente la più probabile delle destinazioni di questi pagamenti.

Pernet non mancò di provarsi, seppur abbastanza in minore, anche in altri generi tipici del proprio mestiere, come i soffitti intagliati²³³⁵, i busti reliquiario²³³⁶, opere per allestimenti effimeri festivi²³³⁷ e la mobilia, sia sacra²³³⁸ sia profana²³³⁹. Più raramente il nostro si occupò di tabernacoli²³⁴⁰ e stipi²³⁴¹ in cui probabilmente potevano essere aggiunte piccole decorazioni anche figurali.

Soprattutto, fatto più unico che raro, Pernet (forse proprio per la sua testimoniata connessione con scultori e pittori) è l'unico intagliatore romano, seppur d'adozione, di cui conosciamo disegni certi che non riguardino invenzioni di architettura, ma veri e propri pensieri o modelli per l'esecuzione in legno²³⁴² (Figura 28). Mancano i disegni originali, ma stessa funzione avrebbe

²³³⁵ LAURO 2016, pp. 175-176 e nota 132, cat. 25, docc. 51-53: per uno stemma al centro del soffitto ligneo della collegiata di S. Andrea di Paliano, opera distrutta nel Settecento e ignota prima dell'intervento di Lauro (AAV, Fondo Colonna, Mandati 1638-1654, b. 47, cc. 88, 91, 96): mandati di pagamento 18 giugno, 29 ottobre 1648 e 4 maggio 1649, per un totale di scudi 56.10.

²³³⁶ Probabilmente anche la «testa di San Carlo di legno dorato con mitra, e faccia di Color di Carne con sua reliquia sopra la fronte nella mitra incastrata», ricordata nel medesimo conto, dovette essere soltanto riparata, cfr. LAURO 2016, pp. 160-161, cat. 14, docc. 26-28 e nota 129: si tratta di un caso fondamentale di busto reliquiario dorato, non cavo all'interno, ma con incastro, e soprattutto con policromia naturalistica nel volto al modo napoletano, ma che fu pagata soltanto scudi 1.50 in un conto totale di scudi 7.00 pagati con mandato del 29 giugno 1637.

²³³⁷ LAURO 2016, p. 171, cat. 21, doc. 43. Pernet realizzò un'aquila probabilmente di cartapesta per le celebrazioni effimere per l'elezione di Ferdinando III d'Asburgo a imperatore, con pagamento di scudi 12.00 il 7 agosto 1637.

²³³⁸ LAURO 2016, pp. 171-173, cat. 22, docc. 44-47: il documento è importante perché Pernet è definito «faligniamo» invece che intagliatore: infatti si occupa del parato di legno di noce non decorato che con i credenzoni costituiva l'arredo della sacrestia di S. Maria dell'Anima, una commissione che probabilmente gli deriva dai precedenti contatti con Karl Philipp Spierinks e Francois Duquesnoy, che pur fiamminghi frequentavano la chiesa nazionale tedesca. L'opera di carpenteria dura alcuni anni con pagamenti quasi mensilmente regolari dal 1636 al 1643 e poi risolve un ulteriore debito per un compenso totale di scudi 919.88. (Archivio di Santa Maria dell'Anima, Libro de' Mandati della congregazione di Santa Maria dell'Anima, 1636-1644, XXII, cc. 26r-v, 27v, 28v, 29r, 30r, 31v, 33r, 34r, 35r, 36v, 38r-v, 39v, 42r, 43v, 44v, 45v; *ivi*, *Liber Mandatorum*, 1644-1656, XXI, cc. 1v, 3v, 5v, 37r, 46v, 48v, già pubblicati in BOUSQUET 1980, p. 213; BOUDON-MACHUEL 2004, pp. 34-35; Lauro definiva l'opera come lavoro di «ebanisteria», e ne indicava un saldo finale di 1040 scudi, ma si può immaginare che ad esempio i coretti degli organi fosse sua responsabilità per l'intaglio).

²³³⁹ LAURO 2016, pp. 159-160, cat. 13, docc. 24-25: piede di tavolo in forma di Sirena per Filippo Colonna. LAURO 2016, p. 174, cat. 24, doc. 50 (AAV, Fondo Colonna, *Mandati 1638-1654*, b. 47, c. 14) 5 febbraio 1639 mandato di scudi 16.00 per un buffetto e quattro piedistalli.

²³⁴⁰ LAURO 2016, pp. 176-177, cat. 26, docc. 54-55: tabernacolo per il Santissimo Sacramento, il cui modello è pagato a Claude Pernet scudi 15.00 il 7 febbraio 1650 per San Luigi dei Francesi, 15 scudi già pubblicato da BOUSQUET 1980, p. 124 (Archives Pieux Etablissements de la France à Rome et Lorette, Liasse 56b, III, Mandata Quietantiae et alia 1650, aggiornato da Lauro con riscontro conservato *ivi*, Registro dei mandati, 207, 3, cc. n. nn.).

²³⁴¹ LAURO 2016, pp. 161-163, cat. 15, doc. 29-30bis: conto di vari intagli, tra cui piccoli lavori a carrozze (scudi 6.70, 15 dicembre 1636-17 marzo 1637) ma anche per un «modello d'uno studiolo in foggia del Campidoglio con 70 colonne et molte altre fatture» (scudi 110.00, il 7 settembre 1636) e per un modello dell'altare maggiore di S. Carlo ai Catinari (scudi 50.00, aprile 1637), con riscontro e nei mandati dell'Archivio di Subiaco e negli inventari della famiglia.

²³⁴² LAURO 2016, pp. 146-148, cat. 7 e *ivi*, pp. 148-149, cat. 8: disegni per lampadari di Pernet, due fogli, schedati da Maria Resmini per la raccolta Martinelli, numeri 111 e 125, cfr. PRACCHI 1991b, p. 23 e FAIRBAIRN 1998, p. 620 e citati anche da MARCUCCI 2008, p. 40, come tra i pochi fogli certamente non autografi montaniani dei tomi quinto e sesto della raccolta: in particolare il secondo foglio realizzato a penna e acquarellato con ombreggiature brune, che presentano ben tre varianti di un lampadario impostato su un sistema di volute combinate su cui si appollaiano

avuto, cinquant'anni più tardi, l'opera grafica di Filippo Passarini (Figura 29); solo queste due figure ci permettono di affermare che sebbene non educati in un'istituzione appositamente dedicata, né spesso richiesti di inventari, i migliori intagliatori (e non sarà un caso che alla fine della sua vita Pernet fosse registrato negli Stati delle Anime come «Scultore») avevano ben più che qualche rudimento nel disegno, ma anzi la loro pratica su quello e su costanti prove di modellazione doveva basarsi tanto quanto quella degli scultori propriamente detti. È però tutta da ridiscutere la possibilità che questo autore, per la sola capacità nel disegno, fosse anche un incisore, come è stato sostenuto da alcune voci di biografia, sulla base dell'esistenza di una raccolta di ritratti a bulino di uomini illustri²³⁴³ dedicata al Contestabile Filippo Colonna da «Claudius Pernetus»²³⁴⁴.

dei putti intorno a un timpano centrale, nel tipico stile del maestro lombardo (ali piccole, volute insistenti e amore per la variazione sul tema del tempio a pianta centrale ne sono gli elementi più caratteristici).

²³⁴³ LAURO 2016, pp. 142-146, cat. 6: il titolo completo della raccolta è *Illustrissimorum, omnique virtutis, et scientiarum laude praestantissimorum virorum icones*, Roma: Anno Jubilei 1625; l'intaglio è realizzato a bulino, e non ad acquaforte come sostenuto dall'autrice. Il volume, rarissimo, è noto in soli tre esemplari: uno alla Biblioteca Angelica di Roma (C 1 33), uno (miscellaneo, che contiene anche un ritratto di Giovan Battista Soria inciso da David Jérôme per la prefazione dell'edizione di Montano, 1623 ca.) in quella universitaria di Cadiz, sono analizzati e schedati in una prospettiva integralmente biblioteconomica da Lauro; il terzo, parziale nelle tavole, ma di migliore conservazione, è stato pubblicato online nelle collezioni del British Museum (Prints and Drawings, Miscellaneous number: 2AA.a.60.1-62): le incisioni di questa raccolta, precedentemente nella collezione di Montagu House, furono probabilmente quelli definiti da STRUTT 1785, p. 217 «indifferent»: la cosa più notevole della raccolta non è in effetti lo stile, sebbene non particolarmente coerente con le prove grafiche della raccolta Martinelli, ma piuttosto la scelta dei ritrattati, quasi tutti intellettuali della seconda metà del Cinquecento o contemporanei, e in particolare con una diffusa presenza di cardinali della Sacra Romana Chiesa specialmente attivi durante la Controriforma.

²³⁴⁴ Il testo completo della dedica non permette di definire il ruolo dell'intagliatore in quest'opera: «Illustrissimo et excellentissimo domino Philippo Columnae duci Paliani et Tagliacozzi, magno contestabili Regni Napoletani, domino suo colendissimo, in perpetuum grati animi monumentum dicat Claudius Pernetus», quasi che egli fosse il finanziatore dell'opera, cosa piuttosto improbabile se questo Perneti fosse davvero il nostro oggetto di studio; oppure potrebbe indicare un incisore specializzato e altrimenti poco noto attivo in contemporanea a Roma, come sostiene il dizionario di BENEZIT 1999, ma le tavole sono prive di qualunque legenda o sigla riconoscibile sia per l'invenzione che per l'incisione. Se anche ci fosse la possibilità di un'effettiva esperienza incisoria di Pernet, verrebbe da pensare piuttosto ad un remoto interesse per la realizzazione di matrici per xilografia, e non nell'intaglio del rame.

IV. Esecutori della magnificenza in S. Pietro e ideatori del gusto barberiniano nel *display*: Bartolomeo De Rossi e Pietro Paolo Giorgetti

Bartolomeo De Rossi fu tra i primi grandi intagliatori del secolo XVII ad entrare in diretto contatto con la committenza barberiniana durante il pontificato di Urbano VIII. La sua attività coprì sia l'attività di falegname costruttore che quella di intagliatore e scultore²³⁴⁵, e nei fatti fu il primo e principale esecutore in legno dei progetti berniniani di più ampio respiro, a partire dai lavori di rinnovamento della chiesa di Santa Bibiana, passando per il Baldacchino e per il Battistero Lateranense: fu attivo nell'Urbe per circa trent'anni, dal 1612 al 1642. De Rossi fu inizialmente iscritto alla Compagnia di San Giuseppe di Terrasanta (poi Accademia dei Virtuosi del Pantheon)²³⁴⁶, prima di passare all'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami, dove ricoprì in seguito ruoli d'importanza (fu secondo consigliere dal novembre 1627 al maggio 1628, sindaco tra il 1628 e il 1629 e primo consigliere tra il 1632 e il 1633²³⁴⁷). La provenienza della sua famiglia da Monte Rotondo lo rende assai vicino a Pietro Paolo Giorgetti, che ne prenderà rapidamente il posto dopo la morte nei favori dei Barberini.

Nel 1624, in seguito al ritrovamento delle spoglie di santa Bibiana, si avviò il primo cantiere del papato barberiniano: per potervisi aggiudicare un ruolo, De Rossi si vide tenuto a immatricolarsi all'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami²³⁴⁸, anche se risultava patentato dall'Università fin dal 1621²³⁴⁹, ottenendo la commissione del soffitto cassettonato e delle porte della chiesa (conclusa entro il 1626), sotto la direzione di Giovan Lorenzo Bernini²³⁵⁰. Il lavoro d'intaglio per il soffitto doveva essere estremamente semplice, se si considera il prezzo pattuito; tuttavia l'opera doveva aver soddisfatto Urbano VIII (o i suoi consiglieri), perché lo stesso anno

²³⁴⁵ Come molti dei carpentieri dell'inizio del XVII secolo, la bibliografia lo ha dato per lombardo, ma nei documenti risulta sempre come romano: secondo Antonino Bertolotti, che lo registra sia tra gli artisti veneti (BERTOLOTTI 1884, p. 68) che tra quelli lombardi (BERTOLOTTI 1881, vol. 2, p. 245), seguito dalla voce del THIEME-BECKER 1935 e dal profilo biografico con documenti in ANDERSON 2008, pp. 373-377 (che qui seguiamo come traccia principale) realizzava lettieri e carrozze per la corte di Urbano VIII.

²³⁴⁶ Appare in una lista dei confratelli presenti alla congregazione pubblica del 22 marzo 1612, v. APAVP, *Libro delle Congregazioni dall'anno 1597 al 1616*, pubblicato da TIBERIA 2002, p. 192.

²³⁴⁷ ANDERSON 2008, pp. 373-374: v. ASVR, ASGF, 56, cc. 89r e 94v e ASVR, ASGF, 59, cc. 1r, 4r e 38r.

²³⁴⁸ ANDERSON 2008, p. 373: «Bartolomeo De Rossi romano intagliatore alla Ciambella entrò nella nostra Compagnia adi 12 di Maggio 1624... 1642», v. ASVR, ASGF, 174, cc. n. nn.; anche la moglie Agata Libarissi fu consociata il 20 marzo 1639, cfr. ASVR, ASGF, 172, cc. n. nn.

²³⁴⁹ L'inedita patente di De Rossi, intagliatore «alli vittorij» è spedita dal console e camerlengo Giovanni Bocci il 24 aprile 1621: v. ASVR, ASGF, *Carte Patenti*, Tomo 164, c. [B2v], per cui pagò i soliti 75 baiocchi.

²³⁵⁰ Per il pagamento a Bartolomeo De Rossi relativo al soffitto e ai restauri di S. Bibiana per un totale di scudi 350.00, v. POLLAK 1928, p. 25: «Nota di tutto il danaro speso per fabbriche e riparationi diverse dal principio del Pontificato di Nostro Signore Urbano VIII. a tutto li 25 Novembre del presente anno 1626 [...] Spesa fatta per il risarcimento della chiesa di Santa Bibiana Bartolomeo De Rossi intagliatore a bon conto scudi 350»; cfr. per altri documenti relativi ai singoli acconti da 50 scudi l'uno, v. ANDERSON 2008, p. 1071-1072, doc. 60.

sono segnalati suoi lavori a una sedia pontificia, sei cornici con emblemi papali alle accantonature fatte secondo le istruzioni di Bernini, sei sgabelli con fogliami e cherubini, un faldistorio, finali di lettiera a foggia di vaso ed altro per il palazzo papale²³⁵¹, nonché lavori per carrozze del pontefice²³⁵² e un lanternone per le scale della Sala Clementina²³⁵³.

Dopo questa esperienza, De Rossi fu il primo di molti falegnami e intagliatori a entrare nelle vaste *equipages* guidate da Bernini, insieme a Giovan Battista Soria almeno tra 1625 e 1628, quando sono attivi nella Reverenda Fabbrica di S. Pietro. In particolare, De Rossi realizzò il modellino di presentazione del Baldacchino, due colonne in grande come modello per la fusione²³⁵⁴, e diversi modelli insieme a Soria per il coronamento nelle sue varie versioni, di cui però non approntarono i modelli delle figure di angeli, putti e di Cristo, ma solo quelli dei capitelli, dell'architrave e della struttura curvilinea centrale²³⁵⁵. Soria va visto come il capocantiere e forse il suggeritore di alcune soluzioni architettoniche di quest'opera tanto discussa, ma a Bartolomeo spettò il lavoro di intaglio più fino. Dopo il Baldacchino, De Rossi divenne un esecutore di

²³⁵¹ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 111 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1624), busta 55, cc. n. nn.)

²³⁵² GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 30 (BAV, Archivio Barberini (1623-1629), *Computisteria*, 66, c. 53r): «Bartolomeo De Rossi intagliatore» fu pagato scudi 20.00 per lavori a una carrozza nel 1624.

²³⁵³ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 111 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1624), busta 55, n. 11).

²³⁵⁴ Per la stima di due colonne realizzate da Rossi come modello per il calco della fusione fatta da Soria l'8 giugno 1625, di 922.44 scudi, poi aumentati a 1125 scudi e 64 baiocchi da Francesco Matalani, v. POLLAK 1928, I, pp. 333-334 e cfr. ANDERSON 2008, p. 1072-1073, doc. 61 (AFSP, II, *Baldacchino di Metallo, 1621-1634*, Armadio I, vol. VII, n. 43). Il documento è importante non solo perché testimonia la spesa enormemente superiore necessaria alla realizzazione del Baldacchino, ma anche perché conferma la modalità di intaglio diffusa anche a Firenze nel Rinascimento per cui le «dui Colone torte [...] con cinque gonfi torti et una terza parte da basso scanelata» furono realizzate incollando «tavoloni d'antano sopraposti uno al altro»; inoltre, la base di una delle colonne venne realizzata al tornio, mentre il capitello fu realizzato al risparmio senza intagliare le singole foglie. Anche il modelletto in piccolo del *Baldacchino* presentato da Bernini a Urbano VIII fu di responsabilità di De Rossi e Soria, v. Pollak 1931, pp. 327-333, nn. 1053-1083, e *ivi*, pp. 345-346, n. 1132, e cfr. anche *ivi*, pp. 382-386 e 634, cfr. KIRWIN 1997, pp. 94-145, in part. p. 113-115.

²³⁵⁵ Per i pagamenti a Bartolomeo De Rossi per il modello ligneo in grande del coronamento del Baldacchino di Bernini, datati tra dicembre 1627 e agosto 1628, v. POLLAK 1931, II, pp. 352, e cfr. ANDERSON 2008, p. 1077-1078, doc. 54 (ARFSP, *Copie di Liste de Spese, 1625-1629*, nr. 245, fol. 94, 15 agosto 1628): in part. a De Rossi andarono soltanto 159 scudi e 12 baiocchi, come fissato dalla stima eseguita da Giovan Lorenzo Bernini e Giovan Battista Calandra nel 4 dicembre 1627, v. POLLAK 1931, II, p. 354 cfr. ANDERSON 2008, p. 1078, doc. 65 (AFSP, II, *Baldacchino di metallo, 1621-1631*, Armadio I, vol. VII, n. 14), che specifica come De Rossi si fosse occupato soltanto di una «Architrave di antano fato sopra li Capitelli delle colonne» e del «lavoro polito di una zimasa cioè Cornice architravata [...] e delle] altre tre zimase simile». Di contro a Soria spettarono 411 scudi e 21 baiocchi, v. ANDERSON 2008, pp. 1077-1078, doc. 64, in part. il conto per i «Lavori di legnami fatti da Mastro Gio. Batt. Soria falegname alli Modelli sopra l'Altare Maggiore di San Pietro» in ARFSP, II, *Baldacchino di metallo, 1621-1634*, Armadio I, vol. VII, n. 15, che specifica che anche il coronamento fu realizzato in ontano e che la spesa maggiore fu per gli elementi a schiena di delfino, definite «Costole d'Antano», mentre il resto dei pagamenti si dovevano riferire a lavori a giornata e al prezzo di «filagne di castagno», «telari d'antano», «tavoloni di albuccio» utilizzati per mettere in opera e sostenere il peso delle figure, in particolare «il modello del Christo, quale non andò in opera».

fiducia sia per Soria che per Bernini, prima nella Cappella del Coro della Basilica Vaticana, e poi nel Battistero Lateranense.

Il coro in noce di S. Pietro, probabilmente su disegno di Carlo Maderno stesso, fu realizzato sempre tra il 1625 e il 1627, in una frenesia produttiva impressionante: a De Rossi spettò un terzo dell'intera opera²³⁵⁶ (ossia diciotto sedie per i canonici, venti stalli per i beneficiati e cinque banchi per i cappellani)²³⁵⁷; l'anno successivo fu chiamato ad aggiungere una balaustrata al di sopra degli scranni, dove compaiono dei piccoli telamoni che però non hanno riscontro nei documenti²³⁵⁸. Sicuramente come intagliatore però fu impiegato negli stessi mesi per una carrozza papale, di cui si dovevano apprezzare il cielo e il treno posteriore, che fu poi usata dal pontefice come dono diplomatico per il principe polacco in visita l'anno 1626, e altre ne approntò anche nel 1628, 1630 e 1631²³⁵⁹. A queste date la carrozza diplomatica iniziava a delinearsi come un vero capolavoro d'intaglio, per cui non ci si poteva limitare all'utilizzo di sole essenze da costruzione, comparivano le prime statue intagliate a tutto tondo e vi si spendevano cifre davvero impressionanti: in questo senso è ottimo il paragone con quella del principe boemo Jan Kristian di Eggenberg del 1638²³⁶⁰.

²³⁵⁶ ANDERSON 2008, pp. 375-376: il prezzo dell'opera di De Rossi fu di 3179 scudi (e quello del Soria 6442) secondo le "Misure e stime dele sedie del choro fatte in Santo Pietro" vistate da Carlo Maderno e Giovanni Battista Calandra il 5 dicembre 1627 (ARFSP, II, *Altari, Grotte, Confessioni, 1614-1663*, Armadio I, vol. VI, nr. 56, ff. n. nn.), v. POLLAK 1931, II, pp. 251-252, ANDERSON 2008, pp. 1075-1076, doc. 63. In entrambi i casi nessuno dei due artisti sembra essere impegnato in opere di intaglio figurato di rilievo, ma si limitano a fornire e montare i singoli seggi.

²³⁵⁷ Per pagamenti degli scranni De Rossi ricevette 3300 scudi in 34 mandati, come si vede dai conti presentati da alla Reverenda Fabbrica, v. POLLAK 1931, II, pp. 248-251 e cfr. ANDERSON 2008, pp. 1074-1075, doc. 62 (ARFSP, *Copie di Liste di Spese, 1625-1629*, nr. 245, cc. 1: 5 luglio 1625, 8 agosto 1625, 17 agosto 1625; *ivi*, cc. 16-46: dal 28 gennaio al 21 dicembre 1626; e *ivi*, cc. 48-68: dal 30 gennaio al 16 novembre 1627).

²³⁵⁸ Il pagamento di questa balaustra a De Rossi è di 478 scudi in sei mandati dal 29 gennaio al 15 luglio 1628, più aggiunte il 20 novembre 1628 e il 12 luglio 1629, tali da farli ritenere solo normali lavori di falegnameria, v. POLLAK 1931, II, p. 247, e cfr. ANDERSON 2008, pp. 1078-1079, doc. 66 (ARFSP, *Copie di Liste de Spese, 1625-1629*, n. 245, cc. 74-90; e *ivi*, *Libro de Manuali, 1625-1632*, n. 246, cc. 24, 103, 126).

²³⁵⁹ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 30 (BAV, Archivio Barberini (1623-1629), *Computisteria*, 66, p. 133v, ottobre 1626): Bartolomeo De Rossi intagliatore riceveva «scudi 12 a compimento dell'intaglio della carrozza fatta l'anno passato, e scudi 23 a compimento di scudi 53 che importa l'intaglio di questa carrozza ultima [...] carrozza fatta l'anno passato scudi 32 moneta [...] per tutto l'intaglio, e sue manifatture fatta nel cielo, e carro di detta carrozza quale fu donata poi al Signor Principe di Polonia così saldato d'accordo»; v. *ibidem* (BAV, Archivio Barberini (1624/1633), *Computisteria*, 7, c. 32r) dove si riporta anche la spesa di 20 scudi per lavori a un'ulteriore carrozza nell'anno 1628, p. 30; cfr. *ivi*, p. 112 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1630), busta 66, no. 2) De Rossi realizzò una carrozza e una lettiera nell'anno 1630 per il papa; un'ultima carrozza, costata 44 scudi e 80 baiocchi, fu realizzata per la famiglia Borghese, invece che per i Barberini, v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 69 (AAV, Archivio Borghese (1631), fascic. 6066, c. 176).

²³⁶⁰ CICHROVÁ 2020, con bibliografia ceca precedente, in part. pp. 113-114: l'artefatto è attribuito a un altrimenti ignoto «Giuseppe Fiocchini scultore romano», e le voci bibliografiche celebrative del corteo che interessò l'ambasciata arrivarono a proporre un costo totale del tutto esorbitante di 48.000 scudi d'oro. Il carro era realizzato

Nel 1633 De Rossi era nuovamente impiegato dai Barberini per un soffitto intagliato, stavolta quello di S. Agata dei Goti, di cui era titolare il cardinal nepote Francesco²³⁶¹; successivamente a questa impresa, dove ancora una volta era impiegato sostanzialmente come carpentiere, non è da stupirsi che Urbano VIII lo volesse in testa ai rifacimenti del Battistero Lateranense, dove risulta «capomastro intagliatore de legniami»; qui ebbe in sorte, tra il 1635 e il 1636, di restaurare completamente l'interno del tiburio con un controsoffitto a cupola intagliato e dorato su disegno di Bernini (Figure 30. 1-7)²³⁶². La pittura in azzurro e la doratura del complesso videro nuovamente De Rossi collaborare con Simone Lagi, che aveva già incontrato nel cantiere di S. Agata, dimostrando la continua volontà delle decorazioni urbaniane di mantenere dei *team* vincenti e già messi alla prova in ogni nuova impresa²³⁶³. Il complesso di S. Giovanni Battista al

in legno di frassino, noce, pero e tiglio, interamente dorati (anche se sulle due figure di telamoni stanti sembrerebbe che non sia mai stata applicata una gessatura). Sull'ambasciata in genere, cfr. HUNT 2016, pp. 72, 76-77.

²³⁶¹ Il pagamento per il soffitto, dove l'artista è detto «mastro Bartolomeo De Rossi falegname», fu di 500 scudi totali versati in due *tranches*, v. POLLAK 1928, I, p. 19 (APF-AC, *Quaderno de' Signori Barberini, 1633-1634*, «cardinal Francesco Barberini», cc. 52 e 71: 27 luglio 1633 e 19 ottobre 1633); per il primo mandato di 300 scudi, dove è invece detto «intagliatore», cfr. BAV, Archivio Barberini (1630-1634), *Computisteria*, 67, c. 325, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 31. Il soffitto fu dipinto e dorato da Simone Lagi e Francesco Incocca indoratori, v. ANDERSON 2008, pp. 376-377, nota 1273 (APF-AC, *Quaderno de' Signori Barberini, 1633-1634*, «cardinal Francesco Barberini», cc. 75, 77, 83, 88, 106).

²³⁶² L'artista presenta un dettagliato «Conto di maestro Bartolomeo De Rossi capomastro intagliatore di legname acquistato questo di 29 gennaio 1636» per 590 scudi e 76 baiocchi per aver demolito la cupola vecchia, sostituito, armato e riparato le costole della stessa, lavorato il cornicione, lo zoccolo, i membretti, il collarino e otto adornamenti con i soli, otto cartelloni con le api, con inoltre festoni, conchiglie, rami, altre api, cornice della lanterna, una croce, uno splendore, un pilastro scannellato con capitello ed altro, che gli vengono pagati il 28 marzo 1635 (100 scudi, autorizzato con mandato del canonico Bonfilii vistato da Bernini e Castelli, v. POLLAK 1928, I, pp. 139-140, e cfr. ANDERSON 2008, p. 1079, doc. 57 (ACL, *Disegni Misure e Conti della Fabbrica di S. Giovanni in Fonte nel Laterano*, vol. 20, f. 47), il 23 giugno 1635 (100 scudi) e il 29 gennaio 1636 (i rimanenti 390 scudi e 76 baiocchi), v. ANDERSON 2008, pp. 1083-1084, doc. 70 (ACL, *Disegni Misure e Conti della Fabbrica di S. Giovanni in Fonte nel Laterano*, vol. FF-20, cc. 257-259). Il conto è seguito da una stima che non modifica i prezzi indicati da De Rossi, eseguita dall'architetto Domenico Castelli, v. POLLAK 1928, I, pp. 140-141 e cfr. ANDERSON 2008, pp. 1079-1082, doc. 68 (ACL, FF, *Disegni Misure e Conti della Fabbrica di S. Giovanni in Fonte nel Laterano*, vol. 20, ff. 115-119): questo documento ci indica che in precedenza il tiburio aveva un controsoffitto «della cupola vecchia dove erano li Vani fatti a Cassetta con draghi, et aquile di carta pesta quali sono stati consegnati alli Signori canonici per servirsene per altri effetti», che l'armatura fu eseguita in «tavole d'olmo», e che le «le costole vecchie» furono in parte sostituite, in parte rilavorate «per ridurle alla centina come le altre et questo fatto con l'ascia sgurbe et scarpelli», giustificando l'appellativo di «capomastro intagliatore Bartolomeo De Rossi nella Cupola di San Giovanni in Fonte d'Intaglio quadro, Armature, et altro concernente a detta conforme al disegno dato dal signore Cavaliere Bernino», e che il cornicione fu realizzato «di albuccio resaltato [...] la modinatura del quale è regolo, gola, gocciolatore, ovolo et intaccatura di detto regolo»; altri elementi che furono intagliati oltre a numerosissimi ornamenti architettonici (zoccolo, cornice, costole, gole) furono un motivi a ovoli e fusaroli con «foglie nelli angoli», otto adornamenti con cartelle, fiocchi e fettucce, «otto soli de mezzi rilievo con li razzi doppi e spessi messi in mezzo alli sudetti ornamenti», sedici rami intagliati a «foglie di lauro e coccole et in faccia a quelli che pendono le sue rose», otto conchiglie, trentadue api e la «cornice fatta al tondo dello Spirito Santo con doi tondini di pater nostri et uno di fusarola di riporto ovolo intagliato con suo fregio in mezzo, foglie intagliate nella gola reversa e gusci con ovolo intagliato». Una nota importante sull'esecuzione: De Rossi è pagato anche «per haver fatto di tavolette sottile per potersi piegare ad effetto di poterci disegnare sull'opera di tutto un ottavo». Questo significa che il disegno degli intagli era stato messo in opera per ogni spicchio della cupola prima di applicare i vari intagli preparati altrove.

²³⁶³ Per la stima della doratura di Lagi eseguita da Francesco Bambocci il 3 novembre 1635, che fissava il costo a 425 scudi, v. POLLAK 1928, I, p. 141, e cfr. ANDERSON 2008, pp. 1082-1083, doc. 69 (ACL, *Disegni Misure e Conti*

Fonte, di difficile lettura per la sua natura di palinsesto, era assai noto anche in antico grazie alle ricche notizie fornite dalla guida di Filippo Titi, che indica come qui fosse finito anche l'organo della basilica precedente a quello di Montano²³⁶⁴.

Pietro Paolo Giorgetti²³⁶⁵, come Bartolomeo de Rossi, fu tra i primi e più importanti collaboratori per l'ambito ligneo dei cantieri berniniani. Anch'egli si immatricolò all'Università nel 1624, all'avvio dei cantieri urbaniani, stabilendo la propria bottega in Via di Panico²³⁶⁶. A differenza di De Rossi però, che ebbe incarichi d'importanza soltanto all'interno dell'Arciconfraternita, Giorgetti si impose assai presto come personalità di spicco anche dentro l'Università: fu console e camerlengo in almeno tre occasioni diverse (il turno di aprile-ottobre del 1633²³⁶⁷, del 1642²³⁶⁸ e del 1646²³⁶⁹); per poi raggiungere la massima carica dell'Arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, venendo eletto governatore della compagnia per il turno di aprile-ottobre 1647²³⁷⁰. Entrò a servizio (quasi esclusivo) dei Barberini con qualche anno di ritardo rispetto al collega, di cui però apprese prontamente il vocabolario

della *Fabrica di S. Giovanni in Fonte nel Laterano*, vol. FF-20, cc. 151-152): il prezzo fu elargito in quattro rate: l'8 agosto 1635 (100 scudi), il 16 settembre 1635 (100 scudi), il 12 novembre 1635 (50 scudi), e il 5 dicembre 1635 (175 scudi).
²³⁶⁴ Il Battistero Lateranense, o meglio, è per TITI 1674, pp. 229-232: «il luogo dove San Silvestro Papa battezzò l'Imperatore Constantino e vi eresse questo bell'edifizio in memoria di tanta grazia; si sarebbe per l'antichità perduto se molti pontefici non l'avessero ristorato, et oltre a gl'altri Gregorio XIII vi fece il soffitto, Clemente VIII vi trasportò l'organo che era in S. Giovanni Laterano, et ultimamente Urbano VIII l'ha abbellito in tutto [...] la figura di rilievo, che rappresenta S. Giovanni Battista posta nell'altare, è lavoro di Donatello fiorentino tenuto dagl'artefici in gran venerazione». La notizia sull'organo è esatta, v. DI CHIARA 1990, p. 267: il trasporto avvenne in concomitanza con il rifacimento dei transetti di fine Cinquecento, culminato con l'inaugurazione per l'anno Santo del 1600 sia dell'Altare del Santissimo Sacramento, sia dell'Organo monumentale di Blasi e Montano. La presenza dell'organo vecchio della basilica nel Battistero è confermata dai documenti della sacra visita di Urbano VIII pubblicati in BIERBAUM 2014, p. 315, doc. 8.6 (AAV, Misc. Arm. VII. 111, Acta Sacrae Visitationis Apostolicae S.D.C. Urbani VIII., Vol. I, c. 39v), che richiedevano di aprire un fornice nel muro tra l'ottagono del fonte e la cappella dei Santi Cipriano, Rufina e Giustina, così che l'organo potesse esservi posto e usato per le celebrazioni in entrambi i sacelli; v. anche *ivi*, p. 316, doc. 8.7 (ACL, Libri mastri, Ms. FFXX, Misure, Conti e Pagamenti per la Fabbrica del Battistero di San Giovanni in Fonte fatta d'ordine della Felice Memoria d'Urbano Papa VIII, 1639-1645, c. 384): durante i lavori di Giorgetti la nicchia dell'organo fu demolita e sostituita da un fregio di foglie dorate in campo azzurro da Antonio Noreda muratore, Pietro Chiarenti falegname e Gaspare Sala indoratore.

²³⁶⁵ Per un primo tentativo di biografia, v. PARTSCH 2007, e soprattutto il rivoluzionario articolo di MONTAGU 1970 in part. pp. 279 e sgg.

²³⁶⁶ ASVR, ASFG, 164, c. [P3r]: «pietro paulo giorgetti intagliatore fu spedito la sua patente dal sudetto Giovanni [Narice] e compagni lano sudetto 1624 [pagò] b. 75», inedito.

²³⁶⁷ ASVR, ASFG, 164, c. [G 10r]: «Giovanni Ricardi falegname al vicolo de calabraghe fu spedita la sua patente sotto il di primo de Aprile 1633 e pagò [pagò] 75 b. da me Pietro Paulo Giorgetti console e Camerlengo»; cfr. *ivi*, c. [G 12r]: «Gio. Batta. Salotti tagliatore Abitta Alla Fontana di Trevi da mastro pietro pavolo Gorgetti fù spedita la patente di mastro Giovanni Battista Salotti il di 16 di Aprile 1633», inedito.

²³⁶⁸ ASVR, ASFG, 164, c. [G 12r]: «Gio: Camaruco falegname alla madonna de moti fu spidita lla pattente da me Giomaria Giorgetti Cosolo e Camerlengo Adi 2 de magio 1642», non è riportato il pagamento, inedito.

²³⁶⁹ ASVR, ASFG, 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 14 di Aprile 1646 / forno spedite et sigilate le sotto scritte Carte sotto il Camerlengato del Signore Pietro Pavolo Giorgetti registrate da me Thomasso Carminati al presente segretario», inedito.

²³⁷⁰ ANDERSON 2008, pp. 407-410, e *passim*.

decorativo. Se si guarda infatti alla decorazione del Battistero di S. Giovanni in Fonte, si trova un lessico assai simile a quello accertato per Pietro Paolo come decoratore di mobili e cornici. Non a caso Àlvar González-Palacios sostiene che «the most magnificent woodcarving of the time [della prima metà del XVII secolo] was executed by Pietro Paolo Giorgetti»²³⁷¹: con queste parole lo studioso si riferiva, tra le molte realizzazioni da lui enucleate, a quattro tavoli, realizzati in noce tra 1628 e 1629²³⁷². Questi tavoli²³⁷³ erano già stati avvicinati (come accennato in precedenza) all'intaglio della cornice con supporto del *Putto Dormiente* di Guido Reni in Palazzo Barberini²³⁷⁴, la cui attribuzione è stata confermata da Jennifer Montagu, che ne riconobbe il *pendant* approntato per un frammento di mosaico nilotico dal figlio Giovanni Maria nel 1678²³⁷⁵ (Figura 31).

L'esordio di Pietro Paolo era dunque segnato da un linguaggio già coerente e solido, già rivolto con vocazione all'ornamento della pittura, come testimoniano le cornici con le api dei Barberini a lui attribuibili e documentabili²³⁷⁶ (Figura 32. 1-2.), o quelle più tarde con la colomba dei Pamphili²³⁷⁷. Alla metà del secolo, per il nuovo papa Innocenzo X Giorgetti realizzò alcune sedie pieghevoli, intagliate in noce con cherubini, festoni, fogliami e quattro stemmi²³⁷⁸ e fu

²³⁷¹ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 4 e note 9-12.

²³⁷² BAV, Archivio Barberini, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore *Computisteria*, 66 (1623-1629), c. 200r: 1628, a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore [...] per] due piedi di noce à balaustro à 4 faccie, con diversi intagli con suo telaro, e cornicione intagliato con armi fatti per li due tavolini di pietra dura [...] s. 60»; trascritto in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 30; cfr. *ibid.*, c. 251r: 1629, a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore [...] per li piedi di noce fatti con diversi intagli, e mezze figure di tutto rilievo, con festoni di frutti, et altri intagli, e per due colonnette da stare scanellati di noce, con piede riportato, con corniciette et altri intagli [...] s. 36», trascritto in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 30.

²³⁷³ Pubblicati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 58-59.

²³⁷⁴ Già pubblicata in LIZZANI 1970, p. IX, e poi in GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, p. 69; per l'affresco, datato 1627, v. MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 324.

²³⁷⁵ MONTAGU 2006, dopo che suo figlio Giuseppe aveva contribuito all'estrazione del mosaico nilotico a Palestrina nel 1674, v. *ibidem*, in part. pp. 197-199.

²³⁷⁶ BAV, Archivio Barberini, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 68 (1635-1640), p. 583: 1640, a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore [...] scudi 135», per la cornice del dipinto con *Le Nozze di Peleo e Teti* di Francesco Romanelli, citato in González-Palacios 2010, p. 34.

²³⁷⁷ BAV, Archivio Barberini, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 70 (1641-1648), c. 577: 8 maggio 1645, «A Pietro Pavolo Giorgetti Intagliatore per prezzo, e fattura di una cornice con suo telaro longa palmi 26, larga palmi 11, e di modellatura palmi 1 in forma quadra per di fuori e dentro scantonata con 3 membri intagliati, e fogliami alli cantoni con attaccagli per di sopra di rilievo con una colomba dentro servita per un quadro fatto dal Romanelli __scudi 47», e una seconda più grande, dove non si fa il nome dell'intagliatore, v. *ibidem*: «A Lorenzo Bartolini Indoratore per l'indoratura di una cornice grande palmi 52 tutte intorno con intagli, et imprese del Signor cardinale Pamphilio nel piano di detta cornice con una cartella intagliata sopra, et una palomba con l'oliva in bocca, et altri diversi intagli nel detto piano s. 40», entrambi trascritti in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 41.

²³⁷⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 112 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1649), busta 107, no. 13; 1649); cfr. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 113 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1650), busta 109, cc. n. nn.; faldistorio e sgabellino davanti ad uso di inginocchiatoio: 1650).

anche attivo nel nuovo palazzo di Piazza Navona per altri tavoli²³⁷⁹, dimostrando che la fedeltà di Pietro Paolo e dei suoi discendenti alla famiglia Barberini non offuscò la fortuna dei Giorgetti agli occhi della nuova famiglia regnante. Lo stesso si può dire delle carrozze che punteggiarono la sua produzione, di cui purtroppo non sappiamo niente, come quelle realizzate nel 1630 per Carlo Barberini²³⁸⁰, nel 1631 per Urbano VIII²³⁸¹, e poi a più riprese per il cardinal nepote Francesco (1641, 1643, 1650, 1651)²³⁸². Negli anni trenta Giovanni Maria fu occupato nella realizzazione di varie suppellettili per la chiesa di S. Maria della Concezione o dei Cappuccini²³⁸³, a cui va ricondotta anche la piccola testimonianza grafica dell'artista, spesso confusa con quella dell'ispiratore Montano (Figure 33 e 34).

In quasi tutti questi casi Giorgetti sembra però mettere mano a carrozze già esistenti, mentre tra il 1644 e il 1645, per la carrozza donata dal cardinale Francesco al nuovo cardinal nepote Camillo Pamphilj²³⁸⁴, oppure nel 1649 per quella realizzata per don Maffeo Barberini²³⁸⁵, e infine nel

²³⁷⁹ GARMS 1972, p. 110, doc. 465: 26 agosto 1650, 30 scudi a Pietro Paolo Giorgetti da Pietro Nerli per 5 piedi di tavolini di pietra mischia.

²³⁸⁰ BAV, Archivio Barberini, Mandati di Pagamento di Carlo Barberini, *Computisteria*, 8, (1629-1630), c. 79r: a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore» furono pagati 18 scudi per vari lavori tra cui anche carrozze; *ivi*, c. 101r: a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore» furono pagati 18 scudi per lavori ad alcune carrozze; entrambi citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 29.

²³⁸¹ ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1631), busta 67, no. 3: lavori per una carrozza la cui indoratura spettò a Simone Lagi, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 112.

²³⁸² BAV, Archivio Barberini, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 70 (1641-1648), c. 65: a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore» furono pagati 28 scudi e 90 baiocchi per lavori ad alcune carrozze, cfr. *ivi*, c. 288: due anni dopo altri 62 scudi e 85 baiocchi per lavori ad alcune carrozze, citato entrambi citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 40; *ivi*, *Computisteria*, 71 (1649-1654), c. 129: a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore» furono pagati 12 scudi e 50 baiocchi per lavori ad alcune carrozze, cfr. *ivi*, cc. 266-267: l'anno successivo altri 12 scudi e 25 baiocchi per lavori a un'altra carrozza, entrambi citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 42; in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010 p. 40.

²³⁸³ ERWEE 2014, vol. I, pp. 365-368, vol. II, pp. 201-203, per il primo altare a destra, realizzato in legno da Innocenzo Sforzia o Stoppa, con intagli di Pietro Paolo Giorgetti (1632) e il *San Michele* di Guido Reni (1634) su commissione di Cardinal Antonio Barberini, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 365, nota 5, p. 201: Archivio Storico Congregazione per l'Evangelizzazione dei Popoli (ASCEP), *Riscontro del banco del Eminentissimo Reverendissimo Signore Cardinale Santo Onofrio*, f. 20v; cfr. PEPPER 1988, p. 272 e *L'IDEA DEL BELLO* 2000, II, p. 353 ed altri; per il primo altare a sinistra, realizzato in legno da Innocenzo Sforzia o Stoppa, con intagli di Pietro Paolo Giorgetti (1632), con dipinto di Pietro da Cortona, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 365, note 25-26, vol. II, p. 203. Le altre cappelle hanno gli stessi altari per cui le attribuisco tranquillamente a Pietro Paolo Giorgetti fino alla quarta cappella. Per la quinta cappella a destra e sinistra, altari lignei su disegno di Andrea Sacchi intagliato dal falegname Alessandro Nave (ancora 1632), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 366, note 14 e 19, vol. II, p. 202; cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 70 e 78.

²³⁸⁴ BAV, Archivio Barberini, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 70 (1641-1648), p. 524-525: 1644, a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore [...] scudi 100» per un ornamento di carrozza intagliato con la destinazione di donativo, doratura di Lorenzo Bartolini per 50 scudi, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010 p. 41.

²³⁸⁵ BAV, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 71 (1649-1654), c. 22: a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore» furono pagati 152 scudi per la nuova carrozza, dorata da Lorenzo Bartolini per 108 scudi, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 41-42.

1653, l'anno stesso della morte, ancora per il cardinale Francesco²³⁸⁶, come si capisce dalla spesa assai più ingente, il lavoro dovette prevedere una modellazione degli ornamenti fatta *ex-novo*: tuttavia a queste date non è da immaginarsi che vi fossero sculture a tutto tondo, poiché quella fu una svolta nella produzione carradoria introdotta da Bernini con le carrozze per la regina di Svezia del 1655, e che prenderà piede soltanto sul finire del XVII secolo²³⁸⁷.

Rispetto al predecessore De Rossi, la carriera di Giorgetti risulta di più lento avvio, considerando come ancora nel 1636 i suoi interventi fossero ancora limitati a vasellame in legno²³⁸⁸. Tra maggio e settembre 1635 Pietro Paolo aveva però prodotto una macchina processionale per l'icona venerata dall'Arciconfraternita della Santissima Concezione, con sede in S. Lorenzo in Damaso, che comprendeva una cornice, quattrocento torce, due angeli grandi, puttini e altri intagli decorativi²³⁸⁹, sotto la direzione di Pietro da Cortona. Fu solo negli anni quaranta che Pietro Paolo mise a segno quella che doveva essere la sua collaborazione in qualità di intagliatore di cornici più significativa, anche se finora sfuggita all'esame della critica: quella con Nicolas Poussin. Tra 1642 e 1643 Paul Freart de Chantelou compì il suo secondo viaggio italiano²³⁹⁰; morti il re Luigi XIII e Richelieu nell'anno successivo, il noto collezionista dovette tornare in patria, con l'intenzione di dotarsi di una copia fedele dei dipinti raffaelleschi della Collezione Farnese²³⁹¹, come testimoniano le lettere che scambiò negli anni successivi con Nicolas Poussin,

²³⁸⁶ BAV, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 71 (1649-1654), p. 523: a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore» furono pagati ben 145 scudi e 85 baiocchi per lavori a una carrozza, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 42.

²³⁸⁷ La svolta berniniana è data per assodata almeno dall'intervento di FUSCONI 1986, in part. pp. 18-19 per la carrozza di Cristina con gli emblemi chigiani, ma anche *ibidem* fino a p. 26 per un primo *excursus* sulla storia della carrozza romana. Per ulteriori approfondimenti sul tema di questa specifica arte decorativa rimandiamo agli studi di area romana e genovese di WACKERNAGEL 2008 e SANGUINETI 2014.

²³⁸⁸ BAV, Archivio Barberini, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 68 (1635-1640), p. 178: 1636, a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore [...] per] un cantarello di legnami fatti per un vaso ottangolo che si apre, mezzo riquadrato con il suo piede dove posa sopra [...] s. 14», citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 32.

²³⁸⁹ GUERRIERI BORSOI 2014, pp. 216-217, 222, note 41-43: Giorgetti presentò un conto di scudi 105.00 per il «talamo» (ASVR, Arciconfraternita della Santissima Concezione in S. Lorenzo in Damaso, vol. 158, cc. n. nn., e cfr. *ivi*, vol. 207, cc. 119, 139, per i mandati di pagamento). Da un allegato al conto del 26 luglio 1635, si sa che due dei puttini furono eseguiti, per un totale di scudi 9.00, da un lavorante a nome Francesco Benci (che doveva essere parente di quel «Iacomo Benci intagliatore a Campo marzo» di cui è spedita la patente dal console e camerlengo Marco Capriola il 2 maggio dello stesso anno 1635, v. ASVR, ASGF, 164, c. [I 3v], senza l'indicazione del pagamento).

²³⁹⁰ La cui destinazione principale fu quella di portare all'immagine devota della *Vergine* di Loreto il preziosissimo *ex-voto* modellato da Jacques Sarazin in oro per ordine di Luigi XIII e della consorte (due corone di diamanti e il Bambino in oro che simboleggiava il Delfino di Francia, con l'angelo d'argento, commissionati dalla regina Anna nel 1639, e recentemente terminate dal fonditore Henri Perlan; a questi doveva aggiungersi una *Vergine* di Loreto affidata a Duquesnoy e poi passata a Sarazin stesso, scomparsa nel 1797; v. BREJON DE LAVERGNÉE, BRESCH-BAUTIER 1992, p. 36.

²³⁹¹ Sulla questione, v. DEL PESCO 2010, pp. 145-148.

promosso a regista dell'impresa²³⁹². Tra questi, una *Santa* di difficile identificazione fu dotata di una cornice dorata, realizzata da Pietro Paolo Giorgetti. Nessun altro può essere infatti «le sieur Pietro Paulo, sculpteur en bois» pagato un totale di sessanta scudi per questa cornice e una muta di sei candelieri dorati²³⁹³. Questa piccola annotazione indica che verosimilmente le famose indicazioni di Poussin nei riguardi delle cornici, che andavano realizzate con una doratura non lustra e un ornamento classicamente impostato, affinché non interferissero col quadro²³⁹⁴, avevano un fiero e abile esecutore proprio nell'intagliatore di fiducia di Urbano VIII. La probabile morte nel 1653²³⁹⁵ classifica dunque Pietro Paolo come il candidato migliore all'esecuzione della cornice originale per la stupenda *mise en abyme* dell'ornamento spiegata nell'*Autoritratto* del 1650²³⁹⁶, che determinerà la fortuna della cornice alla salvadora di poco successiva: è l'unica altra opera, oltre a quella inviata nel 1643²³⁹⁷, di cui Poussin si premura di fornire di persona un adeguato ornamento (Figura 35).

²³⁹² POUSSIN 1911, p. 196, 204, 210, 291, 293, 297

²³⁹³ POUSSIN 1911, p. 203-204: «Jay payé le S.r Pietro Paulo sculpteur en bois des six chandeliers que vous luy auiés ordonneés. pour la somme de septantedeux escus et demy y compris la corniche de vostre S.te nous auons rabatu douze escus quil auoit eus pour arres [...] Il m'a semblé qui réusiroint plus riches de les faire dorer entièrement que de faire quil yen eust de couleur de cher, cela a trop de son pauvre homme et du S.H [saint homme] de village». Da notare la visione negativa di Poussin nei confronti del legno a vista, definito colore di carne, e assimilato alla scultura devozionale delle periferie.

²³⁹⁴ POUSSIN 1911, pp. 20-21, dove, dando indicazioni su come esporre la sua *Raccolta della Manna*, l'artista scrive a Chantelou: Quand vous aurés repceu le vostre, je vous supplie, si vous le trouués bon, de l'orner d'un peu de corniche, car il en a besoin, affin que en le considérans en toute ses parties les rayons de l'œil soient retenus et non point espars au dehors en i recepuant les espèses des autres obiects voisins qui venant pesle-mesle, avec les choses dépeintes confondent le jour. Il seroit fort à propos que laditte corniche fut dorée d'or mat tout simplement, car il s'unit très-doucement avec les couleurs sans les offenser»: così «M. Poussin prie toujours qu'à ses tableaux l'on ne mette que des bordures bien simples et sans or bruni», cfr. quanto diceva CHANTELOU 1895 (éd. 2001, p. 181) a Bernini sull'*Autoritratto*: «M. Poussin prie toujours qu'à ses tableaux l'on ne mette que des bordures bien simples et sans or bruni» segno che questa influenza romana durava ancora fino ed oltre il 1665.

²³⁹⁵ BAV, Giornale di spese del cardinal Francesco Barberini Seniore, *Computisteria*, 71 (1649-1654), p. 681: 1654, il pagamento è spedito agli eredi, dimastrandolo la morte del maestro, a «Pietro Paolo Giorgetti intagliatore [...] scudi 40», per lavori a una carrozza, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 42, e cfr. *ibid.*, p. 4 e note 9-12: lo studioso nota come l'ultimo pagamento relativo a suoi lavori risalga al 1652 ma sia pagato agli eredi, determinandone la data di morte all'anno successivo.

²³⁹⁶ Poussin prega Chantelou di fornire una tela con la *Vergine* della collezione Farnese copiata da Francois Le Maire, «deuant que l'on le voye de le faire orner d'une corniche faite d'or matte et quelle aye ses membres délicats», v. POUSSIN 1911, p. 289, e cosa ancor più importante, promette di iniziare una nuova *Vergine* da spedire a Chantelou insieme al proprio autoritratto (e siamo ormai nel febbraio 1649), dotando entrambi di un ornamento studiato ad hoc, v. *ivi*, pp. 395-396: «Monsieur, puis que vous continués dans la volonté que je mette en exécution la pensée que jey fette de la Vierge en grand. Je commencerei à la première commodité à luy donner quelque commencement et si je peus je la finirai cette année. J'aurei soin de luy faire faire une belle corniche entaillée et dorée superbemen. Je vous enuoyerei en mesme temps le portrait que je vous ay promis et plustost si je peus».

²³⁹⁷ Poussin inviò a Chantelou a più riprese i conti dei lavori, sempre con i dodici scudi già cassati dal conto dell'intagliatore il conto dei lavori, per cui anticipava 70 scudi per la doratura dei candelabri, cfr. POUSSIN 1911, p. 204; e v. *ivi*, p. 224 «A Pietro Paulo pour la facon de six chandeliers et une corniche de teste, escus 59 Jules 5, Jey païé au doreur pour la dorure des six chandeliers et une Corniche de teste, escus 72 Jules 5»; e *ivi*, pp. 250 e 291-292, dove non fa più il nome di Giorgetti; cfr. *ivi*, p. 217: «Auiourd'hui j'ay fet enquaisser vos six beaux chandeliers

Gli ultimi anni di vita e di carriera di Pietro Paolo determinano definitivamente il successo della sua bottega: nel 1652 è infatti chiamato a realizzare il ‘sepolcro’ per le celebrazioni pasquali in Vaticano²³⁹⁸, e il 19 settembre 1653 è pagato otto scudi e mezzo per un modello in cartapesta del medaglione per il *Cenotafio di suor Maria Raggi*²³⁹⁹. Per il monumento alla Minerva Bernini si affida alle capacità di modellazione di un artefice del legno, anziano ed esperto, come ha scoperto Jacopo Curzietti, che pure si esprimeva «dubitativamente» sull’identificazione con la «controversa cartapesta»²⁴⁰⁰ oggi conservata al Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma²⁴⁰¹ (Figura 36). A chi scrive sembra invece pacifico che l’oggetto sia l’unico realizzato immediatamente prima della fusione, venendo pagato insieme all’intervento del fonditore Francuccio Francucci, e dunque che rappresenti il grado massimo di finitura del pensiero berniniano, ma che vada attribuito a Giorgetti, essendo per di più montato su una tavola di legno, la cui cornice, seppur molto rovinata dimostra una squisita tecnica d’intaglio nel festone di lauro, nella gola a kyma lesbio naturalizzato e digradante verso il profilo esterno a nastro ritorto (nel bronzo la gola è sostituita con un unico elegante motivo ad acanto).

avec la corniche de teste le tout avec dilligense»; e ancora *ivi*, p. 243 dove si apprende che la cornice è l’unica spedita insieme alle tele, dimostrando l’attenzione che Poussin aveva riservato a questo pezzo, non richiesto dal committente, a differenza dei candelabri.

²³⁹⁸ Citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 41-42, come «contenitore per il Santissimo Sacramento per l’altare della Sala Regia», doveva sicuramente trattarsi del tabernacolo effimero ivi realizzato annualmente per essere esposto nella Cappella Paolina, v. ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1652), busta 110, no. 7.

²³⁹⁹ ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 295 (1653), c. 1196: «A di 19 settembre. Illustrissimo Signor Marchese Tomaso Raggi deve dare scudi otto baiocchi 50 di moneta pagati a Pietro Paolo Giorgetti intagliatore, e di suo ordine a Jacomo Simonelli per saldo del modello del medaglione s. 8: 50», citato in CURZIETTI 2020, p. 298-299 e trascritto in CURZIETTI 2014, p. 180, doc. 5.

²⁴⁰⁰ CURZIETTI 2014, p. 169.

²⁴⁰¹ L’opera è variamente interpretata dalla critica come diretto modello per la fusione, (SANTANGELO 1954, pp. 92-93) calco memoriale dei perduti modelli in terracotta, anche sulla scorta della notizia che il modello rimase a lungo nelle collezioni dei Bernini a Sant’Andrea delle Fratte (BORSI, ACIDINI LUCHINAT, QUINTERIO 1981, pp. 118-119, lo ritrovano negli inventari del 1706 e del 1731), attribuiti da WITTKOWER 1955, pp. 205-206 a Antonio Raggi, con errore di datazione per similitudine con le images clipeatae delle navate di S. Pietro del 1647 (BERNSTOCK 1980, in part. p. 249; ripreso da BERNARDINI 1991; BARBERINI 1992); prima della riscoperta di Curzietti, l’opera è stata considerata autografa di Bernini come esemplare per verificare la cromia e gli effetti di scorcio sulla scorta dell’analisi tecnica di SALERNO 1997, in part. pp. 73 e 76-77 (v. CANNATA 1999; BARBERINI, POMPONI 1999; FERRARI, PAPALDO 1999, p. 277; BARBERINI 2002, p. 282; CANNATA 2003; CANNATA 2004; SALERNO 2008; VIGNAROLO 2009); da ultimo prima di Curzietti, v. GIOMETTI 2011, pp. 48-49, cat. 27, convinto dell’autografia berniniana.

V. Eredi d'impresa: Giovanni Maria Giorgetti e Giovanni de Sebastiani

Giovanni Maria Giorgetti²⁴⁰², registrato dai documenti come intagliatore ma raramente anche con l'appellativo di “scultore”, risulta attivo a Roma a partire dal 1650, quando è pagato dalla Reverenda Camera Apostolica, insieme al padre Pietro Paolo²⁴⁰³, per l'intaglio decorativo del castello di poppa di una galera pontificia²⁴⁰⁴. Morì al più tardi nel corso della primavera-estate del 1681: il 31 dicembre di quell'anno gli eredi Antonio e Giuseppe vengono infatti risarciti di alcuni pagamenti che gli erano ancora dovuti dai mesi invernali fino al primo di marzo²⁴⁰⁵. Fino a tempi recenti, fu studiato soprattutto in relazione proprio alla sua relazione con questi due figli, più legittimati in quanto scultori in senso proprio e “completo”²⁴⁰⁶.

In quanto figlio d'arte, Giovanni Maria, ebbe accesso privilegiato al patentamento presso l'Università dei Falegnami: i registri che controllavano la tassazione relativa all'immatricolazione tuttavia ricordano che una prima carta patente era stata spedita a Giorgetti nel 1631, ma che mancando la data era divenuta irrintracciabile, e nel 1642 fu necessario riaggiornare rapidamente la burocrazia, senza fargli ripagare la tassa²⁴⁰⁷. Dico in fretta e furia perché nello stesso anno, nella congregazione di aprile, il giovane Giovanni Maria era entrato in carica come console camerlengo, ovvero proprio la carica che si doveva occupare della contabilità delle patenti. L'irregolarità della propria immatricolazione poteva creare dunque non pochi imbarazzi, specie se si considera che nelle patenti spedite da Giovanni Maria si riscontra sempre qualcosa di strano: in un documento singolare, il 20 aprile 1642 Giorgetti spedisce la patente a un Domenico Tomba «indoratore in Parione», che paga 75 baiocchi per l'iscrizione²⁴⁰⁸, anche se la sua professione dovrebbe essere immatricolata solamente dal sodalizio di San Luca. Resta da chiarire se non potesse trattarsi di un suo collaboratore personale. E ancora, sono ignote le ragioni per

²⁴⁰² Per un primo profilo biografico si veda Roberto Valeriani, *ad vocem* in COLLE 2000, p. 454.

²⁴⁰³ Morto nel 1655: a questa data sono approntate provvisioni dotali per la figlia di Pietro Paolo, dunque sorella di Giovanni Maria, citate in MONTAGU 1970, p. 279, nota 8 (BAV, *Archivio Barberini*, *Giustificazioni*, n. 8210).

²⁴⁰⁴ La prima occorrenza di questa scoperta documentaria è in MONTAGU 1970, p. 278-279, nota 8 (ASR, *Camerale I*, 1017, ff. 400, 447, e *passim*); cfr. STEINBERG WEIL 1974, pp. 175-179, in part. p. 177.

²⁴⁰⁵ Questi pagamenti sono soltanto citati e non trascritti da MONTAGU 1970, p. 279, nota 7 (BAV, *Archivio Barberini*, *Libro Mastro del cardinale Carlo Barberini*, B, c. 348).

²⁴⁰⁶ Per recenti aggiunte al catalogo di scultura del figlio Antonio si veda in metallo, v. PARISI 2019 e soprattutto in terracotta, v. WEIL 2015. L'altro figlio, Giuseppe, si dedicò invece al marmo, per il marmo, v. BETTI 2019, pp. 115-120, con una copia del celebre busto di Maria Barberini Duglioli ma con il tramite fondamentale dell'esperienza come restauratore per il Fauno Barberini, v. PIERGUIDI 2018.

²⁴⁰⁷ ASVR, ASGF, 164, *Carte Patenti*, c. [G12v]: “Gomaria Gorgetto fu spidita la sua patente da maestro Gulio capeci e compagni sotto li [vaca] 1631---- [vaca] deta patete per non trovandosi matrigholata la mostrera a me pompeo angeloni camerlengo e pero lo matrigholata da me e sono serviti copagni questo di 20 otobre 1642», inedito.

²⁴⁰⁸ ASVR, ASGF, 164, *Carte Patenti*, c. [D4r], inedito.

cui Giovanni Maria si trovava quattro giorni dopo a spedire la carta di Francesco Girardi, «Bastaro alli orfanelli», che era stato eletto console insieme a lui il mese precedente²⁴⁰⁹. L'ultima patente da lui vistata, per Francesco Conti falegname, è regolare²⁴¹⁰, ma perché non registrava il mestiere di maestro Silvestro Varese, patentato per l'insistenza esterna di un esponente della nobile famiglia Mancini, resta oscuro²⁴¹¹. Il sospetto è che tutta questa fretta abbia a che fare con un lavoro importante a cui si stava dedicando in quegli stessi mesi, pur in mancanza di prove schiaccianti.

Maria Cristina Basili²⁴¹² retrodata infatti la sua prima opera al 1643, ultimo anno del pontificato barberiniano, e data riportata su una delle tre porte lignee della sala degli Orazi e Curiazi nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio. Un inventario di palazzo del 1692, a date dunque abbastanza tarde indica proprio Giovanni Maria come l'autore dei bassorilievi con la *Vita di Romolo*²⁴¹³, mentre la porta maggiore è invece attribuita a Giovan Battista Olivieri, patentato nel 1641²⁴¹⁴. Occorre però sottolineare che l'opera fu registrata, per l'altissima qualità del rilievo, dalla letteratura ottocentesca, che tendeva a innalzarne l'attribuzione riferendole – anche per la classicità intrinseca data dal soggetto – alternativamente ad Algardi o a Duquesnoy, entrambi scultori che avevano notoriamente una storia nell'intaglio ligneo²⁴¹⁵ (Figura 37). La figura di Giovanni Maria è dunque inevitabile nel delineare una storia completa dell'intaglio ligneo romano, nonostante la tristissima scomparsa delle sue opere più pubbliche, ovvero le mostre monumentali degli organi (che lasciava ad esempio nella basilica di san Lorenzo in Damaso²⁴¹⁶).

²⁴⁰⁹ ASVR, ASGF, 164, *Carte Patenti*, c. [F6r]: «fu spidita la sua patente da me Giomaria Giorgetti Co[n]solo e Camerlengo--A di 24 Daprile-1642» con il regolare pagamento di 75 baiocchi, inedito.

²⁴¹⁰ ASVR, ASGF, 164, *Carte Patenti*, c. [F6r]: «fu spedita la sua da me Giomaria Giorgetti Cosolo e Camerlengo [...] Adi 28 daprile 1642» con il regolare pagamento di 75 baiocchi, inedito.

²⁴¹¹ ASVR, ASGF, 164, c. [S2v]: «giovamaria giorgetti spedisce a silvestro varesse 26 aprile 1642 abita alla cammella per ordine dell'illustrissimo monsignore mancini» con il regolare pagamento di 75 baiocchi, inedito.

²⁴¹² Nella voce del *Dizionario Biografico degli Italiani* dedicata al figlio Antonio, v. BASILI 2001.

²⁴¹³ Segnalato in PIETRANGELI 1962, pp. 199, e nota 27 p. 203; più di recente trascritto in MAGRÌ 1997, p. 94.

²⁴¹⁴ L'inedita patente fu spedita l'8 ottobre 1641 da Francesco Marsorati a «Gio. Batta Oliviere intagliatore à Strada Giulia», v. ASVR, ASGF, 164, c. [G 12r]: risulta che egli pagò 74 baiocchi invece dei canonici 75.

²⁴¹⁵ MELCHIORRI 1834, pp. 512-513: sostiene che le porte intagliate in legno del Salone del Palazzo dei Conservatori in Campidoglio siano di disegno di Duquesnoy, mentre quelle della Sala dei Capitani «sono intagliate con rilievi in legno modellati dall'Algardi». Già al principio del Settecento si riteneva che soltanto il progetto di entrambe le porte istoriate della sala fosse da attribuire a Duquesnoy, v. DESCRIZIONE 1697, p. 545, che le dice «pensiero del Fiammingo».

²⁴¹⁶ Per il distrutto organo di S. Lorenzo in Lucina, realizzato da Eduardo Troncar, intagliato da Giovanni Maria Giorgetti con due ulteriori coretti (entro il 1653), v. ERWEE 2014, vol. I, p. 284,

I primi scavi archivistici ancora incentrati sull'attività berniniana resero noto Giovanni Maria Giorgetti soprattutto in qualità di esecutore di modelli lignei per l'artista napoletano: in particolare, nel cantiere di San Pietro, per alcuni finimenti dei noti crocifissi di Bernini e per alcune mute di candelieri da realizzare in argento per gli altari della Basilica²⁴¹⁷, oltre al modello forse più importante, quello per il *Colonnato*²⁴¹⁸ per cui è pagato tra 1657 e 1658. In realtà, come il padre, Giovanni Maria fu attivo soprattutto come intagliatore di casa per i Barberini: la sua produzione per questi mecenati riguardò arredi di vario tipo soprattutto per il cardinale Francesco seniore. Tra questi, si contano numerosissime cornici²⁴¹⁹, produzione che era stata il

nota 4, vol. II, p. 160: i documenti del restauri sono perduti, ma la notizia su Giorgetti si trova in ASR, *Chierici regolari minori in San Lorenzo in Lucina*, busta 1607.

²⁴¹⁷ ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 272, saldo finale citato da MONTAGU 1970, p. 278, nota 5; altri riscontri, provenienti dalla serie delle *Giustificazioni* chigiane, sono pubblicati da BATTAGLIA 1942, p. 22. Giorgetti intagliò i modelli in legno per le croci e i candelieri, fusi da Giovanni Artusi, mentre Paolo Carnieri si occupò della fusione delle figure di Cristo, con pagamenti che vanno dal 1658 al 1661, p. 346, note 18 e 20, con ulteriore bibliografia.

²⁴¹⁸ VILLANI 2016, pp. 35-36, p. 58 (nota 56). In effetti, tre sono i modelli elaborati in contemporanea e indipendentemente da Cosimo Carcani (che a questa data è falegname di palazzo, anche se in ARFSP, Arm. 26, E, 313, ff. 336r-338v, trascritto *ibid.*, *Appendice Documentaria*, p. 197-198, doc. 1657.46 è solo “mastro falegname”), Antonio Chiccarì (che pochi anni dopo ricoprirà il medesimo titolo, vedi *infra*, ma anch'egli è identificato come “mastro falegname”: ARFSP, Arm. 26, E, 313, ff. 340r-342v, trascritto *ibid.*, p. 196, doc. 1657.44) e Giovanni Maria Giorgetti (ricordato quasi sempre come maestro intagliatore, in particolare nel conto, assai specifico come sempre nei casi di lavori diversi di falegnameria, “per servizio del modello del Theatro su la Piazza di S. Pietro”, ARFSP, Arm. 26, E, 313, ff. 344r-346v, trascritto in *Appendice Documentaria*, p. 196-197, doc. 45; viceversa, in un altro documento (ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 266r, trascritto *ibid.*, p. 195, doc. 1657.41) il 26 ottobre viene registrato il pagamento di due scudi e mezzo per il trasporto di due colonne di legno dalla bottega di Gio. Maria “falegname a Sant'Agostino”, per il quale vengono impiegati quattro cavalli per ciascuna colonna). Questa peculiare prassi esecutiva indica lo studio tecnico di Bernini che si svolge più che sul disegno sul confronto in scala reale tra un modello e l'altro: variano ad esempio le misure delle colonne e le soluzioni binate delle stesse, ma alla fine le proporzioni di tutti e tre i modelli vengono alterate nella realizzazione finale, rendendo l'ordine estremamente snello per il suo carattere tuscanico, forse su suggerimento di Alessandro VII in persona. Tutti e tre i modelli sono pagati cifre assai elevate, dai 700 agli 800 scudi, per un totale di circa 2250, v. ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 238r, trascritto *ibid.*, p. 193, doc. 1657.28: il pagamento dei tre acconti (di 100 scudi per ogni artefice) per due “colonne di legno fatte per modello di quelle del portico”, è datato 21 settembre 1657, mentre un secondo pagamento il 29 del mese successivo segue come acconto di cento scudi rispettivamente a Chiccarì e Carcani, e di sessanta scudi a Giorgetti (ARFSP, Arm. 26, E, 313, f. 260r, trascritto *ibid.*, p. 195 doc. 1657.43). Infine, sia dalle singole revisioni dei conti sopra citati, vistate da Giovan Lorenzo e Luigi Bernini e da Marcantonio De Rossi, sia dalla nota generale delle spese del primo anno di lavori (BAV, *Manoscritti Chigi*, H, II, 22, f. 142r, trascritto *ibid.*, p. 201, doc. 1657.60) si capisce che tutti e tre i modelli vennero pagati circa la metà dei conti presentati, secondo una prassi invalsa piuttosto comune nei grandi cantieri a guida berniniana.

²⁴¹⁹ Pagamenti a «Giovanni Maria Giorgetti intagliatore» per lavori di vario genere su diverse carrozze si riscontrano, come pubblicato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*, in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 72 (1655-1660): p. 698: per una cornice da quadro con un *San Francesco*, scudi 3.50; p. 724: per una grande cornice da quadro intagliato, scudi 35, nel 1660; *ibid.*, Computisteria 73 (1661-1665), p. 83: a “Giovanni Maria Giorgetti intagliatore”, per una «cornice intagliata tutto attorno» per un quadro con un *Narciso* e altri lavori a un «carrozzino», scudi 8.50 (Rocco Lolli è l'indoratore di queste cornici, date anche a Stefano Menicetti); p. 103: per una «cornice intagliata tutto attorno» per un quadro con *Armida e Rinaldo*, scudi 12.80, nel 1661; p. 301: per una «cornice intagliata tutto attorno» con una *Santa Teresa*, scudi 8, nel 1663; *Ibid.*, Computisteria 74 (1666-1670), p. 250: per due grandi cornici intagliate intese come dono diplomatico, scudi non

vanto del padre Pietro Paolo, ma anche altri strumenti per l'esposizione di opere d'arte, come piedistalli e basamenti²⁴²⁰; più raramente, nei conti dei Barberini, affiorano anche statuette lignee a pieno titolo, purtroppo non più rintracciabili, probabilmente da riferire alla devozione privata della famiglia, come un *Ecce Homo*²⁴²¹ e una Santa Brigida di Svezia²⁴²². Anche i Sacchetti ebbero un rapporto privilegiato con Giovanni Maria per i propri arredi, che consistevano anche nel loro caso principalmente di cornici²⁴²³ e carrozze²⁴²⁴, ugualmente diffuse lungo il settimo e ottavo decennio del Seicento. La prima e più impattante delle sue produzioni fu però quella delle carrozze²⁴²⁵ approntate in società con Giovanni de Sebastiani, che contribuì, sotto la regia berniniana e schoriana, a mutare radicalmente nella foggia e nelle funzioni celebrative.

riportati, nel 1667; p. 347: per una grande cornice modanata da quadro, scudi 15, nel 1668; p. 597: per tre grandi cornici per l'altar maggiore del demolito monastero dell'Incarnazione di Roma, scudi 8.55, nel 1669; *Ibid.*, Computisteria 75 (1670-1675), p. 645: per una cornice da quadro con una *Santa Caterina* di Guido Reni, scudi 27.70, nel 1675; *Ibid.*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 81: per cinque cornici da quadro, scudi 30, nel 1676; p. 333: per una cornice da quadro per il *San Luca* della chiesa di Santa Martina (sottoscritto da Ciro Ferri) scudi 23.80, e per una cornice da quadro per una *Galatea* di Annibale Carracci, scudi 8, nel 1678.

²⁴²⁰ Pagamenti a «Giovanni Maria Giorgetti intagliatore» pubblicati da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 42, in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 72 (1655-1660), p. 702, per un faldistorio intagliato, scudi 8, con l'aggiunta di scudi 8.80 per lavoro su carrozze, nel 1660; *Ibid.*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 366: per sgabelloni intagliati come basamento per statue d'argento dei santi Lorenzo e Damaso, scudi 50, 1678; per una cornice da quadro inteso come dono diplomatico per l'ambasciatore portoghese, due supporti per tavole di pietra e lavori minimi su carrozze, citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 47, il cui pagamento, parte di un sostanzioso conto per scudi 145.60 del 1679, è rintracciabile in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 523.

²⁴²¹ MONTAGU 1970, p. 278, nota 6, il cui pagamento, datato 16 luglio 1677, è rintracciabile in BAV, *Archivio Barberini*, *Giustificazioni* n. 12448.

²⁴²² GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 47, il cui pagamento, parte di un sostanzioso conto per diversi elementi lavorati nel 1679 è rintracciabile in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 523.

²⁴²³ Due pagamenti a «Giovanni Maria Giorgetti intagliatore» per cornici si riscontrano, come pubblicato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*, in Archivio Sacchetti (Roma, Palazzo Sacchetti), *Libri Mastri e Giornali di spese*, I, 1651-1710, busta 54 (1659-1661), c. 253: per un quadro di fiori, scudi 2.50, il 5 dicembre 1660; c. 371: con «Domenico Mandelli falegname» per una cornice grande di un *Alessandro Magno* (dorata per scudi 19 da Vincenzo Corallo indoratore), scudi 15, il 31 dicembre 1661. Una coppia di cornici, stilisticamente avvicinabili ai modi di Giorgetti, pur con molti dubbi, è in Daniela Di Castro, *Schede di catalogo* in DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, no. N. 9, p. 319 (Foto Sopr. 150398), ma assolutamente da rigettare la datazione 1700. Il paio ha ibridazioni con lo stile palatino di Firenze, presentando accantonature con cartigli e motivi a baccelli, testine di putto all'attaccaglia e in conchiglia al mezzo inferiore: i due putti a mo' di telamone sono però un po' goffi e una luce a foglione d'acanto verso l'esterno e perline molto grosse richiamano in mente l'ambito cortonesco.

²⁴²⁴ Pagamenti a «Giovanni Maria Giorgetti intagliatore» per lavori di vario genere su diverse carrozze si riscontrano, come pubblicato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*, in Archivio Sacchetti (Roma, Palazzo Sacchetti), *Libri Mastri e Giornali di spese*, I, 1651-1710, busta 52 (1651-1654), c. 296, per scudi 9.60, il 15 aprile 1654; *ibid.*, busta 54 (1659-1661), c. 161: per lavori non specificati, scudi 2.90, il 22 giugno 1659; c. 256, per l'intaglio della nuova carrozza dell'abate Sacchetti, scudi 21.90 (dorata per scudi 11.08 da Fabio Restignani indoratore), il 15 settembre 1660; c. 301: per scudi 6.20, il 5 dicembre 1660; *ibid.*, busta 57 (1674-1675), c. 92: per molti lavori, scudi 393.65, il 1° agosto 1674.

²⁴²⁵ Pagamenti a «Giovanni Maria Giorgetti intagliatore» per lavori di vario genere su diverse carrozze si riscontrano, come pubblicato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*, in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 72 (1655-1660): p. 32: per scudi 28.60, nel 1655; p. 126: per scudi 15.45, nel 1656; p. 367: per scudi 11.75, nel 1658, p. 164: su un piccolo calesse da campagna di nuova fattura con saldo e

L'apparizione nella *Nota delli Musei* del 1664²⁴²⁶ di un gabinetto per la raccolta di pitture in piccolo dell'umanista romano Antonio degli Effetti non implica necessariamente che tale galleriola portatile fosse completa a quella data (fu anzi certamente ultimata durante l'ottavo decennio del XVII secolo, come messo in luce da Régine Bonnefoit)²⁴²⁷, ma dà un'indicazione importante per la realizzazione del basamento scultoreo affidato a Giovanni Maria²⁴²⁸, che fu definito dal collezionista stesso «insigne scultore»²⁴²⁹. Giorgetti intagliò le tre figure che sorreggevano lo stipo: si trattava delle Esperidi, figure mitologiche che recando al mondo gli 'effetti' della ricchezza dichiaravano immediatamente il tema iconografico della preziosissima collezione di pitture²⁴³⁰. Il collezionista descrive il proprio studiolo come modellato «a somiglianza dell'arca di cipresso ove con preziosa scoltura in cedro intrecciato d'oro e d'avorio», che ricorda molto da vicino le numerose reliquie dei tempi biblici apprezzate dai pellegrini in Roma, pur essendo basato su fonti pagane²⁴³¹; dà inoltre informazioni sulla manifattura tecnica (al risparmio) di Giovanni Maria Giorgetti, che intaglia in pero poi tinto ad ebano. Fatto ironico, per una

data non specificate; *Ibid.*, Computisteria 73 (1661-1665), p. 272: per scudi 20.89, nel 1663; p. 523: per scudi 70, con l'aggiunta di altri 6.50, per altri lavori non specificati, nel 1665; *Ibid.*, Computisteria 74 (1666-1670), p. 290: per scudi 3.40, nel 1668; p. 693: per scudi 18.40, nel 1670; *Ibid.*, Computisteria 75 (1670-1675), p. 10: per scudi 11.55, nel 1671; p. 427: per scudi 30.60, con l'aggiunta di altri 8.10 per altri lavori non specificati, nel 1673; *Ibid.*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 7: per scudi 7.60, nel 1676. Le somme piuttosto basse fanno pensare che raramente si dovette trattare di eseguire da zero una carrozza, quanto piuttosto di riparare, ampliare o rifare parti decorative più o meno significative dell'insieme. A queste date inoltre, cfr. PETRUCCI 2024, in part. pp. 26-32, la foggia delle carrozze non aveva ancora assunto il tipico aspetto trionfale di pochi decenni successivo, con treni intagliati in modalità davvero scultoree, e dunque il lavoro di intaglio si doveva limitare alle cornici, ai finalini, alle accantonature, alle ruote e così via.

²⁴²⁶ [BELLORI] 1664, pp. 22-23.

²⁴²⁷ BONNEFOIT 1998. Vedilo anche per una ricostruzione grafica dello stipo, con la supposta presenza di un Cupido nel basamento per ragioni di iconografia e simmetria. BASILI 2001, seguendo la studiosa precedente, ritiene che non ci siano elementi sufficienti per datare l'intervento di Giovanni Maria, lasciandolo incerto tra il 1637 e il 1670: considerando che le ricerche di Bonnefoit hanno chiarito la dipendenza di Antonio dal cardinal Francesco seniore fin dalla prima di queste due date, e che i primi conti di Giorgetti per elementi di carrozze per i Barberini risalgono come visto al 1655, ma pagamenti sicuri per figure si concentrano soltanto sul finire degli anni settanta del Seicento, sarebbe forse più corretto spostare la cronologia del basamento, che non è un pezzo unico con lo stipo, tra il 1665 e il 1675 circa.

²⁴²⁸ BONNEFOIT 1997, in part. per la discussione dell'intaglio di Giorgetti, nn. 4-5, pp. 82, 90, 98 n. 3; cfr. *ibidem*, per la trascrizione completa del manoscritto autografo del collezionista (Biblioteca Casanatense, ms. 2372, cc. 18-26: *Studiolo di pittura nella galleria della ricchezza. Discorso di Antonio degli Effetti*), mentre la rara pubblicazione a stampa senza data dipendeva da una versione scorciata da altra mano nello stesso volume (Biblioteca Casanatense, ms. 2372, cc. 4-17).

²⁴²⁹ DEGLI EFFETTI [s.d., ma 1687], p. 3: «Sostengono con gl'omeri detto scrigno le tre Esperidi, Egle, Aretusa, ed Espertusa, intagliate in pero, che naturale riceve la negrezza dell'ebano per mano di Monsù Fornero e di Giorgetto, insigni scultori de' nostri tempi». In buona sostanza Degli Effetti rispetta la divisione dei mestieri di ebanista e di intagliatore, ma li accumuna sotto l'etichetta di scultore per nobilitare l'operato di entrambi e la propria committenza.

²⁴³⁰ BONNEFOIT 1997 ritiene che le figure fossero quattro, accompagnate da un Cupido, che però da quanto riportato in DEGLI EFFETTI [s.d., ma 1687], pp. 3-4, non è così chiaramente affidato alla sgorbia di Giorgetti.

²⁴³¹ DEGLI EFFETTI [s.d., ma 1687], p. 3. In realtà la scelta iconografica, poi trasferita anche sulle ante del mobile, dipende dalla lettura del dialogo pseudo-socratico di Cebete Tebano detto la *Tavola*, v. HASKELL 1980, pp. 156-157.

collezione tematica dedicata alla ricchezza: notiamo infatti che lo stravagante tema della galleria portatile implica la scelta iconografica di numerosi episodi di idolatria, abitualmente svolta verso effigi in materiali preziosi come l'oro²⁴³². Ulteriori spese dovettero impegnare il committente per l'apparato micro-scultoreo dello stipo, realizzato in bronzo dorato, argento fuso, comprendente ventisette figure non nominate, quattro *Grifoni*, quattro *Stagioni* e *Venere*, *Cupido e la Felicità*: significativamente, nessun nome è speso per gli artefici di questa ricca figurazione, a differenza di quanto fatto in apertura per il basamento di Giorgetti²⁴³³.

Nel 1674 Giovanni Maria era di nuovo alle prese con la modellazione per la fusione in bronzo eseguita da Carlo Spagna, su disegno di Ciro Ferri, inventando i due vasi con api barberiniane conservati in S. Lorenzo fuori le Mura²⁴³⁴ (Figura 38). Ancora per i Barberini, questa volta nel ramo civile della famiglia, tra 1675 e 1677 intagliò una cornice dorata da apporre ad un frammento del mosaico nilotico di Palestrina, inventariato col titolo di *Ratto d'Europa*²⁴³⁵, e nel 1678 la cornice dell'altar maggiore della chiesa dei Santi Luca e Martina²⁴³⁶. Egli prese tuttavia parte anche a vari cantieri dei Chigi, come quello della Biblioteca Alessandrina alla Sapienza²⁴³⁷, e realizzò intagli per ordine diretto di Alessandro VII²⁴³⁸.

²⁴³² Lo si apprezza particolarmente nella miniatura di Giuseppe Chiari con *l'Adorazione del Vitello* d'oro, DEGLI EFFETTI [s.d., ma 1687], p. 24; di Giacomo del Po con la statua d'oro di Nabucodonosor, *ibid.*, p. 26; di Carlo Maratti col *Culto di Giunone Moneta*, *ibid.*, p. 29; di Giovan Francesco Bolognese con *Offerte vegetali destinate dagli dei gentili alla statua della Liberalità*, *ibid.*, p. 30.

²⁴³³ DEGLI EFFETTI [s.d., ma 1687], p. 12.

²⁴³⁴ MONTAGU 1991, p. 84.

²⁴³⁵ GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, p. 72.

²⁴³⁶ MONTAGU 1970, e cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 297, nota 21, vol. II, p. 167: BAV, *Archivio Barberini*, Computisteria busta 76, f. 333.

²⁴³⁷ GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, p. 59.

²⁴³⁸ OZZÒLA 1908, p. 15: Giovanni Maria sarebbe stato pagato per l'esecuzione di un torcere in legno ispirato come il coevo organo di Bernini e Chiccari alla quercia araldica di Alessandro VII (si veda *infra*). Il documento citato dallo studioso, di cui non è nota la collocazione, recita: «1657, adi primo giugno. Scudi quarantanove moneta etc. a maestro Gio. Maria Giorgetti intagliatore per intaglio dell'albero di cerqua, che fa candelabro nella cappella pontificia per la settimana santa». Nella stessa infilata di trascrizioni, tutte afferenti alla Cappella Segreta del pontefice in Vaticano si trovano altri pagamenti per piccole sculture forse lignee, v. OZZÒLA 1908, p. 15: «1658, adi 7 maggio. Scudi quarantotto moneta etc. a Cosmo Fancelli scultore per haver fatto sei modelli d'angeli per servizio della cappella di Nostro Signore»; e *ivi*, p. 14: «1656, adi 30 ottobre. Scudi ottantanove moneta etc. a Ercole Ferrata per saldo di un conto di diversi modelli di santi fatti da esso per servizio della cappella di Nostro Signore»; è possibile che questi modelli altro non siano che la parata di statuette poi spedite alla morte di Ferrata a Pellio Intelvi, per lascito testamentario (cfr. *infra*, *Gian Giacomo Reiff*). In questa sezione, Ozzòla si affida molto all'opera a stampa di ALVERI 1664, vol. II, dedicato a «Roma Moderna». Questo testo ha un carattere particolarmente erudito: Alveri (o Alvari o Alberi, nobile famiglia di origine spagnola) stava infatti cercando di ricostruire la propria identità familiare, e quelle dei suoi consociati, nel tentativo di lasciare una traccia storiografica del passato aristocratico dell'Urbe, in quanto egli si era trovato a essere consapevolmente l'ultimo della sua stirpe. Il grandioso progetto, in almeno sei poderosi volumi, avrebbe dovuto essere pubblicato con il magniloquente titolo di «la Verità», in quanto basato esclusivamente su iscrizioni accuratamente controllate e soprattutto atti notarili da lui acquisiti negli anni (cfr. MORI 2003 e BILANCIA 2003). Da questo carattere estremamente puntiglioso, anche più

Già sotto il patronato dei Barberini Giovanni Maria Giorgetti si era adoperato in vari arredi ecclesiastici, come baldacchini o elementi per l'esposizione delle specie eucaristiche, sia nel campo effimero che in quello monumentale dei tabernacoli²⁴³⁹ (ad esempio collaborando col figlio Antonio nel cantiere dell'Abbazia di Grottaferrata e altrove). Verso la fine della vita di Giorgetti, nel 1679, sono registrati «due Angeli grandi per San Lorenzo in Damaso»²⁴⁴⁰, molto interessanti perché rappresentano con tutta probabilità sostituivano quelli già impiegati dal maestoso apparato giubilare delle Quarantore approntato nel 1650 da Pietro da Cortona²⁴⁴¹: uno di questi potrebbe essere riconosciuto forse nel sontuoso esemplare processionale dorato, oggi nel museo del Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo (Figura 39. 1-2).

Il tabernacolo ligneo a Roma fu spesso soppiantato da complessi ben più elaborati, soprattutto dopo l'esempio magistrale della Cappella del Santissimo Sacramento di S. Pietro rimodernata da Bernini con un tabernacolo a tempio in ricchissimo bronzo dorato e lapislazzulo²⁴⁴². Notoriamente sono stati studiati i casi di Santa Maria in Campitelli²⁴⁴³ (Figura 40) e di Santa Maria in Vallicella²⁴⁴⁴, fortemente influenzati dalle realizzazioni effimere per l'adorazione delle

dell'erudito barocco “medio”, possiamo in effetti trarre alcune notevoli citazioni di statue lignee, purtroppo ad oggi difficilmente riscontrabili, tra cui una in San Giacomo a Scossacavalli, chiesa distrutta per l'apertura di via della Conciliazione, raffigurante il Santo titolare, di cui si specifica, purtroppo senza ulteriori commenti, la policromia (cfr. GIGLI 1992, p. 14 e 16: entro il secolo successivo l'effigie fu sostituita con una pala dipinta).

²⁴³⁹ Pagamenti a «Giovanni Maria Giorgetti intagliatore» per opere ecclesiastiche si riscontrano, come pubblicato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*, in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 73 (1661-1665), p. 86: per due reliquiari, scudi 26, 1661; p. 405, per lavori su carrozze scudi 9.30, con l'aggiunta di scudi 100, per un baldacchino e altri lavori all'Abbazia di Grottaferrata, nel 1664; *Ibid.*, Computisteria 74 (1666-1670), p. 24, per un tabernacolo per la chiesa di Casamari, scudi 11.50, con l'aggiunta di scudi 6 per lavori su carrozze, nel 1666; *Ibid.*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 423, per un sostanzioso lavoro non specificato, scudi 101.04, nel 1679; p. 523, per un tabernacolo per il monastero di Fara Sabina il cui pagamento è parte di un sostanzioso conto per più lavori diversi nel 1679; un ordine di pagamento del 31 dicembre 1674 dell'Abbazia di Santa Scolastica a Subiaco per un baldacchino per la cattedra della chiesa di scudi 24, trascritto in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010 come BAV, Archivio Barberini, reg. 297, c. 73.

²⁴⁴⁰ Il cui pagamento, parte di un sostanzioso conto per scudi 145.60 del 1679, è citato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 47, rintracciabile in BAV, Archivio Barberini, *Giornale del cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 76 (1676-1679), p. 523.

²⁴⁴¹ RANGONI 2010, in part. 284, 289, 293, figg. 7-8 per il famoso apparato del 1633 con gli angeli in volo, e *ivi*, pp. 298, 300, fig. 11 per quello del 1650, dove già gli angeli sono inginocchiati sul modello del Tabernacolo del Santissimo Sacramento di Bernini.

²⁴⁴² CASALE 1996 e GUIDO 2016, con bibliografia precedente.

²⁴⁴³ Su S. Maria in Campitelli, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 356-359, vol. II, pp. 197-199: per l'altar maggiore multimatrico su disegno di Giovanni Antonio De Rossi e modello in cera di Melchiorre Caffà, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 358, note 18-20 (per la muratura e lo stucco), note 24-25 (per la pittura), note 26-27 (per due restauri: 1749; 1825), note 21-23 (per la scultura): gli intagli decorativi sono di Antonio del Duca, le colonne a spirale fatte a tornio da Giovanni Battista Mola, i modelli in grande di *Angeli e Putti* di Ercole Ferrata dopo il decesso dell'allievo, cfr. ASR, *Ospedale di Santa Maria della Consolazione*, busta 844, Mandati nn. 133, 255, 295, 290, 150, 184 e *passim*.

²⁴⁴⁴ Su S. Maria in Vallicella, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 490-99, vol. II, pp. 265-269: per il tabernacolo sorretto da angeli di Ciro Ferri, originariamente in legno (come quello di S. Maria in Campitelli) per rispettare le regole dettate da S. Carlo Borromeo, e solo successivamente rifatto in bronzo e argento in tre mandati, da Stefano Beneamati

Quarantore, entrambi a più riprese modificati, spesso proprio per sostituire ai materiali fragili e temporanei assetti più durevoli e preziosi. Un tabernacolo che ha seguito la stessa sorte in tempi più recenti è stato quello originariamente sull'altar maggior di S. Francesco a Ripa, che seppur spostato con il rifacimento dell'altare in cui è stato adattato il gruppo ligneo dell'*Estasi di S. Francesco* di fra Diego da Careri con interventi di Agostino Masucci, era ancora ricordato dalla guidistica fino a metà Ottocento²⁴⁴⁵. Nella prima metà del XIX secolo si riscoprirono inoltre alcune perle dimenticate dalla letteratura precedente, come il tabernacolo dell'iconostasi di S. Atanasio dei Greci, su disegno di Giacomo della Porta ed eseguita da Francesco Traballes²⁴⁴⁶; nel 1833 invece perì bruciato²⁴⁴⁷ e fu completamente ricostruito in marmi preziosi un altro famoso altare dotato di tabernacolo ligneo, quello di S. Maria della Vittoria realizzato nel 1727²⁴⁴⁸ con intarsio di legni esotici (lavoro che per la novità spesso giungeva alle glorie della stampa, seppur rimanendo anonimo, nel primo Settecento, come successe anche nel caso della Sacrestia Vaticana). Molte delle opere riscoperte furono poi pesantemente restaurate, se non rifatte ex novo, durante i numerosi interventi di Pio IX: la stessa iconostasi fu sostituita da Busiri Vici nel

(1678), Stefano Francois (1702), e Antonio Arrighi (1749): v. ERWEE 2014, vol. I, p. 495, note 39-41; MONTAGU 1989, p. 89; MONTAGU 1996, p. 56; cfr. ASR, *Congregazione dell'Oratorio in S. Maria in Vallicella*, buste 171, 375 e 218.

²⁴⁴⁵ TITI 1763, p. 47-48: «L'altar maggiore è disegno d'Antonio Rinaldi, col tabernacolo; e li santi Giovanni Battista e Lorenzo li dipinse ne' pilastri Paolo Guidotti; e nel coro si conferva il quadro del cavalier d'Arpino, con un S. Francesco, che va in estasi, donato dal cardinal Sfondrato; e le altre pitture sono di Giovanni Battista da Novara»; VENUTI 1767, pp. 1050-1051: San Francesco a Ripa (prima dei rinnovamenti dell'altare): «Ne' due pilastri laterali dell'altar maggiore, disegnato col tabernacolo da Antonio Rinaldi, le immagini di san Giovanni Batista, e di san Lorenzo furon dipinte da Paolo Guidotti. Nel coro il quadro con san Francesco in estasi, è del Cavalier d'Arpino; le altre pitture sono di Giovanni Battista da Novara»; DONOVAN 1844, p. 157, S. Francesco a Ripa: «The great altar, planned by Antonio Rinaldi, is all built of various marbles, and decorated with two small columns of Sicilian jasper. The group, over it, of S. Francis in ecstasy, supported by an angel, the Faith over the door to the right, opening into the choir, the Charity over that to the left, the S. Antony of Padua over the lateral altar to the left, and S. Giacinta Mariscotti, over that to the right, are all of carved wood»; DONOVAN 1844, p. 154, S. Francesco di Paola ai Monti: «The great altar was designed by Gio. Ant. de Rossi; and its lofty tabernacle is of gilt wood».

²⁴⁴⁶ MELCHIORRI 1834, p. 402; DONOVAN 1844, p. 218-219: «richly gilt [...] the interior of which is constructed in form of a pretty little temple»; ANGELI 1903, p. 59: introduce il nome di un «Traballesi».

²⁴⁴⁷ MELCHIORRI 1834, p. 317: «L'altare maggiore [di S. Maria della Vittoria] era decorato da un bel tabernacolo di legno intagliato, ricco di ornati, entro il quale conservavasi la suddetta sacra immagine. Arse però sventuratamente nel giorno 29 giugno di quest'anno 1833; perì la sacra immagine e tutti gli ornati accessori. Ora la munificenza del card. Giuseppe Fesch commendatario di questo titolo, ha ordinata la costruzione d'un nuovo altare in marmo, più solido e magnifico»; NIBBY 1839, p. 529, S. Maria della Vittoria: «L'altar maggiore aveva un pregevolissimo tabernacolo in colonne spirali, tutto composto di legni rari, e ricco d'intagli e di intarsi eccellenti, nel cui centro stava collocata quell'immagine devotissima di Maria [...] attorno alla quale erano ornamenti preziosissimi d'ori e gemme, nella più parte donati dagl'imperatori austriaci: ma tutto ciò è scomparso, causa un terribile incendio che distrusse l'altare con quanto in esso si trovava, la notte del 29 giugno 1833».

²⁴⁴⁸ *Diario ordinario*, fascicolo del 3 maggio 1727, Chracas n. 1519, p. 4: «Si vide per la prima volta scoperto nel detto altar maggiore il nuovo ricco e vago ornato di avorio, ebano, e fico d'India, guarnito d'argento, attorno a quell'immagine della Vergine Santissima, detta della Vittoria»; cfr. ERWEE 2014, vol. I, pp. 510-513, vol. II, pp. 276-278.

1877²⁴⁴⁹, il ciborio medievale di S. Maria in Trastevere, che già durante il Cinquecento era stato risarcito con legno a imitazione del marmo²⁴⁵⁰, fu ricostruito da Virgilio Vespignani nel 1872²⁴⁵¹, e numerose modifiche furono apportate ai due complessi con glorie sopra citati.

L'assiduo e documentato impegno di Giorgetti in questo genere, perduto ma centrale nella storia della scultura lignea romana, ci porta a uno degli esempi più intriganti dell'arte dell'intaglio secentesco (Figura 41). Il tabernacolo ligneo dell'altar maggiore di S. Spirito in Sassia sembra essere l'unico esemplare giunto fino a noi praticamente intatto dal tempo del suo restauro secentesco: secondo Karl Noehles l'esecuzione dei due angeli che fiancheggiano il tempietto spetta in effetti a Giovanni Maria, almeno in parte²⁴⁵², e non soltanto a un misterioso Monsù Lorenzo Tedesco²⁴⁵³, contrariamente a quanto riferito dalla prima edizione della guida del Titi. Questo dato, curiosamente, si è da lì irradiato in letteratura e rappresenta la singola attribuzione a un intagliatore con nome e cognome nella stampa del tempo. Il caso è stato a lungo studiato in sede di storia dell'architettura, perché le fonti tramandano un intervento diretto di Andrea Palladio, che avrebbe costruito un ciborio per questa mensa, forse in realtà già in antico confusa con quella dell'altare delle poco distanti corsie sistine dell'ospedale²⁴⁵⁴. Il ciborio della chiesa comunque fu fatto sostituire nel 1674 per ordine di Francesco Maria Febei²⁴⁵⁵, che entro l'anno successivo vi fece forse aggiungere da Giovanni Maria Giorgetti i due *Angeli* dorati e forse entro il 1680 lo modificò ulteriormente in senso berniniano su disegno di Johann Paul Schor. I condizionali sono d'obbligo, perché come ripota Micheal Erwee nessun documento riguardo l'altare tra 1679 e 1686 si è conservato fino ad oggi²⁴⁵⁶. L'intervento dei Giorgetti intagliatori è

²⁴⁴⁹ L'iconostasi in legno di S. Atanasio dei Greci non è più quella originale, tuttora conservata nel collegio adiacente, ma una sostituzione di Andrea Busiri Vici prima del 1877, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 69, note 5-6, vol. II, p. 47 con bibliografia.

²⁴⁵⁰ UGONIO 1588 p. 138v, nella chiesa di S. Maria Trastevere: «il ciborio, di cui si è detto che fece già di marmo Innocenzio II non vi è più, ma vi restano le colonne di porfido con il tabernacolo fabricatovi sopra di legno con bel disegno, dipinto a simiglianza di pietre, et di oro guarnito. Dietro vi resta una sedia bellissima di marmo, attorno la quale il capitolo di questa chiesa ha fatto fare i sedili di legname, per uso de' canonici et benefiziati, che a gl'offizii divini vi risiedono. Il cardinal Marco Sittico Altemps ha con gran liberalità allargato la chiesa, facendovi intorno diverse bellissime cappelle, le quali accrescono ad essa molta commodità, et ornamento»; cfr. NIBBY 1839, p. 496, che ricorda questa sostituzione in legno dipinto. Sempre UGONIO 1588 p. 239r-v, ricordava inoltre ricchi «tabernacoli di legno indorati» contenenti le reliquie delle teste di Sant'Anastasio, di San Vincenzo, et di San Zenone martiri» nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio alle Tre Fontane.

²⁴⁵¹ ERWEE 2014, vol. I, pp. 480-486, vol. II, pp. 260-263, in part. p. 483 per il restauro, senza riferimenti documentari.

²⁴⁵² NOEHLES 1985, in part. p. 99.

²⁴⁵³ ALLOISI, CARDILLI 2002, pp. 70-72.

²⁴⁵⁴ COLONNA 2000A per la ricostruzione storica degli avvenimenti, e COLONNA 2000B per i documenti.

²⁴⁵⁵ Sul committente, v. CARTA 2002.

²⁴⁵⁶ ERWEE 2014, vol. I, pp. 643-648, vol. II, pp. 340-341, in part. ERWEE 2014, vol. I, p. 645, note 14-15, vol. II p. 341.

stato accettato da molti esperti, Montagu e González-Palacios in testa, basandosi sia sulla cronologia, che vedrebbe dunque l'intervento di Giovanni Maria, forse accompagnato dal socio Giovanni de Sebastiani o dai discendenti, sia sui pochi appigli stilistici che abbiamo sull'operato della famiglia. Il fatto è che il complesso, unico nel suo genere in quanto presenta ben due angeli genuflessi ricchissimi e morbidamente intagliati, pur essendo una delle opere di scultura di figura lignea migliori del Seicento romano, incontra dal principio del Settecento una grave aporia. Infatti nello stesso anno 1674, dunque con possibili informazioni di prima mano, usciva la prima edizione della fortunatissima guida del Titi, che recita:

«La chiesa [di S. Spirito in Sassia] poi, ch'è parrocchia, è disegno d'Antonio da Sangallo; e la facciata del suddetto Mascherino, fatta nel pontificato di Sisto V. Il ciborio dell'altar maggiore fu architettato dal Palladio suddetto, e li due angeli, che adorano sono scolpiti in legno da Monsù Lorenzo Tedesco, e nella tribuna di esso, che è tutta dipinta da Giacomo del Zucca, vi sono alcuni ritratti al naturale di virtuosi suoi amici»²⁴⁵⁷

Non c'è traccia del tabernacolo, e gli angeli sono, caso più unico che raro nella letteratura di viaggio sull'Urbe, attribuiti (quasi) con nome e cognome. Tuttavia l'identità di questo maestro Lorenzo, oltremontano e ignoto per qualunque altra opera, ha sempre destato sospetti pur essendo filtrato diffusamente nella letteratura, come spesso capita con i riferimenti dati dal Titi²⁴⁵⁸. Come risolvere la questione? Il coinvolgimento di Giovanni Maria Giorgetti nella commissione di Febei è infatti accertato: secondo il parere di chi scrive, a lui andrà dunque attribuito soltanto il tempietto, in considerazione del fatto che abbiamo già visto Giovanni Maria impegnato nella costruzione di tabernacoli eucaristici in almeno altri tre casi. Gli angeli di tutta e splendida figura invece, potrebbero essere riferiti a Lorenzo Rues, altoatesino, sepolto in S. Maria del Camposanto Teutonico²⁴⁵⁹, e per di più presente nei registri delle patenti dell'Università dei Falegnami come intagliatore²⁴⁶⁰. A Lorenzo spetta inoltre certamente una

²⁴⁵⁷ TITI 1674, pp. 30-31 (di questa versione esiste una edizione pirata, TITI 1675, in cui non si notano sostanziali differenze): non c'è traccia del tabernacolo, che forse deve postdatare la guida; ancora uguale in TITI 1763, p. 27.

²⁴⁵⁸ Cfr. DONOVAN 1844, p. 82: «The great altar stands isolated, and is decorated with porphyry, alabaster and gilt bronze; and above its tabernacle is a repository for the exposition of the Blessed Sacrament, adorned with eight small columns and sustained by two angels, the former constructed of wood by Palladio, the latter also of wood, carved by M. Lorenzo, a German, and the whole richly gilt»; NIBBY 1839, p. 731 e PELLEGRINI 1869, p. 34: «Il ciborio dell'altar maggiore, ricco di marmi si crede disegno del Palladio, e i due angeli che adorano furono scolpiti in legno da M. Lorenzo tedesco».

²⁴⁵⁹ Su S. Maria in Camposanto, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 361-363, vol. II, p. 200: per il monumento di Lorenzo Rues, eseguito a Giovanni Battista Giorgi su disegno di Gilles Marie Oppenord (1689), v. FERRARI, PAPALDO 1999, p. 584, con bibliografia precedente.

²⁴⁶⁰ ASVR, ASGF, 163, carte sciolte n. nn.: nel novembre 1673 il console e camerlengo Stefano Ferrarini e i consoli compagni Francesco Carminati, Pietro Pavone e Giosepe Bardini spedirono la patente di «Lorenzo Rues Intagliatore», inedito.

seconda opera di stretto controllo berniniano, il crocifisso eburneo ambientato con la *Maddalena* di Antonio Raggi oggi nella Cappella Palatina di Palazzo Pitti, già commissione del cardinal nipote di Alessandro VII, Flavio Chigi²⁴⁶¹. L'intaglio del legno e dell'avorio, non c'è bisogno di ripeterlo, rappresentavano spesso due competenze prossime tra loro, soprattutto nel caso di artisti oltremontani, e il caso di Rues è particolarmente significativo perché in quanto straniero egli era più cosciente dei colleghi romani del proprio status di artista, fregiandosi pubblicamente della definizione di scultore²⁴⁶² e mantenendo contatti con personalità del calibro di Maratti e Schor²⁴⁶³.

Un dato significativo, e finora mai abbastanza messo in luce, è che già dal 1670 Giovanni Maria Giorgetti, che era in una delle posizioni più propizie di cui potesse godere un intagliatore romano per entrate e clientele, cercò un appoggio in un artista valente e più giovane che non fosse suo figlio, per portare avanti la bottega. I due figli, è noto, erano infatti stati intanto avviati alla scultura in marmo, ma ciò non significò per il patriarca lasciare la tradizione di famiglia, che come abbiamo visto aveva avuto tra i propri patroni d'onore anche Nicolas Poussin, aveva attraversato i tre papati centrali della Roma barocca, e insomma aveva un nome di tutto rispetto da portare avanti. Il 4 ottobre 1670, significativamente nello stesso periodo in cui, venuto meno il potere chigiano, anche Antonio Chiccarì si prepara ad uscire di scena, ma senza assicurarsi una strada di successioni, Giovanni Maria stese un inventario della bottega, che già divideva con un altro intagliatore, Giovanni de Sebastiani²⁴⁶⁴, il quale con tutta probabilità la frequentava in qualità di socio-lavorante, in quanto non si immatricola all'arte fino all'anno di morte del Giorgetti²⁴⁶⁵. Riporto qui l'acuto inciso, datato ma sempre attuale, di Jennifer Montagu:

²⁴⁶¹ Su Lorenzo Rues, fratello del più famoso scultore in marmo Tommaso Rues attivo a Venezia, v. SCHMIDT 2012, in part. pp. 151-192, anche per l'identificazione delle due croci apparentate a questa, nella basilica di San Giovanni in Laterano e nella Cattedrale di Toledo. Il crocifisso, infatti, era precedentemente dato a Balthasar Permoser, v. SCHLEGEL 1976 e poi ridiscusso nel dettaglio da CURZIETTI 2020, ad indicem, solo in riferimento alla sua ambientazione ad opera dello scultore ticinese.

²⁴⁶² Sulla sua tomba si legge: «D.O.M. LAURENTIO RVES SCVLPTORI INVENTORI OPERATORI FECIT PRO SUA MEMORIA PATRIA TEVTONICO RELIGIONE CATHOLICO ROMANO VIXIT SUAE AETATIS ANNOS XXXXX OBYT. DIE. XV. APRILIS. MDCXC.».

²⁴⁶³ Come si vede dai pagamenti per un crocifisso di avorio di palmi 3 e once 4 a «Lorenzo Ruiz scultore», stimato dai pittori Carlo Maratti e Giovanni Paolo Schor 106 scudi, v. GOLZIO 1939, pp. 345 e 347, n. 952, gli vengono versati 56 scudi a compimento del totale dove era compreso anche il prezzo della corona di spine e chiodi da lui pagati a un ferraro tedesco.

²⁴⁶⁴ ASVR, ASGF, 164, *Carte Patenti*, c. [N 10v]: «giovani de sebastiano intaliatore a santo agostino dato la carta da giovan batista Casani consollo e camelengo spedita adi 25 aple 1682», inedito, e cfr. ASVR, ASGF, 163, c. 56; non vi è però indicato il regolare pagamento di 75 baiocchi, a riconferma delle irregolarità che circondano gli intagliatori legati a Giovanni Maria.

²⁴⁶⁵ Le botteghe dei due maestri sono ufficialmente unite con atto notarile citato in MONTAGU 1970, p. 278, nota 6; in ASR, *Archivi dei 30 Notai Capitolini*, Uff. 37, Not. Dom. Valentinus, fol. 268r-283v: l'*atelier* conteneva diversi

«Whatever the relationship of these two, the Giorgetti provide only one among many examples of the Cardinal's [Francesco Barberini] habit of *distributing his patronage to families rather than selected individuals*, a habit which sometimes led to the employment of such dim personalities as Urbano Romanelli, but which could also secure the services of such an outstanding figure as the silversmith Carlo Spagna»²⁴⁶⁶.

Come detto, la bibliografia ha identificato Giorgetti e il suo allievo come esperti di carrozze, ma è bene ribadire che tale specializzazione, a queste date, era tutt'altro che esclusiva dei due, e anzi rappresentava il principale introito degli intagliatori insieme alle cornici, ma permettendo loro un maggior *divertissement* nell'opera di figura. Anche De Sebastiani mantiene il legame privilegiato con la famiglia Sacchetti, per cui realizza principalmente carrozze²⁴⁶⁷; viceversa, per i Rospigliosi è attivo come inventore, modellando un piedistallo per un reliquiario in legno²⁴⁶⁸ e diversi piedi leonini per mobili del palazzo²⁴⁶⁹.

Nel 1675, in occasione delle nozze di Flavio Orsini con Marie-Anne de la Tremouille, Giovanni Maria esegue intagli e sculture della carrozza di parata della coppia, poi probabilmente riutilizzata da De Sebastiani per trarne elementi di arredo privato per gli stessi committenti e famiglie ad essi connesse²⁴⁷⁰. Roberto Valeriani ritrova attivi per gli stessi principi Orsini, un secolo dopo, i discendenti dei due artisti: nonostante egli li reputi "artigiani", Nicola e Giovanni de Sebastiani, che ormai si firmano anche col cognome Giorgetti, nel 1796 eseguono modelli in creta di stampo del tutto scultoreo, per un grande lampadario da gettare in metallo e per alcune serie di sedie (in un torno d'anni in cui ormai il mestiere di sediaro a sé stante è andato decadendo). Anche i discendenti di Giovanni Maria Giorgetti ritornarono, dopo la parentesi scultorea dei figli, al mestiere di famiglia, come dimostra lo scavo degli *Stati delle Anime* della parrocchia di S.

crocifissi, un «modello da pittore», altre statuette e pezzi di carrozza, dimostrando senza orma di dubbio non solo la qualità artistica dei due artefici, ma anche il motivo della differente denominazione del Giorgetti nei contratti di tredici anni prima per il Colonnato, ovvero Giovan Maria era esperto realizzatore di statue a tutto tondo e stanti per loro stesse.

²⁴⁶⁶ MONTAGU 1970, p. 279, corsivo mio.

²⁴⁶⁷ Pagamenti per lavori su carrozze a «Giovanni Sebastiani intagliatore», citati *ad indicem* da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, sono riscontrabili in Archivio Sacchetti (Roma, Palazzo Sacchetti), Libri mastri e giornali di spesa (1651-1710), busta 62, c. 265v: per scudi 23.50 (anche alcune cornici), nel 1685; v. anche *ibid.*, busta 66, c. 267, per scudi 112.45, nel 1693; *ibid.*, busta 67, c. 126, per scudi 8, nel 1696; e *ibid.*, busta 70, c. 105 e 156, per scudi 85, nel 1697; e infine *ibid.*, busta 71, c. 45, per lavori di carrozze e altro non specificato, di scudi 234.30, nel 1698: come si può notare, le spese per le carrozze di due decenni successive sono mediamente molto più alte di quelle fatte dal socio e maestro.

²⁴⁶⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 82 (AAV, Archivio Rospigliosi, Spese del cardinale Giacomo Rospigliosi (1667-1670), busta 5, p. 59), per scudi 1.45, 31 gennaio 1669.

²⁴⁶⁹ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 82 (AAV, Archivio Rospigliosi, Spese del cardinale Giacomo Rospigliosi (1667-1670), busta 5, p. 115), per scudi 24.60, 30 gennaio 1670.

²⁴⁷⁰ Questa commissione è studiata da VALERIANI 2000.

Agostino: Giuseppe aveva sposato la sorella di Filippo Passarini e aveva avuto un figlio, Antonio che fu erede di Filippo e divenne scrittore apostolico²⁴⁷¹, ma i cui parenti si erano messi in società con un noto stampatore nel corso del Settecento²⁴⁷². La morte dell'artista è difficile da datare con certezza, ma andrà collocata in base alle notizie documentarie al principio del nono decennio del XVII secolo²⁴⁷³.

Alla figura di Giovanni de Sebastiani, così come delineata dalle ricerche di Àlvar González-Palacios²⁴⁷⁴, mi sembra molto utile avvicinare un pezzo tanto noto quanto dimenticato dell'intaglio romano, su cui pose la mia attenzione Jennifer Montagu: il basamento girevole del

²⁴⁷¹ PAMPALONE 2013A, p. 221 e note 976-977: Antonio Giorgetti, scrittore apostolico e nipote di Filippo Passarini intagliatore di carrozze pittore e architetto, abitava nel terzo trasversale da Strada Fratina verso Strada della Vite: Passarini ebbe bottega nel 1700 in Sant'Agostino, in cui è presente Giorgetti, figlio della sorella Maria Aurora Passarini e di Giuseppe Giorgetti scultore, dove forse collaborava (o forse teneva i conti, visto che lo zio li teneva per l'Arciconfraternita); ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 64v. Un altro membro della famiglia altrimenti ignoto è anche Carlo Giorgetti, di cui è registrata la spedizione della patente in ASVR, ASGF, 163, c. 71r, ma altro di lui non sappiamo.

²⁴⁷² COLA 2004b, p. 131 e nota 17: Filippo Passarini, del fu Giovanni Battista da Spoleto, intagliatore di anni 49, abita in casa 85 con la sorella Maria Aurora Passarini di anni 46, vedova di Giuseppe Giorgetti e il nipote Antonio Giorgetti di anni 24 e una serva (Bartolomea del fu Santi Capitelli da Montepulciano di anni 63); ASVR, Stati delle Anime, Sant'Agostino, anno 1700, c. 207v; probabilmente sono loro parenti anche Maria Maddalena Giorgetti, moglie di Giovanni Rempel stampatore in Santa Maria ad Martires nell'anno 1775, e Margherita Giorgetti di anni 46 e il figlio Gaetano di anni 9, suocera e nipote nella famiglia dello stesso Rempel, in San Luigi dei Francesi nell'anno 1725.

²⁴⁷³ Secondo BASILI 2001, egli morì a Roma nel 1681; per COLA 2004b, p. 131 e nota 17 era probabilmente il 1679, l'ultima data di cui si hanno notizie documentarie; GONZÁLEZ-PALACIOS 2010 registra il suo ultimo pagamento, senza specificarne valuta e scopo, nel 1682, quando probabilmente la famiglia stava dunque saldando i conti dell'intagliatore deceduto agli eredi (Roma, Palazzo Sacchetti, Archivio Sacchetti, *Libri Mastri e Giornali di spese*, I, 1651-1710, busta 60, cc. 106, 337-338).

²⁴⁷⁴ GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 350-354; cfr. Si consideri soprattutto il ricchissimo e dettagliato resoconto in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010 (BAV, Archivio Barberini (1688/1706), *Computisteria*, 53, *Conti di Giovanni de' Sebastiani Giorgetti intagliatore*, cc. 18r, 25v, 43v, 45r-v, 46r-v, 47r, 73r-v), che ci informa delle sue realizzazioni del 1688 (un piede di clavicembalo, «isolato tutto intagliato con cartelle e rabeschi e intrecci di fogliami e festoni et altri ornamenti traforati e centinati assai di rilievo», per scudi 70.00; un basamento per un busto del principe Barberini, scudi 8:50), del 1690 («otto sedie grandi all'Imperiale con le Zampe di Leone e roversi di foglie e fatto le cime ovvero Nappe da capo alle gambe in piedi tutte intagliate di rabeschi di fogliami traforati e contornati in legno di Tiglio», per scudi 24.00) del 1697 («una Scarabbatola di legname di albuccio», scudi 11:40 in cui tutto l'ornamento figurativo fu riutilizzato da vecchi intagli in calessi e simili; quattro sgabelli; «un modello dell'alcova per servizio di Sua Eccellenza che si doveva fare per l'appartamento del Palazzo alle 4 fontane con il disegno dell'architetto ... per di sopra nel mezzo del cornicione fattoci la figura d'Appolo di rilievo con suoi raggi e numero 9 muse con li suoi stromenti e 4 puttini medesimamente tutti modellati di cera e sotto l'arco accanto alli due pilastri dalle parti in terra sopra a 4 piedistalli modellati fattoci 4 mensole e fattoci 4 figure di donna panneggiate modellate isolate e fatto un gran panno ch'apre nel mezzo che finge un broccato lavorato dall'architrave con 4 putti che arreggono detto panno con due cascate tutto modellato di cera ... come si vede detto modello in mano di Sua Eccellenza che tutto assieme legno Architettura e modello di cera di mia fattura scudi 30. 30 settembre 1697») del 1698 (un piede di culla di tiglio, con elementi di riuso nuovamente, ma per la spesa esorbitante di scudi 160.00; quattordici sedie alla francese per scudi 180.00; quattro sedie all'imperiale per scudi 133.00; e quattro sedie all'imperiale per il baldacchino per scudi 44.00; vasi per il letto nobile della principessa per scudi 55.00); del 1700 (due piedi di culla per scudi 18.00); del 1705 (due sgabelloni a foglie per scudi 36.00); del 1706 (un letto alla francese con la «Capezziera [...] a Cartellami e rami di lauro intrecciati con sue legature e Putti con corona et un sole con suoi raggi tutta impresa della Casa ornata tutta detta Testiera di legname di Tiglio», per scudi 26.00).

Davide e Golia di Daniele da Volterra, oggi al Louvre²⁴⁷⁵ (Figura 42). Notizie per il primo basamento girevole di questa celebre opera sono rintracciabili per via documentaria negli inventari delle collezioni Savelli²⁴⁷⁶, e in una perizia di stima dell'artista Ricciolini, allievo di Maratti, la cui famiglia era al servizio dei Savelli e anche dei Barberini²⁴⁷⁷. Questa fonte, nonostante sia più corsiva, e mancante delle interessanti notizie su formati e cornici dei dipinti fornite invece dall'inventario precedente, contiene comunque informazioni su un perduto *pendant* del *Davide e Golia* di Daniele da Volterra, commissionato forse dal cardinal Alessandro Montalto²⁴⁷⁸ al Cavalier d'Arpino rappresentante un *Cristo portacroce* e un *Cristo morto*. Il quadro rappresentava la *summa* del pensiero rinascimentale sul paragone – come testimonia la citazione vasariana al riguardo, che tra l'altro ci assicura sulla commissione di Monsignor della Casa – più in particolare: il Cesari, in qualità di grande capo della maniera romana di fine secolo, dovette esserne affascinato, ma come si vede dai soggetti, ne mancò l'obiettivo di polemica con la scultura, forse consapevolmente. A quasi un secolo di distanza, Pietro Rossini, nel suo *Mercurio Errante*, famosa guida per stranieri alla città di Roma, citò un «Quadro grande di Nostro Signore sopra un Piedestallo, che gira tondo, del Cavalier Giuseppe d'Arpino» nel cosiddetto Palazzetto Felice²⁴⁷⁹. Nel 1715 il *Davide e Golia* fu regalato a Luigi XIV di Francia come omaggio personale al Re Sole per tramite del fratello Antonio del Giudice principe di Cellamare e ambasciatore di

²⁴⁷⁵ Per il *Davide vincitore su Golia* , v. da ultimo DONATI 2023, p. 742-745, fig. 6-7.

²⁴⁷⁶ ASR, Archivio Giustiniani, b. 68, fasc. 273, *Inventario de' Mobili del Palazzo del Principe Don Giulio Savelli. 21 aprile 1712*, realizzato in morte del principe e poi incamerato negli archivi dei Giustiniani per via del suo matrimonio del 21 settembre 1663 con Caterina di Andrea Giustiniani, pubblicato in DANESI SQUARZINA 2003, pp. 196-241; in part. p. 222: «[447-448] Un quadro in pietra sopra un piedestallo longo palmi 8, alto palmi 6 dipinto à due facciate, una rappresenta David, che taglia la testa al gigante Golia, e l'altra facciata l'istesso. Sua cornice di noce filettata d'oro da ambe le parti intagliata all'antica con suo piedestallo intagliato di noce, e oro con arme della Casa Peretti nella maniera di Michel Angelo assai buona. [Item] Altro quadro in pietra alto palmi 7, largo palmi 5, dipinto a due facciate, in una rappresenta Christo morto mezze figure, nell'altra mezza figura di Christo, che porta la croce in spalla, sua cornice di noce filettata d'oro, intagliata all'antica con suo piedestallo di noce intagliato messo a oro coll'arme della Casa Peretti, opera del Cavaliere Giuseppe d'Arpino assai bona».

²⁴⁷⁷ ASR, Archivio Giustiniani, b. 68, fasc. 273, *Quadri e statue dell'eredità del principe Giulio Savelli. Perizia di Michelangelo Ricciolini del 24 maggio 1712*, pubblicato in DANESI SQUARZINA 2003, pp. 242-273; in part. pp. 262-263: «[444-445] Quadro in pietra alto palmi 6 dipinto a due facciate, figura David che uccide Golia, stile di Michel Angelo, si stima scudi sessanta. [Item] Altro quadro in pietra alto palmi 7 dipinto da ambi le facciate: una figura Christo morto e l'altra Christo che porta la Croce, del Cavaliere Giuseppe d'Arpino, si stima come sopra scudi sessanta».

²⁴⁷⁸ Per questa coppia, v. GATTA 2011, in part. pp. 91-94.

²⁴⁷⁹ Così in ROSSINI 1789, p. 195, cfr. GATTA 2011, p. 88, nota 14. Originariamente l'opera faceva parte delle collezioni Peretti poiché il cardinal Francesco Peretti, ultimo erede della linea maschile dei Montalto, aveva fatto erede universale l'abate Paolo Savelli, figlio di sua sorella Maria Felice Peretti e del principe Bernardino Savelli. Inoltre, GATTA 2011, pp. 93-94 e nota 58: Nel palazzetto Felice era però rimasto il solo quadro del Cavalier d'Arpino, mentre quello del Ricciarelli fu comprato all'asta in morte di Giulio Savelli da un certo Andrea Rubei, il quale nel 1712 acquista per soli duemila e cinquecento scudi l'intera collezione, salvo poche eccezioni. Poco dopo tale faccendiere aveva già disperso gran parte delle opere acquistate: già nel 1715 si sa che l'opera era nelle mani di monsignor Niccolò Del Giudice, 1660-1743, chierico della Camera Apostolica e poi cardinale nel 1725.

Spagna in Francia il 31 luglio 1715, solo pochi mesi prima della morte del grande sovrano. È dunque perfettamente probabile che l'attuale piedistallo, che non corrisponde a quello visto da Pietro Rossini e citato negli inventari del 1712, sia stato commissionato da questo patrono ad un artigiano romano. Questo in virtù di più punti di distacco: è vero che entrambi i sostegni sono descritti come rotanti, ma di quello storico si sottolinea la bicromia, noce-oro, e la fattura all'antica. Dicitura generica, ma tale da far pensare piuttosto a un sostegno trabeato modellato piuttosto su esempi come quello di Pietro Paolo Giorgetti per il putto dormiente del Reni. Inoltre, è ancor più importante notare come nell'esemplare oggi al Louvre non sia presente alcuno stemma, ma due splendide arpie scolpite, che certamente avrebbero trovato spazio negli inventari: due teste d'ariete, festoni e conchiglie che avvicinano piuttosto il modello a certi piedi di scarabattole, ovvero vetrine per curiosità, pubblicate da Àlvar González-Palacios²⁴⁸⁰.

²⁴⁸⁰ GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 336-342, figg. 208-212.

VI. Stranieri e oltremontani, erranti del legno: Giovan Giacomo Reiff (con qualche appunto su Melchiorre Caffà e Ercole Ferrata)

Giovan Giacomo Reiff²⁴⁸¹ rappresenta un caso particolare all'interno della storia dell'intaglio nell'Urbe, in particolare di strumenti musicali: un'ottima bussola per indicarci un momento di transizione negli affari del legno romano. Per più ragioni: innanzi tutto, pur essendo uno straniero di prima generazione, riuscì senza troppi intralci a lasciare tracce del proprio lavoro in contesti pubblici e privati di primo piano, anche grazie all'amicizia con personaggi che non erano coinvolti in prima persona con l'arte del legno; anzi, fu forse il suo rimanere distaccato dalle dinamiche interne della corporazione e dell'Arciconfraternita di San Giuseppe a garantirgli un solido successo. Reiff si dimostrò infatti in grado di mantenere contemporaneamente attive due botteghe, entrambe gestite non propriamente in ossequio ai regolamenti statutari riconosciuti dai governi cittadini: una a Roma e l'altra controllata dai fratelli nella nativa cittadina di Friburgo. L'*atelier* svizzero è mobile, internazionale, in continuo cambiamento, più vicino alle dinamiche delle prime botteghe-accademie fiorentine e romane come quelle di Verrocchio o di Baccio d'Agnolo descritte da Vasari, in cui molteplici saperi diversi si incontrano e si fondono: all'interno del panorama lignario italiano e soprattutto romano questo è un chiaro elemento di distinzione. Inoltre, Reiff impiantò nell'Urbe quella che divenne una vera e propria dinastia²⁴⁸², capace di realizzare elementi scultorei sia per i cantieri artistici di più alto calibro tra la fine del Sei e l'inizio del Settecento (soprattutto per parti da gettare in bronzo) sia in settori di artigianato altamente specializzato, come la decorazione di orologi e automi. La famiglia Reiff riuscì a ritagliarsi un suo angolo specifico nella selva di committenze possibili per i decoratori attivi nella Roma della seconda metà del XVII secolo, sfruttando le capacità tecniche tipiche della propria area geografica di provenienza. Nati nella cultura figurativa di una bottega abituata a maneggiare soprattutto il legno o al massimo la morbida pietra friburghese, i discendenti romani di Giovan Giacomo presero piuttosto la via del modellato, specializzandosi nel remunerativo settore della

²⁴⁸¹ Su questo artista, v. GIOMETTI 2016, con la bibliografia precedente, e in particolar modo la monografia sulla storia complessiva della dinastia svizzera di PFULG 1994. Il nome tedesco dell'artista è stato corrotto in molte varianti, come Giovanni Iacomo Reff, Reffi, Reiffi, Roith o Reth, grafie che possono portare a confusioni con l'ebanista Bartolomeo Roth/Ratta, su cui v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 46.

²⁴⁸² PFULG 1986, p. 204; Reiff ebbe tre figli da un'ignota moglie romana: Elisabetta, Francesco (1662-1732, poi scultore in bronzo, orefice e argentiere), e Pietro Paolo (1661-1711, che nel 1688 sposò Barbara Artusi, appartenente alla nota dinastia di fonditori romani).

riproduzione meccanica di elementi decorativi: un aspetto messo in luce dagli studi pioneristici di Alvar González-Palacios sul figlio Pietro²⁴⁸³ e sul nipote Ferdinando²⁴⁸⁴.

Erano al posto giusto col loro espressionismo tutto transalpino per alimentare la passione (di grande fortuna all'interno dei gabinetti di curiosità scientifiche, ben diffusi a Roma come nel Nord Italia) per automi e attrezzi scientifici: la stessa passione che già aveva portato Giovan Giacomo a intendersi perfettamente con gli organari Girolamo e Giacomo Borghese e il gesuita fiammingo Willem Hermans, ma anche con lo stravagante piemontese Michele Todini²⁴⁸⁵ per le sue fantastiche macchine musicali. La decisa volontà dell'artista del legno di specializzarsi in oggetti curiosi, oltre la semplice "casuale" collaborazione tra organisti e intagliatori, mostra in particolar modo come commissioni anche dal valore economico importante non fossero più appannaggio esclusivo di soggetti ecclesiastici, capaci di sforzi economici importanti, o per tramite di patroni volenterosi, o per sostanziose e devote elemosine nel caso delle numerose chiese confraternali che si dotano di strumenti per cantare le proprie messe. Che il cliente di maggior rilievo di Reiff sia stato un privato laico, non appartenente al patriziato ma auto-spendiati attraverso la messa in scena delle proprie invenzioni e come musicista professionista, dà la misura dell'importanza a cui era assunta la musica in ogni piega della società dopo la metà

²⁴⁸³ Pietro Paolo Reiff fu responsabile delle fusioni delle decorazioni e in particolare della ricchissima plastica delle cancellate della Cappella di Sant'Ignazio al Gesù, significativamente svolte da modelli in terra realizzati da un'equipe che coinvolse anche Francesco Maglia e Giovanni Battista Vannelli tra 1694 e 1695; v. PECCHIAI 1952, pp. 176, 179-180, 182, 188-189, 261, 265, PFULG 1986, pp. 203-214 e PFULG 1994 pp. 102-103. Pietro Paolo poco dopo rinnova la collaborazione con Pierre-Etienne Monnot, in associazione con Carlo Maratti, porgendo i suoi servizi per la realizzazione del monumento funebre di Innocenzo XI in S. Pietro (1701), dimostrando la sua disponibilità stilistica ad occuparsi anche di complessi di un più posato classicismo, v. WALKER 2002, pp. 25-26; il modello di quest'opera è stato acquisito dallo Stato per il museo di Palazzo Barberini soltanto recentemente, v. BACCHI 2021, con bibliografia precedente; cfr. infine GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 92 che cita un pagamento di 55 scudi e 47 baiocchi a «Pietro Reiff scultore» per fornitura dell'argento per un orologio mandato a Malta, da Archivio Sacchetti, *Libro Mastro e Giornale*, busta 60, c. 186.

²⁴⁸⁴ Il figlio di Pietro Paolo, Ferdinando Reiff (1690-1750), collaborò invece sia con lo zio Francesco che con Giovanni Battista Vannelli ai lavori della Cappella Pallavicini-Rospigliosi in S. Francesco a Ripa (1722-25), v. NEGRO 1987, p. 178. L'intagliatore è testimoniato dai documenti come autore del modello ligneo (oggi a Palazzo Braschi, Museo di Roma, dep. PALL 1), e probabilmente fu responsabile anche della modellazione in cera delle idee per i monumenti funebri ivi contenute. Nel 1723 fornisce opera per fondere in rame capitelli, basi, finiture, fregi e ciborio per la Cappella di Sant'Antonio ai Santi Apostoli (GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*; in ASR, Archivio Odescalchi, *Filze di Giustificazioni Diverse dal Libro Mastro*, XIV B-i, n. 81, è indicato come «Ferdinando Reiffi fonditore», e riceve come compenso 5.300 scudi). Cinque anni dopo con maggiore libertà crea sei candelieri e un crocifisso per l'altare di Sant'Antonio in bronzo dorato, ancora in situ alla basilica dei Santi Apostoli (GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, *ad indicem*; in ASR, Archivio Odescalchi, *Filze di Giustificazioni Diverse dal Libro Mastro*, XIV C-6, n. 48, è indicato come «Ferdinand Reiff» e ottiene il suo saldo il 31 agosto 1728). Nel 1729 Ferdinando fu anche responsabile dell'allestimento degli apparati per la canonizzazione di san Giovanni Nepomuceno in S. Giovanni Laterano, per poi spostarsi da Roma inseguendo una carriera da architetto che lo portò a restaurare il Palazzo della Nunziatura Apostolica a Madrid: v. ANSELMi 1998, pp. 179-184.

²⁴⁸⁵ Per la biografia completa di Todini, v. BARBIERI 2001 e BARBIERI 2019b.

del secolo XVII. Tuttavia, non è da sottovalutare la corrispondenza temporale con due esempi nobilissimi di artisti impegnati nella lavorazione del legno all'interno della cerchia berniniana, ovvero Ercole Ferrata e Melchiorre Caffà, che per ovvie ragioni di reputazione sociale non ebbero alcun bisogno di farsi accettare all'interno dell'Arciconfraternita dei Falegnami, né ebbero per questo motivo guai giudiziari intentati da quest'ultima, a differenza di quanto poteva succedere altrove.

Dopo questa premessa, possiamo presentare una breve biografia di Giovan Giacomo Reiff, come era noto a Roma. Johannes-Jacobus Reyff nacque a Friburgo di Svizzera il 5 maggio 1627 in una famiglia di artisti, attivi almeno dal principio del XVII secolo, che si occuparono a vario titolo di decorazione, architettura e scultura lignea, studiata per una vita dallo specialista friburghese Gerard Pfulg²⁴⁸⁶. Il padre François si guadagnò addirittura, attraverso la propria attività di pittore, un posto nel patriziato locale, divenendo membro del consiglio cittadino dei duecento²⁴⁸⁷. La formazione di Reiff si svolse, per quanto è dato sapere, interamente presso la bottega del padre. Come Giovan Giacomo, vi furono a loro volta garzoni anche i fratelli Jean-François, Jacques e Pancrace: i primi due, di età maggiore del nostro, erano destinati a proseguire la direzione dell'impresa fino alla propria morte. Non stupisce dunque che Giovan Giacomo cercasse un'occasione per fare fortuna altrove; un'opportunità, questa, che arrivò nel quinto decennio del secolo, con l'ingresso nello studio di François dal 1639 al 1643 del pittore Guillaume Courtois²⁴⁸⁸: quando quest'ultimo decise di partire alla volta di Roma nel 1644, Giovan Giacomo lo accompagnò senza esitazioni²⁴⁸⁹.

²⁴⁸⁶ L'approfondita monografia informa sui vari spostamenti dei membri della famiglia e sul gran numero di opere realizzate da questo prolifico *atelier*: tra le più importanti documentate segnaliamo soltanto, a titolo d'esempio della qualità elevata che potevano raggiungere questi artisti anche nel contesto relativamente isolato delle valli svizzere, l'altare in legno intagliato e dipinto della Cappella Bonn a Dürdingen, nel cantone di Friburgo (1643-1644), in cui probabilmente ebbe modo di collaborare anche il giovane Giovan Giacomo; cfr. GIOMETTI 2016.

²⁴⁸⁷ François Reyff divenne un artista di prim'ordine anche grazie all'appoggio del maestro alsaziano Adam Künimann, di cui sposò la figlia Elisabeth, madre di Giovan Giacomo, in un tipico gioco di intrecci matrimoniali per salvaguardare la prosecuzione della bottega che troviamo identica anche nelle dinamiche sociali romane, v. PFULG 1994, p. 253.

²⁴⁸⁸ Noto a Roma come Guglielmo Cortese e detto il Borgognone, giungeva da un ambiente assai simile nella natia Saint-Hippolyte in Franca Contea, dove aveva studiato presso il padre Jean-Pierre insieme ai fratelli Jacques e Jean-François. Il primo di questi, noto pittore di battaglie, si era già fatto strada in Italia nel decennio precedente, e poteva dunque accogliere a Roma il più giovane fratello in un contesto di intricati rapporti sia con le *élites* dei committenti che con le schiere degli artisti stranieri nell'Urbe trainate da Pieter Laer detto il Bamboccio, v. PROSPERI VALENTINI RODINÒ 1984, che però ignorava la parentesi friburghese e la partenza ritardata di Guillaume, non riportata dai biografi antichi.

²⁴⁸⁹ RUSSO 1990, p. 194, ma è importante confrontare con CALENNE 2011, p. 211, che sottolinea come nel maggio 1646 Reiff fosse presente a un battesimo a Friburgo, proponendo di spostare il viaggio avanti di un paio d'anni, cosa che aiuterebbe a tratteggiare con meno difficoltà i quasi dieci anni di silenzio di entrambi gli artisti fino al 1655.

La prima testimonianza documentaria della sua carriera romana, che dovette aver bisogno di alcuni anni di gavetta, ci fa riscontrare Reiff, segnalato come “tedesco”, attivo nell’intaglio di due mostre d’organo²⁴⁹⁰. Il 19 agosto del 1655 la compagnia dell’Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili riunita in congregazione decise di far costruire a Girolamo Borghese, già da tempo attivo come organista e organaro nella propria chiesa di S. Giacomo in Augusta, due organi gemelli, posti ai lati dell’abside e rivolti verso il presbiterio²⁴⁹¹. Le motivazioni appaiono di carattere estetico e architettonico, più che acustico: l’idea è che «l’organo della nostra chiesa non stia in sito a proposito, et che offuschi in parte la nostra chiesa peraltro di buon disegno». La delibera fu dunque di «farne dui più piccoli, et collocarli nelli dui siti vicini all’altare maggiore, quali anco dal principio della fondatione della chiesa, si vede che furono destinati a tale effetto»²⁴⁹².

Il profilo decorativo delle due mostre di facciata, completamente simmetriche, è tripartito da riquadrature ornate da putti che sorreggono cesti di frutta e ghirlande. Tali figure, con funzione di telamone²⁴⁹³, sono ispirate a motivi che rimontano fino alla volta sistina di Michelangelo, ma che nella prima metà del secolo XVII, con la loro funzione struttiva, erano divenute tipici campi di studio per artisti di tradizione bolognese²⁴⁹⁴. Il tema della natura morta decorativa dei cesti di frutta, adatto all’ornamentazione lignea, era stato assente in questa tradizione fino ai sostegni bronzei immaginati da Alessandro Algardi per il cosiddetto *Tavolo Borghese*²⁴⁹⁵. Giovan Giacomo

Similissima fu la venuta a Roma di Claude Lorrain secondo il racconto di PASCOLI 1730, p. 21, che rimasto orfano nel 1612 partì da Chamagne per andare a «trovare il fratello maggiore, che essercitava l’arte d’intagliatore in legno a Friburgo. Quivi fu che s’innamorò Claudio del disegno; e quivi indi a non molto passando un suo parente, che per negozio di merlettame andava alla volta di Roma, vedendo l’attitudine, e l’inclinazione, che il giovinetto aveva al disegno, pensò di levarlo al fratello, e di condurlo seco per metterlo, arrivato che vi fosse, sotto la disciplina di qualche bravo professore». Diverso il racconto di Joachim von Sandrart dei primi anni di Claudio, che comunque lo vuole legato a mestieri artigiani, in particolare la pasticceria, e poi affascinato dalle opere paesistiche di Tassi (SANDRART, TA 1675, II, Buch 3, p. 331, <http://ta.sandrart.net/-text-558>, e *passim*). La versione di Pascoli deriva da BALDINUCCI 1974-1976, vol. V, pp. 88-98, che sembrerebbe aver modellato la narrazione di questi inizi sull’esempio di Duquesnoy (da Bellori), forse con vaghe notizie sull’attività lignea friburghese dei Reiff.

²⁴⁹⁰ Nei documenti l’artista è riportato come Reth, v. ASR, *Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili*, reg. 341, 17.III, 18.V, e 15.VII, tutti datati 1661, citati in MORELLI 1983, p. 39, nota 8.

²⁴⁹¹ Per un’immagine (e una scheda piuttosto lacunosa) v. BATTISTELLI 1994, pp. 84-85.

²⁴⁹² MORELLI 1983, p. 35, che cita da ASR, *Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili*, reg. 3.

²⁴⁹³ Sul tema delle erme nella tradizione carraccesca, v. CAVICCHIOLI 2018 e più in generale per gli ordini antropomorfi dal Rinascimento in avanti, i molti interventi dei volumi a cura di FROMMEL, LEUSCHNER, DROGUET, KIRCHNER 2018.

²⁴⁹⁴ Si pensi al *Telamone* in stucco della Cappella di Strada Cupa in S. Maria in Trastevere, attribuito da Richard Spear ad Alessandro Algardi e confermatogli da MONTAGU 1985, n. 195, p. 453, tav. 9, di cui si conosce anche un disegno di Domenichino.

²⁴⁹⁵ Su cui MONTAGU 1985, n. 208, p. 459-460, tavv. 23-24, e cfr. i disegni citati in GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, p. 231, in cui probabilmente la mano di Pietro Paolo Giorgetti traccia puttini in posizioni assai simili a quelle dell’organo di S. Giacomo.

Reiff concluse l'intaglio nel luglio 1661, quando è pagata anche la doratura a Giovan Battista Baldesi²⁴⁹⁶. Pur attenendosi alla prassi romana dell'indoratura completa, non tipica della sua produzione svizzera, Reiff realizza con questa mostra d'organo un disegno piuttosto divergente rispetto a quello basato sull'arco trionfale, tradizionale per la concezione romana dell'architettura organaria. Un'ulteriore testimonianza, pur riguardando in prima battuta il lavoro dell'organaro, si presta a interessanti annotazioni per quanto riguarda l'arte dell'intagliatore, perché indica come i successivi interventi di Giacomo Borghese, figlio del precedente organaro morto improvvisamente nel 1662, necessari per ampliare soprattutto la parte bassa dell'estensione dello strumento con canne di legno a imitazione dei contrabbassi, implicarono il completo smontaggio degli ornamenti di Reiff, con la conseguente caduta di calcinacci, polveri e successive riparazioni al corpo dell'organo: si può dunque immaginare, anche a quello delle statue²⁴⁹⁷ (Figura 45. 1-2).

Questo esordio confermò Reiff come particolarmente dotato nella decorazione di strumenti musicali, e fu così notato da Michele Todini per la sua “Galleria Armonica” e matematica, un ambiente unico nel panorama romano, in cui scienza e musica erano celebrate in elaborati automi decorati dai migliori artisti dell'epoca²⁴⁹⁸. Reiff ebbe anche come committenti di lavori

²⁴⁹⁶ MORELLI 1983, p. 39, nota 9: ASR, Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili, reg. 341, 11.IV, 30.VI e 15.VII, tutti datati 1661.

²⁴⁹⁷ MORELLI 1983, Appendice documentaria, p. 37: cita da ASR, Ospedale di S. Giacomo degli Incurabili, busta 304, fasc. olim H.602.2, 1662: 6 scudi sono spesi per mettere in sicurezza gli organi durante l'ampliamento dei coretti, altri 8 per ripulire gli strumenti dai detriti avvenuta al posizionamento delle «tele che coprono le facciate avanti l'organi», e ben 30 scudi infine per ulteriori simili riparazioni quando «per mettere l'ornamenti fu necessario scomporre tutti doi l'organi». Le riparazioni più spicciole potevano anche non essere affidate necessariamente all'iniziale intagliatore, ma a un artigiano meno specializzato, a un ebanista o un falegname, determinando così altri intrecci interessanti e da indagare ulteriormente per dipingere un quadro più completo dei rapporti sociali di questi artisti.

²⁴⁹⁸ La fama della “Galleria Armonica”, ancora nel secondo quarto del Settecento, fece guadagnare a Todini una voce biografica nel primo dizionario di storia musicale, WALTHER 1732, p. 610. Per informazioni dettagliate e la bibliografia completa sulla galleria, frequentata da Athanasius Kircher e dove lavorò anche Gaspar Dughet, v. BARBIERI 2002 e BARBIERI 2006. La particolarità degli intagli di Reiff, come detto, sta nell'intersezione tra la provenienza geografica (già apprezzata ai tempi di Vasari) e la destinazione d'uso, strettamente collegata all'ambito degli automi e delle collezioni scientifiche. È dunque interessante notare che la produzione di statuaria lignea nell'Urbe, altrimenti praticamente assente nella storiografia artistica, faccia capolino proprio in relazione ai musei di curiosità. È una categoria particolare della letteratura guidistica, sempre menzionata piuttosto di sfuggita, che si riassume bene nel sintagma “cose peregrine”, utilizzato da Giovan Pietro Bellori per caratterizzare la collezione di Niccolò Simonelli. Su questo personaggio, al tempo stesso committente, amatore e mercante, si vedano il seminale saggio di CAPITELLI 2004 e per i suoi rapporti con le collezioni chigiane OY-MARRA 2017 e CANEVARI 2017. Per i suoi rapporti con i grandi artisti dell'epoca, in particolare i cosiddetti “pittori del dissenso”, v. GRASSI 1984, PAYNE 2009 e ALBL 2014. Per il *Priapo* ligneo antico che possedeva, messo in relazione a molte altre simili bizzarrie antiquarie, vedi DE LA CHAUSSE 1690.

minori alla fine degli anni sessanta gli Aldobrandini, i Farnese, i Giustiniani e i Colonna²⁴⁹⁹. Inoltre gli stipi del cardinale langravio Federico d'Assia, realizzati dal notissimo ebanista Giacomo Hermans²⁵⁰⁰, attivo soprattutto per i Colonna, ebbero forse i propri basamenti scolpiti dall'intagliatore svizzero²⁵⁰¹. Le cifre ricevute da Reiff non sono non elevatissime, tuttavia può darsi che, conosciutasi presso il langravio, la coppia Reiff-Hermans, anche sulla base di affinità di *background* geografico e culturale, possa essersi riunita per altre commissioni, come ad esempio alcune meravigliose sculture che a tutt'oggi sostengono gli oggetti del fiammingo, donati in mezza Europa. Tra questi emerge per qualità un gruppo di tre tavoli da muro, rimaneggiati nei piani di marmi preziosi, ma intatti nelle vivaci e oppresse figure di telamoni, interpretate come *Allegorie dei Sentimenti*²⁵⁰². Si potrebbe attribuire alla sgorbia di Reiff almeno la smorfia quasi tritonesca del giovane a destra nella prima di queste basi, che regge lo stipo in ebano del Castello di Rosenborg²⁵⁰³. Nel decennio successivo di maggior respiro fu l'impegno di Reiff per il cardinale Antonio Barberini juniore, per arredi sacri e profani²⁵⁰⁴, e soprattutto, tra l'aprile del 1673 e il giugno del 1675, nell'esecuzione degli ornati della cassa del nuovo organo di S. Maria Maggiore, impresa corale che coinvolse numerosi artisti, tra cui i falegnami Domenico Gigli e Giacomo Luccini, l'intagliatore Francesco Bergamo (già autore della sacrestia di S. Andrea al Quirinale per Bernini²⁵⁰⁵, Figura 43) e gli indoratori Rocco Lolli e Girolamo Orlandi. Per

²⁴⁹⁹ Come messo in luce da GIOMETTI 2016, che cita pagamenti per lavori non specificati da ASBI, Archivio del Banco di Santo Spirito, Libri Mastri dei Depositi, da donna Olimpia Aldobrandini Pamphilj per 10 scudi il 3 gennaio 1667 e per 28 scudi il 20 agosto 1668; dal cardinale Girolamo Farnese per 11 scudi e 40 baiocchi il 18 luglio 1667; dal principe Carlo Benedetto Giustiniani per 10 scudi il 19 settembre 1667; dal cardinale Federico Colonna per 19 scudi e 40 baiocchi il 10 giugno 1675.

²⁵⁰⁰ GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, p. 430, collega Reiff alla fertile attività dell'ebanista, che discute ampiamente *ibidem*, pp. 427-444.

²⁵⁰¹ GIOMETTI 2014, p. 30, cita due pagamenti per basi di studioli, in ASBI, Archivio del Banco di Santo Spirito, Libri Mastri dei Depositi, 30 scudi il 27 novembre 1666 e 15 scudi, 16 febbraio 1667.

²⁵⁰² Discussi da GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 444-445, reggono altrettanti lavori di Giacomo Hermans, a cui se ne aggiunge un quarto rimasto senza supporto. Un terzo sostegno illustrato *ibid.*, p. 438, fig. 290, dal Castello di Fredensborg, è invece una derivazione più tarda, pienamente settecentesca, che sfina la costruzione generale ispirata alla coppia precedente.

²⁵⁰³ GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, p. 437, fig. 289, mentre l'artista attivo per il sostegno in collezione privata illustrato *ibid.*, p. 440, fig. 291, pure evidente *pendant* della prima *console*, è di una mano meno espressiva e più raffinemente romana di quella di Reiff.

²⁵⁰⁴ Da questi, tra il 25 gennaio 1670 e l'8 luglio dell'anno seguente, ricevette 277 scudi e 40 baiocchi «per saldo et intiero pagamento d'un conto di diversi lavori di sua arte fatti da esso per servizio di diverse carrozze, e per alcuni tavolini, e cornici de quadri, et altro [...]», v. BAV, Archivio Barberini, Computisteria 220, trascritto in BARBIERI 2002, p. 581.

²⁵⁰⁵ Sulla chiesa del Noviziato dei Gesuiti (dove Ferdinando Reyff si occupò della fusione di cornici per le pale d'altare di Carlo Maratti), v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 34-39, vol. II, pp. 29-31: gli armadi della sacrestia, del tutto aniconici e disegnati da Mattia de Rossi, furono completati da Francesco Bergamo tra 1677 e 1683, v. *ivi*, note 45-46 (ARSI, *Fondo gesuitico*, busta 956, 29 gennaio, 19 aprile, 18 novembre 1678; ARSI, *Fondo gesuitico*, busta 957, 25 aprile 1682, 8 aprile, 25 maggio, 10 novembre 1683; ARSI, *Fondo gesuitico*, busta 1056, f. 5 L); mentre l'altare dello stesso ambiente, di poco precedente, fu realizzato tra 1669 e 1670, v. *ivi*, nota 43 (ARSI, *Fondo gesuitico*, busta 957,

quest'importante opera, purtroppo perduta, Reiff ottenne un compenso complessivo di 540 scudi²⁵⁰⁶.

Tra il 1680 e il 1695 Giovan Giacomo tornò a Friburgo, dove si risposò, rinnovò la propria cittadinanza friburghese il 10 settembre 1686 e riaprì la bottega familiare dopo la morte dei fratelli²⁵⁰⁷: dato significativo, poiché testimonia la maggiore convenienza economica della bottega d'intaglio alpina, rispetto a quella romana. Negli anni di Giovan Giacomo nuovamente in patria, dalla bottega uscirono numerose opere²⁵⁰⁸, che non citiamo nella loro interezza sia per la loro qualità e impegno non sempre lineare, sia per la lontananza dall'ambito italiano: ci limitiamo a notare come, appena divenuto capo della bottega nel 1686, si fosse impegnato in un delizioso *Battesimo di Cristo*, dorato e policromo, posto a coronamento del coperchio del fonte battesimale per la cattedrale cittadina: l'opera continua a tradire una lampante ascendenza romana, probabilmente mediata dalla conoscenza diretta dei modelli in terra e cera di Alessandro Algardi.

Alla data dei lavori alla cancellata della cappella di S. Ignazio al Gesù (1694 circa) risale invece il rientro a Roma dell'artista, accompagnato dall'apprendista Franz Mettler, che si installò nella casa del figlio Pietro Paolo, non a caso posta in Piazza del Gesù, sotto la parrocchia di S. Marco, dove rimangono domiciliati fino al 1699²⁵⁰⁹. Il maestro morì, ormai ultrasettantenne, il 19 marzo 1700, che viene sepolto nella chiesa delle SS. Stimate di S. Francesco all'Argentina²⁵¹⁰.

Come anticipato, il secondo e più importante incarico che rese celebre Reiff a Roma gli fu affidato dall'ingegnere e musicista Michele Todini (1616–1690) a partire dal 1665. Questi giunse a Roma da Saluzzo nel 1636; ebbe presto ruoli d'importanza in rinomate cappelle musicali della

30 giugno, 6 e 23 luglio, 3 e 9 agosto 1681, 12 novembre 1682), e decorato con due meravigliosi angeli direttamente tratti da quelli del tabernacolo vaticano del Santissimo Sacramento da Ambrogio Zocchi (di cui si è rinvenuta la patente in ASVR, ASGF, 164, c. [A13v], spedita nel maggio 1680 a «Ambrosio Zochi, intagliatore alla Minerva», per cui pagò scudi 2.40 invece dei soliti 75 baiocchi). Gli Angeli, il Crocifisso e il Sant'Ignazio devono essere suoi, e non di Bergamo come supposto da CURZIETTI 2017, p. 537, nota 14, con bibliografia precedente.

²⁵⁰⁶ ANSELMi 2001, p. 78.

²⁵⁰⁷ PFULG 1986, p. 204.

²⁵⁰⁸ Il *Battesimo di Cristo*, del 1686, è seguito l'anno dopo da banchi e sedili per il coro, intagliati invece in noce e quercia a vista, con volute d'acanto dorate; è invece perduta la decorazione dell'altare maggiore, iniziata nello stesso momento ma conclusa nel 1690, sorta di *retablo* policromo da confrontarsi con quello dedicato a Sant'Anna, sempre del 1690, ma rimosso nel 1750, v. PFULG 1994, p. 56. Tra il 1680 e il 1687 invece, per il monastero cittadino della Visitazione, Giovan Giacomo si occupa per la prima volta di intaglio in pietra, scolpendo la *Visitazione* sul portale, un ciclo di *Apostoli* (Pietro, Paolo, Giovanni, Filippo, Simone e Giuda) nei pilastri della crociera, v. PFULG 1994, p. 57. Altre opere riguardarono la chiesa degli agostiniani, a cui è dedicato il saggio di PFULG 1986.

²⁵⁰⁹ PFULG 1986, p. 204 e 212 (note 11-18).

²⁵¹⁰ PFULG 1994, p. 57.

città²⁵¹¹, e si ricavò ancor prima una nicchia di mercato nella città eterna soprattutto come costruttore di strumenti musicali particolarissimi e suonatore di archi, in specie di contrabbasso (che aveva personalmente introdotto nell'Urbe), di trombone e d'organo. La sua già citata "Galleria Armonica" era un luogo di svago per una socialità piuttosto elevata, iniziato ad allestire nel 1650 nell'appartamento personale di Todini situato all'Arco della Ciambella, dove l'estroso istrione esponeva i suoi ritrovati meccanici stupefacenti e segretissimi a noti personaggi locali e forestieri. Lo spazio chiuse per due anni dopo la peste del 1656, salvo venire arricchito da quel momento in poi dei pezzi più fenomenali: oltre al clavicembalo che discutiamo poco oltre, un altro automa estremamente significativo fu affidato alla sgorbia del Reiff, il *Pellegrino* a grandezza naturale citato nella primissima pagina della *Dichiaratione della Galleria*, ossia il testo destinato a celebrare e pubblicizzare l'impresa pubblicato a spese di Todini dopo circa vent'anni di attività²⁵¹². Si trattava di un meccanismo di orologeria che faceva sgranare un rosario ogni quarto d'ora alla figura in legno, di cui purtroppo non restano tracce, neppure iconografiche²⁵¹³. Le due "macchine" più importanti presenti in galleria, molto probabilmente dovute al disegno di Ludovico Gimignani²⁵¹⁴, erano quelle armoniche, vale a dire automi musicali. La più grande e celebrata anche dai visitatori, oggi distrutta, permetteva di suonare contemporaneamente fino a sette strumenti²⁵¹⁵ da un unico manuale, sullo sfondo di un paesaggio di Gaspar Dughet (Figura 44); la seconda macchina, conservata quasi integralmente, era quella raffigurante la favola di *Polifemo e Galatea*, denominata da Todini anche "della Sordellina": permetteva infatti all'esecutore di suonare, tramite la sola tastiera del cembalo, anche un piccolo organo nascosto nel basamento roccioso del *Polifemo*, che è rappresentato mentre suona per l'innamorata appunto la sordellina,

²⁵¹¹ BARBIERI 2019a: nei primi anni cinquanta divenne guardiano della Congregazione dei Musici di Santa Cecilia, prestigiosa carica che fu poi anche del notissimo compositore Arcangelo Corelli, e tra gli anni settanta e ottanta fu decano dei musici del Campidoglio e di Castel Sant'Angelo.

²⁵¹² TODINI 1676, pp. 1-3: nella prima stanza si poteva osservare «la statua d'un pellegrino grande al naturale messa a oro in ginocchioni, in atto di far orazione» ai piedi di una croce posta sopra una grotta con san Girolamo col leone, che fungeva da inginocchiatoio: la statua deve «star vicino ad un letto, acciocché, volendo sapere chi vi giace quante ore siano, possa appoggiando la mano al bordone di detto pellegrino con toccare la corona ivi contigua saperlo...».

²⁵¹³ Segnaliamo però, per analogia di concezione e scopo, l'automa in forma di *Diavolo* del Museo Settaliano, oggi a Milano, Musei del Castello Sforzesco, Inv. Sculture Lignee 172, discusso per la prima volta in ALBERICI 1982, ALBERICI 1983 e AIMI, DE MICHELE, MORANDOTTI 1984, pp. 62 e 81, n. 42. La prima notizia a stampa della galleria di Settala, assai vicina per concezione a quella di Todini, è in TERZAGO 1666.

²⁵¹⁴ BARBERINI, DE SANTIS, MATTEI, PELOSI 2007, propongono l'attribuzione sulla base della documentata collaborazione di Gimignani al disegno del clavicembalo Rospigliosi, ora in collezione privata, su cui cfr. DI CASTRO 2007, con bibliografia precedente, in part. figg. 3-5.

²⁵¹⁵ Due spinette, accordate un'ottava sopra e sotto lo standard, una terza realizzata in corde di budello a imitazione del suono della tiorba, un organo composto almeno dai registri di principale, ripieno e flauto, un violino e una lira da braccio, suonati con un arco e non con un meccanismo cilindrico: il complesso era inserito in una ricca decorazione difficilmente ricostruibile e oggi dispersa assieme a tutto il congegno.

strumento noto in Francia anche come musetta, versione nobile della zampogna²⁵¹⁶. La ricercatezza dello strumento, assai sottolineata da Todini, è stata sottovalutata dalla bibliografia²⁵¹⁷, che non ha messo in luce la felice intuizione iconografica di mettere uno strumento rarissimo, destinato alle Wunderkammern e alle corti, in mano al bestiale Polifemo. La sordellina²⁵¹⁸, non richiedendo l'uso di un insufflatore, non deforma le fattezze del volto, aborrito risultato dell'invenzione dell'*aulos* da parte di Atena: essa si suona, come un organo a tutti gli effetti, azionando un mantice. Polifemo si sta comportando da perfetto gentiluomo.

Per chiarire l'entità dell'impresa organologica della macchina del Ciclope, e in particolare dell'ingrandimento della sordellina doppia, Todini riporta l'esempio di un nobile che per migliorare lo strumento si trasferì a Napoli, da dove

«quel signore [...] riportò [...] tutto ciò che si poteva in questo genere [apprendere]; e tornando a Roma, condusse alcune some di materiali da far otricelli, da far le canne, canne fatte, ceppi, mantici, chiavette, pipizze [o cannucce, *scil.* ance] ed altri ordigni a ciò necessari. E [...] fece in Roma fabricare molte canne d'argento, di legni diversi ed altre materie, e ne fece far migliaia [...] vi spese [...] circa quattordicimila scudi e circa vent'anni di tempo, non tralasciando però le sue occupazioni maggiori».

Nonostante un tale impegno, portata la sordellina e la sua tecnica anche esecutiva a vette mai raggiunte in precedenza, alla sua morte «mancò affatto l'uso di adoperarlo, perché niuno mai ha saputo non solo sonarlo, ma nemmeno dargli il vento per poterlo sentire, perché vi erano canne grandi per i contrabassi ed ordigni insoliti in quantità, sì che si ricercava vento differente, ovvero maggiore dell'altre sordelline doppie». Il «personaggio esperto» a cui è dedicato il passo²⁵¹⁹, a

²⁵¹⁶ Per la ricostruzione dello strumento, la cui paternità è disputata tra l'ecclesiastico milanese Manfredo Settala, lo scultore fiorentino Antonio Novelli, il duca Orsini di Bracciano e ignote maestranze napoletane, v. MONTBEL, TOMASSI 2021.

²⁵¹⁷ WINTERNITZ 1967, p. 111, è l'unico a ricordare come secondo Svetonio (*De vita Caesarum*, Nero. 54.1.3) l'imperatore Nerone si diletta con la *tibia utricularis*, strumento considerato antenato diretto delle zampogne italiane. Una simile sottolineatura dell'assurdo ciclope galante è in nella serenata a tre voci di Georg Friedrich Händel *Aci, Galatea e Polifemo* (HWV 72), composta a Napoli nel 1708 ed eseguita nel Teatrino di Corte per le nozze di Tolomeo III Saverio Gallo, duca di Alvito, e Beatrice Tocco Sanseverino di Montemiletto, principessa d'Acaja, dove il virtuosismo richiesto al basso che interpreta Polifemo sono eccezionali nel corso dell'intera storia della musica, toccando in sequenza gli estremi del registro.

²⁵¹⁸ Dal punto di vista prettamente musicologico la sordellina, caratterizzata da un volume di suono piuttosto ridotto rispetto ad altri aerofoni a serbatoio, è un'evoluzione colta dello strumento popolare oggi detto in Italia solitamente zampogna, corruzione del latino *symphonia*, analogo alla *musette* francese del diciottesimo secolo, descritta da MERSENNE 1636, p. 293-294. In modo analogo alle odierne *uilleann pipes* irlandesi, lo strumento è ad ancia doppia, ed è caratterizzato dall'aggiunta di due canne di contrabbasso (suonabili attraverso chiavi fino al Fa grave del cembalo, e non la singola o doppia canna di bordone tipica dello strumento popolare), cfr. v. MONTBEL, TOMASSI 2021.

²⁵¹⁹ TODINI 1676, pp. 70-73, *Capitolo XX: Difficoltà incontrate nella macchina del Polifemo, provate con l'esempio d'un personaggio esperto* (è rivisto l'uso dell'ortografia e della punteggiatura).

differenza di quanto interpretava Stewart Pollens²⁵²⁰ non è certo Todini, ma un potente che viene per rispetto lasciato anonimo. Sembra logico accettare dunque il suggerimento di Patrizio Barbieri²⁵²¹ che si possa trattare di Paolo Giordano II Orsini, duca di Bracciano²⁵²², che fu appassionato di musica, commissionando opere a Giulio Caccini, Claudio Monteverdi e Girolamo Frescobaldi, e ideatore di un organo idraulico detto “rosidra” e di una sua speciale “sordellina”, che si avvicina moltissimo all’organo portatile descritto qui da Todini²⁵²³.

Il passo getta luce sulla spesa ingente richiesta per questo passatempo, e sulle molteplici specializzazioni artigiane che un intendente nobile dell’arte organaria doveva saper controllare oltre alla teoria musicale: ivi comprese non solo la falegnameria, ma anche elementi di meccanica e nozioni per la fusione e la lavorazione dei metalli a freddo. Inoltre secondo Todini il duca, nonostante la sua formazione fiorentina, per realizzare il suo strumento dovette rivolgersi a maestranze napoletane, che lo avevano perfezionato tra il XV e il XVI secolo nella sua forma più semplice, che è quella rappresentata nella statua di Reiff: un mantice legato alla mano destra alimenta un otricello da cui fuoriescono due soli *chanter* (canne diteggiabili per la melodia, prive di chiavi, sostanzialmente affini alla ciaramella, o chalumeau, shawm, anche detto folk oboe) e due bordini di cui uno ripiegato a gomito e terminante in una campana. È forse da considerare dubbia la notizia baldinucciana che un tale strumento sarebbe stato inventato più o meno contemporaneamente anche a Milano da Manfredo Settala e a Firenze da Antonio Novelli, che fu scultore ed esperto di scenotecnica, ma anche maestro di Jacopo Maria Foggini nell’intaglio del legno²⁵²⁴. È soltanto nel capitolo successivo²⁵²⁵ che il polistrumentista piemontese passa a raccontare le proprie vicissitudini tecniche con questo strumento, in particolare per l’introduzione di due mantici azionabili con i piedi per simulare la sordellina: una lunga descrizione nella quale, tuttavia, non hanno mai luogo commenti sulla scultura di Giovan

²⁵²⁰ POLLENS 1990, p. 35-36.

²⁵²¹ BARBIERI 2002, pp. 569-571.

²⁵²² Noto alla storia dell’arte soprattutto per l’intensa campagna di ritratti che commissionò ai migliori artisti del primo Seicento: Simon Vouet 1618-21, Gaspare Mola 1621, Ottavio Leoni 1620-1624, Gian Lorenzo Bernini 1623-1626, Pietro Tacca 1624, Johann Jakob Kornmann 1635-1645, Orfeo Boselli 1655 e molti altri, per cui v. BENOCCI 2006, *ad indicem*.

²⁵²³ Come reso noto da BENOCCI 2013.

²⁵²⁴ BALDINUCCI 1974-1975, vol. V, pp. 485-488.

²⁵²⁵ TODINI 1676, *Capitolo XXI: Quanti ripieghi siano stati necessari per ridurre tale strumento trattabile sotto una sola tastatura*, pp. 74-78.

Giacomo Reiff, che risulta essere l'autore di diversi intagli del gruppo in virtù di un acconto conservato per la spesa complessiva di centocinquanta scudi²⁵²⁶.

Reiff fu ingaggiato da Todini nel 1665 per l'esecuzione in legno di pioppo intagliato e ingessato²⁵²⁷ di quest'opera²⁵²⁸, ma il saldo dei lavori per lui e il collega indoratore Basilio Onofri non avvenne che nel 1672, a causa delle sempre più pericolanti sorti economiche del committente²⁵²⁹. La scenografica invenzione era costituita da numerosi elementi, tra cui le due statue, grandi poco meno del naturale e completamente dorate, dei protagonisti del mito: Polifemo (liberamente stante, seduto su uno scoglio finto in ebano) e Galatea (originariamente pensata sedente su di una conchiglia²⁵³⁰ e poi dotata di un supporto analogo a quello del

²⁵²⁶ BARBIERI 2002, pp. 573 e 518, nota 30 ha reso noto un documento datato 26 aprile 1672 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, Ufficio 28, notaio successore di Nicola Rignani, Volume 331, cc. n. nn., 28 marzo 1675), allegato a una delle infinite liti con i creditori, in cui ricevette scudi 150.00 «a conto delli lavori d'intaglio e statue che servono per adornamento della machina della sordellina sopra tasti del cimbolo, et d'un orologio novamente inventato dal medesimo Signor Todini». Si noti l'utilizzo dei termini specifici della scultura, quando Todini stesso dichiara che i detti «adornamenti e statue sono Trionfo di Galatea fatto per la cassa del cimbolo, statua d'essa Galatea, conchiglia dove siede, delfini, amorino, come statue di tritoni, marina et la statua di Polifemo, che siede nel monte, et la statua del Pellegrino per l'orologio, il tutto posto, e consegnato dal detto Signor Jacomo nella mia casa, che abito all'Arco della Ciambella».

²⁵²⁷ POLLENS 1990, p. 41. Tutto l'articolo è essenziale per l'analisi tecnica dello strumento. In particolare, l'autore tenta anche la ricostruzione dei supposti meccanismi automatici che regolavano il funzionamento della *Macchina di Galatea*: pare che in realtà il trucco del suono di sordellina non fosse mai stato effettivamente realizzato. Le fonti successive, soprattutto resoconti di viaggiatori, riportate dallo studioso e ampliate con informazioni sulla storia collezionistica novecentesca in POLLENS 2007, non si soffermano mai sullo spettacolo di questo automa, ma solo sull'altra macchina, decorata da Dughet e le cui raffigurazione che abbiamo sono frutto dell'invenzione di incisori successivi, come in KIRCHER 1673, p. 168, tav. 16 e BONANNI 1722, tav. 33. È d'altro avviso BARBIERI 2019A, pp. 10-12, che analizza l'immagine del Bonanni fianco a fianco di testi databili dal 1761 al 1778.

²⁵²⁸ Così il contratto datato 6 agosto 1665, conservato in ASR, *Trenta notai capitolini*, uff. 2, vol. 255, pubblicato in BARBIERI 2002, p. 572: da cui risulta che Jakob Reiff sarebbe stato abitante di Salisburgo e non di Friburgo. Ulteriori pagamenti sono registrati fino al 1672, quando ricevette 150 scudi per i lavori relativi al clavicembalo e all'orologio del «Pellegrino»; il tutto fu poi quasi totalmente dorato da Basilio Onofri, per la somma di 300 scudi.

²⁵²⁹ BARBIERI 2002, pp. 566-567, e cfr. BARBIERI 2019: nella raccolta musicale Todini aveva speso tutti i suoi averi, ricorrendo a una trentina di creditori diversi in tutta Roma: tale avventatezza gli si ritorse contro nel 1677, quando il suo debito giunse all'ammontare di circa novemila scudi. I creditori, tra cui la quota di maggioranza era dovuta al Marchese Mario Verospi, reclamavano non tanto la restituzione del denaro, ma la confisca della Galleria: significativamente, alla fine le parti si accordarono promettendo ai creditori gran parte dei ricavi ottenuti con gli spettacoli pubblici, ma Todini ne rimase unico proprietario, evidentemente consapevole del valore sia venale che artistico di tali opere. Per ottenere questo risultato il musicista arrivò a smontare gli elementi meccanici delle sue macchine, su cui manteneva la maggior segretezza, e chiedere asilo alla chiesa della nazione tedesca di S. Maria dell'Anima.

²⁵³⁰ Questa è la descrizione originale data dal progettista (con punteggiatura maiuscole e grafia rimesse alla moderna), TODINI 1676: *Capitolo III, Descrizione della macchina di Polifemo e Galatea*, pp. 5-7: «Nella seconda stanza si vede rappresentata la favola di Polifemo con molte statue messe a oro: e tra le altre, Galatea che mostra passeggiar per il mare, portata da due delfini imbrigliati da un Cupido, sedendo lei in una conchiglia corteggiata da Ninfe marine e servita da Tritoni grandi al naturale, che li portano un cimbalo, la cassa del quale è ricca d'intagli rappresentanti, in basso rilievo pur messo a oro, il trionfo di detta Galatea, con mostri marini, che le porgono per tributo diversi frutti di mare. Polifemo siede alle falde d'un monte, nel quale ha la sua abitazione, come dice la favola, in atto di sonare una sordellina (o musetta) per compiacere a Galatea; e dentro al detto monte stanno le macchine per far sonare la detta sordellina, la quale si suona con una tastatura posta sotto a quella del già nominato cimbalo. Le statue sono fatte da valentuomini, come anche tutti gli altri materiali, [i] quali sono [eseguiti] secondo

compagno), entrambi avvolti da panneggiamenti sottili e che li avvingono come lacci, dimostrando un certo virtuosismo dell'intaglio ligneo di Reiff, specialmente nella figura della ninfa, forse ripresa in atto di suonare il liuto. L'altra parte essenziale della macchina era lo strumento oggi famosissimo come *Golden Harpsicord* al Metropolitan Museum²⁵³¹: si tratta per la precisione di una cassa intagliata, che ospita un clavicembalo estraibile dalle proporzioni molto allungate, e sulla cui fiancata corre un fregio, a bassorilievo, incorniciato a foglie d'acanto solo nella parte superiore, rappresentante il *Trionfo di Galatea*, accompagnata da puttini, mostri marini e altre figure acquatiche che la omaggiano di doni. Questa cassa è sorretta da due tritoni, che formano un corteo marino, accompagnati da due nereidi e un delfino che trascina una conchiglia su cui è assiso Cupido, poco oltre la coda del cembalo, il tutto "appoggiato" su un mare apparentemente calmo e originariamente dipinto d'azzurro²⁵³². Completavano l'insieme tre tele di Gaspar Dughet di soggetto marino, quasi a creare un vero e proprio diorama, dietro le due statue e nella ribalta del cembalo, oltre a un sipario azzurro a simulare l'aria e dodici sedie per gli spettatori²⁵³³ (Figura 47. 1-5).

Quando il 3 maggio 1690 Todini morì, senza eredi e senza lasciare testamento, i suoi ingenti debiti vennero completamente riscattati dai discendenti del marchese Mario, e la collezione di strumenti fu trasferita a Palazzo Verospi al Corso nella loggia affrescata da Francesco Albani. In questo nuovo allestimento la vide e descrisse Filippo Bonanni²⁵³⁴, creando le premesse per l'attribuzione allo stesso Albani, che comparve con un tentativo di vendita nel 1825 ai Musei Vaticani, non andato a buon fine, e rimase valido fino alla pubblicazione di Winternitz²⁵³⁵. Oltre ad affidare al pittore bolognese la responsabilità per l'ideazione del complesso, lo studioso proponeva un'attribuzione per la parte esecutiva alla cerchia di Alessandro Algardi, concentrandosi su artisti vicini a Ferrata o Guidi: aveva dunque correttamente interpretato le preferenze stilistiche di Reiff, come mette in luce il confronto della fisionomia delle *Nereidi* con

[quanto] richiede l'opportunità di rappresentare o mare, o monte, o aria. Detta macchina occupa da terra fino al soffitto. Le sue difficoltà, per esser state molte, si sono descritte altrove, verso il fine, per non impedire il racconto succinto di tutte le operazioni, come dissì».

²⁵³¹ New York, MET, inv. 89.4.2929. Lo strumento si trova negli Stati Uniti dal 1902, mentre il modello in terracotta si trova ancora a Roma, in deposito al Museo nazionale degli strumenti musicali di Roma, inv. PV.10373; da ultimo sullo strumento v. PATRIS, RIZZO 2013 e HEYDE 2013.

²⁵³² Come si nota anche nel bozzetto in creta: La critica ha citato in tempi più remoti il nome di Alessandro Albani come disegnatore dell'insieme, prima dei ritrovamenti documentari, ma si è anche supposto che il modellato della creta possa essere dato a Ludovico Gimignani, cosa su cui chi scrive rimane piuttosto scettico.

²⁵³³ BARBIERI 2002, pp. 573-574.

²⁵³⁴ BONANNI 1722, p. 80, tavv. XXXIII.

²⁵³⁵ WINTERNITZ 1956, ripubblicato in WINTERNITZ 1967, v. in part. pp. 112-113.

quella del busto della *Maddalena* nella chiesa dei SS. Vittore e Carlo a Genova²⁵³⁶. Tuttavia la collega Olga Raggio gli suggeriva piuttosto Filippo Parodi e avanzava inoltre un possibile confronto, iconografico più che stilistico, con i due sostegni per tavoli con tritoni alati del Palazzo dei Conservatori. Altri due supporti di tavolo molto vicini a questi ultimi, attualmente in collezione privata, sono stati recentemente attribuiti dubitativamente proprio a Reiff da Alvar González-Palacios²⁵³⁷. Sul problema dell'attribuzione dell'intaglio ligneo di questo periodo, dobbiamo ribadire come le differenze stilistiche possano essere lette soprattutto in dati "secondari" della figurazione, come vezzi personali nella resa dei dettagli nei capelli, ali o vestimenti: nel caso di Reiff tuttavia c'è una effettiva durezza dei lineamenti dei volti, scavati genuinamente nella materia come nella più schietta tradizione lignaria tedesca, che si fa sentire in tutte le opere che lo studioso gli riconosce. Non ci sentiamo quindi di dibattere su questa specifica entrata nel catalogo dell'intagliatore, anche se va notato che la coppia di tavoli proveniva dal vicino Palazzo Ruspoli, e dunque potrebbe essere messa in relazione anche a Filippo Passarini o Giovanni de Sebastiani, qui attivi secondo gli studi di Daniela di Castro²⁵³⁸. Winternitz comunque proponeva che la terracotta potesse essere una replica *ex post* fatta per riprodurre altrove il clavicembalo, notando la differente organizzazione delle figure, che nel modelletto sono tutte collegate alla cassa centrale dello strumento.

Non scarsa considerazione merita, anche alla luce di questi problemi attributivi, il tema dell'origine oltremontana di Reiff. Come ammesso da Pfulg²⁵³⁹, nonostante egli avesse dedicato la sua vita alla riscoperta degli artisti indigeni friburghesi nella convinzione della loro qualità e del loro rilevante interesse, questi non potevano competere in qualità e innovazione con i pochi ma significativi esempi della nuova arte italiana che arrivavano in quell'area della Svizzera, soprattutto grazie agli ordini religiosi²⁵⁴⁰, che portavano avanti un importante programma di rinnovamento non solo iconografico ma anche stilistico, fondamentale per la capacità di fuoco

²⁵³⁶ Non a caso, anche in questa commissione lo scultore bolognese fu ampiamente supportato da assistenti, probabilmente con l'intervento diretto di Domenico Guidi, v. MONTAGU 1985, n. 88, tav. 207.

²⁵³⁷ GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 336-338, e figg. 196, 206-207, 209-210. Un'ulteriore attribuzione a Reiff dello studioso è quella della parte scultorea, sempre in legno, dell'*Orologio di Saturno* realizzato da Giuseppe Campani, v. *ibid.*, pp. 307-313, fig. 194, sulla base dei caratteri facciali un po' brulli e ottusi tipici del Reiff. Tuttavia si noti la differenza del basamento di questo orologio, una sorta di riproposizione schematica dello scoglio cavo della Fontana dei Fiumi in legno chiaro, rispetto a quelli delle precedenti figure, finti in ebano e abitati da piccoli tralci vegetali come quelli sui basamenti del cembalo: v. *ibid.*, p. 333, fig. 205.

²⁵³⁸ DI CASTRO 2009.

²⁵³⁹ PFULG 1994, p. 18.

²⁵⁴⁰ Un ottimo esempio è quello dei Cappuccini, per i quali furono inviate a Friburgo pale d'altare di artisti del calibro di Bernardo Strozzi, v. PFULG 1994, p. 16-17.

della Controriforma cattolica in zone pericolosamente confinanti con i centri più infuocati del protestantesimo. Da un punto di vista figurativo, le differenze tra la produzione italiana e i modi stilistici ‘conservatori’ degli artisti locali si facevano inevitabilmente sentire. Infatti, se si osservano le pieghe quasi metalliche e raggrumate ai piedi delle figure, l'espressionismo delle teste, ma anche la frontalità insistita e l'uso del colore²⁵⁴¹, ci si accorge di essere davanti a una tradizione tipicamente derivante dalla grande scultura lignea tedesca del Cinquecento: tale rimarrà, nella produzione locale della bottega dei Reiff, fino al suo esaurirsi alla fine del XVII secolo.

Più interessante è riflettere sulle differenze che correavano tra la situazione associativa romana e quella friburghese sul piano istituzionale. Abbiamo già annunciato che Reiff non ebbe un percorso particolarmente “regolare” all'interno delle corporazioni di entrambe le città. In primo luogo, egli fu scelto per l'importante commissione in S. Giacomo in Augusta praticamente in contemporanea con il suo processo di ammissione come maestro all'Università dei Falegnami. La patente di Giovan Giacomo infatti risulta spedita soltanto nel 1656²⁵⁴², ma nelle rubriche di tutti i maestri regolarmente iscritti stese negli anni novanta la sua registrazione non è più riportata e il nome di Reiff non compare mai, per tutta la sua permanenza romana, tra quelli degli ufficiali dell'arte. Ciò dimostra uno scarso interesse del friburghese, assolutamente ricambiato, nella confraternita, a cui aveva aderito soltanto rispetto al corpo economico, forse sintomo di un diverso trattamento riservato a un artista straniero giunto con una formazione già pressoché completa. Diverse erano state invece le sue prospettive nella città natale. Nella regione montana, gli scultori in legno facevano logicamente parte a pieno titolo dell'unione degli artisti, la Confraternita di San Luca: in Svizzera infatti la gerarchia delle arti permane durante tutto il Seicento saldamente ancorata alle tradizioni del gotico internazionale. Il sodalizio laicale comprendeva i tre specifici mestieri di pittore, scultore e vetraio, evidentemente i più lucrativi, definiti su termini e confini assolutamente diversi da quelli dell'Accademia romana di San Luca: l'architettura ad esempio è considerata referente alla sola arte del costruire, e non è quindi contemplata nel sodalizio degli artisti, che viceversa accoglie però tutti i generi di pittura (su tela,

²⁵⁴¹ PFULG 1994, pp. 214-216.

²⁵⁴² ASVR, ASGF, 163, cc. sciolte n. nn.: «Adi Primo Aprile 1656 - forno spedite le sotto scritte Carte dal nostro Padre Governatore S.re Gio: Batta Peloia sotto il Camerlengato del S.re francesco Pietralata Consolo, et Cam.o et del S.re Lorenzo Gambaro Consolo, et del S.re Gio: Laurentij Consolo, et del S.re Carlo Proldi Consolo registrate da me Gio: Batta Narice al presente secretario [...] francesco Buccino Intagliatore [...] Gio: Iacomo Reffi intagliatore».

su legno, su vetro); soprattutto, già ai primi del Cinquecento, l'intaglio di figura del legno è considerato un compito pienamente interno all'arte della scultura²⁵⁴³. Qui si registra la variazione più significativa rispetto a qualunque centro italiano: a Genova questo passaggio avverrà solo molto più tardi, e altrove resterà – spesso volutamente – nebuloso.

Le raccomandazioni degli statuti al riguardo di apprendistati e meccanismi di successione delle botteghe, inoltre, si presentano estremamente vicini tra la Confraternita di San Luca di Friburgo e l'Università dei Carpentari dell'Urbe²⁵⁴⁴, con una differenza fondamentale: nella città svizzera, una volta superati i due fondamentali *step* della formazione all'interno di una bottega, prima come allievo e poi come socio (o garzone e lavorante, come diremmo per Roma), l'immatricolazione alla Confraternita di San Luca era obbligatoria al momento dell'ottenimento del titolo di maestro. Non esistevano gruppi di artisti aggregati, e il meccanismo era considerato sostanzialmente automatico: tanto è vero che Reiff, tornato da Roma, è costretto in sede di tribunale a prendere parte all'associazione²⁵⁴⁵. Tali obblighi sussistevano, in teoria, anche per aprire bottega a Roma, ma a Friburgo risultano molto più stringenti, in quanto nel comune svizzero era il governo cittadino a determinare i privilegi delle corporazioni, esercitando un controllo molto più diretto e reale rispetto a quello del sodalizio romano di San Giuseppe, peraltro diviso nelle sue due anime di ente economico e religioso. In particolare, il consiglio comunale della cittadina svizzera aveva facoltà di modificare ed abrogare a piacimento gli statuti delle corporazioni. A Roma, a differenza di quanto avveniva qui, era più facile esercitare il mestiere di intagliatore senza iscriversi all'arte: si pensi al caso di magisteri riconosciuti all'estero, come fu quello di Ludovico Scardavelli a Venezia²⁵⁴⁶. L'artista, seppur figurasse solo come

²⁵⁴³ PFULG 1994, pp. 23-24: gli statuti della Confraternita, fondata a Friburgo nel 1505, riunivano le categorie summenzionate di artisti con il dichiarato scopo di distinguersi dalle altre corporazioni artigianali, in particolare quella dei muratori e falegnami. L'obiettivo era in effetti duplice: si trattava, a parole, di tracciare una linea di demarcazione tra le diverse dignità delle arti, cosa che sembrerebbe suggerire un afflato quasi pre-vasariano; nei fatti, di consolidare pratiche professionali e rapporti interpersonali già costruiti e refrattari al rinnovamento nella produzione artistica locale.

²⁵⁴⁴ Come a Roma, anche in Svizzera gli apprendistati non hanno una durata regolare – a differenza di Genova e Napoli, in cui i contratti sono misurabili in una media abbastanza regolare di quattro anni, v. SANGUINETI 2013, ma variano sia da mestiere a mestiere, sia di maestro in maestro. Di contro, gli obblighi di genitori e insegnanti sono assai simili al di qua e al di là delle Alpi, con la significativa variazione che a Friburgo sono conosciuti casi di salario reso da parte del maestro all'allievo ancora durante il periodo concordato come di formazione, v. PFULG 1994, pp. 25-26. Oltre il proprio figlio, un maestro poteva tenere di volta in volta un solo apprendista, per evitare un aumento improvviso di patenti rilasciate a un numero troppo elevato di maestri che avrebbe creato scompenso nella stabile rete dei rapporti sociali degli artisti della città, generando concorrenze sleali.

²⁵⁴⁵ PFULG 1994, p. 30.

²⁵⁴⁶ L'artefice, nella sua testimonianza riportata in LAURO 2016, pp. 205, dichiara di aver ricevuto una patente di intagliatore nella città lagunare, e di essere quindi costretto a operare come lavorante nell'Urbe, affiancando l'opera di intaglio alla sua carriera come bombardiere a Castel Sant'Angelo.

lavorante, manteneva nella dimensione plurale della decorazione tardobarocca la possibilità di mettersi in mostra come esecutore virtuosistico nel proprio lavoro.

Forse Reiff stesso era cosciente di fare la parte del satellite e per questo non tentò la via della scultura monumentale in marmo, senza protezioni come si ritrovava: comprese però che la propria capacità di lavorare più materiali, appresa nell'ambito periferico svizzero, poteva essere nell'Urbe una carta che poteva usare a suo vantaggio. Giusto per portare un ulteriore esempio, apriamo una parentesi dedicata al *Battesimo di Cristo* a lungo conservato nella sagrestia del Duomo vecchio di Tivoli e raramente esposto (Figure 46. 1-2). Nessuno studioso ha finora tentato attribuzioni specifiche per il gruppo ligneo tiburtino: si tratta di un esperimento di buona qualità, che qui ci sentiamo di avvicinare alla mano di Reiff, possibilmente in tempi prossimi al ritorno a Friburgo. Questo in base al confronto col coperchio del fonte battesimale della cattedrale di S. Nicola di Friburgo, opera testimoniata di Reiff, come passaggio mancante tra quelle piccole statuine un po' imbozzate, complice una lunga storia di policromie probabilmente ravvivate e che necessiterebbero di una diagnostica scientifica approfondita, e l'ovvio e identificato prototipo, ossia la terracotta di Algardi oggi al museo di Palazzo Venezia²⁵⁴⁷. Tale opera ci può servire come termine di confronto tra le diverse sensibilità ai temi della policromia, del rilievo e del "pittorico" tra Roma e aree periferiche della produzione barocca come Friburgo. Reiff infatti elabora, come copertura dello stupendo pilo gotico, una cupoletta di gustosissimo spirito vicino al decorativismo di Giovanni Paolo Schor, con dei girali regolari d'acanto carnoso, dorato su fondo bianco, i cui caulicoli e fronde di campanule ottengono quasi i medesimi risultati di quelli concertati direttamente da Giovan Lorenzo Bernini con Antonio Chiccarì. Sarebbe stato naturale terminare l'opera con un monocromo, in bianco, a fingere – se non il marmo, scarseggiante in queste zone – la pietra chiara dello stupendo fondale, o in oro, come era stata decorata l'originale terracotta del maestro bolognese una volta entrata in un circuito collezionistico²⁵⁴⁸. E invece Reiff, di ritorno da Roma a casa sua, scelse la policromia

²⁵⁴⁷ Sul quale v. CANNATA 1999, con bibliografia precedente: anche la terracotta conservata alla Biblioteca Apostolica Vaticana era un tempo coperta, prima dei restauri eseguiti in occasione della mostra a cura di Olga Raggio nel 1983, da una spessa verniciatura bronzata: forse è da qui che derivano alcuni fraintendimenti nel modellato che qui affidiamo a Reiff, soprattutto nel *Giovanni Battista* che perde molto smalto nell'incavatura della faccia dominata da una barba vitale, e anche nel manto di pelliccia, che diviene generico panno di lana come quella del Cristo.

²⁵⁴⁸ Sorte affine ebbero anche altre sue opere, come il *Papa Liberio che battezza i Neofiti*, per la fontana del Cortile di San Damaso in Vaticano, il cui modello in terracotta è oggi al Minneapolis Art Museum, v. MONTAGU 1985, n. 191.B.1, pp. 450-451, tav. 73, ma che provocò in tempi piuttosto rapidi la produzione di una fusione in bronzo dorato, oggi al Louvre, v. MONTAGU 1985, n. 191.C.1, p. 451.

ottemperando alle tradizioni locali e della bottega di famiglia²⁵⁴⁹. Il gruppo tiburtino, a causa delle dimensioni più ampie, presenta una qualità decisamente maggiore nei panneggi, che seguono più da vicino il modello algardiano, avendone fatto supporre l'esecuzione da un ignoto membro della bottega di Ercole Ferrata, ingiustamente considerato l'unico artista capace di manovrare il legno a livelli di qualità avanzata²⁵⁵⁰. A maggior ragione questo gruppo, per un'evidente affinità iconografica, non ha presentato finora dibattiti significativi su una paternità all'interno di questo *atelier*, considerata la recente aggiunta al catalogo del maestro intelvese proprio di un piccolo *Battesimo di Cristo*, ancora esemplato sull'esempio algardiano²⁵⁵¹.

Avendo delineato con questo profilo biografico forse più unico che raro, una situazione eccezionale sia per qualità che per temperamento di Giovan Giacomo Reiff, che lo mette in comunicazione con altri artisti del legno che gravitavano al di fuori degli stretti regolamenti che governavano la corporazione, ci è d'obbligo aprire una parentesi sui due nomi forse più famosi e citati nella discussione di una scultura lignea secentesca a carattere pienamente romano. Ercole Ferrata e il suo più geniale allievo, il maltese Melchiorre Caffà, rappresentano il polo minimo dello spettro di possibilità di coinvolgimento negli affari corporativi. Questi due artisti infatti maneggiarono ripetutamente il legno in prima persona nel corso della loro vita. Caffà svolse questo ruolo soprattutto all'inizio della propria vicenda artistica, ancora a Malta e dunque al di fuori delle maglie di controllo del sistema economico romano, ma anche della sua stringente estetica monocroma: anche se le due grandi statue di *San Paolo*, 1659 alla Valletta²⁵⁵², e della *Madonna del Rosario*, 1661 a Rabat²⁵⁵³, sono opere pienamente devozionali, realizzate con una brillante policromia alla spagnola, i successivi *Santi martiri* in cera policroma del National Museum of Fine Arts della Valletta, sono stati connessi al cantiere del Colonnato berniniano²⁵⁵⁴ dalla critica, delineando comunque problematici accavallamenti di campo.

²⁵⁴⁹ Un solo altare dei moltissimi usciti dalla bottega familiare, realizzato dal fratello Jean Francois Reyff a Estavayer le Lac, presenta una bicromia bianco e oro, più vicina ai "desiderata" romani, con due statue di santi e tutti gli angeli in monocromia dorata, v. PFULG 1996, pp. 91-92, 139-141.

²⁵⁵⁰ È da tenere in considerazione che Ercole, analogamente al suo futuro allievo, passò un discreto periodo di tempo in un'area mediterranea meglio disposta verso la scultura lignea e policroma: sulla formazione prima genovese e napoletana di Ferrata, vedi rispettivamente MONTANARI 2017, e gli studi di Paola d'Agostino e Luigi Coiro, in particolare COIRO 2019, con bibliografia precedente.

²⁵⁵¹ Per quest'opera, v. SPERINDEI 2018, ma cfr. anche SCIBERRAS 2006b, fig. 152.

²⁵⁵² In particolare bisogna ricordarsi anche che mentre Ferrata finì un progetto in marmo dell'allievo, per la Grotta di San Paolo, dove il legno soffriva l'umidità, invece il siciliano Pietro Papaleo propose un *pendant* in legno, che è stato interpretato come un modello in grande per una successiva versione in marmo, mai realizzata. La scelta dell'artista fu evidentemente data dalla vicinanza geografica, v. AZZOPARDI 2006.

²⁵⁵³ SCIBERRAS 2006a, pp. 3-5.

²⁵⁵⁴ Su cui si veda lo studio tecnico di SANTE GUIDO 2006.

Ferrata, dal canto suo, continuava verosimilmente anche sul finire dei suoi giorni a soprintendere una campagna di moltiplicazione dei propri modelli²⁵⁵⁵ ricorrendo pure a questo materiale meno nobile e meno ricercato (anche dai collezionisti). Il riferimento ovvio è alla famosissima parata di *Apostoli* e *Madonne* oggi al museo diocesano di Scaria Intelvi: il dibattito su queste statuette, sebbene riscoperte sui primi del Novecento dalla bibliografia locale²⁵⁵⁶, si è acceso principalmente negli ultimi vent'anni, e ha creato non pochi problemi di metodo. Se da un lato alcuni autori hanno proceduto con estrema prudenza, moderando le attribuzioni in ragione della totale scarsità documentaria, dall'altro la parzialità regionale ha spesso insistito su una autografia non del tutto certa, contribuendo a creare una certa propensione nella letteratura, soprattutto nel caso della schedatura di arredi ecclesiastici, a etichettare come di competenza della "bottega di Ercole Ferrata" qualsiasi opera lignea di ambito romano sullo scorcio del secolo XVII²⁵⁵⁷.

Di più: nessuna delle pubblicazioni in merito alle statuette di supposta fattura del maestro ha tenuto conto del divieto, per quanto teorico, per chi non facesse parte della corporazione dei falegnami di maneggiare materiale ligneo. Anche l'analisi materiale dei legni, le cui essenze sono riconoscibili in acero e pioppo, dimostra una certa disomogeneità del gruppo, che può essere effettivamente sintomo di una provenienza dalla bottega, trattandosi di materiali di lavoro e non di sculture finite. La supposizione che le statuette si possano sicuramente riconoscere in quei modelletti citati nel testamento e riferiti nell'inventario *post mortem* di Ferrata²⁵⁵⁸, pur dubitabile, è stata portata avanti in bibliografia nonostante la data della prima apparizione del gruppo di sculture presso la sacrestia della chiesa di Pellio Intelvi soltanto nel resoconto della visita pastorale del locale vescovo Agostino Maria Neuroni del 1753²⁵⁵⁹.

Jennifer Montagu prudentemente pose diversi limiti alla solitamente scontata autografia di queste statuette, che si vogliano attribuire a Ferrata stesso oppure a Caffà, a cui pure secondo la

²⁵⁵⁵ Se poi con il lemma bottega ci rivolgiamo ai numerosissimi "giovani" che negli anni hanno operato accanto a Ferrata, è facile vedere come questi formassero un gruppo assai lungi dall'essere affiatato e stilisticamente univoco, come già rilevato in antico dai primi biografi dell'artista intelvese, come sottolineava già CASALE 1996.

²⁵⁵⁶ In particolare, la scoperta di questo piccolo ma assai studiato gruppo di opere avvenne con la mostra *Onoranze ad Ercole Ferrata ed agli artisti intelvesi* del 1910, v. DEMEO, GIOMETTI 2021, p. 86. Rimandiamo a questa pubblicazione per la bibliografia più completa e aggiornata sul tema.

²⁵⁵⁷ Su queste, vedi almeno MONTAGU 2006, che propende per darle a Caffà, con cui concorda COIRO 2019, pp. 59-60. BRUNO 2019, pp. 141 e 143 insiste invece maggiormente sulla validità didattica di queste sculture, identificate come parte dei modelli lasciati in eredità da Ferrata agli allievi come materiale di studio resi noti da GOLZIO 1935, come anche FACCHIN 2014/2015. SPIRITI 2019 si concentrava invece su un'analisi stilistica e iconografica del ciclo, che ritiene provenire dal santuario del Garelo, come già sosteneva DI GIOIA 2010.

²⁵⁵⁸ Pubblicato in forma completa nell'*Appendice* di CASATI 2020, pp. 109-130.

²⁵⁵⁹ CASATI 2020, pp. 21-30, in part. pp. 25-27.

studiosa spettano probabilmente disegni e modelli: per l'effettiva esecuzione in tiglio e in acero, proponeva dubitativamente piuttosto il nome di Michel Maille²⁵⁶⁰, in virtù di una sua precoce formazione francese nella scultura d'avorio. La proposta di un Ferrata esecutore ha invece preso piede negli ultimi anni²⁵⁶¹, anche attraverso la riconsiderazione degli allievi lombardi dello scultore: artisti come Camillo Rusconi, gravitante a Roma attorno allo studio di Ferrata, ebbero il loro primo apprendistato in Lombardia con Giuseppe Rusnati, effettivamente collaboratore di Ercole in gioventù e poi a sua volta maestro di specialisti del legno come Giuseppe Antignati²⁵⁶². Altri confronti stilistici a supporto di questa ipotesi²⁵⁶³ sono stati pubblicati negli ultimissimi anni, sottolineando però maggiormente la pluralità linguistica intrinseca all'atelier ferratiano, dove ebbero un ruolo decisivo anche scultori, come Filippo Carcani, che sappiamo discendere da una primaria formazione in seno ai falegnami²⁵⁶⁴. Nella bibliografia non è mai stata avanzata che l'ipotesi lo specialista del legno della bottega di Ferrata potesse essere Francesco Maglia, fratello di Michel Maille, il quale lo accompagna nell'attività di modellatore certamente almeno nel cantiere della Cappella di Sant'Ignazio, occupandosi di questa specifica tipologia di richieste.

È altresì da notare che l'intenzione di Ferrata sarebbe stata quella di spedire tali operette in patria con fini didattici: le statuette intelvesi sono per la quasi totalità derivazioni pressoché dirette da grandi capolavori della scultura romana di quegli anni dorati: la *Madonna del Rosario* di Caffà, da cui l'operina di Pellio si distacca pochissimo, è sottile ma intelligente variazione di quella di Algardi²⁵⁶⁵ (Figura 48), di cui modifica quasi esclusivamente la capigliatura e il nodo di vesti sotto il Bambino, alleggerendo entrambi; il *Sant'Andrea* è praticamente copia fedele, seppur in piccolo, del monumentale *Sant'Andrea* della crociera vaticana di François Duquesnoy (una scelta dei modelli che racconta una scelta di gusto del maltese, ricordandosi lo smaccato omaggio che

²⁵⁶⁰ MONTAGU 2006, p. 74: «That they came from the studio of Ferrata would seem beyond dispute, but who could have made them? This is hardly likely to have been Ferrata himself, since he is not recorded as ever having worked in wood. Of course Cafà is a possibility, especially given the existence of two wooden statues by him in Malta; but there is a great difference between an over life-size statue [aggiungiamo noi, policromata] and these little figures of some 36 centimetres. In particular, it is hard to think of the fiery Cafà, too much in haste to complete a marble statue, working on these carefully detailed and highly refined statuettes. One might rather think of a sculptor like Michele Maglia, who arrived from France as an ivory carver. But the fact is that we know too little of Ferrata's studio to say: there may well have been assistants in it who might have specialised in such work, and a study of Roman baroque wood sculpture has yet to be written».

²⁵⁶¹ CASATI 2013, p. 230.

²⁵⁶² CASATI 2013, in part. le pp. 216, 221-228, e cfr. CASATI 2020, pp. 41-45 e CASATI 2021.

²⁵⁶³ DEMEO, GIOMETTI 2021, in part. le pp. 97, 99-101, 103-104.

²⁵⁶⁴ DEMEO, GIOMETTI 2021, in part. le pp. 97-99, 101.

²⁵⁶⁵ MONTAGU 1985, n. 43, pp. 348-350: si noti in particolare che esistono di quest'opera numerose derivazioni lignee, molte delle quali policrome, ormai disperse in varie parti del mondo, v. in part. i nn. 43.D.1-5, p. 450.

realizzò al *San Longino* in S. Agnese in Agone²⁵⁶⁶); il *San Giovanni Battista*, che è di composizione rara e fu molto discusso da Montagu, sembrerebbe essere invenzione più deliberata di Caffà, e lo stesso varrebbe anche per il *San Giacomo Maggiore* e il *San Giovanni Evangelista*, dati a Caffà anche da Giometti: continua tuttavia a parere un po' strano l'*escamotage* di passare per una serie di traduzioni, possibilmente da originali di cera o terra di mano di Caffà stesso, fino a realizzare repliche in legno di quelli che potevano benissimo finire come bronzetti di ben più alto valore, non solo didattico ma anche venale.

Tutte queste considerazioni, che di certo non chiudono la questione di una eventuale autografia delle opere citate, ci permettono di delinearle come oggetti che come minimo non prevedevano di norma di essere esposti. In buona sostanza, l'unica opera ad oggi citata come opera lignea di Ferrata di grande dimensione - finta inoltre a marmo, a dimostrarne il rango eccellente - sarebbe la coppia di angeli con strumenti della passione nella Cappella della Pietà di S. Maria in Traspontina (Figure 49. 1-2). Questa attribuzione si è fossilizzata per tradizione²⁵⁶⁷, tuttavia niente vieta di porre le due statue a date precedenti: l'unico *post quem* è il 1669, anno del completamento dei lavori al Ponte Sant'Angelo, di cui le due sculture sono evidentemente derivazioni. Nel 1668 Giovan Giacomo Reiff lavorava come intagliatore per il cardinale Francesco Barberini in S. Lorenzo in Damaso²⁵⁶⁸, mentre dieci anni dopo, nel 1679, abbiamo un pagamento cumulativo dall'impegnativa cifra di 145 scudi e 60 baiocchi a «Gio: Maria Giorgetti intagliatore», per vari lavori di pregio tra cui due angeli grandi per la medesima basilica²⁵⁶⁹: un'informazione che potrebbe fare luce sull'effettiva provenienza di questa coppia. Infatti, se si

²⁵⁶⁶ Su questa derivazione v. DI GIOIA 2006, pp. 49-53.

²⁵⁶⁷ La schedatura della Soprintendenza di Roma di S. Gianzi del 1972 riporta il nome di Ercole Ferrata pur datando le statue al 1713, anno dei restauri della cappella. A parte la marchiana svista sulla cronologia, le fonti sulla chiesa si riducono alla guida di MASTELLONI 1717, che informa sulla responsabilità del rinnovamento della cappella di padre Pietro Paolo Celsini, e a quella di CATENA 1954, che entrava più nel dettaglio delle collaborazioni con alcuni architetti.

²⁵⁶⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 44-45, cita un pagamento di 33 scudi e 50 baiocchi del 1668 (BAV, Archivio Barberini, *Giornale del Cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 74 (1666-1670), c. 418) per uno stemma con due putti e altri intagli da collocarsi come cimasa del coro di S. Lorenzo in Damaso. L'opera doveva portare avanti la campagna di decorazione della basilica avviata negli anni trenta del Seicento che comprendeva anche i due organi posti nell'abside di mano di Giovan Battista Soria, v. BARBIERI 1984, p. 46 e intagli di cornici e tabernacoli di mano di Giovanni Maria Giorgetti, v. GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 33, 40, 47, svolti in contemporanea ai lavori di Reiff: BAV, Archivio Barberini, *Giornale del Cardinale Francesco Barberini Seniore*, Computisteria 74 (1666-1670), p. 597: per un baldacchino sopra il seggio principale del coro di S. Lorenzo in Damaso, scudi 5, 1669; cfr. precedentemente *ibid.*, Computisteria 73 (1661-1665), p. 472: per un tabernacolo con intagli e cornice per la pala di San Nicola, scudi 20, nel 1664.

²⁵⁶⁹ BAV, Archivio Barberini, *Computisteria* 76, p. 523, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 47: oltre a gli angeli sono pagate una cornice di un quadro da donare all'ambasciatore portoghese, una figura di *Santa Brigida* per la Cappella della Crocifissione, due basamenti per un tavolo con piano di marmo, un tabernacolo per il monastero di Fara Sabina e imprecisati lavori su carrozze.

osservano le pieghe mosse e incurvate soprattutto all'altezza del petto delle vesti dei due angeli, risulta evidente che il confronto stilistico più stringente tra gli artisti attivi sul ponte non è certo con l'*Angelo con la Croce* di Ferrata; vi si avvicinano per qualche verso di più i due di Paolo Naldini, l'*Angelo con la Veste* e l'*Angelo con la Corona di Spine*: ma il più prossimo per fisionomia e atteggiamento è certo l'*Angelo con la Spugna* di Antonio Giorgetti. A questo punto è evidente che spira, è il caso di dire, un'aria di famiglia: peraltro condivisa pure dall'esemplare poi trasformato in un pezzo processionale dorato, oggi nel museo del Palazzo Pontificio di Castel Gandolfo. Proponiamo quindi di identificare i due angeli della Traspontina in due opere tra le realizzazioni più alte di Giovanni Maria Giorgetti, oppure, vista la datazione molto avanzata nella sua carriera, del socio Giovanni de Sebastiani, inizialmente realizzate per la basilica del Palazzo della Cancelleria all'epoca in cui vi abitava il cardinale Francesco Barberini.

VII. La quercia chigiana - invenzione berniniana ed esecuzione a confronto nell'arte lignaria: Antonio Chiccarì

Nonostante non abbia mai lavorato direttamente il legno, è inevitabile confrontare l'opera di Giovan Lorenzo Bernini, alla cui inventiva dobbiamo uno degli organi più innovativi del barocco romano: quello del transetto destro di S. Maria del Popolo eseguito da Antonio Chiccarì. L'innovazione straordinaria portata dall'artista napoletano e dalla sua bottega nel campo delle arti decorative è irriducibile a un capitolo di tesi: la teatralità, il bel composto, l'unitarietà delle arti visive hanno trovato negli anni i loro ricercatori, cantori e organizzatori in studiosi dal calibro altissimo e in mostre e schede altrettanto accurate. Questo stato dell'arte, da poco entrato in una terza generazione di autori e di frequentatori di archivi, se non può essere esaurito in questo studio, può almeno essere sistemato nei suoi agganci alle personalità dell'intaglio ligneo. Tra i molti casi all'interno della fiorente e iperattiva selva di collaboratori abituali dell'esigente cavaliere, la bibliografia secondaria ha riscoperto soprattutto Antonio Chiccarì pisano. Il suo apparire fu dettato, come per molti altri artigiani prima sconosciuti, dalle grandi campagne archivistiche dei primi del Novecento, in particolare quelle riguardanti gli anni del pontificato chigiano, e soltanto di recente il suo ruolo è stato enfatizzato, forse eccessivamente, dagli scritti degli specialisti di Bernini come Francesco Petrucci e Alvar González-Palacios²⁵⁷⁰. Infatti, l'elenco delle opere documentate di Chiccarì, se esaminato a fondo, senza fermarsi al capolavoro organistico o alle citatissime *consolles* di Ariccia, permette di tracciare un profilo piuttosto modesto dell'artefice.

Trovo doverosa questa premessa: pur se data per assodata dalla critica, l'interpretazione che vuole Chiccarì «il più abile intagliatore di legno attivo a Roma nella seconda metà del Seicento»²⁵⁷¹, o più prudentemente tra «i maggiori artefici nel suo campo»²⁵⁷² è qui inevitabilmente rivista, anche soltanto considerando come egli sarebbe assunto a tale *status* nella stessa Roma in cui esistevano dei veri e propri sistemi di clientela che legavano dinastie di botteghe a specifiche famiglie di committenti, come emerge chiaramente dai profili biografici precedentemente illustrati. Negli anni di Alessandro VII erano ancora attivi Gian Giacomo

²⁵⁷⁰ Più volte raccolti e rivisti, gli studi su Chiccarì si trovano ad esempio nel celebre volume GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, vol. 1, pp. 55-72, 77-82, vol. 2, p. 55, fig. 87, e nella scheda di F. PETRUCCI in BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999, n. 162, p. 408, PETRUCCI 2017; cfr. anche PETRUCCI 2022b, *passim*, per una definitiva raccolta e dei propri studi comprendenti anche quelli su Chiccarì, specialmente tra le pp. 71-119; 387-417; 459-473.

²⁵⁷¹ PETRUCCI 1998, p. 324.

²⁵⁷² Così riassume GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, p. 259.

Reiff, di ottime qualità scultoree e particolarmente versato nella realizzazione di strumenti musicali, e gli allievi e discendenti della dinastia dei Giorgetti, inaugurata da Pietro Paolo, che già aveva compiuto per i Barberini un significativo salto di *medium*, trasmettendo nel legno idee pittoriche e architettoniche complesse, assimilate dagli esperimenti “neo-manieristi” di Pietro da Cortona, ad esempio al Battistero Lateranense.

Le imprese della stagione chigiana hanno il pregio di attirare l'attenzione in quanto parto geniale della fervida mente di Bernini, con invenzioni tematiche e iconografiche innegabili: il ruolo storico di Chiccarì, attraverso il legame con il cavaliere, è quello di definire un nuovo tipo un artefice, in grado di scardinarsi sia dal *deficit* tecnico – l'artigiano mancava dei necessari fondamenti del disegno per supplire non solo all'invenzione, ma anche all'esecuzione di figure – sia da una regolamentazione fin troppo serrata da parte dell'Arciconfraternita dei Falegnami. Anche altri membri dell'*entourage* berniniano di più alta caratura artistica, ma comunque interessati alla produzione lignaria (più a buon mercato) come Ercole Ferrata e Melchiorre Cafà, sfrutteranno a fondo le potenzialità di questa svolta. In questo senso, non stupisce che Chiccarì sia morto quasi dimenticato dopo la fine della frenetica (iper)attività cantieristica di Alessandro VII, poiché quasi esclusivamente per la famiglia di questo committente egli era stato essenziale, grazie alla protezione di Bernini, mentre altri artisti di qualità pari o superiore alla sua lavoravano contemporaneamente su idee diverse.

Per meglio definire le coordinate in cui si è mossa la bibliografia, è inevitabile sottolineare un deciso disinteresse degli studiosi riguardo all'attività nel legno della bottega berniniana, pure centrale. Basti ricordare, a titolo d'esempio, che nel recente volume *Material Bernini*²⁵⁷³ questo materiale non venne neanche indicizzato tra quelli utilizzati dal maestro. Gli autori si limitarono a occuparsi infatti di problemi connessi all'irrinunciabile legame tra scultura e pittura nell'opera berniniana, denunciato negli studi moderni a partire dall'Ottocento come “scultura pittorica”²⁵⁷⁴: dunque la creta, la cera e il bronzo vennero esaminati nelle loro valenze ottiche e tattili²⁵⁷⁵, nella relazione col tocco e la macchia venete²⁵⁷⁶, nella costruzione artificiosa di una facilità e sprezzatura esecutiva mai eguagliate²⁵⁷⁷. Il marmo ebbe minor parte, ma non poteva essere eluso

²⁵⁷³ LEVY, MANGONE 2016, v. in part. il saggio introduttivo, LEVY 2016.

²⁵⁷⁴ Sulle modalità in cui questo binomio venne a crearsi nella critica berniniana, basti rimandare a SIMONATO 2018.

²⁵⁷⁵ Come ad esempio da OSTROW 2016.

²⁵⁷⁶ Così MANGONE 2016.

²⁵⁷⁷ Tema indagato specialmente da NADEAU 2016.

per la somma capacità di Gian Lorenzo di piegarlo come burro, e di animarlo sotto pelle con gli umori più vividi e veri²⁵⁷⁸.

Posizionandosi secondo questa prospettiva, resta eclatante l'assenza negli indici dello stesso volume di un altro materiale centralissimo nella produzione berniniana e più generalmente barocca, ossia lo stucco. Il dato non è tuttavia sorprendente perché il *focus* dominante negli studi su Bernini e la plastica, retrocedendo nella cronologia, ancora nella mostra *Bernini. Sculpting in Clay*²⁵⁷⁹, era rimasto impacciato nella trappola dell'autografia, dell'indice del genio inventivo espresso nell'argilla: per quanto il problema sia stato chiaroscurato da riletture avanguardistiche²⁵⁸⁰, questa prospettiva privilegiata lasciava da parte altre tecniche per la modellazione, come lo stucco. Quest'ultimo, 'figlio minore' quanto il legno, è divenuto piuttosto campo di specialistiche ricerche documentarie sui suoi esecutori: i due materiali condividono una 'necessaria' appartenenza ai cantieri corali, dove la totale estraneità della mano fisica dell'artista inventore probabilmente mette ancora la critica poco a suo agio. Senza contare che notoriamente anche nell'ambito dell'invenzione Bernini, pur dotatissimo come era, ebbe collaboratori fondamentali, su tutti Giovanni Paolo Schor²⁵⁸¹.

Per quanto riguarda il legno, il capitolo del citato libro sulla (im-)materialità dell'arte di Bernini di Fabio Barry arriva a sfiorare il punto cruciale pur non centrandolo²⁵⁸². L'autore si concentra sull'idea berniniana di sottrarre alle opere il peso e le caratteristiche dei materiali esecutivi, per riassembolarli nel celebre «bel composto». Pare infatti un'occasione sprecata sottolineare l'onnipresenza della 'levitazione' nelle opere dell'artista napoletano senza vederne l'ovvio corollario, cioè la necessità di lavorare materiali che garantiscano rapidità di esecuzione e

²⁵⁷⁸ L'ovvio tema è declinato in riferimento al procedimento della metafora della *Verità svelata dal Tempo* da DELBEKE 2016.

²⁵⁷⁹ DICKERSON, SIGEL, WARDROPPER 2012, incentrata soprattutto sui bozzetti, v. in part. i saggi di COLE 2012 e DICKERSON, SIGEL 2012.

²⁵⁸⁰ Sia storiografiche sia teoriche, che hanno permesso un riassetamento decisivo per gli studi successivi: su tutte il riconoscimento di una particolare *agency* della terracotta rispetto ad altri materiali teorizzato da VAN GASTEL 2016.

²⁵⁸¹ Sui rapporti tra i due tutta la bibliografia deve essere fatta risalire ai fondamentali brani del diario di Chantelou registrati l'8 e il 10 ottobre, v. FRÉART DE CHANTELOU 1885, p. 213: «Le Cavalier a dit qu'il [Schor] possédait fort le dessin, et que pour les comédies et théâtres il fallait qu'un homme eût l'Invention et les belles idées, qu'a vec cela il pouvait se faire aider d'un qui peut colorer ses idées, et d'autre qui entendit les machines; qu'ainsi on pourrait faire de belles choses et fort surprenantes», e *ivi*, pp. 222-223: «L'abbé et le Cavalier ont reparlé de ce Jean-Paulo Tedesco comme d'un homme qui aurait été de grand service ici, ayant un fond de dessin et d'invention inépuisable et propre à tout. "Veut-on un carrosse ?" a-t-il dit, "il en fait le dessin ; une chaise ? un dessin ; de l'argenterie ? un dessin ; et généralement de tout", mais que l'abbé Elpidio [Benedetti] qui se sert de lui à Rome et s'attribue l'honneur de ce qu'il fait, empêcherait qu'il ne vînt », e cfr. p. 231: «Changeant de discours, il m'a dit que Jean Paul Tedesco était un homme nécessaire ici, mais qu'on aurait difficulté à le persuader», trad. in DEL PESCO 2007, p. 419, 432.

²⁵⁸² BARRY 2016: una volta introdotto questo tema, tuttavia, l'autore si diffonde piuttosto sull'uso dei marmi mischi, per infine riassetarsi (giustissimamente) sull'importanza della luce.

soprattutto leggerezza strutturale. Riflettendo su un'oggettiva valutazione delle caratteristiche fisiche dei *media*, questo dato tecnico risulta garantito solamente dai due materiali appena discussi, che non a caso sono utilizzati in gran parte delle monumentali decorazioni di mostre d'organo. Occorre insomma segnalare la difficoltà della critica ad ammettere la semplicità della soluzione di un problema teorico – la vocazione formale del legno all'interno del *corpus* berniniano – che muove in fin dei conti da una motivazione eminentemente pratica: ha fatto eccezione Jacopo Curzietti, che ha giustamente sostenuto che «l'uso molto frequente dell'intaglio ligneo nella realizzazione delle cantorie degli organi» risponda sostanzialmente a esigenze tecnologiche, in quanto «la complessità e i costi elevati nell'applicare strutture lapidee a parete in posizione soprelevata rispetto al piano di calpestio determinarono l'adozione del legno come *medium* privilegiato per dar corpo ad imponenti sistemi decorativi che appagassero il gusto di retorica magniloquenza proprio del maturo barocco romano; a questo si aggiunga, non ultimo, la maggiore resistenza garantita dal legno alle vibrazioni foniche emesse dalle canne degli organi che avrebbero viceversa compromesso un supporto altrettanto leggero ma ben più fragile quale lo stucco»²⁵⁸³.

Più che dalle evidenze materiali, come sempre scarse, dagli spogli documentari di più di cent'anni di ricerca si può provare a tracciare la biografia di Antonio Chiccarì, indicato nei documenti alternativamente come intagliatore o falegname, o raramente con entrambe le locuzioni, e una sola volta come capomastro. Antonio Chiccarì nacque a Pisa nel 1617, ma a lungo nella bibliografia ha mantenuto un certo fascino l'interpretazione di Friedrich Noack che lo voleva tedesco, basandosi su un etimo del cognome come corruzione di Anton Kicker²⁵⁸⁴. Morì a Roma nel 1675, dopo un lungo periodo di inattività, dovuto probabilmente a cattive condizioni di salute²⁵⁸⁵.

²⁵⁸³ CURZIETTI 2017, p. 540.

²⁵⁸⁴ L'equivoco sulla provenienza nacque con NOACK 1927, I, p. 231, e fu eliminato definitivamente da SPERINDEI 2011, p. 89 nota 4, che pubblicò gli atti di battesimo conservati a Pisa, ma già PETRUCCI 1998 aveva sciolto il fraintendimento sottolineando «che il Chiccarì era toscano e non tedesco [...] dato che spesso nei documenti Chigi viene definito "il Pisano"». Mancava l'errore in OZZOLA 1908, che alle pp. 56, 75, 77 cita senza trascrivere documenti sulla collaborazione con Giovan Lorenzo Bernini, Ercole Ferrata e Carlo Fontana, tra cui il pagamento per le cornici chigiane con rami di quercia (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, b. 125, fasc. 10, c. 74r-v, pubblicato in AMENDOLA 2010, *Appendice Documentaria*, p. 265), mentre rimase presente anche in tutti i primi scritti di Francesco Petrucci stesso e di Álgar González-Palacios oltre che nei seguenti: GOLZIO 1939; MASSON 1966a (dove è citato per lavori alle carrozze di Cristina di Svezia); MASSON 1966b (dove invece sono pubblicati i pagamenti per gli stampi lignei dei trionfi in zucchero dei banchetti pasquali di Clemente IX).

²⁵⁸⁵ Forse per la tarda età, forse per la fine del pontificato senese, dal 1671 al 1675 le fonti su di lui tacciono, ma secondo Jacopo Curzietti, in CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16, non sono emersi dati che identifichino la data di morte del Chiccarì nel 1671-1672, come proposto da FAGIOLO DELL'ARCO 2002, p. 155, nota 28. Ad ogni

Giunse nella città papale non nel 1646, come già sostenuto in bibliografia²⁵⁸⁶, ma al più tardi nei primi mesi del 1645, dato che il 9 aprile è registrata la sua patente per aprire una bottega, la cui ubicazione purtroppo non è indicata dai documenti, come maestro intagliatore²⁵⁸⁷. A questa data, all'età di 28 anni, Chiccarì risulta già ampiamente formato²⁵⁸⁸: tuttavia nei suoi primi dieci anni circa a Roma si occupò di lavori di falegnameria di rilevanza modesta, e soltanto in seguito, in qualità di esecutore di fiducia di Bernini nell'epoca considerata la più sfortunata per il cavaliere: durante il papato di Innocenzo X Pamphilj. Sotto la direzione e lo stretto controllo del celebre artista, Chiccarì si sarebbe rivelato estremamente duttile, un vero e proprio *asset* fondamentale per virtuosismo nell'intaglio, per quanto limitato principalmente alla resa di fogliami ed elementi naturali.

Non si può escludere che, nonostante questa lenta formazione, l'origine toscana possa aver rappresentato nel tempo una componente essenziale per il successo dell'intagliatore presso una corte papale che con Alessandro VII divenne presto 'senese' e di cui il regista assoluto²⁵⁸⁹, Bernini, amava definirsi fiorentino²⁵⁹⁰. Ad ogni modo, la prima opera significativa nota di Chiccarì a Roma fu probabilmente un imprecisato contributo alle ultime fasi dei lavori della

modo, l'artefice doveva essere già morto nel 1675, data a partire dalla quale per i successivi dieci anni tranne il 1679 il Monte di Pietà ha registrato un suo fondo ereditario, v. ASR, Monte di Pietà, *Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 116, c. 784; reg. 117, c. 165; reg. 118, c. 105; reg. 119, c. 81; reg. 121, c. 62; reg. 122, c. 60; reg. 123, c. 57; reg. 121, c. 62; reg. 125, c. 51; reg. 126, c. 46, citati in CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16. Questo dato viene ribadito da SPERINDEI 2011, p. 91, nota 19 che, definendo l'eredità una «favolosa fortuna nelle mani del cognato e sacerdote Domenico Luparini», segnala anche il testamento, pubblicato in parte da SPERINDEI 2008, p. 127, con bibliografia precedente.

²⁵⁸⁶ A questa data la bottega di Chiccarì era situata presso il pozzo delle Cornacchie, vicino a Palazzo Madama, e come risulta dagli Stati delle Anime aveva già numerosi aiutanti, v. SPERINDEI 2011, pp. 89 e 94, nota 6.

²⁵⁸⁷ La sua immatricolazione, è registrata sotto «Vitorio Mognaino, Console e Camerlengo» da novembre 1644 a maggio 1645, come «Antonio Chiacaro intagliatore», v. ASVR, ASGF, 163, c. [30v].

²⁵⁸⁸ È però impossibile segnalare in base ai documenti se l'apprendistato sia avvenuto presso il padrino di battesimo Pasquale Massimo Parducci pisano, o lo zio livornese Guglielmo, entrambi legnaioli v. SPERINDEI 2011, pp. 89 e 94, nota 3. Né sembra possibile stabilire contatti con un grande artista del legno attivo a Pisa, citato anche da Filippo Baldinucci: Giovanni Battista Riminaldi, fratello del celebre pittore Orazio. Su questo artista, v. CIARDI 1985 e PALIAGA 1991, con bibliografia precedente: era stato residente a Roma tra 1623 e 1625 insieme al fratello (in via Vittoria, parrocchia di San Lorenzo in Lucina, v. CAROFANO, PALIAGA 2013, appendice documentaria, n. 3, p. 246), morì tuttavia nuovamente a Pisa entro il marzo 1641 (v. FANUCCI LOVITCH 1995, p. 217), dopo essersi occupato di amministrare il cantiere della cupola affrescata dal fratello Orazio e avervi collaborato con numerosi lavori di intaglio di cornici e due grandi angeli ancora esistenti di attardato gusto manierista, su cui v. CAROFANO 2019, pp. 65-181.

²⁵⁸⁹ La misura del comportamento di Bernini entro la sua bottega andrà calcolata tra gli incensi del figlio Domenico Bernini e le stoccate velenose, probabilmente assai più vicine alla realtà, di Giovan Battista Passeri quando nella vita di Guido Ubaldo Abbatini sostiene che nel pontificato di Urbano VIII, il favorito Bernini «fu l'arbitro di quelle professioni [...] aveva il maneggio totale di palazzo in ogni lavoro appartenente al disegno, sicché per le sue mani erano compartite tutte le occasioni di quelli magisteri», senza lasciare nessun momento di svago che non fosse da lui stesso fortemente controllabile, come durante le recite delle commedie, v. PASSERI 1772, pp. 241-243.

²⁵⁹⁰ Sulla fiorentinità 'costruita' di Bernini, contrapposta alla sua effettiva origine napoletana, v. il primo capitolo di PESTILLI 2022, pp. 9-37, note a pp. 199-210.

Cappella Cornaro, nella primavera del 1653²⁵⁹¹. La comparsa del pisano nel contesto del fondamentale cantiere, anche se non come prima scelta, rende necessario interrogarsi su come si fosse inserito a queste date nella commissione: quesito che ha generato l'ipotesi che egli avesse avuto i suoi primi contatti dalla dinastia degli Schor attraverso vincoli di parentela austriaci²⁵⁹². Questo suggerimento è ovviamente da rigettare, poiché il padre di Antonio Chiccarì non risulta né austriaco né tirolese, ma fiorentino e non connesso all'arte lignaria o figurativa in genere, almeno sulla base dei documenti conservati a Pisa²⁵⁹³. Pensare che il neo-immigrato Chiccarì abbia avuto accesso a cantieri di importanza storica capitale grazie alla protezione familistica di Giovanni Paolo Schor²⁵⁹⁴, e per suo tramite di Bernini - un autentico, immenso colpo di fortuna nelle dinamiche sociali dell'intaglio ligneo romano - è certo suggestivo: tuttavia è decisamente più verosimile pensare a un rapporto differente con la dinastia di decoratori di Innsbruck, forse addirittura inverso, almeno inizialmente, nei ruoli: sempre nel 1651, infatti, è Bonaventura Schor²⁵⁹⁵ che chiede a Chiccarì di essere pagato, per una cifra assai modesta, per alcuni dipinti su carta fatti in occasione di uno spettacolo pirotecnico per Rodrigo Díaz de Vivar Gómez de Sandoval, VII duca dell'Infantado e al tempo viceré di Sicilia²⁵⁹⁶. Eppure a ben vedere, un anno

²⁵⁹¹ Archivio del Banco di Santo Spirito, *Libro Mastro del 1653*, c. 305, registra un pagamento di scudi 30.00 del 27 marzo 1653 «pagati a Ant. Chicchi intagliatore», pagamento pubblicato in NAPOLEONE 1998, *Appendice Documentaria*, p. 186 (l'autrice interpreta "Chicchi" ancora come deformazione di "Kicher", le cui origini tedesche nell'articolo divengono fiamminghe, mentre la sua professione viene altrettanto inesattamente indicizzata come ebanista e non intagliatore; inoltre in nessuno dei documenti è detto che il pagamento sia da riferirsi a modelli lignei per fusioni, come invece sostenuto nel testo dalla studiosa): FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 148, accetta questo riferimento come prima testimonianza certa di un lavoro di intaglio romano di Chiccarì, ma datandolo al dicembre 1651 in quanto data di ufficiale chiusura del cantiere, ciò che a mio parere resta invece dubbio: sia per mancanza di informazioni per i tre anni successivi, sia per la particolare grafia del nome.

²⁵⁹² Come proposto da FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 148.

²⁵⁹³ Il nonno Antonio, anch'egli legnaiolo, e il padre Massimiliano, mastro muratore, sono infatti registrati nei libri parrocchiali pisani come fiorentini: v. SPERINDEI 2011, pp. 89 e 94, nota 4.

²⁵⁹⁴ Su Schor, resta imprescindibile l'avanguardistica tesi di dottorato di EHRLICH 1975, seguita da alcune citazioni di notevole importanza in GONZÁLEZ-PALACIOS 1974, GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, vol. I, p. 63; vol. II, fig. 119; GONZÁLEZ-PALACIOS 1999, pp. 188-189, R. Valeriani, scheda in BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999, n. 163, pp. 408-409, nonché le due decisive pubblicazioni di FUSCONI 1984 e FUSCONI 1985, che finalmente fanno assurgere il "Todesco" al livello che gli spetta di artista di primo ordine nella Roma Barocca, cfr. anche FUSCONI 2016; definitiva sistemazione trovarono le informazioni sull'artista e sulla sua famiglia con gli studi del nuovo millennio, tra i quali citiamo WALKER, HAMMOND 1999, pp. 8-11; WALKER 2003a; WALKER 2003b; ma soprattutto STRUNCK 2008 e gli altri saggi del volume, frutto di un convegno fortemente voluto e 'diretto' dalla studiosa; si vedano infine anche WALKER 2011; PETRUCCI 2016; CHECCHI 2017, per nuove considerazioni sul letto di Maria Mancini nel contesto della Galleria Colonna; LEONE 2017, testo pubblicato alla riscoperta della tela rappresentante il Carro d'Oro eseguito da Schor, sul quale v. più approfonditamente i testi raccolti in SIMARI, GRIFFO 2019, catalogo della mostra inaugurata all'acquisizione del predetto dipinto da parte delle Gallerie degli Uffizi. Per una carrozza disegnata dal figlio Cristoforo a Napoli, e riutilizzata in Francia come carro processionale cfr. ARRANZ 2020.

²⁵⁹⁵ Bonaventura fu pittore e indoratore, fratello di Giovanni Paolo: i due si erano trasferiti a Roma prima del 1638, v. BARTONI 2012, p. 335 (il terzo fratello Egidio li raggiunse solo tra 1656 e 1666, v. HAMMER 1912, p. 109).

²⁵⁹⁶ L'artista, precedentemente considerato erroneamente artigiano del legno, cfr. EHRLICH 1975, pp. 15 e 720, firmò il 10 luglio 1651 una ricevuta di soli due scudi a Chiccarì, v. ASR, Tribunale del Governatore, busta 2, *Artigiani*

dopo questo contatto, l'intagliatore attivo nella Cappella di S. Teresa era ancora Pietro Paolo Giorgetti²⁵⁹⁷, la cui morte (come si è già scritto) è solitamente data al 1654²⁵⁹⁸. Presumibilmente i compiti di entrambi gli intagliatori risolvevano le stesse necessità, e non si può escludere che fosse l'ormai anziano Giorgetti ad aver suggerito Chiccarì come nuova maestranza, supponendo un contatto precedente tra i due artisti del legno che sarebbe potuto servire da 'garanzia' al nuovo arrivato.

Sporadicamente, dopo il successo negli anni Cinquanta, Chiccarì si mostra anche imprenditore, operando come mercante di legni, non sempre in commissioni di pregio²⁵⁹⁹. Si tratta di una notizia preziosissima, poiché testimonia il ruolo extra-ordinario di Chiccarì rispetto alle pratiche della corporazione del legno romana descritte nei capitoli introduttivi. Tale libertà di movimento fu certamente data dalla vicinanza a committenti e progettisti di calibro inarrivabile rispetto ai suoi concorrenti, di cui raramente si riscontrano attività mercantili.

In effetti, se si confrontano anche i numerosi documenti successivi a questo periodo, in particolare quelli recuperati da Alvar González-Palacios²⁶⁰⁰ e Jacopo Curzietti²⁶⁰¹, si nota come

e *Artisti*, fasc. 168: «Die 7. Augusti 1651 [...] Io infrascritto ho ricevuto scudi dui moneta da Antonio Chicheri qual sono per pagamento di giornate cinque che io gli ho depinto sopra carta per li fochi di San Pietro serviti per Eccellentissimo Signore Duca del Infantato e di questo mi chiamo contento e sodisfatto in fede per questo di 10 luglio 1651. Dico scudi 2 / Io Bonaventura Schor a fè quanto detto io manu propria», citato in SPERINDEI 2011, p. 94 nota 7.

²⁵⁹⁷ ASBI, Archivio del Banco di Santo Spirito, *Libro Mastro del 1652*, c. 369: «A di 9 detto [luglio]: scudi ventiquattro e 90 moneta pagati a Pietro Paolo Giorgetti», pubblicato in NAPOLEONE 1998, *Appendice Documentaria*, p. 185.

²⁵⁹⁸ Ricordiamo qui solamente che Giorgetti è corniciaro di fiducia per Nicolas Poussin tra il 1644 e il 1650, vale a dire è l'artigiano che fattualmente reinventa l'armonia del *display* del barocco, seminando l'idea anche in Salvator Rosa: eppure aiutava anche Bernini, a ennesima e non necessaria dimostrazione del fatto che questo tipo di rapporti non seguiva assolutamente una logica stilistica, bensì puramente utilitaria.

²⁵⁹⁹ Jacopo Curzietti, in CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16, riporta due mandati di pagamento tra gennaio e febbraio 1667 per un totale di 450 scudi per «legnami dati per li castelli che si fabricano per alzare le colonne» durante i restauri del Pantheon (ASR, Monte di Pietà, *Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 108, cc. 208 e 254); e ancora, nel marzo 1670 la vendita per 7 scudi «di tavole date» ai padri di Sant'Agostino per lavori al convento sotto la direzione di Giovanni Battista Contini e due pagamenti tra aprile e settembre 1670 per un totale di 67 scudi per lavori non precisati nell'Ospedale dei Mendicanti presso ponte Sisto (ASR, Monte di Pietà, *Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 111, cc. 170, 337, 539).

²⁶⁰⁰ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 113-114 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 132, no. 2, c. 11): pagamenti del 1658 per vari lavori di «falegname» per Mario Chigi, tra cui credenze, una lettiera, un lavabo e quattro torcieri; ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 137, no. 6: pagamenti del 1659 per vari lavori di «falegname» tra cui credenze nel Palazzo Vaticano; ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 144, no. 7: pagamento del 1660 per lavoro di «falegname» a una lettiera; lavori di «intagliatore» solo in ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 168, no. 10, pagamenti del 1667 per una carrozza.

²⁶⁰¹ Curzietti annota numerosi pagamenti per lavori di semplice falegnameria come casse per gli Agnus Dei per gli anni 1656, 1661, 1665, 1666, 1667 (ASR, Monte di Pietà, *Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 95, c. 349, 692; reg. 102, c. 666; reg. 106, c. 492; reg. 107, c. 390; reg. 108, c. 342), o ancora uno dalla Compagnia della Santissima Trinità per lavori non specificati all'Ospedale dei Boemi, nel luglio 1657, di 33 scudi e 39 baiocchi (ASR, Monte di Pietà, *Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 96, c. 443), v. CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16.

in una decisa maggioranza delle occorrenze l'artefice pisano sia citato con la carica di falegname. Questo dato è in parte confermato dal titolo che ebbe Chiccarì dal governo apostolico: egli fu, insieme a Francesco Gualdi, «falegname di palazzo» per tutto il pontificato di Alessandro VII.²⁶⁰² Come detto, la definizione di falegname è tendenzialmente esclusiva rispetto a mansioni di intaglio e soprattutto di figura, innestandosi soprattutto nel campo delle costruzioni, e molti documenti oscillano nella sua definizione, confortando l'idea che il pisano da intagliatore fosse molto più a suo agio con opere di impegno limitato. Anche la messe dei modelli architettonici di cui si occupò Chiccarì è tipicamente sintomo dell'attività di falegname più che di intagliatore: oltre a collaborare al modello grande del Colonnato di San Pietro, per la cui esecuzione è pagato da Bernini²⁶⁰³, sono di sua responsabilità altri due per la facciata di S. Maria della Pace per Pietro

²⁶⁰² La notizia è pubblicata per la prima volta da Jacopo Curzietti nell'analisi della contabilità della Dataria Apostolica dei Libri Mastri del Monte di Pietà, v. CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16. Sempre con questo collaboratore Curzietti lo ha ritrovato attivo anche al di fuori dei palazzi papali, ad esempio per la realizzazione nel marzo 1657 di una nuova porta lignea per la chiesa di Sant'Adriano al Foro Romano, in sostituzione dell'originale in bronzo, spostata nel rinnovato ingresso della basilica di S. Giovanni in Laterano. Chi scrive non può escludere che quest'opera fosse arricchita da intagli virtuosistici, considerando anche il prezzo elevato di scudi 528.83 (ma la porta aveva dimensioni comunque assai importanti): nel 1657 Antonio Chiccarì e Francesco Gualdi ricevettero quattro acconti il 24 marzo, il 26 aprile, il 19 luglio e il primo settembre, a cui seguì un saldo finale il primo ottobre (ASR, Monte di Pietà, *Depositi Vincolati, Libri Mastri*, reg. 96, cc. 322, 400, 584, 628, 681), cfr. ROCA DE AMICIS 1993, in part. pp. 63-64. Dal 5 gennaio 1657 al 23 ottobre 1657 alla coppia furono pagati scudi 1203.00 per vari lavori ai Palazzi pontifici del Vaticano, del Quirinale e di Castel Gandolfo (ASR, Camerale I, *Conti della Depositeria Generale*, b. 1928, f. 191); e dal 21 aprile 1656 al 6 agosto 1657 anche scudi 712.00 «per resto di s. 3852 b. 8 simili che importa netto un lor conto di diversi lavori fatti nel Palazzo Vaticano e Monte Cavallo e Rocca di Frascati» (ASR, Camerale I, *Conti della Depositeria Generale*, b. 1928, f. 141), v. SPERINDEI 2011, p. 95 nota 10.

²⁶⁰³ QUINTERIO 1980a, p. 325.

da Cortona²⁶⁰⁴ e il modello della Cappella Ginetti in S. Andrea della Valle, su disegno di Carlo Fontana²⁶⁰⁵.

Tuttavia sul finire degli anni sessanta il suo ruolo di “irregolare” del legno dovette creare non pochi problemi all’artefice e imprenditore. Nel 1666 è per due volte portato a processo in seguito a liti che riguardavano la sua attività di commerciante di legna: in un caso contro un collega, il falegname Francesco Petti, probabilmente imparentato con l’intagliatore Biagio Petto, con cui si scambiano ingiurie nei pressi di un magazzino in Piazza Nicosia; nell’altro, è coinvolto in una rissa a seguito della distruzione di un carico di fiaschi da parte dei suoi lavoranti impegnati nel trasporto di legna. Similmente, un incarico di falegnameria che vale la pena di citare, è quello che lo vede responsabile di una macchina per sollevare pesi nel Porto di Ripa Grande, nel 1659²⁶⁰⁶: già a queste date doveva dunque risalire il coinvolgimento di Chiccarì in questioni legate al traffico delle merci, destinato però a infittirsi solamente a partire dagli ultimi anni, in cui rifornisce i cantieri del papa e della famiglia Chigi dalla tenuta di Soriano.

Le prime due imprese documentate con certezza su cui il nuovo pontefice Alessandro VII ebbe modo di mettere alla prova l’intagliatore arrivato da fuori città, furono niente meno che la mostra

²⁶⁰⁴ I pagamenti, scaglionati tra luglio e ottobre 1656, ammontano alla cifra totale non particolarmente impressionante di 21 scudi e 70 baiocchi: un primo modello della facciata «con colonne, et con sopra una cuppola, con suo cornicione scorniciato a mano, ovato, con contro pilastri resaltati, con un cornicione di sopra all’frontespizio, con scalinata, conforme all’ suo ordine» fu presentato in un conto trascritto in SPERINDEI 2011, p. 95 nota 12 (AAV, *Palazzo Apostolico, Computisteria 652*, f. 204) per scudi 15.00 l’11 luglio 1656, poi ridotti a scudi 8.00 nel pagamento di due giorni dopo, v. ASR, Monte di Pietà, Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 95, c. 661, citato in CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16. Un secondo «modello del teatro che fa piazza nella Chiesa della Pace fatto per servizio di Nostro Signore di ordine dell’Signor Cavalier Pietro di Cortona» impegnò Chiccarì per ventisei giornate, come si vede dal conto da lui presentato il 21 ottobre 1656 (AAV, *Palazzo Apostolico, Computisteria 652*, c. 393) trascritto in SPERINDEI 2011, che fu retribuito due giorni dopo per scudi 13.70, v. CURZIETTI 2020, p. 70, nota 35 (ASR, Monte di Pietà, Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 95, c. 812). Due anni dopo, nel 1658, nella stessa chiesa, Chiccarì restaurò la porta principale in noce 16 maggio (AAV, *Palazzo Apostolico, Computisteria 654*, c. 388), fece *ex novo* gli sportelli delle balastrate delle cappelle della chiesa e una cornice alle pitture di Raffaello per scudi 25.00 il 30 settembre (AAV, *Palazzo Apostolico, Computisteria 655*, c. 113), e restaurò altri conti per lavori di intaglio «di legnami fatti da maestro Antonio Chiccarì per servizio della chiesa della Madonna della Pace» tra cui un ornamento del fonte battesimale in noce con «un braccio con suo bastone e bandiera e crocie della statuetta del San Giovanni Battista [e ...] teste di cherubini», nel febbraio 1659 (AAV, *Palazzo Apostolico, Computisteria 656*, cc. 63-64), tutti citati in SPERINDEI 2011, p. 96 nota 12. Vista l’attività intensa per Pietro da Cortona, viene da chiedersi se l’ornamento dell’organo debba anch’esso riferirsi alla sua responsabilità.

²⁶⁰⁵ I pagamenti sono pubblicati da CURZIETTI, MELEO 2007, p. 190, nota 16: il 15 luglio 1670 Antonio Chiccarì riceve scudi 22.40 «per resto della sua mercede di fatiche fatte» (ASR, Monte di Pietà, Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 111, c. 506), e cfr. CURZIETTI 2020, p. 247, nota 9: tra 4 e 20 agosto 1670, sono pagati scudi 21.40 a Giovanni Bernardo e Angelo Palulli «per giornate date à retoccare il modello della sudetta Cappella», e il 2 dicembre 1670 Francesco Pentinelli riceve 25 scudi «per pittura e colori del modello» (ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 330, c. 991).

²⁶⁰⁶ Tra 23 maggio 1659 e 27 settembre 1659 Chiccarì riceveva, come “falegname di palazzo” scudi 846.00 per «un conto di lavori fatti alla macchina di Ripa per tirar pesi» (ASR, Camerale I, *Conti della Depositeria Generale*, b. 1930, cc. 41 e 102), v. SPERINDEI 2011, p. 95 nota 10.

d'organo si S. Maria del Popolo e l'arredo per la parata dell'ingresso di Cristina di Svezia nell'Urbe. Siamo nel 1656 e Chiccarì lavora, su disegno di Bernini, Ferrata e Schor, a una carrozza, una sella e uno sgabellone²⁶⁰⁷. Nello stesso anno si registrano pagamenti a «Antonio Chiccarì intagliatore» per cornici e mobili «che va facendo d'ordine di Nostro Signore»²⁶⁰⁸. Questo anno 1656 si presenta come un vero *turning point* per l'artefice, che sembrerebbe essere stato messo alla prova dai superiori anche nella modellazione di figura: Chiccarì fu pagato come esecutore di due forme in negativo dell'*Abbondanza* e di *Pallade Atena*, da cui trarre i rispettivi trionfi di zucchero per il banchetto papale in onore di Cristina²⁶⁰⁹.

Seguono cronologicamente gli intagli in legno per la scala nella Cappella Segreta del pontefice nei Palazzi Vaticani²⁶¹⁰, dove Chiccarì si occupa ancora una volta di un motivo botanico, che rappresentava di certo una sua peculiare abilità, conformemente a quanto avverrà pochi anni più tardi al fiammingo Vittorio Crosten alla corte medicea. Rose e gigli si allacciano in un *pattern* «conforme il disegno del Cavaliere», il cui significato allegorico sarebbe da connettere all'esaltazione della devozione mariana particolarmente fervente di Alessandro VII²⁶¹¹.

Nel luglio 1657 Chiccarì è pagato per due carrozze intagliate «per servizio di palazzo», delle quali è anche responsabile per «li modelli in legno»²⁶¹². Al principio della ricerca archivistica su questo autore, in effetti, si pensava a Chiccarì come un esperto rifornitore di cornici²⁶¹³ e soprattutto specialista di carrozze, come quella di velluto nero realizzata su disegno di Schor tra il 1658 e il

²⁶⁰⁷ Quest'ultimo poi utilizzato in una delle cappelle di palazzo per fare accomodare la regina abdicataria, v. il pagamento citato in OZZÒLA 1908, p. 56.

²⁶⁰⁸ OZZÒLA 1908, p. 77, che cita tre pagamenti: il primo in gennaio per credenze; il secondo il 15 agosto, identificato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 113, in ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria, busta 123, no. 4, folio 11, per cinquantotto cornici da quadro d'ebano, un calamaio in noce e per l'intaglio di quarantotto gambe di sedie; infine il 22 settembre, per «una cornice che esso fa per un quadro di san Michele che si fa per la Santità di Nostro Signore», messa in relazione da FAGIOLO DELL'ARCO 2002, p. 149 con una tela commissionata a Pietro da Cortona.

²⁶⁰⁹ MASSON 1966b, p. 340.

²⁶¹⁰ MASSON 1966a, pp. 244-245, illustrata da GONZÁLEZ-PALACIOS 1970, p. 720 e fig. 2.

²⁶¹¹ FAGIOLO DELL'ARCO 2002.

²⁶¹² OZZÒLA 1908, pp. 75-76.

²⁶¹³ GOLZIO 1939, p. 285, numero 64: 72,90 scudi a Antonio Chiccarì «Intagliatore e falegname» per cornici vistato da Felice della Greca; *ivi*, p. 286, numero 871: due cornici di pero lavorate a forma di ebano 20 aprile 1664 per due specchi dipinti da Mario dei Fiori e donati al Signor Duca delle Noci. GOLZIO 1939, pp. 293-296, 371-372, regg. 1000, 849, 2294, 3037, 1994: segnala anche un altro artefice denotato come «falegname» che però si occupa di intagliare cornici. Si tratta di Carlo Giuliani che fornisce diversi ritratti di uomini e animali per la Villa di Formello (scudi 44.05, 27 marzo 1679; scudi 8.55, 18 settembre 1682; scudi 8.35; 15 settembre 1684); una cornice da imperatore «de modelatura di Pietro di Cortona» (scudi 13.95, 20 luglio 1676) e sette cornici di diverse grandezze alla salvadora e alla cortonese per il cardinale Flavio tra 10 marzo e 19 aprile (scudi 20.64, 12 luglio 1687).

1660²⁶¹⁴. Il discorso sulla responsabilità di Bernini come rivoluzionario inventore di carrozze²⁶¹⁵ porterebbe troppo lontano, ma di fatto la fama di questo suo ruolo nasceva proprio in relazione alle scoperte documentarie che univano l'artista napoletano, l'intagliatore pisano e anche il 'giovane' Ercole Ferrata. Negli stessi anni il controllo totale di Bernini e Schor lo fa impiegare anche, sempre nel 1657, nel cantiere del Colonnato di San Pietro: Chiccarì è responsabile, significativamente insieme a Antonio Giorgetti, nipote di Pietro Paolo, del modello grande dell'opera²⁶¹⁶. È probabilmente con quest'impegno che il nostro riesce a risalire la 'scala sociale' attraverso il contatto diretto con Alessandro VII. Il 15 settembre 1659, infatti, è già stato nominato «falegname di palazzo», quando viene pagato per l'esecuzione di un letto d'uso per il pontefice²⁶¹⁷. Nel novembre dell'anno successivo anche il cardinal nipote Flavio Chigi rientra tra i suoi abituali committenti e per Siena gli ordina una carrozza parata in velluto nero, su disegno di Giovan Paolo Schor²⁶¹⁸, e poco dopo l'attenzione sulla città toscana inizia a crescere con il cantiere del Duomo e della Cappella del Voto: nel 1661 Chiccarì riceve il saldo dei lavori agli organi monumentali di S. Maria del Popolo, e già nel 1663 è all'opera per l'organo della cattedrale senese, di una caratura decorativa decisamente inferiore a quello di disegno di Bernini, nonostante il capocantiere a Siena fosse lo stesso Schor²⁶¹⁹.

Questi anni centrali dell'attività chigiana, segnata dalle due casse d'organo del 1656 e del 1663, sono quelli in cui possiamo riconoscere il maggiore impegno imprenditoriale del pisano: furono essenziali gli studi di Vincenzo Golzio²⁶²⁰ per riuscire a precisarne ulteriormente l'attività

²⁶¹⁴ Con tutta probabilità gli intagli eseguiti entro il 18 settembre 1660 da Antonio Chiccarì al cielo di una carrozza parata di velluto nero per il cardinal Flavio Chigi, su disegno di Giovanni Paolo Schor, dovevano dipendere strettamente da alcuni modelli eseguiti entro il 14 aprile 1658 da Ercole Ferrata per cornici, finali, cantonate e altri ornamenti di una carrozza per il cardinale Flavio Chigi, v. GOLZIO 1939, p. 370-371, n. 465, 3501, 3516, 3654, trascrive integralmente i documenti, che rivelano la piccola decorazione prevista (Ferrata è pagato solo scudi 15.00, Chiccarì scudi 27.20, mentre Schor riceve l'importante cifra di scudi 100.00 solo per i disegni, e un totale di scudi 384 per l'intera spesa di cui il tedesco si configura regista). Queste erano le uniche opere note al tempo del pisano, rese note da OZZÒLA 1908, pp. 75-79, unica fonte del THIEME-BECKER 1907.

²⁶¹⁵ Sulle carrozze di Bernini v. FRASCHETTI 1900, p. 431 e la scheda di Timothy Clifford in WESTON-LEWIS, CLIFFORD 1998, n. 44, p. 92; MONTAGU 1991, p. 188, fig. 261; FAGIOLO DELL'ARCO 2002, p. 293; CARLONI 2013, pp. 163, 241, fig. 21. In GONZÁLEZ-PALACIOS 1993, vol. I, pp. 101-117, oltre alla discussione delle origini del tema con la carrozza per la Regina di Svezia, si trovano riflessioni importanti riguardo al ruolo di intagliatore a confronto di quello di scultore: Francesco Tibaldi, che collaborava con Tommaso Corsini, ai lavori per le carrozze destinate alla corte portoghese, riconosceva al solo Corsini la qualifica di "scultore" e personalmente si occupava soltanto «di robbe e intagli minuti, gradinati, alla francese», sugli stessi artisti cfr. anche MARTINETTI 2016, pp. 79-84.

²⁶¹⁶ QUINTERIO 1980a, p. 325, e VILLANI 2016, pp. 35-36, p. 58 (nota 56).

²⁶¹⁷ OZZÒLA 1908, p. 79.

²⁶¹⁸ GOLZIO 1939, p. 371.

²⁶¹⁹ GOLZIO 1939, pp. 95-96: Chiccarì viene pagato il 28 febbraio per l'organo, come «intagliatore e falegname», ma anche per altri lavori nella Cappella del Voto poco distante e il tutto è vistato personalmente da Bernini.

²⁶²⁰ Che rese noti i pagamenti conservati in ASR, Camerale I, 1656 - 1669, busta 126; e ASR, Camerale I, 1661, busta 148: qui come falegname di palazzo insieme a Valeriano Celestini e Francesco Gualdi.

principale come falegname²⁶²¹, svolta soprattutto nei feudi chigiani dei Castelli Romani, che culminano nei diversi lavori del cantiere della chiesa di S. Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo nel luglio 1662²⁶²². oltre alle casse d'organo, viene pagato per diversi lavori.

Tra questi lavori si segnalano due «credenzini di radica di noce per il Battesimo»²⁶²³, il cui conto fu revisionato da Bernini con la collaborazione di Mattia de Rossi. Anche qui Chiccarì compare dunque come falegname, non solo perché è ancora una volta pagato in coppia con Francesco Gualdi, ma proprio perché questo documento ci conforta che il suo incarico era precipuamente architettonico e riusciva a spingersi al massimo all'intaglio di testine o maschere, al lavoro araldico (la fronda di quercia) e agli emblemi religiosi 'obbligati' (colomba e cherubino). Questa coppia di opere gemelle²⁶²⁴, pur rientrando davvero a malapena nel taglio scultoreo che si vorrebbe cercare di mantenere in questa analisi, è effettivamente fondamentale perché anticipa la stessa tipologia di mobile che gli stessi artisti reinventano anche alla Collegiata di Ariccia pochi anni dopo, nel 1666, e di cui abbiamo ancora fortunatamente testimonianza *in situ*. Queste

²⁶²¹ GOLZIO 1939, pp. 404, 413 e 420, segnala i suoi lavori insieme a Francesco Gualdi per tutte le predelle d'altare del Santuario di Galloro, e un Gualdi da solo attivo nella Chiesetta di Tor Mezzavia.

²⁶²² GOLZIO 1939, p. 406, dove Chiccarì lavora agli stipiti della porta della chiesa e della sacrestia e forma le tre predelle per l'altare, un inginocchiatoio, i telai delle finestre e aggiusta imposte di riuso (BAV, ms. Chig. H. II.42, cc. 257r-259).

²⁶²³ Documento pubblicato prima in QUINTERIO 1980b, pp. 354-356, e poi ripreso da FAGIOLO DELL'ARCO 2001, pp. 28, nota 39: BAV, Arch. Chigi 3652, *Per Fabriche*, c. 434, *Misura e stima di lavori ... fatti da Antonio Chicari falegname*: «Adi 10 luglio 1662. Misura et stima d'altri lavori fatti ad uso di falegname per servizio della nuova chiesa di S. Tommaso di Villanova che la Santità di Nostro Signore Papa Alessandro VII ha fatto fare in Castel Gandolfo. Il tutto per ordine di Monsignore Illustrissimo Ferrini Elemosiniere segreto di Sua Santità et anco dal Cavaliere Bernino per il tutto da Antonio Chicari falegname, tanto di sua robba come di fattura.

Per aver fatto un credenzino di radica di noce, di grossezza di detto legname fatto di mezzo tondo, con piano da basso tardo [tondo, sull] quale piano vi sono due sportellini che s'apreno et serrano per il Battesimo et detto tondo posa sopra un pilo quale è di diametro palmi 4 grosso palmi 1/6 et sopra detto tondo posa il credenzino simile di radica di noce a mezzo tondo con sua basa mezza tonda in faccia piano risaltato con due cartelle sono intagliate a cartoccio sfondato con guscio pianetto dentro a detta cartella con fogliame per le bande et in faccia detta cartella fatta a balaustro in detto credenzino con due sporti fatti a telaro di radica con cornicione risaltato mezzo tondo con architrave mezzo tondo risaltato sopra le teste del Cherubino, quale mezzo tondo è fatto di grossezza di tavolone riquadrato, et anco in faccia un dentello intagliato con un frontespizio torto et anco il Spirito Santo con un monte ed una croce sopra detto frontespizio, alto palmi 5 e 1/2, lavoro fatto con diligenza che il tutto, robba fattura et intaglio [importa] scudi 35. / Per un altro simile lavoro, intaglio e misura [importa] scudi 35. / Per havere fatto un pilo d'albuccio simile a quello di marmo con piedestallo sotto balaustro, basa intagliata con fronda di cerqua, quale pilo il suo corpo è intagliato con baccelli et fogliame attorno con tre maschere con sguscio attorno, et becco di civetta a detto posto simile all'altro, alto palmi 5, largo di diametro palmi 4 e 1/3, robba et fattura [importa] scudi 12».

²⁶²⁴ A questa coppia di mobili andrà collegata quella pubblicata da WORDSDALE 1981, n. 266, p. 263: un confessionale assimilabile all'invenzione di Pietro Paolo Giorgetti, dove rimane poco di scultoreo, ma piuttosto corsivamente si traduce in architettura un tema ancora genericamente primo-barocco come quello delle volute, forse di ispirazione più cortonesca che berniniana: ricordiamo la presenza fisica e continuativa del Berrettini in questo cantiere, che ispirò una centralità estrema della decorazione in stucco. Il dato fondamentale è il rapporto tra la decorazione effimera e l'arredo scultoreo di questa specifica tipologia di chiese, sorte in seguito alla ufficiale canonizzazione del santo. Questo tema fu presentato per la prima volta dagli studi pionieristici di FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977, vol. I, pp. 176-177, 180 e sgg., vol. II, pp. 89, 108 e 278, nota 15.

realizzazioni aricciane risultano più innovative, se si vuole, perché giocate da Chiccarì, chiaramente sotto il controllo disegnativo di Bernini, sul volume cilindrico incastrato in una nicchia, sorta di mise *en abyme* della collegiata stessa la cui rotonda affonda nel teatro ellittico: un po' prestito da Pietro da Cortona – di cui Chiccarì in prima persona aveva eseguito i modelli per il 'teatro' della Pace – un po' prova generale del Colonnato di San Pietro²⁶²⁵ (Figura 50).

Tuttavia le uniche opere di qualche rilievo realizzate in intaglio ligneo dorato ancora presenti in S. Tommaso di Villanova sono rappresentate dalla serie degli *Apostoli* che ornano i tre altari della chiesa in collegamento con la muta dei candelieri (Figure 51. 1-14). Chi scrive non vede motivo di non seguire Marc Worsdale²⁶²⁶, che considerava sul piano stilistico poco probabile un'esecuzione successiva al grande cantiere lateranense di stesso soggetto²⁶²⁷, e che proponeva di pensare piuttosto la serie come una committenza contestuale alla costruzione e decorazione della chiesa da parte della bottega di Bernini stesso. Dubito per più ragioni però che per la loro esecuzione sia da spendere il nome di Chiccarì. Anche accettando una cronologia alta, il ciclo non sembra unitario, e probabilmente è stato più volte aggiornato da restauri nel corso degli anni. La qualità dei pezzi non è sempre elevatissima, né pare impossibile provare a vedere in questa serie più di una mano, per evidenti difformità dell'esecuzione: non solo le misure in altezza degli *Apostoli* fanno chiaramente distinguere due gruppi, ma vi sono anche significative incertezze iconografiche²⁶²⁸. Ognuna delle statuette si appoggia su una base quadrata concava su

²⁶²⁵ Su questa coppia di armadi, con riflessioni sulla funzione (analoga a quella di reliquiario per l'acqua battesimale e l'olio santo) v. PETRUCCI 1999, con i due conti del 20 aprile, vistato da Giovan Lorenzo Bernini e Mattia de' Rossi e del 3 luglio, vistato da Luigi Bernini e Carlo Fontana; per l'analogia con le grandi realizzazioni berniniane cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 2002, p. 150 e FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998, n. 31, pp. 333-334, figg. 1-2, cfr. PETRUCCI 1997b.

²⁶²⁶ Su questa parata di santi v. WORSDALE 1981, n. 278, pp. 274-277. La proposta di Worsdale è interessante, di trattarle come opere di invenzione berniniana ma di fattura di Ferrata (per la vicinanza tematica con le sculture nell'area della bottega di Ercole Ferrata, mandate a Pello Intelvi dopo la morte del maestro), intesi più come modelli da argenteria e poi mai sostituiti che altro, ma facendo anche il nome di Giovanni Maria Giorgetti come esecutore. Il tema non è mai esplicitato, ma l'insistenza degli autori sulla tecnica («legni ingessati e dorati») mi fa pensare che ancora si guardasse a queste opere con una sorta di pregiudizio tecnologico: la presenza del gesso non implica di certo l'effemerità del pezzo, è semplicemente la tecnica ovvia e fondamentale per produrre una scultura in legno, a maggior ragione se lo scultore non è così abituato alla figura umana.

²⁶²⁷ Il testo più recente di carattere generale sulla chiesa di San Tommaso, successivo al restauro completo dell'edificio, APA, PIERANGELI 2005, presenta purtroppo alcune lacune: ad esempio tra le maestranze non si menzionano Gualdi e Chiccarì. Tuttavia ha un intero capitolo sulla serie lignea, in cui si insiste che gli *Apostoli* del Laterano debbano esserne un precedente. Le tangenze con questi ultimi, qua e là, affiorano: ma al massimo con gli episodi più deboli: l'estrema semplificazione delle vesti del legnetto del *San Simone* ha qualcosa a che spartire con l'omologo *Santo* di Francesco Moratti, con la sua panneggiatura piana e la sentimentalità esitante; il *Sant'Andrea* ha ben più familiarità con l'esemplare vaticano che con quello di Camillo Rusconi, e comunque in modo derivativo e con un'imitazione affannata.

²⁶²⁸ I *Santi Pietro e Paolo* hanno una fisionomia particolare, ovviamente corruciata per esigenza iconografica ma anche piuttosto differente rispetto alle altre. Pure i due apostoli giovani sono estremamente diversi: il *San Giovanni Evangelista* è l'unico della serie presentato con simbolo iconografico del tetramorfo, e la qualità dell'intaglio è

ciascun lato, retta da due cherubini dalle gambe che terminano in girali fitomorfici, i quali si voltano ai lati opposti sorreggendo il piedistallo vero e proprio costituito da una mensola esagonale ad acanto rovesciato, *pattern* tipico di Bernini: in mezzo è sempre un modiglione fitomorfo, che termina in una palmetta²⁶²⁹. Questi basamenti concorrono a sconfiggere l'ipotesi di un unico esecutore: per esempio, soltanto uno dei puttini si volta inaspettatamente verso il fedele, mentre gli altri presentano difformità nel trattamento di ali e capelli, identificando almeno due mani, di cui una molto più sicura dell'altra, caratterizzata da un moto più ondosso e volumizzante. Se effettivamente l'insieme dovesse datare al Settecento inoltrato non troveremmo questo tipo di decorazione, che come Worsdale intuiva, è piuttosto simile al linguaggio decorativo già impostato precedentemente dalla famiglia Giorgetti, sull'esempio dei momenti più 'grotteschi' di Pietro da Cortona (si pensi all'incardinamento del voltone barberiniano sul cornicione). Il problema dell'attribuzione di questo gruppo rimane aperto, ma le riflessioni che porta con sé contribuiscono a dubitare del coinvolgimento di Chiccarì.

Il 15 novembre 1663 Chiccarì è pagato per quello che è considerato il suo secondo capolavoro, la coppia di tavoli di Ariccia.²⁶³⁰ I tavoli furono lodati e scoperti da Francesco Petrucci²⁶³¹, il quale supponeva fossero i basamenti su cui erano originariamente deposte le due operine di area

piuttosto bassa (inoltre dal 1981 a oggi sono intervenute anche diverse rotture), per la cattiva gestione dell'anatomia, che pare dotarlo di un terzo ginocchio, degli attributi troppo accalcati (libro, calice e animale) e per l'inespressività del volto. Il secondo giovane (forse l'*Apostolo Mattia*, o forse *Giuda Taddeo*, o addirittura *Tommaso*, chiaramente la figura inizialmente si appoggiava ad un'asta, che potrebbe essere di lancia o di alabarda), è invece un ottimo esempio del 'folle' panneggio berniniano che farà stile fino alla dolce *Sant'Agata* sull'altare della navata destra di Sant'Agata dei Goti, datata al 1684 da Micheal Erwee, e davvero gareggia con l'incedere possente del *San Filippo* di Giuseppe Mazzuoli. Un altro *Apostolo*, identificato solo dal libro e da un misterioso cilindro che tiene in mano, ha una fisionomia estremamente allungata e chiaramente settecentesca, quasi da presepe napoletano, derivata per semplificazioni dal compassato classicismo fisiognomico dei francesi, come il Monnot lateranense, e manca invece della vivacità di altre parti della serie con il descrittivismo della pupilla così caratteristica cifra della scuola berniniana.
²⁶²⁹ Il motivo è diffuso anche per altri arredi gandolfini all'interno del palazzo papale secondo Marc Worsdale (ad esempio nella cornice in rame sbalzato, forse per cartagloria, v. WORSDALE 1981, n. 277, p. 273) e negli stucchi alla base dei costoloni della cupola di Sant'Andrea al Quirinale (ribaltato sull'asse x con l'acanto fiammeggiante verso l'alto, v. WORSDALE 1981, n. 278, p. 275).

²⁶³⁰ Per questi arredi, commissionati da Flavio Chigi per la Sala degli Arazzi nel palazzo in Piazza Colonna, v. la scheda di Marcello Fagiolo dell'Arco, in FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998, n. 18, pp. 324-325, in part. il doc. 7 (è la scheda riproposta in FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 147-156, con bibliografia precedente) e quella di Alvar González-Palacios in BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999, n. 124a-b, pp. 386 e sgg., dove suggerisce Camillo Saraceni come doratore, presente anche in altri conti chigiani, e cfr. anche COLLE 2000, con immagine di copertina e scheda n. 21, pp. 102 e sgg.; PETRUCCI 1997a, in part. p. 183 e GONZÁLEZ-PALACIOS 2004, pp. 27, 80-83 (*ivi*, per Bernini inventore di arti decorative in genere, pp. 15-31).

²⁶³¹ Per la scoperta si veda PETRUCCI 1998, Appendice Documentaria, doc. 8 (BAV, Archivio Chigi, Biblioteca Apostolica Vaticana, Giustificazioni dei Mandati di Agostino Chigi, n. 1081): «A dì 15 novembre 1663 a maestro Antonio Chicarì falegname scudi trecento moneta quali sono per saldo d'un suo conto di lavori fatti per due tavoli in legno intagliato con cornucopi, fiori e frutti, conforme il disegno del cavalier Bernino».

berniniana²⁶³² dette la *Morte* e la *Vita*, opinione poi rigettata da Àlvar González-Palacios²⁶³³. I due tavoli con corna d'ariete e festoni di fiori e frutta²⁶³⁴ ci permettono di definire una volta per tutte quali fossero le qualità specifiche del Chiccarì intagliatore, ossia una capacità unica della resa del naturale già vista nell'intaglio, vivace e quasi animistico, dei rami di quercia dell'organo²⁶³⁵: subito sotto il piano di marmo, che si ritiene essere il risultato di restauri settecenteschi, ricompare l'imitazione araldica del ramo fronzuto di quercia ricco di fronde e ghiande, con fiori di vario genere (Figure 52 1-4).

I due mobili, definibili come *consolles* a dispetto del lessico dei documenti che li indica come tavoli, sono impostati su due paia di cornucopie (forse non tinte a lacca rossastra fin dal principio), decorate con foglie d'acanto e ripiene di fiori di melograno, pere e mele; Bernini

²⁶³² Le due sculture in marmi mischi, rappresentanti un teschio e un bambino addormentato su cuscini, di cui una è stata restituita all'esecuzione di Ercole Ferrata, rimasero nel Palazzo Chigi di Piazza Colonna a Roma fino al 1917, e furono spostate nel Palazzo Chigi di Ariccia almeno nel 1978, quando furono menzionate in BLUNT 1978, p. 88 (e cfr. inoltre FRASCETTI 1900, pp. 289, 291): va da sé che è impossibile dire che i marmi e i mobili siano stati spostati assieme in assenza di esplicite notazioni nei documenti, come notato da Alvar González-Palacios in BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999, n. 124, p. 387. Il suo giusto scetticismo sulla possibilità di un rapporto di dipendenza tra le due coppie di opere fu poi seguito da Petrucci, in scritti successivi alla loro discussione in PETRUCCI 1997b, pp. 181-187 e in SCHLEGEL 1996. Su un altro teschio scolpito da Bernini per la meditazione di Alessandro VII e solo recentemente ritrovato, v. KOJA, KRYZA-GERSCH 2021.

²⁶³³ Lo stesso studioso tuttavia continua a sostenere (a ulteriore distanza di più di cinquant'anni) la sua ipotesi che il basamento-tavolino in forma di tronco del marmo giovanile di Giovan Lorenzo Bernini, il *San Lorenzo sulla graticola*, fosse coerente e coevo alla scultura. Tale posizione era stata avanzata in GONZÁLEZ-PALACIOS 1970 e riproposta in GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, vol. 1, pp. 55-72, 77-82, in part. pp. 57, 79-81, e ancora in GONZÁLEZ-PALACIOS 2022. FAGIOLO DELL'ARCO 2002, p. 151, replicava che il sostegno non poteva risalire al 1618, per la scelta e il trattamento dei materiali, avanzando l'ipotesi di una collaborazione al 1650 circa con Giovanni Paolo Schor, ancorandola all'ornamento dell'organo di S. Maria del Popolo: «Mi appare difficile poter collocare nel primo tempo del Bernini (poco più che diciottenne) quella straordinaria composizione [...] potrebbe forse essere nata in un secondo momento, come arricchimento della giovanile scultura di tono ellenistico». Il problema è stato risolto da GUERRIERI BORSOI 2004, pp. 197-199, che notava come la base lignea compaia soltanto dall'inventario del 1720, accompagnato da due angeli anch'essi lignei, databili al 1705-1713.

²⁶³⁴ FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 153-154, 156, note 36-39, attribuisce a Chiccarì sulla base di questi due tavoli, pur dubitativamente e su sola base stilistica, una specchiera con girasoli un tempo in Palazzo Rondinini, appaiandola a un'altra analoga per i Chigi, visibile in una vecchia foto della Sala Verde del Palazzo di Ariccia, cfr. LIZZANI 1970, p. 68. Il tema squisitamente schoriano, ispirato al mito di Clizia e al concettismo dello specchio di Bernini (altra vicenda in cui deve essere stato un anonimo intagliatore in legno a fornire le figure del Tempo e il panneggiamento del tendaggio svelato), fece pubblicare questa cornice col nome del tedesco nella scheda di S. WALKER, in WALKER, HAMMOND 1999, n. 49, che vi avvicina anche una specchiera di casa Altieri (v. BORSI 1991, pp. 222, 248) e un tavolo da muro, prossimo a quelli di Ariccia, ma decisamente più ricco negli intagli e databile al decennio 1680-1690 e riferibile piuttosto a Filippo Passarini, che si trovava nella collezione Memmo in Palazzo Ruspoli prima di venire rubato in occasione della mostra di New York, v. DI CASTRO 2009, pp. 16-18. Nonostante Fagiolo dell'Arco volesse vedervi analogie con l'opera di Chiccarì, i ricchi ornamenti floreali e le volute di foglioni di acanto sembrano piuttosto una derivazione degli sviluppi *post mortem* dell'arte di Schor, così come interpretata a seguire dalle stampe di Filippo Passarini, notabilmente in Emilia da Giovanni Sceti (a Roma tra 1682-1683, v. FIORI 1981), impegnato nella cornice della *Madonna Sistina* di Raffaello.

²⁶³⁵ Sulla base del quale risulta quasi obbligato attribuire a Chiccarì anche l'esecuzione della cosiddetta *Carrozza delle Ghiande o del Tronco*, documentata da GOLZIO 1939, pp. 371 e sgg., v. PETRUCCI 2017, pp. 355-358, in part. p. 357, fig. 13 e p. 363, note 38-42, per il disegno di questa e altre carrozze di invenzione di Bernini o della bottega.

dovette trovare per il disegno di questi mobili una fonte diretta nel fastigio del monumento funebre di Adriano Vryburch di Duquesnoy (1638), in cui le corna d'ariete, ribaltate ma ugualmente imitate nella loro *texture* della crescita cheratinosa, seguivano il medesimo andamento, che ricorda gli intrecci a coda di delfino delle fontane rustiche o dei treni di carrozza, secondo l'ispirata intuizione di Fagiolo dell'Arco²⁶³⁶. Il giudizio dello studioso fu meno ispirato quando, riflettendo sull'esecuzione a solo mezzo rilievo delle zampe alla parete, sostenne che queste sono «quasi appiattite contro il muro: è il gioco architettonico, per traslato, della colonna con retrostante pilastro». Per niente struttivo, questo metodo di lavorazione è piuttosto un segno che l'intaglio del legno, nei suoi momenti più alti, partecipa degli insegnamenti più squisitamente teorici della scultura pittorica berniniana: in questo caso, farei piuttosto riferimento ai profili tagliati e deformati dei ritratti nei coretti della Cappella Cornaro, dove tutto ciò che non è visibile viene lasciato al risparmio da Bernini per ottenere soltanto quello che sia il miglior 'inganno dell'occhio'. Questa cifra stilistica, che potremmo definire come una sorta di naturalismo concettoso, è la caratteristica di Bernini a confronto col legno di cui Chiccarì si rivela ottimo esecutore. Sempre Fagiolo concludeva, segnalando la necessità di comparare queste opere alle realizzazioni di Mario de' Fiori e artisti sulla sua scia, oltre che agli stucchi di Paolo Naldini e Antonio Raggi, in particolare per la Collegiata di Ariccia: «assistiamo a una sorta di trasformazione a vista di elementi naturali in un tavolo vero e proprio. L'amore per la natura (Bernini è tra i primi architetti 'organici') diventa sontuoso arredo, così come in S. Maria del Popolo il trionfo naturale si era trasformato in una allegoria abbarbicata alla musica. La metamorfosi barocca sembra già ambientarsi nel secolo della rocaille»).

Dai documenti relativi alla *Cattedra di San Pietro*²⁶³⁷ si evince un ulteriore lavoro autografo di Chiccarì in qualità di intagliatore: si tratta della traduzione in legno delle invenzioni di Giovanni Paolo Schor per i girali d'acanto nella predella e sul fondo del monumentale reliquiario²⁶³⁸, ancora una volta un *pattern* decorativo di ispirazione vegetale. Due pagamenti da 25 scudi

²⁶³⁶ Scheda di Fagiolo dell'Arco in FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998, n. 18 a-b, pp. 88-95, con bibliografia precedente. Lo studioso colse un dato più tardi sottolineato anche da Àlvar González-Palacios, e cioè come divenga in seguito prassi usuale il riuso di parti di carrozze per creare mobili scultorei.

²⁶³⁷ Per i modelli in creta e i disegni per la *Cattedra*, opera monumentale dove tuttavia il ruolo del legno sembra solo quello di *medium* di trasmissione, cfr. le schede in DICKERSON, SIGEL, WARDROPPER 2012, n. 27, pp. 244-248 e n. 32, pp. 266-271, con bibliografia a pp. 383-384: vi si sottolinea in particolare come le modanature d'acanto, eseguite non a stampo ma a mano già nella fase ancora progettuale, potrebbero essere di pertinenza di un intagliatore specializzato (che può essere Lorenzo Dini, vedi note successive, piuttosto che Antonio Chiccarì).

²⁶³⁸ BATTAGLIA 1943, n. 444, p. 221, pagamento (s. 3: b. 15) ordinato da Giovan Lorenzo Bernini «al Signor Giovanni Paolo Scior Pittore per un disegno d'un fogliame per la sedia di San Pietro».

ciascuno sono ordinati da Luigi Bernini e datano da agosto a settembre 1665: «a maestro Antonio Chiccarì intagliatore [...] a bon conto delle porte [ovali] intagliate et fogliame che fa per mettere sotto il fondo della Chatedra»²⁶³⁹: il lavoro era però probabilmente già iniziato l'anno precedente e pressoché completato entro la primavera da un ignoto Lorenzo Dini²⁶⁴⁰. Lo svelamento della Cattedra nel suo complesso non avvenne fino al 16 gennaio 1668: un lasso di tempo nel quale altre maestranze dedite all'arte lignaria sono impegnate in lavori diversi, ma Chiccarì non compare altrimenti²⁶⁴¹.

Siamo ormai agli ultimissimi anni chigiani, tra 1666 e 1668, e Chiccarì è impegnato nel cantiere di Palazzo Chigi ai Santi Apostoli²⁶⁴², di cui è «capomastro falegname e intagliatore»: in particolare gli si possono attribuire su base documentaria due soffitti intagliati non più esistenti, per il salone e per la biblioteca. Questo lavoro, pur quasi sconosciuto, è giustamente riconosciuto da Fagiolo dell'Arco come il capolavoro dell'artista, basandosi soprattutto sull'entità dei pagamenti²⁶⁴³, ma anche la discendenza tipologica è certamente da considerare²⁶⁴⁴: un segnale del dimesso pisano forse in cerca di una carriera di architetto, naturale dopo lo studio di quadri e partimenti per soffitti. Questo caso, seppur privato, è certamente un segnale di un Chiccarì professionalmente affermato che cerca, sostenuto dalla grande industria berniniana, di lasciare un segno in una produzione specifica e gloriosa, ma che era stata spenta dall'affermarsi del cortonismo e del bel composto.

Non solo, l'intagliatore risulta febbrilmente attivo nei cantieri di varie residenze minori della famiglia Chigi: nel 1667 a Villa Versaglia di Formello e nel 1668 alla Villa Chigi di Magliano Pecorareccio²⁶⁴⁵, sotto la direzione di Carlo Fontana, dove sovrintende i lavori di falegnameria;

²⁶³⁹ BATTAGLIA 1943, nn. 187-188, p. 179.

²⁶⁴⁰ BATTAGLIA 1943, nn. 62-65, pp. 165-166, per i pagamenti a Lorenzo Dini tra maggio 1664 e marzo 1665 per un totale di 75 scudi, per i modelli di stemmi, cartigli, basamenti e fogliami della Cattedra; e n. 451, p. 222 per quello (s. 4: b. 40) per modello del fogliame e della corona di fiori.

²⁶⁴¹ BATTAGLIA 1943, n. 481-482, p. 225, per pagamenti a Cosimo Carcani per lavori di legname svolti nella sacrestia e per la Cattedra; n. 504, p. 229, per la supplica di Alessandro Simonelli, falegname da venticinque anni al servizio della Fabbrica di San Pietro, rimasto invalido a un occhio sul cantiere della Cattedra; e *passim*, per interventi di montaggio e smontaggio dei castelli del cantiere (spesso i falegnami sono lasciati anonimi).

²⁶⁴² GOLZIO 1939, pp. 10-32-47, 54, 58: i pagamenti sono visti da Bernini da marzo a dicembre 1666, a cui segue Carlo Fontana da aprile 1667 a ottobre 1669.

²⁶⁴³ FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 150: la somma totale di tutti i lavori giunge a 13,000 scudi nel conto finale del 5 novembre 1669, cifra enorme da cui andrebbero però sottratti gli ovvi e costosi impegni di opere murarie per sistemare il soffitto, e per lo studioso «indica, più di qualunque discorso, la qualità e l'importanza del lavoro».

²⁶⁴⁴ La stagione degli intagli monumentali in legno per i soffitti delle chiese romane si era conclusa con Soria e Guercino, ancora sotto Paolo V Borghese, e riprenderà solo tra 1713 e 1719 con il restauro della basilica di San Clemente, voluto da papa Clemente XI Albani e realizzato sotto il medesimo Carlo Fontana.

²⁶⁴⁵ GOLZIO 1939, pp. 181, 341.

soprattutto, continua a essere figura dominante per quanto riguarda gli arredi della più famosa sede chigiana nei Castelli Romani: il pisano è attivo senza interruzioni fino al 1671 nel Palazzo di Ariccia. Le commissioni vanno da piccoli lavori di intaglio, come le zampe del tavolo del trucco, già con foggia alla francese, ossia a piramide rovesciata (solitamente una moda datata al penultimo decennio del secolo), fino a grandi complessi di mobilia, come le due credenze di noce del 1670, il cui disegno intricato di cassetti, sportelli e colonne tortili ricorda quasi l'arte dell'ebanista, più tipicamente la figura artigianale che si occupava della costruzione di stipi, o ancora come la cosiddetta farmacia, serie di armadi che ad oggi occupano un'intera stanza del Palazzo²⁶⁴⁶.

Negli anni subito precedenti il 1670 la raggiunta centralità all'interno della famiglia papale fu coronata dall'accumulo di una collezione di quadri di sapore devozionale o memorialistico (stemmi e ritratti della famiglia a cui tanto doveva) che sfiorava il centinaio di pezzi, ma anche dal cambio di bottega, che aprì «ai Cesarini», presso l'attuale largo Argentina, dove rimase fino alla morte: al tempo del suo testamento lavorava con almeno due assistenti e possedeva ben sei tavoli da lavoro²⁶⁴⁷. Se con questo finale in sottovoce si conclude il percorso biografico dell'artista, meritano però una specifica attenzione i due ornamenti d'organo realizzati da Bernini, e dunque da Chiccarì, per i Chigi: quello celeberrimo di S. Maria del Popolo a Roma e il meno noto e più tradizionale nella Cappella del Voto del Duomo di Siena²⁶⁴⁸.

Nel giugno 1655, ormai sotto Alessandro VII, si avviano i pagamenti per quello che sarà il capolavoro della carriera di Chiccarì, a queste date poco più che esordiente: l'ornamento dell'organo del transetto destro in S. Maria del Popolo²⁶⁴⁹ (Figura 53), i cui lavori d'intaglio

²⁶⁴⁶ Opere solitamente attribuite per il disegno ancora a Carlo Fontana, che vista i pagamenti, Si vedano in proposito PETRUCCI 1998, n. 4 (accomodature di mobili, lavori fatti ad uso di falegname), ripreso in PETRUCCI 2003 e PETRUCCI 2022.

²⁶⁴⁷ Il testo dell'inventario in morte è pubblicato da SPERINDEI 2008.

²⁶⁴⁸ Pur nel tradizionalismo del design, fortemente ribadito nei restauri settecenteschi, l'opera segna comunque una forte iniezione di scuola romana nella tradizione organaria senese, indagata in MANCINI, MANGIAVACCHI, MARTINI 2008. Sull'organo della Cappella del Voto, senza riferimenti precisi a Antonio Chiccarì, cfr. Alexandra Nigito, 'Conti per la cappella del Voto del Duomo di Siena del 1671-1672' (D-001-571-555). *PerformArt Database* 2016-2022 (Michela Berti, Scientific Coordinator and Database Administrator - Anne-Madeleine Goulet, Programme Principal Investigator), disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-001-571-555/>; e per una disamina completa dei documenti, risalenti all'aprile 1672, v. NIGITO 2007, in part. doc. 46-48. Nello stesso programma di ricerca Huub van der Linden e la stessa Alexandra Nigito hanno rinvenuto rispettivamente i pagamenti riguardanti l'organo dell'oratorio dei SS. Petronio e Giovanni evangelista dei Bolognesi e quelli per uno strumento realizzato per il palazzo di Castel Gandolfo, in entrambi i casi si trattava probabilmente di piccoli positivi su cui non ci soffermiamo per la minima presenza di decorazioni ad intaglio.

²⁶⁴⁹ I documenti, pubblicati per la prima volta da CUGNONI 1883, pp. 168-172, sono riordinati da MISCHIATI 1994b, pp. 168-169 (BAV, ms. Chig. H.II.40, cc. 385v, 386r-v, 388v): il 30 giugno 1655 Chiccarì (registrato prima come Picarri e poi come «Antonio Chiccheri intagliatore») è pagato scudi 100.00 «per lavori di legnami et intagli» nella

tennero impegnato il maestro per i due anni seguenti²⁶⁵⁰. Lo strumento, in cui le canne di facciata sono sollevate dall'intreccio vitalistico dei rami del rovere chigiano²⁶⁵¹, fu notoriamente elaborato da Bernini e realizzato dal pisano insieme ad Antonio Raggi, che si occupò di entrambi gli angeli reggi-stemma in stucco nel pennacchio su cui sono impostate le cantorie²⁶⁵².

Dello strumento originariamente presente nel transetto destro, precedentemente l'unico organo della chiesa e commissionato da Alessandro VI Borgia, il successore senese ordina il completo restauro a Giuseppe Testa²⁶⁵³, incaricato di eseguirne anche una copia sull'altro braccio del transetto²⁶⁵⁴. Entrambi gli strumenti con le loro cantorie sono parte integrante di un insieme di interventi combinato da Fabio Chigi, futuro Alessandro VII, già a partire dal 1652, quando viene eletto cardinale col titolo di S. Maria del Popolo, e come tali sono citati da Fioravante Martinelli²⁶⁵⁵: l'intero edificio viene sostanzialmente re-incorporato in un sistema vivente di ornamenti che ne modificano radicalmente la struttura percettiva, trasformandolo in una nuova chiesa germogliata dall'apparato della cappella di famiglia affidata alle cure di Bernini. Gli studiosi hanno sempre sottolineato, a buona ragione, come la riuscita di quest'opera, e in particolare dell'organo a cui lavora Chiccarelli, sia da attribuire alla progettazione quasi rapsodica dell'artista napoletano: il problema critico della responsabilità artistica dell'invenzione rispetto a

chiesa, e tra 30 agosto e 15 dicembre 1657 ne riceve altrettanti «per ornamenti dell'organi» di S. Maria del Popolo, per un conto che verrà definitivamente saldato solo nel 1661; gli ornamenti devono essere conclusi però entro il 14 giugno 1658, quando è pagata a Marcantonio Inverni e Baldassarre Castelli l'indoratura di entrambe le mostre.

²⁶⁵⁰ Intramezzati da altri interventi in parti diverse della chiesa, come i due altari dei transetti e la cantoria dell'organo di sinistra, di cui fornì i modelli in legno, v. CUGNONI 1883, pp. 523-539, in part. p. 530.

²⁶⁵¹ Sugli organi romani in generale, v. PONCINI 1944 e BATTISTELLI 1994 (e per un inquadramento simile sull'area napoletana, cfr. DI LIDDO 2016) Per altri organi di responsabilità di Bernini e Chiccarelli, che non corrispondono più al loro stato originale di realizzazione nella Collegiata dell'Assunta di Ariccia, v. PETRUCCI 2022, in part. p. 118, nota 101, con documenti.

²⁶⁵² CURZIETTI 2020, n. 12, pp. 180-184, con bibliografia precedente, e cfr. MISCHIATI 1994b, pp. 168-169 (BAV, ms. Chig.H.II.40), c. 381v: febbraio 1656, conti dello scalpello Gabriele Rentijs per «lavori che fa per li due organi nella chiesa del Popolo»; c. 383r: «E a dì 23 settembre 1656 scudi 40 moneta pagati a Antonio Raggi scultore disse a conto de l'ornamenti di stucco che fa per l'ornamenti dell'organi in detta chiesa»; c. 384v: 10 Marzo 1657, ad Antonio Raggi «per angeli di stucco [...] per ornamento delli due organi».

²⁶⁵³ L'organista viene pagato un totale di scudi 987.70 baiocchi per lavori e materiali necessari per entrambi gli organi, tra il 9 agosto 1656 e il 14 gennaio 1658: v. BAV, *Manoscritto Chig.H.II.40*, cc. 382v, 383r-v, 384r, 385v, 386r, 387r e 387v, trascritti in MISCHIATI 1994b, pp. 168-169.

²⁶⁵⁴ Per la storia dello strumento originario v. BAUER, BAUER 1980, in part. p. 115, note 5-7: risaliva al 1499-1500, era stato realizzato da Stefano Pavoni, come pubblicato da VALENTI 1933, e con tutta probabilità presentava lo stemma di papa Borgia, non citato nel contratto per la realizzazione dello strumento, e a cui dunque si deve attribuire la commissione della decorazione della mostra. Sia l'organo cinquecentesco che quelli seicenteschi sono andati in sostanza completamente distrutti, con l'eccezione delle canne di facciata: l'organo nel transetto opposto fu sostituito da uno strumento tardo-ottocentesco da Carlo Vegezzi Bossi, inaugurato nel maggio 1906, su cui v. COLAMARINO, LUCCICHENTI, MISCHIATI 1969.

²⁶⁵⁵ MARTINELLI 1658, pp. 317: in «doi Chori con organi vaghissimi», attribuiti più alla responsabilità di Alessandro VII che non al disegno del Bernini.

quella della realizzazione fu sintetizzato proprio nei riguardi dell'organo con la quercia in un passaggio molto perentorio di Fagiolo dell'Arco, risolvendolo del tutto a favore dell'inventore²⁶⁵⁶.

Con tutto ciò, resta il fatto che la fama di Chiccarini nel suo ruolo di intagliatore dipende profondamente dalle scoperte documentarie relative a quest'opera, ottimamente riordinate dallo studioso di organistica Oscar Mischiati²⁶⁵⁷. Bernini traccia l'idea di far crescere l'organo tra i rami della rovere chigiana, richiamando così ovviamente all'araldica della quercia, acquisita dai Chigi attraverso i servigi resi a Giulio II della Rovere; ma tale miracoloso artificio era tuttavia connesso anche a leggende assai famose sulla fondazione della chiesa da parte di Pasquale II, che avrebbe purificato il luogo tagliando un malefico albero di noce qui cresciuto sulle ossa dell'imperatore Nerone, persecutore dei cristiani delle origini²⁶⁵⁸.

È notissima la coppia di disegni conservata in un famoso volume vaticano di prove grafiche berniniane²⁶⁵⁹, di cui si è sottolineato come l'ideazione sia «ancora più audace e originale della sua realizzazione materiale»²⁶⁶⁰ (Figura 54). Uno dei due disegni, non di mano di Bernini, è stato montato insieme con l'autografo dell'artista per la versione effettivamente realizzata nella chiesa presso il Pincio, e ne viene usualmente considerato una prima idea, meno innovativa. Nelle due prove sovente gli studiosi di arte organaria segnalano palesi 'abusi' da parte degli artisti-inventori, che delineano solo sommariamente gli accorpamenti delle canne, i cui gruppi seguono delle leggi

²⁶⁵⁶ Rivolto contro le opinioni di Timothy Clifford espresse nella scheda sull'organo di S. Maria del Popolo in WESTON-LEWIS, CLIFFORD 1998, n. 25, p. 39, dove l'opera era definita «After Gianlorenzo Bernini», nel tentativo di rilanciare il rapporto tra esecutore e inventore. FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 151 replicava che «sarebbe come dire che la cupola di S. Pietro sia "After Michelangelo Buonarroti"», esautorando di capacità inventiva gli esecutori di «quel sublime apparato effimero, che è la chiesa chigiana, fissato nel marmo, nello stucco e nel legno, è insomma opera integrale di Giovan Lorenzo Bernini».

²⁶⁵⁷ Per una ricognizione delle parti ancora sopravvissute dello strumento originale, v. in particolare MISCHIATI 1994a, pp. 29-31; per il ruolo cardinale di questo strumento nell'evoluzione dell'organo romano, cfr. MORELLI 1994.

²⁶⁵⁸ BAUER E BAUER 1983, in part. pp. 116-117: i coniugi George e Linda Bauer richiamarono, per una più completa lettura iconografica dell'organo di Bernini e Chiccarini, il testo che di tali leggende fu diffusore per vari eruditi secenteschi, LANDUCCI 1646; bisogna tuttavia precisare con precauzione che il gioco di scambio tra gli alberi nelle fonti non è mai riferito direttamente all'organo, ma soltanto ai restauri di Sisto IV e Giulio II, in particolare *ivi*, in part. p. 23: il testo riferisce che le volte del soffitto sono «vagamente fregiate delle serenissime insegne pur della Rovere, essendo ben dovere che quel sito, che già fu adombrato dal funesto e nocivo arbore di noce, poscia fusse adornato dalla quercia, simbolo di eterna felicità, e schermo de' folgori».

²⁶⁵⁹ Per il foglio (BAV, *Manoscritto Chig.P.VII.10*, f. 29r) con i due disegni per la decorazione dell'organo del Popolo, v. Marc Worsdale, scheda in WORSDALE 1981, n. 268, p. 265, in cui rifiuta l'autografia berniniana del 'primo pensiero' per l'organo, e cfr. BRAUER, WITTKOWER 1931, p. 57, nota 3; GONZÁLEZ-PALACIOS 1984, vol. 1, p. 57; vol. 2, p. 55, fig. 87; ANGELINI 1998, p. 145, fig. 153; Francesco Petrucci, scheda in BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999, n. 162, p. 408; GOBBI, JATTA 2015, p. 553, cat. 359.

²⁶⁶⁰ PETRUCCI 2017, p. 348, cfr. *ibidem* p. 339, figg. 3-4.

interne alla struttura decisa dall'organaro. Questo è un dato importante: significa che, almeno nella fase ideativa, non c'è per forza corrispondenza di intenti o una stesura in comune dei progetti tra le due parti, secondo le loro diverse competenze: i disegni di progetto andranno datati in sufficiente anticipo rispetto ai pagamenti all'organaro Testa.

Il primo disegno dell'organo, quello meno studiato, significativamente, è ancora in fase di progetto, quanto la sua decorazione: se ne propongono due varianti tipicamente divise dall'asse verticale, anch'esse incentrate sul tema della quercia che assale come un rampicante la cassa armonica. L'ordinamento architettonico su più piani del primo studio, assai insolito, è stato avvicinato dalla critica a Schor, ma ciò non è ragion sufficiente per seguire la supposizione di una filiazione dai modelli ben più articolati dell'architettura d'organo austriaca²⁶⁶¹. I due ordini, divisi dalle cornici marcapiano trabeate, rappresentano chiaramente un fraintendimento da parte del disegnatore delle "legature" che impreziosiscono gli organi, e in particolare dovevano richiamare alla mente l'architettura di quello monumentale che aveva fondato la tradizione organaria romana, realizzato in S. Giovanni in Laterano da Luca Blasi e Giovan Battista Montano.

La mostra d'organo della Cappella del Voto del Duomo di Siena (1663)²⁶⁶² è l'unica opera di cui ci è rimasta una documentazione che attesta con certezza Antonio Chiccarì impegnato in lavoro di figura vero e proprio, nelle figure di due angeli sul fastigio, non più in loco²⁶⁶³ (Figura 55). Un elemento che finora non è stato messo in luce è che il disegno solitamente interpretato come

²⁶⁶¹ Per le caratteristiche della struttura delle casse d'organo nelle varie zone geografiche d'Europa, motivata da differenti concezioni musicali, v. BICKNELL 1999, e si noti la contraddizione con MISCHIATI 1994A, p. 29: «unico elemento insolito per le consuetudini nostrane è la presenza di due ordini di canne per ogni campata. Questo potrebbe essere uno spunto per l'attribuzione del disegno ... al collaboratore tedesco del Bernini, Giovanni Paolo Schor».

²⁶⁶² Lo strumento, già esistente, fu recuperato dalla chiesa romana di S. Agnese, e poi dopo dieci anni sostituito con un altro strumento, nuovamente di seconda mano. Ciò si ricava dai resoconti di Jacomo Ramerini e Matteo Marionni organari, pagati per vari lavori e trasporti: cfr. MISCHIATI 1994b, p. 167, con trascrizione di una lettera di Girolamo Ugurgieri da Siena del 30 marzo 1672 che acclude un conto di spese per la cappella, dove compare anche un ignoto «Bernardino intagliatore» pagato «per l'organo scudi 70».

²⁶⁶³ Per i pagamenti dell'opera, v. MISCHIATI 1994b, p. 159, e GOLZIO 1939, p. 90 (BAV, Archivio Chigi, Registro de' mandati dell'Eminentissimo Signore Don Flavio Chigi [A 1656-1662], n. 4326): il 15 giugno 1662 furono pagati «ad Antonio Chiccheri intagliatore» scudi 70.00 tramite il Monte di Pietà «a buon conto delli lavori d'intaglio che fa per un organo per servizio d'una cappella che si fa nel Duomo di Siena». Il saldo dell'intera opera fu versato «a Antonio Chiccarì intagliatore» il 28 febbraio 1663, v. *ibidem* (BAV, Archivio Chigi, Registro de' mandati n.° 20b, Signor Cardinale Flavio Chigi 1663-1668, c. 108): il pisano ricevette scudi 455.40 a compimento del totale di scudi 525.40 indicato anche dalla stima effettuata sui suoi lavori d'intaglio «fatti per un organo da mandare a Siena per la Cappella»; cfr. inoltre *ibidem* (BAV, Archivio Chigi, Registro de' mandati n.° 20b, Signor Cardinale Flavio Chigi 1663-1668, cc. 138-139): l'organo è concluso il 13 marzo 1663 con il pagamento dell'indoratura a Camillo Saraceni e a Francesco Perone per le gelosie di rame di scudi 366.94.

prima ipotesi per l'organo destro di S. Maria del Popolo conserva delle somiglianze impressionanti con la descrizione accuratissima che Chiccarì stesso dà nella "misura e stima" del lavoro: solo per dare due esempi, citiamo la quercia che si arricciasu su due colonne in parte rudentate²⁶⁶⁴ e la presenza di due angeli, reclinati sul fastigio e reggenti la stella chigiana, ai lati dello stemma papale²⁶⁶⁵ (Figura 56). Le figure ricalcano, a quanto è possibile vedere dal foglio vaticano, nell'atteggiamento delle gambe ripiegate, il fastigio del pulpito dell'Ara Coeli, opera attribuibile alla famiglia Giorgetti²⁶⁶⁶. Avendo delineato una possibile collocazione dell'artefice pisano soltanto ai margini dell'intaglio di figura, ci troviamo davanti a unico confronto attendibile per queste figure, ovvero il goffo putto del tavolo in Collezione Aldobrandini, ampiamente rimaneggiato²⁶⁶⁷ (Figura 57). I rimaneggiamenti subiti dall'opera prima del 1784²⁶⁶⁸, quando venne spostata al di fuori della cappella, non permettono di giudicare sulla capacità figurale di Chiccarì, anche se alcuni elementi come i modiglioni che sorreggono l'organo odierno potrebbero essere stati riutilizzati recuperandoli dal lavoro originario di Chiccarì. Resta comunque stupefacente come la descrizione puntuale dell'intaglio «nel quadro di mezzo»,

²⁶⁶⁴ BAV, Archivio Chigi, Giustificazioni 1663, n. 478: *Misura e stima de lavori d'intaglio et legname fatti per servizio dell'Eminentissimo et Reverendissimo Signor Cardinale Chigi per il novo organo che sua eccellenza fa fare nella chiesa del Domo della città di Siena, il tutto con molti scompartimenti resaltati et altro in conformità del disegno dato da sua eccellenza misurato il tutto et stimato da me sottoscritto. Quale lavoro è stato fatto, tanto a tutta robba, come spesa et fattura da Antonio Chiccarì intagliatore et falegname.* Il documento datato 15 gennaio 1663, trascritto integralmente da MISCHIATI 1994b cita quattro colonne tonde intagliate «con sua basa e collarino [...] e] con le solite scannellature, un terzo pieno e dui terzi voti [...] con] capitello corinthio con suoi caulicoli, rosoni e fronde di cerqua con il suo abbaco [...] e ancora] un ramo di cerqua intrecciato con altri [...] per le canne per coprire li sfondati, con rami di rilievo et dui altri rametti che nascono sotto al cornicione [...] che intrecciano detti rami».

²⁶⁶⁵ BAV, Archivio Chigi, Giustificazioni 1663, n. 478, trascritto integralmente da MISCHIATI 1994b: Nelle carte, due angeli di cui ciascuno «posa sopra il frontespizio, mezzo nudo e panneggiato, con suo' lazzi de panni che con una mano tiene il scudo dell'arme et nell'altra sostiene un regno per aria con sui aloni, spenacchiato a penne alto palmi 3.3/4 [...] che fatto] di buon gusto et politia monta scudi 22», accompagnati però anche da «dui putti [...] fatti con diligenza, alti l'uno palmi 2 [che montano] scudi 12», i quali sono collocati sul cornicione «et una mano posa sopra il festone et l'altra tiene [...] un scudo dell'arme, fatta a targa con due cascade di festoni a fronde di cerqua [...] con le due chiave per aria e suo regno, intagliato le dette chiave con suo' lazzi et nel scudo dell'arme fattoci l'albori di cerqua, monti et stelle conforme l'arme et impresa di Casa Chigi alto palmi 5.1/2, largo palmi 4 [che monta] scudi 20».

²⁶⁶⁶ GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 227-231.

²⁶⁶⁷ Su cui vedi la scheda di Alvar González-Palacios in BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999, n. 128 pp. 388-389. Alvar González Palacios lamenta la perdita che quest'opera deve aver subito (l'attuale completa mancanza non solo della doratura, ma anche della gessatura sul legno equivale a una totale scarnificazione della figura: dunque il drappo, i fogliami e il putto dovevano forse apparire ben più vivaci al tempo della loro realizzazione): forse per questo non ne è mai stata proposta la paternità direttamente al pisano. Tuttavia, se davvero quest'opera fosse da assegnare a Chiccarì, andrebbe certo posto accanto per cronologia accanto all'organo della Cappella del Voto. GONZÁLEZ-PALACIOS 2022, pp. 354-356 ha messo inoltre in relazione questo sostegno con un misterioso arredo del Getty Museum, che ha identificato come una culla, collegandolo ai conti di Giovanni de Sebastiani Giorgetti. A parere di chi scrive, vista la fragilità strutturale dell'intaglio, sembra più probabile che si tratti piuttosto di un elemento di riuso da una carrozza.

²⁶⁶⁸ Sull'organo del Voto, nella sua attuale conformazione, v. GIUSTARINI, MANCINI 2008, n. 1, pp. 216-219, con bibliografia precedente. Sull'organo del Popolo v. ANGELINI 1998, p. 144-145, 156, 289, fig. 153.

redatta secondo il gergo tecnico scrupolosissimo tipico dei conti di falegnameria dell'epoca, funzioni perfettamente anche per descrivere lo stile vibrante dell'intaglio dell'organo del Popolo. Il lessico specifico si trasforma all'orecchio moderno, ammantandosi di suggestioni da prosa d'arte: sembra di veder muovere le «fronde di cerqua doppia che riversano una sopra l'altra, con riversi sfondati, acartocciati [...] recavate traforate tornite intagliate assieme [...] a] un altro fogliame nel parapetto d'avanti per l'altra banda della facciata con fogliami intrecciati con fronde di cerqua e rosoni con più e diverse legature e varie fronde che legano uno con l'altro con fronde doppie, lavoro polito e ben fatto...»²⁶⁶⁹.

Non rimane che chiudere con una considerazione. Le straordinarie innovazioni formali berniniane ideate per il prospetto d'organo di S. Maria del Popolo, per quanto memorabili, quasi non ebbero seguito e le soluzioni successive fecero scemare in sottovoce le trovate dell'artista nel campo degli strumenti musicali²⁶⁷⁰. La facciata dello strumento infatti ha un carattere del tutto dipendente dalle invenzioni effimere, con il suo metodo unico di trascrizione di foglia e corteccia che avrà lunghi strascichi fino al monumento funebre di Maria Flaminia Chigi-Odescalchi²⁶⁷¹, all'interno della medesima chiesa; non presenta però nessuno dei caratteri decorativi che proliferano nelle mostre d'organo successive di fine Seicento, in quella che Jacopo Curziotti descrive come una «lenta ma decisiva trasformazione del tessuto decorativo d'insieme che, allo scadere del secolo, si caratterizzò in modo sempre più evidente per gli elementi figurativi che introducevano immagini plastiche di angeli e putti e creature empiree sulla falsariga dei concerti angelici che tanta fortuna avevano incontrato nella pittura e scultura coeva»²⁶⁷². Lo studioso faceva in questo passo particolare riferimento alle mostra del transetto sinistro di S.

²⁶⁶⁹ BAV, Archivio Chigi, Giustificazioni 1663, n. 478, trascritto integralmente da MISCHIATI 1994b.

²⁶⁷⁰ In questo senso, va rigettata l'affermazione di CURZIOTTI 2017, p. 541: «L'opera in S. Maria del Popolo può agevolmente essere considerata un prototipo di capitale importanza nell'elaborazione tipologica della cantoria barocca, destinata a popolare tramite innumerevoli declinazioni gran parte delle chiese romane facendo del legno intagliato un elemento distintivo dell'arredo sacro del pieno Seicento».

²⁶⁷¹ Che fu realizzato in S. Maria del Popolo più di un secolo dopo (1771) da Agostino Penna su disegno di Paolo Posi, su cui PAARDEKOOPEL 1996 e GONZÁLEZ-PALACIOS 1998.

²⁶⁷² CURZIOTTI 2017, p. 541, cfr. MORELLI 1986, pp. 124 e sgg.

Pietro in Vincoli²⁶⁷³, e alle due gemelle di S. Maria in Vallicella²⁶⁷⁴, che per quanto presentino generiche tangenze con le opere berniniane, come il descrittivismo dei festoni e dei modiglioni, nonché le posture e panneggiamenti degli angeli, devono assai più agli stucchi della Cattedra o di S. Andrea al Quirinale, che non alla quercia chigiana del Popolo.

L'eccezione a questo oblio fu il risultato del capriccioso decorativismo di Antonio Gherardi²⁶⁷⁵ e Giacomo Amato²⁶⁷⁶: l'ornamento dell'organo per la piccola chiesa di S. Maria in Trivio, che incastona sontuosamente lo strumento in vitalissimi tralci di vite e fa capolino al fedele nella navata dal presbiterio separato dal diaframma creato dall'arcone trionfale e dall'altar maggiore²⁶⁷⁷, presenta in effetti esiti molto berniniani. Il cantiere in cui quest'opera sorse, anche se non sappiamo indicare l'autore materiale dell'intaglio, dovette certamente coincidere con il completo rifacimento degli interni di S. Maria in Trivio, interessantissimo ma fino a tempi recentissimi poco noto²⁶⁷⁸, svolto dal reatino Gherardi tra 1668 e l'anno giubilare del 1675 per i neo-installati padri Camilliani, qui dal 1657 per diretta volontà di Alessandro VII che affidò loro il conteso edificio lasciato vacante dallo scioglimento dell'ordine dei Crociferi. Ulteriori minimi interventi furono apportati dal palermitano Amato, che aderiva all'ordine dei chierici regolari

²⁶⁷³ Su cui v. BARTOLOZZI, CASTI, ZANDRI 1999, pp. 199-200: fu realizzata nel 1687 dal falegname Baldassarre Mazzi e dall'intagliatore Lorenzo Barbieri e infine dorata da Giuliano Bonasegni. Il primo fu console camerlengo dell'Università tra novembre 1675 e aprile 1676, mandato durante il quale spedì il 4 gennaio la patente di intagliatore a Camillo Michei (ASVR, ASGF, 164, c. [C5r]), a Francesco Nicolò («francesco nichole», ASVR, ASGF, 164, c. [F 9v], forse discendente del «Francesco Nicolò Intagliatore» tra i fondatori dell'Università, la cui immatricolazione avvenne sotto «Console et Camerlengo Giovanni Merichelli, et Marzio baroni Consolo 12 di maggio 1608», ASVR, ASGF, 164, c. [F 1r]), e soprattutto a Giovan Battista Vannelli («giuanbatista vanelli», ASVR, ASGF, 162, c. [N8v], poiché le cc. da [N8r] a [N11v] riportano aggiunte alla lettera G, le cui cc. sono state riempite nella rubrica). L'intagliatore Barbieri che aveva bottega «in Campo Marzo», era alla sua prima opera di grande rilievo: aveva infatti ottenuto la patente soltanto il 26 ottobre 1686 dal console camerlengo Giovanni Battista Rosa, v. ASVR, ASGF, 162, *Carte Patenti*, c. [L 5v]. È probabilmente suo parente il Cesare Barbieri intagliatore trovato da GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 72 (AAV, Archivio Borghese, b. 8248), tra gli artigiani lavoranti per il principe Giovan Battista Borghese tra 1695 e 1716, in particolare nel biennio 1696-1698.

²⁶⁷⁴ Opera del 1698-1699, sul cui complicato percorso di realizzazione che comprese il progetto di Camillo Rusconi e l'opera degli intagliatori François Maille (poi sostituito), Paolo Guelfi e Tommaso Corsini, dell'ebanista Natale Gast e del doratore Giacomo Brandini, v. LAURO 2016, pp. 179-182, 187-193.

²⁶⁷⁵ Sull'artista, v. PETRUCCI 2022a, con bibliografia precedente. Pur non essendo disponibile un affondo archivistico sulla realizzazione lignea dell'organo, i caratteri sono coerenti con l'opera dei due artisti: Amato in particolare era membro dell'ordine dei Camilliani, e ciò gli permise certamente di prendere personalmente gran parte delle decisioni più strettamente architettoniche.

²⁶⁷⁶ Sull'artista, v. DE CAVI 2017, con bibliografia precedente, cfr. MARGIOTTA 2017, in part. pp. 69-70, 72, 79 per i rapporti siciliani di Amato con le corporazioni dei falegnami.

²⁶⁷⁷ Il cui coronamento a baldacchino è completato nel 1775 da Nicola Forti, v. ERWEE 2014, vol. I, pp. 486-488, vol. II, pp. 263-264, in part. nota 5.

²⁶⁷⁸ Sulla decorazione della chiesa, v. DE CAVI 2021, con bibliografia precedente.

Ministri degli Infermi dal 1661 e che nel convento presso Piazza di Trevi fu novizio e attivo come architetto e pittore dal 1673 al 1678²⁶⁷⁹.

Tutti questi lavori di ristrutturazione, oltre a quelli del convento della casa madre in S. Maria Maddalena, furono possibili soprattutto grazie all'appoggio di Giulio Rospigliosi, che dei Camilliani fu cardinale protettore dal 1665; questi, eletto papa come Clemente IX nel 1667 alla morte di del Chigi, si fece sostituire in questo ruolo dal proprio cardinal nipote, Giacomo Rospigliosi, che tenne la carica fino alla morte nel 1684. L'emulazione da parte del nuovo papa dell'operato di Alessandro VII, compiuta inaugurando la propria – pur se breve – storia di committenze con il completo rifacimento di una chiesa, dove era compreso anche un organo naturalistico secondo il modello berniniano, non si esauriva nel desiderio di appaiarsi all'inarrivabile precedente con cui condivideva l'origine toscana, ma aveva radici più profonde, di gusto sia iconografico, sia stilistico.

Il trattamento naturalistico, anche se meno insistito di quello di Antonio Chiccarì, risponde alla necessità (originariamente d'invenzione cortonesca per l'araldica dei Barberini) di esprimere con un linguaggio tangibile il soggetto eucaristico dell'albero della vita, recuperando allo stesso tempo temi di tradizione tardo-antica; inoltre, Giacomo Amato approntò per il medesimo tempio un apparato delle Quarantore che esplicitava il tema del *Fons Vitae* basandosi quasi *ad unguem* sulla fontana del *Tritone* di Bernini²⁶⁸⁰: non stupisce che anche l'organo si adattasse a questo genere di ispirazioni (Figura 58).

²⁶⁷⁹ MAZZEO 2017, in part. le pp. 137-141, e i numeri di catalogo dis. I-12, p. 175, dis. II-41, p. 263, dis. I-82, p. 221 e dis. I-85, p. 223.

²⁶⁸⁰ MAZZEO 2017, in part. p. 138; cfr. i numeri di catalogo dis. I-69, p. 213 e I-72, p. 215.

VIII. Tra devozione intesa e sapiente gestione economica: Giovan Battista Vannelli

Giovan Battista Vannelli nacque verosimilmente nel 1643 o 1644 a Roma o forse a Palestrina²⁶⁸¹. Nel 1676, dunque alla non più giovane età di 32 anni, è approvato il suo ingresso nell'Università dei Falegnami come maestro intagliatore da Baldassare Mazzi (autore dell'organo di S. Pietro in Vincoli, con forti tangenze stilistiche con gli angeli successivi di Vannelli)²⁶⁸². Già nel semestre ottobre-aprile tra il 1685 e il 1686 Vannelli era console, e spedì le patenti di intagliatore a Antonio Spina²⁶⁸³ e Silvestro Caraldi²⁶⁸⁴. Vannelli ebbe stabilmente la sua bottega alla Chiavica del Bufalo, testimoniata in almeno tutti gli ultimi trent'anni di vita dagli Stati d'Anime della parrocchia di S. Andrea delle Fratte²⁶⁸⁵.

Non sembra di poter registrare commissioni di rilievo per l'artista fino ai pieni anni ottanta del Seicento. Nel 1682 intagliò la cornice della teca del SS. Crocifisso conservato nell'omonima cappella di S. Marcello al Corso, di competenza della omonima confraternita²⁶⁸⁶. Nei grandi

²⁶⁸¹ Considerato infatti in odore di beatitudine, almeno all'interno del circolo devozionale gesuita dell'Oratorio della Santissima Comunione Generale, la sua morte a ottantacinque anni è registrata nelle memorie storiche di questo sodalizio, il 23 giugno 1729, v. MEMMI 1730, p. 308. Non si sa molto dei suoi primi anni, anche se tentativamente era stata supposta una variante di cognome rispetto a quel Vannini da San Sepolcro che fu apprendista presso Giovanni Anguilla.

²⁶⁸² ASVR, ASGF, 164, c. [N8v]: «Giuanbatista vanelli intagliatore fu spedita la patente da me baldasaro mazzi consolo e camerlengho e compagni sotto il 4 genaro 1676 pagho s. —: b. 75», inedito.

²⁶⁸³ ASVR, ASGF, 164, c. [A14r]: il 28 ottobre 1685 Giuseppe Marinelli, Console e Camerlengo, spedisce la patente (senza l'indicazione di pagamento di scudi 1.80) a Antonio Spina intagliatore che «habita innanzi la porticilla di S. Ignatio»; cfr. ASVR, ASGF, 163, cc. sciolte n. nn.: «Adi 10 9bre 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Giuseppe Marinelli, Consoli compagni Bartolomeo Mazzoleni e Gio: Batta Vannelli [spediscono le patenti di] Antonio Spina Intagliatore Silvestro Caraldi Intagliatore», inedito.

²⁶⁸⁴ ASVR, ASGF, 163 c. 35v; peraltro alla pagina precedente scopriamo che la crisi dell'Univeristà ha causato una situazione particolare: Francesco Bracci, fratello di Cesare Bartolomeo è immatricolato ed è subito console per il turno precedente il 10 maggio 1685; cfr. ASVR, ASGF, 163, cc. sciolte n. nn.: «Adi 10 9bre 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Giuseppe Marinelli, Consoli compagni Bartolomeo Mazzoleni e Gio: Batta Vannelli [spediscono le patenti di] Antonio Spina Intagliatore Silvestro Caraldi Intagliatore».

²⁶⁸⁵ PAMPALONE 2004, p. 27 (Asvr, Stati delle Anime, Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, Anno 1700, c. 43r): Giovan Battista Vannelli intagliatore abita alla Chiavica del Bufalo con la moglie Cecilia Angela e i figli Filippo di 23 anni, Angela Cecilia di 22, e i gli adolescenti e piccoli Giacomo, Camilla, Maria, Pietro, Margherita, Anna Prassede. Nel 1725 PAMPALONE 2004, p. 47 (ASVR, Stati delle Anime, Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, Anno 1725, cc. n. nn.) è ancora nella stessa casa con bottega (numero 231) soltanto con i figli Filippo Giacomo e Pietro, e accoglie anche Claudia Trucciani zitella di Frosinone, con la nipote Rosa. Due delle sue figlie finiranno monache a Civita di Bagnoregio, e il figlio maggiore divenne sacerdote, cfr. MEMMI 1730, pp. 308-313. Possibili parenti provenienti da Palestrina, patria dell'intagliatore, si trovano nell'anno 1725 nella parrocchia di Santa Maria del Popolo, segnalati da MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 208 e 210, come Carlo Vanelli forse congiunto dello scultore Domenico Antonio Vanelli; o come il Francesco Vanelli registrato tra i morti e sposato con Giovanna figlia del pittore romano Pietro Paolo Vanni.

²⁶⁸⁶ ERWEE 2014, vol. I, p. 317, nota 30, vol. II, p. 179: AAV, *Arciconfraternita S.S. Crocifisso in S. Marcello*, busta A-XIII-107, mandati nn. 210 e 436. Cfr. ERWEE 2014, vol. I, p. 136, documenta la stessa attività per la seconda cappella a destra della chiesa di S. Croce e Bonaventura dei Lucchesi, dedicata alla Concezione, sotto il patronato di Frediano Castagnori, in cui le cornici dei quadri furono intagliate da Vannelli, ma senza riferimenti documentari.

cantieri corali del tardo barocco diveniva in quegli anni la prassi utilizzare gli intagliatori in legno come modellatori ‘subalterni’, soprattutto in una loro fase iniziale della carriera: non a caso a questo punto della propria carriera Vannelli dava prova di grande valentia, con la prima opera di modellato nota dell’intagliatore, ovvero le cornucopie che reggono i lumi ad olio della *Confessio* di S. Pietro, all’epoca in corso di restauro sotto la direzione di Mattia de Rossi²⁶⁸⁷. Questa collaborazione importante con l’architetto pupillo di Bernini, in assenza di documentazione chiara al riguardo, potrebbe far avanzare la proposta di una collaborazione di Vannelli anche alla famosissima cantoria di S. Maria della Vittoria (Figura 59), dove il sistema di decorazione dell’organo, realizzato attorno al 1680, impiantò il nuovo modello della doppia balconata posizionata in controfacciata, poi normativo per le chiese romane del Settecento (notabilmente nel caso carmelitano di S. Maria della Scala, Figura 60).

Negli stessi anni fu impiegato dai Colonna per la realizzazione di scenografie ed *ephemera* destinati al teatro del principe Marcantonio. Questo conforta la nozione che il mestiere dell’intagliatore doveva essere profondamente valido anche per le opere effimere, che come già detto altrove si realizzavano preferibilmente nel gesso o stucco e in cartapesta, lasciando al legno la sola struttura portante, come è vero anche delle decorazioni teatrali, vale a dire per le scenografie. Né sorprende che Vannelli sia attivo al teatro Colonna, forse già dal 1676 (in lavori di falegnameria) e poi come intagliatore e cartapestaro nel 1683²⁶⁸⁸. Tra luglio e dicembre del

²⁶⁸⁷ Le lampade furono poi fuse da Giulio Bertucci e Matteo Tonini tra 1681 e 1686, v. PERGOLIZZI 1999, pp. 108-109, su modello di Giovan Battista Vannelli (Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro, Arm. 27 B, 375, f. 143v: pagamento per «modelli fatti per le cornucopie e luminari che si devono fare per l’altare del ciborio», eseguito in cartapesta, creta e gesso), v. da ultimo BARBERINI, DICKMANN 2021, vol. 1, p. 213. Le cornucopie furono poi restaurate nel 1842 da Pietro Ossani che ne aggiunse otto (ERWEE 2014, vol. I, p. 566, nota 56-57, vol. II, p. 305: Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro, 72 D 44, f. 478 L). Cfr. MENICHELLA 1999, p. 119, nota 40 (Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro, 2° piano, serie 4, vol. 22): il 2 ottobre 1682 Vannelli riceve scudi 29.00 «per haver fatto il modello di creta di un cornucopio grande, con tre altri più piccoli fatti tutti attaccati assieme fatto fiori, e fatto sopra sue lampade, modellato in aria tutto isolato. E più per haver la forma deli comucopij fatta di gesso in aria formato con scomodità fatto molti tasselli per le sottosquadre, e per le lampade. E più per haver fatto due comucopij di cartapista con sei altri più piccoli con otto lampade con li suoi fiori e palme attorno, fatto la sua armatura dentro di legno contornato, con la sua tavola formarli et aggiustarli à gusto del sudetto sig. Mattia architetto».

²⁶⁸⁸ TAMBURINI 1997, pp. 151-152, conto n. 71° (*Conto de lavori fatti per servizio dell’illustrissimo, et eccellentissimo signor Prencipe Gran Contestabile Colonna per le nove Comedie fatte nel suo Teatro da me Giovanni Battista Vannelli intagliatore de legnami del 3 marzo 1683*): Vannelli realizza il carro di Pompeo per l’omonimo dramma per musica di Alessandro Scarlatti, andato in scena il Carnevale del 1683 nel teatro grande Colonna; la scenografia fu di Carlo Fontana con scene dipinte e indorate da Francesco Corallo e Domenico Paradisi, mentre furono falegname Leonardo Canavese e intagliatore Vannelli. Tra gli altri, i costumi sono di Cristoforo Schor, registrato come sarto, ed è parrucchiere un Carlo Scardovelli forse imparentato con l’intagliatore: il *Carro* venne realizzato con «centine ... rote ... 16 razzi di cartapesta isolati e aggiustati sopra le rote ... una figura della Famma tutta isolata [che tiene in mano la corno e la tromba, accompagnata da due aquile] ... 2 putti a foggia di serena con sue code e ale ... fronde di cartapesta». Si citano anche il soglio dell’imperatore e le aste delle sue guardie. Secondo TAMBURINI 1997, pp. 130 e sgg., scheda n. 84, Vannelli è sia falegname che intagliatore, poiché lo ha trovato citato anche nei conti degli architetti Antonio

1691 fece un manichino di legno a grandezza naturale su cui potevano essere montate teste diverse per il teatrino dei burattini del cardinal Pietro Ottoboni, avviato nel Natale 1689 con un presepe animato e che nel 1694 arrivò a mettere in scena un dramma sacro di Giulio Rospigliosi²⁶⁸⁹. Inoltre, Daniela Di Castro attribuì per prima e con ragione a Giovan Battista Vannelli, il ricchissimo piede intagliato del celebre *Cembalo Rospigliosi*²⁶⁹⁰: gli inventari ne riferiscono l'invenzione a Gimignani specificando dunque una datazione *ante* 1697, anno della morte del pittore²⁶⁹¹: l'attribuzione è stata confermata dalla scoperta di Teresa Chirico del conto datato 1691²⁶⁹².

Chi scrive pensa di poter identificare nell'abbaglio preso da Giovan Battista Pacichelli, quando discute di Francesco Corallo come intagliatore di prim'ordine negli anni novanta del Seicento, un chiaro riferimento a Vannelli, spesso collaboratore del pittore per nobili famiglie. Corallo,

del Grande, che è responsabile della realizzazione di un teatro effimero, mentre Carlo Fontana lo è delle scene, in cui collaborano numerosi pittori di genere, guidati da Giovanni Battista Baldesi, indoratore. L'altra opera dove è riscontrata la responsabilità del Vannelli è *La prosperità di Elio Sejano*, rappresentata nella Sala Grande di Palazzo Colonna il Carnevale del 1676, probabilmente anche qui Vannelli si occupa del carro, anche se il conto (n. 56) che riassume alcune operazioni simili a quello successivo (in questo caso per un *Trionfo di Venere*), non riferisce nel titolo il nome dell'artista: cfr. TAMBURINI 1997, pp. 451.

²⁶⁸⁹ CHIRICO 2014, pp. 37-38, in part. nota 54 (BAV, *Computisteria Ottoboni*, vol. 22, n. 325, f. 397r-v, 398v, e 403v), «Gio. Battista Vannelli Intagliatore alla Chiavica del Bufalo» è pagato scudi 32.00 ridotti a 22.00 «Per haver fatta una figura da muovere grande del naturale tutta inchiodata con tredici snodature fatta pulita isolata che serve per muovere come fosse un modello di pittore senza la testa».

²⁶⁹⁰ DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, cat. 21, p. 324, *Piede di Clavicembalo* per Domenico Clemente Rospigliosi, che dal 1723 al 1725 circa è committente di Francesco Tibaldi: i sostegni assomigliano comunque al gusto architettonico di Vannelli, che dunque non può essere escluso. Da notare che la pittura dello strumento sia stata significativamente attribuita, pur se dubitativamente e con errori iniziale di focalizzazione della committenza, a Ludovico Gimignani, il quale si presenta così, un po' come Reiff, specialista di disegni per strumenti musicali (suo l'organo di S. Silvestro in Capite, a cui collaborò Vannelli per tramite dei Pallavicini, come reso noto da Marco Coppolaro).

²⁶⁹¹ DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, p. 278 e note 83-86. Anche questo strumento, come il letto precedente, aveva un antenato illustre. Non solo la spinetta era trasformata dalla sistemazione ardita ed artistica di Gimignani in un altro strumento, ma anche il tema, marino, con delfini e conchiglie cavalcate da puttini, richiamano all'opera, famosa in tutta Roma, di Reiff per Michele Todini.

²⁶⁹² TERESA CHIRICO, *Giustificazione di pagamento dell'intagliatore Giovanni Battista Vannelli* (D-006-020-169), in *PerformArt Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet (disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-006-020-169/>). Il conto complessivo, del 17 luglio 1691, per svariati lavori arriva al prezzo di scudi 325.00 (BAV, *Computisteria Ottoboni*, b. 22, cc. 398r e 403v), ma la giustificazione dell'intaglio «a cartelle fronde cartocci festoni et altri ornamenti intagliato a tre angoli piedi traforati con fattura assai isolati tre cartelle per piede e sono tre piedi con due traverse» del clavicembalo a «Giovanni Battista Vannelli intagliatore alla Chiavica del Bufalo» raggiungeva soltanto i 32 scudi. Manca dunque il pagamento per il puttino dipinto di bianco che abita questo intaglio architettonico seduto su un delfino.

definito «indoratore e cartapistar»²⁶⁹³, proseguì e ampliò l'attività del padre Vincenzo²⁶⁹⁴, ivi compresa la sua stretta dipendenza dai Chigi²⁶⁹⁵. Vincenzo si dimostra in un qualche modo specializzato soprattutto nell'indoratura di stucchi²⁶⁹⁶, un'attività che deve aver influenzato la carriera polivalente intrapresa dal figlio²⁶⁹⁷, collocato da Pacichelli tra gli autori in legno di «intagli profani, ma rari [...] per corrispondere ai fogliami stupendi delle cornici dei quadri, nel qual ingegnoso artificio son ora i più rinomati [...] di vantaggio il Corallo, cui perché anzi sovrintende che applica all'opera, si dà titolo di Signore»²⁶⁹⁸. Dopo alcuni inizi che ne testimoniano le

²⁶⁹³ Per BENCIVENNI 1983, Corallo va considerato come un esempio di quegli artigiani a servizio di singole famiglie che dimostravano «un clima di ormai latente crisi dell'esperienza barocca», portandosi a «in cicli decorativi a fresco di ascendenza cortonesca con esiti incerti e affrettati»; in realtà, come dimostrato da VENTRA 2019, entrambi i Corallo furono membri accettati e attivi, seppur nella veste minore di aggregati indoratori, nell'Accademia di San Luca, ricevendo quindi un completo riconoscimento del proprio status sociale, sottolineato anche dalle parole e dagli onorifici di Pacichelli, che lo chiama «signore» invece che «maestro». Nemmeno l'erudizione dell'Ottocento è riuscita a risolverne le origini geografiche: BERTOLOTI 1884, p. 62 e BERTOLOTI 1885, p. 184, lo cita prima come belga, poi come piemontese con influssi franco-fiamminghi, e infine come emiliano.

²⁶⁹⁴ Vincenzo Corallo nacque nel 1594 a Narni da Muzio Coralli e morì a Roma il 17 febbraio 1676, e nonostante alcune pause ai Santi Apostoli e a S. Salvatore ai Monti abitò quasi ininterrottamente dal 1650 alla morte in S. Andrea delle Fratte. Per la biografia di Vincenzo, v. BARTONI 2012, pp. 421-422, con i documenti per le numerose parentele con stuccatori romani e ticinesi e per la discendenza, riportati anche in nota in CURZIELLI 2020, *ad indicem*. Ebbe anche un parente di nome Antonio che lo aiutava nelle commissioni. Fu principalmente noto come indoratore, come lo ricorda nel suo studio sui pittori bottegari LORIZZO 2003. Prestò la sua opera per la Reverenda Fabbrica di San Pietro, prendendo parte un po' in tutte le commissioni dirette da Giovan Lorenzo Bernini, ad esempio dorando la gloria della *Cattedra* in S. Pietro e gli stucchi della cupola e dell'altar maggiore di S. Andrea al Quirinale, e per i Chigi, servendo pressoché ininterrottamente in particolare il principe Mario Chigi e il figlio Flavio cardinale e tra 1666 e 1672, notabilmente nella galleria e nell'alcova del palazzo ai Santi Apostoli, v. TANTILLO MIGNOSI 2000.

²⁶⁹⁵ GOLZIO 1939, pp. 19, 191, 234, 260; cfr. alcuni documenti di recente scoperta, come la giustificazione di pagamento tarato dall'architetto Carlo Fontana al pittore e indoratore Vincenzo Corallo per i lavori per un banchetto che comprendono una fontana da tavola con fiori finti, vasellame e una vasta scenografia di finte prospettive, v. BAV, Archivio Chigi, b. 483, fasc. 13-2, cc. 16r-19v (18 luglio 1668), pubblicato in CHRISTINE JEANNERET, *Banchetto e opera del 15 agosto 1668, conto dell'indoratore Vincenzo Corallo* (D-066-140-187), in *Perform.Art Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet (disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-066-140-187/>); per le giustificazioni di pagamento per un totale di trecento scudi (200 più 100) tarato dall'architetto Carlo Fontana al pittore e indoratore Vincenzo Corallo per le scene della commedia dell'Ariccia di Flavio Chigi, v. BAV, Archivio Chigi, b. 488, c. 461r (23 settembre 1672), pubblicato in ALEXANDRA NIGITO, *Pagamento a Vincenzo Corallo per pittura delle scene per la commedia della Ariccia nel 1672* (D-002-941-583), in *Perform.Art Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet (disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-002-941-583/>), e cfr. *ivi*, c. 475r (4 ottobre 1672), pubblicato in ALEXANDRA NIGITO, *Pagamento a Vincenzo Corallo per pittura delle scene per la commedia della Ariccia nel 1672* (D-002-981-547), in *Perform.Art Database 2016-2022*, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet (disponibile presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-002-981-547/>). Tra i suoi contatti prediletti c'erano tuttavia anche i Pamphilj (il principe Camillo Pamphilj e la consorte battezzano uno dei suoi figli), per cui lavora in Piazza Navona sia per Sant'Agnese che per il Palazzo.

²⁶⁹⁶ Come si vede nel cantiere decorativo dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, per cui fu attivo nel 1672, v. DRAGO, SALERNO 1967, p. 64.

²⁶⁹⁷ Francesco, suo erede designato con testamento, nato nel 1643 e morto dopo il 1704: per la biografia del pittore, la cui bottega era in Via del Corso tra 1672 e 1680, v. BENCIVENNI 1983 e MARTIN 1999.

²⁶⁹⁸ PACICHELLI 1695, p. 24; v. BARTONI 2012, pp. 420-421, con bibliografia precedente: l'attività di scultore è testimoniata è giustificabile anche col primo matrimonio con la figlia dello scultore Baldassare Mari avvenuto il 16 settembre 1663: inoltre l'autrice richiama l'attività di Corallo come mercante di quadri.

interazioni con scultori²⁶⁹⁹ e intagliatori in legno²⁷⁰⁰, in particolare per la realizzazione di cornici²⁷⁰¹, il ruolo di Francesco come soprintendente ai lavori altrui è testimoniato da numerosi documenti, riguardanti pressoché tutti i possedimenti chigiani a Roma, Ariccia, Formello, S. Quirico d'Orcia²⁷⁰², e in particolare dall'attività svolta da Francesco tra 1691 e 1693 come aiutante di camera e guardarobiere del cardinale Flavio Chigi²⁷⁰³.

Nel 1681 tuttavia è coinvolto, su commissione di Francesco Marescotti Ruspoli e sotto la direzione di Giovan Battista Contini, nella realizzazione del catafalco funebre in onore di Bartolomeo Ruspoli, primo marchese di Cerveteri²⁷⁰⁴. Per quest'opera è insieme a Pietro Pavone falegname e Giovanni Battista Vannelli intagliatore, collaborazione che tornerà nell'altare di S.

²⁶⁹⁹ Nel 1679 è nel cantiere di S. Maria dei Miracoli sotto Antonio Raggi, v. CURZIETTI 2006, p. 231, nota 93.

²⁷⁰⁰ GOLZIO 1939, p. 179 (numero 2779: [Nicolò Simonelli guardarobiere dei Chigi paga] due cornici di pero nero al todesco sotto Palestrina messe una al disegno del Tempo, che scopre la Verità di mano del S.re Cavalier Bernino di palmi 2 in quadro tirato sopra tavola, e l'altra in una testa dipinta dal naturale di un nobile olandese con collarone e lattuca più grande dell'altro, che dorò il battente il Corallo con suoi anelli, et è di mano di Pourbus b. 0,90. / Pagato per un telaro, e tela tiratavi sopra il disegno della Cattedra di S. Pietro in carta di chiaroscuro, e biacca mano del S.re Cavalier Bernino, al quale feci fare la sua cornice di Albuccio con paternostri intagliati da Bergamo Intagliatore alta palmi tre, e feci dorare dal Corallo a conto di S. E. ma la cornice pagai giuli 12 e tiratura 3 b. 1,50); *ivi*, 186 (numero 1016: pagato scudi 83.25 per vari lavori al palazzo di Formello, compresi alcuni trionfi da tavola, ornamenti di architettura, putti e uccelli decorativi; contestualmente al numero 2804 è pagamento di 16 scudi a Claudio David per una urna di pero nero con cristo morto e tre cherubini di avorio e croce di rame indorato), *ivi*, p. 150 (Formello, Villa Versaglia e Magliano: lavora moltissimo con Giovanni Battista Antici e Francesco Gualdi falegnami e anche Chiccarì); GOLZIO 1939, pp. 298-300, (numero 1824: nel 1687, doratura di una cornice per un ritratto di Pellegrino Tibaldi da donare al Granduca di Toscana, pagato scudi 40.75; numero 1285: nel 1689, doratura di due cornici per quadri di fiori dello Stanghi, pagato scudi 10.00; numero 181: nel 1691, doratura di due cornici per quadri di fiori dello Stanghi, pagato scudi 6.00; infine numeri 647, 692, 868, 1070, 1073 e 2129: Corallo si occupa soprattutto di riparazioni e allestimento di quadri di uccelli, ed è definito «Aiutante di Camera di Sua Eminenza»).

²⁷⁰¹ Nel 1681 fu perito per la realizzazione di alcune cornici (v. BERTELOTTI 1880, p. 182-183): il maestro Vittorio Benenati aveva dorato in maniera scadente 16 cornici destinate al signor Bartolomeo Gullinelli, per risparmiare sul bolo e sull'oro, e Francesco Corallo intervenne per riparare al danno tra il 4 e l'11 gennaio 1683, quando fu poi risolta la lite. È significativo che non si faccia il minimo riferimento all'intaglio di queste cornici.

²⁷⁰² Francesco dipinse per i Chigi alcune maschere della commedia dell'arte nel 1676 (GOLZIO 1939, p. 293, doc. n. 3697); lavorava al casino delle Quattro Fontane nel 1688 (GOLZIO 1939, pp. 193 e 201 nn. 1016 e 1992; fu inoltre attivo anche come vedutista, quadraturista e fiorista al Palazzo di Formello (1679-1683, v. BENCIVENNI 1983); alla Villa di Versaglia come paesista (GOLZIO 1939, pp. 186-187, doc. n. 1016); col tramite dei Chigi Corallo fu anche per tre anni in Toscana, dove lavorò alle dipendenze del marchese Salviati, della granduchessa Vittoria della Rovere al Poggio Imperiale, del cardinale Francesco Maria de' Medici alla Villa di Lappoggi e al palazzo Medici a Siena (1684-1687, v. BENCIVENNI 1983), ma soprattutto è coinvolto come regista generale dei lavori al Palazzo Chigi di San Quirico d'Orcia, realizzato dieci anni prima da Carlo Fontana (GOLZIO 1939, pp. 106, 229-237 (viene pagato scudi 350 circa, in part. GOLZIO 1939, pp. 230 e 233, docc. nn. 164, 349, 1048, 1163, 1479, 1687, 1969, 2392); nel 1688, tornato nel Lazio, Corallo era a capo di diversi lavori di restauro nei feudi chigiani: nella sacrestia del Duomo di Albano e all'altar maggiore di quello di Ariccia, nel Teatro di Tordinona, delle dorature della cupola raffaellesca della Cappella Chigi in S. Maria del Popolo, e per altre minuzie come cornici di vari quadri del Tempesta, varie pitture effimere, disegni di battaglia, insegne, paliotti e cornici (GOLZIO 1939, pp. 257, 348-349, nn. 1992, 682, 1093, 1547, 2226).

²⁷⁰³ GOLZIO 1939, p. 300, doc. n. 647; cfr. *ibid.* p. 349, doc. n. 1093; MICHEL, MICHEL 1977, p. 288.

²⁷⁰⁴ Il celebre apparato luminoso montato nella Chiesa Nuova è stato studiato nel dettaglio da COLA 2008, in particolare pp. 70-71 per la presenza di Corallo: contestualmente, Alessandro Marescotti Capizucchi gli affidava anche la decorazione dei quattro altari della piccola chiesa della Madonna di Sutano alle porte di Vignanello.

Ignazio nel 1695, dove Vannelli compare tra i modellatori secondari²⁷⁰⁵. Il compito di Vannelli dovette essere simile anche a quello che lo ricorda nel 1702 come «cartapestaro» per l'apparato funebre del deposedo re d'Inghilterra Giacomo II Stuart²⁷⁰⁶, dove si occupò soprattutto dell'intaglio dei medaglioni con ritratti a bassorilievo in legno e dei quattordici scheletri che reggevano i candelabri, realizzati mettendo insieme col fil di ferro parti in cartapesta e parti in vero legno²⁷⁰⁷. Nel 1696 Corallo affresca il *San Michele e il drago* (1696) nella sacrestia di S. Francesco a Ripa²⁷⁰⁸, chiesa per la quale Vannelli collaborerà poco dopo alla progettazione del modello per la Cappella Rospigliosi, sotto Francesco Michetti intorno al 1716 (Figure 61. 1-2). Vannelli e Corallo realizzarono insieme anche la macchina processionale per la Beata Vergine del Carmine in S. Crisogono nell'Anno Santo del 1700²⁷⁰⁹.

Appare dunque evidente che l'attività imprenditoriale di Corallo era variegata, ma non comprese mai direttamente la modellazione o l'intaglio, e nemmeno un diretto rapporto continuativo con gli scultori, che invece troviamo ad esempio nel caso di Vannelli. Il testamento dello stuccatore comasco Francesco Nuvolone, genero di Antonio Raggi, steso il 19 maggio 1697, ci informa infatti che a quella data lo scultore aveva un debito di trentatré scudi con Giovanni Battista Vannelli, in relazione al quale aveva dato in pegno un busto di *Innocenzo XI* in marmo, e che

²⁷⁰⁵ BERTOLOTI 1884, p. 210. Per i documenti sulle maestranze impiegate, v. DE FEO, MARTINELLI 1996, p. 243, e più in generale sull'altare l'intervento di Maurizio Gargano, *ivi*, pp. 156-167.

²⁷⁰⁶ Svolte nella chiesa di S. Lorenzo in Lucina il 28 gennaio 1702 sotto la direzione dell'architetto Sebastiano Cipriani: la parte più propriamente figurale (ossia quella allegorica intorno al cadavere in esposizione) fosse realizzata in stucco e gesso e poi panneggiata secondo un modello in cera rossa di Lorenzo Ottoni; mentre Vannelli come falegname realizzò la parte strutturale del catafalco secondo un modello fornito dall'ebanista fiammingo Baldassare Vaghemans, v. BARBERINI, DICKMANN 2021, vol. 1, p. 213.

²⁷⁰⁷ BARBERINI 2011: dalle Giustificazioni di tesoreria si capisce che Vannelli lavorava con estrema perizia di cartapesta, in particolare gli scheletri che paravano l'intera navata di S. Lorenzo in Lucina, composti di centinaia di piccoli pezzi di legno, tenuti insieme con la carta pesta e legati assieme col fil di ferro, risultano una sorta di virtuosismo tecnico di questo materiale altrimenti povero. Barberini ribadisce che Valesio criticava le derivazioni da Bernini e il troppo uso di color oro e argento e di festoni minuti, nonché l'aiuto di un altro intagliatore a nome di Alessandro Specchi e di Giovanni de Sebastiani per dei vasi (pire) che evidentemente erano una specializzazione dell'artista durante la sua prima carriera.

²⁷⁰⁸ ERWEE 2014, vol. I, pp. 163-164, vol. II, p. 100 note 32-36, attribuita al disegno da Mattia de Rossi; v. MENICHELLA 1981, capitoli IV-V e in part. pp. 77-78 e BLUNT 1982, p. 40. Gli armadi e le specchiature in noce tornito ma senza intagli di rilievo, furono realizzati entro il 1713 dai francescani Bernardino da Jesi, Giovanni Antonio da Bergamo, Diego da Roma e Francesco Bernardino da Pesaro (da non confondere con Francesco Bergamo e Diego da Careri): il crocifisso è bronzeo e del modello algardiano, discusso da MONTAGU 1985, vol. I, p. 332.

²⁷⁰⁹ Di cui chi scrive ha ritrovato il conto per la realizzazione della macchina processionale del 1700 per mano di Giovan Battista Vannelli, e nelle stesse carte una gustosa vicenda giudiziaria riguardante la statua conservata in S. Crisogono: ASR, Camerale III, busta 1956, Arciconfraternita della Beata Vergine del Carmine, fasc. 1: *Conto di Vannelli e Corallo per il giubileo dell'Anno Santo 1700* (scudi 240.00 per l'intaglio, il legname ed altro a Vannelli e scudi 229.00 per lavori fatti e robbe date a Francesco Corallo indoratore); fasc. 3: conti attivi e passivi della compagnia; fasc. 2: *Causa riguardante la collana di perle della Statua della Beata Vergine del Carmine*.

lasciò tutore dei figli ed esecutore testamentario il quasi omonimo Giovan Battista Vannozzi, altrimenti ignoto²⁷¹⁰. Va inoltre riconosciuta la differente parabola delle carriere dei due artisti. Corallo era avviato verso il declino già dopo il 1695, rimanendo principalmente attivo solo per i Ruspoli: prima per dorare carrozze, arredi e strumenti musicali, poi come ‘regista’ dei cantieri nei lavori di restauro ai palazzi di Via del Corso e dell’Aracoeli e infine nei castelli di Cerveteri. La morte lo colse nel 1707 mentre lavorava nella chiesa dell’Angelo Custode a Vignanello²⁷¹¹. Vannelli per contro col cambio di secolo si assicurò, lavorando sui precedenti contatti coi Rospigliosi, la committenza continuativa della ricchissima famiglia Pallavicini.

Tra 1710 e 1711, durante la ristrutturazione completa dell’appartamento del secondo piano nella parte più antica del Palazzo Pallavicini Rospigliosi sul Quirinale, è registrata dai documenti la presenza del nostro, che ricostruisce una alcova ivi pre-esistente, ampliandola e variandone gli arredi e specificatamente il letto, spostandola nell’odierna ubicazione sullo stesso livello ma nel braccio nuovo del palazzo²⁷¹²: Di Castro attribuisce alternativamente o al pittore berniniano Ludovico Gimignani, qui in funzione di ‘regista’ dell’intero cantiere, o a Vannelli in persona²⁷¹³ un disegno che per ragioni araldiche e emblematiche potrebbe adattarsi a essere una prova per la testiera del letto dell’alcova²⁷¹⁴. Negli stessi anni Vannelli approntò anche quattro zampe di

²⁷¹⁰ Pubblicato integralmente in CURZIETTI 2020, Appendici Documentarie, B) Antonio Raggi e la sua famiglia, XI,3, Testamento di Francesco Nuvolone, marito della figlia di Antonio, Teresa Francesca Raggi, pp. 142-143 (ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 14, Laurentius Rosselli, Testamenti, vol. 107, cc. 99v e 116r-v): «Item vulgari sermone loquendo detto Francesco testatore dice, e dichiara havere un’ debito di scudi trenta [...] con il Signor Giovanni Battista Vannelli, et al quale per sua sicurezza di detta somma havergli dato in sue mani un’ pegno, cioè un’ Ritratto di Marmo rappresentante Papa Innocenzo undecimo, e più dichiara d’esser’ debitore del’ medesimo Giovanni Battista in altri scudi tre, quali tutti vuole che si paghino al detto Signor’ Giovanni Battista da chi rivorrà il detto ritratto dal medesimo come sopra ritenuto in pegno, che così etc.».

²⁷¹¹ COLA 2018, *passim* e in particolare il capitolo IV, pp. 176-188; cfr. GRATTAROLA 2018, ha pubblicato alcuni pagamenti dall’AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, Giustificazioni di Vignanello, f. 15; Lettere di diversi anni 1704-1705, ff. 278/279; Bollette di Vignanello 1703-1711, f. 219; tra maggio e dicembre del 1704 a Francesco per il ciclo pittorico delle Virtù nel Castello Ruspoli di Vignanello.

²⁷¹² DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, pp. 234-235 e 259, note 228-229, (Archivio Pallavicini, Giustificazioni XXIX (1710), n. 233, *Conto de lavori fatti per l’Eccellentissimo Signore Duca Rospigliosi per l’Arcova e Antiporto e tutto quello che si è fatto nell’Arcova principiato alli 20 Ottobre 1710*). Il rendiconto dell’intagliatore Giovanni Battista Vannelli descrive dettagliatamente i lavori, purtroppo non riportati dalle autrici; Patricia Waddy specifica anche come questo intervento, ponendo la stanza in una successione più tipica della struttura dei palazzi già da lei precedentemente studiati, abbia fatto perdere parte del suo carattere “francese” all’ambiente, adattandolo meglio alle esigenze “romane” dell’epoca.

²⁷¹³ DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, p. 280. Il disegno ha uno spiccato carattere francese nella variante presentata sul lato destro, con ricordi dall’ornamentica di André-Charles Boulle, come nello *scrollwork* e nelle testine piumate. Il foglio inoltre potrebbe effettivamente essere accostato alla mano di un intagliatore, in quanto mostra quel carattere un po’ virgolettato che troviamo anche se inferiore per qualità nel disegno di *San Giuseppe* del Vicentini conservato nel Tomo 164 dell’Archivio, ovvero tra i registri delle patenti dell’Università.

²⁷¹⁴ Il tema centrale dell’alcova erano sirene accompagnate da ricchissimi festoni e tendaggi cremisi, trofei guerreschi nella cornice del cielo dipinto con Alessandro Magno, e non mancavano due piedistalli intagliati a foggia di mori o turchi in catene, le cui figure che compiono ampi gesti per reggere un festone di lauro e fiori. Le braccia di questi

leone per un parafuoco della duchessa Maria Camilla e un letto da parata (con Giovanni Maria Federchini indoratore) per la medesima, in occasione della nascita di Maria Eleonora sua figlia²⁷¹⁵. Vannelli è stato poi identificato come l'«intagliatore di Giovanni Battista Rospigliosi e Maria Camilla Pallavicini», attivo continuativamente per lavori diversi di modifica e restauro di mobili e carrozze dal 1713 al 1723²⁷¹⁶.

Ad ogni modo, nel 1720 era diventato abbastanza ricco da possedere una seconda casa nel rione Monti, confinante con i possedimenti della l'Arciconfraternita del Gonfalone, che gli mosse causa per le pertinenze di uno scarico di acque piovane²⁷¹⁷. Il salto di qualità nelle committenze conferma questo dato, considerato che nel biennio 1721-1722 Vannelli serve le carrozze di gala per i palazzi papali²⁷¹⁸. La svolta fu contemporanea ai lavori per l'organo di S. Giuseppe dei

schiaivi vennero ridotte da Vannelli, probabilmente perché troppo ingombranti per un effettivo riposo nel letto che fiancheggiavano. Cfr. DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, n. 4, p. 316: per due telamoni dal mercato antiquario con baffi simili al *Galata Morente*, già pubblicati in LIZZANI 1970, ill. 226. DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, n. 11, p. 320, che non sono gli originali di Vannelli, ma probabilmente dovevano assomigliarvi. Cfr. DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000, p. 287, per un tritone reggi-torciera che l'autrice affida a Vannelli, ma che in realtà è probabilmente compagno di uno in Palazzo Altieri pubblicato da González-Palacios in *Fasto Romano*, e presenta le stesse foglioline d'edera che si arrampicano sullo scoglio visibili per il clavicembalo di Reiff, e anche la stessa caratteristica panneggiatura a nastro che si avvolge sottilmente intorno al corpo velato dell'omaccione.

²⁷¹⁵ DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000: Per Vannelli, p. 275 e nota 53: per questo letto, un unico modello fu realizzato da Filippo Carcani in creta, e Vannelli vi trasse cinque amorini finti in volo, realizzati in cartapesta variando il modello, e poi preparò 187 singoli fiori di cartapesta, di molte specie floreali diverse, tutte identificate nel conto: caratteristica questa che accomuna l'opera di Vannelli ai contemporanei intagli botanici di Leonardo van der Vinne o Vittorio Crosten a Firenze e a Poggio a Caiano. Il tutto era tenuto insieme, come anche nel caso degli scheletri realizzati a S. Lorenzo in Lucina, con colla cerviona, cartone, spago e fil di ferro. Fece anche un telaio di 26x13 palmi su cui si doveva accomodare il drappo che faceva il cielo del letto, in imitazione di quello disegnato da Schor per i Colonna: i fiori e gli amorini furono dorati a mordente, e dunque a risparmio, per non tradire il carattere effimero dell'opera, e in particolare i fiori erano argentati, mentre le foglie dorate. Il conto è tarato da Ludovico Gimignani, che Di Castro suggerisce giustamente come ideatore dell'intero assieme. Va ricordato che il letto Colonna, poi talmente celebre che Strunck ha sostenuto fosse ospitato nella galleria stessa del palazzo ai SS. Apostoli, era stato in origine pensato e realizzato per queste stanze, poiché all'epoca il Palazzo di Montecavallo era di proprietà dei Mancini (fino al 1682).

²⁷¹⁶ DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000: Per Vannelli, p. 291, nota 125 (Archivio Pallavicini, *Giustificazioni* XXXII, nn. 52 e 178; Archivio Pallavicini, *Giustificazioni*, B 5 372, nn. 190 e 199 sotto il titolo Eredità della chiara memoria del principe Giovan Battista Rospigliosi, e infine in Archivio Rospigliosi, 1281, *Monumento di San Francesco a Ripa e Intagliatori*). Di Castro a questo punto si domanda se i vari artefici di cui trova traccia (tre sediarì, un coramario, la famiglia di doratori Federchini, l'ebanista Nicola Solimani e soprattutto l'intagliatore Giovan Battista Vannelli) lavorassero su disegno proprio o altrui, prendendo in considerazione l'impresa allora appena studiata da Montagu dei *Piatti di San Giovanni*, disegnati da numerosi pittori: propone dunque per i disegni della mobilia i nomi di tre architetti registrati nel palazzo Nicola Michetti, Girolamo Caccia e Ludovico Rusconi Sassi.

²⁷¹⁷ PAGANO 1990, p. 121: AAV, Archivio del Gonfalone, busta 19, fascicolo 54, *Posizione nella causa contro Giovanni Battista Vannelli confinante di casa della nostra arciconfraternita nel rione de Monti, per esimerla dalla servitù dell'acqua piovana ed altre acque sporche*, senza data (cc. 472-557); e *ibidem*, busta 1180, fasc. n. nn., (Volume [secoli XVII-XVIII]), c. 600, *Positiones Ven. Arch. SS. Confalonis Urbis Contra Plures Litigantes de Quibus in Tabula posita intus, in Capite praesentis Tomi*: versione latina e definitiva della precedente da cui si ricava la data.

²⁷¹⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010 cita soltanto due conti in questo senso, che purtroppo non abbiamo potuto consultare, v. *ivi*, p. 124 (ASR, Camerale I, *Giustificazioni di Tesoreria*, busta 474, n. 17, pagamenti per lavori per carrozze del 1722), e *ivi*, p. 128 (AAV, *Palazzo Apostolico, Computisteria*, busta 166 (1721), conto 174 di «Gio. Battista Vannelli intagliatore» per lavori su carrozze, verosimilmente dorate da Simone Gidone indoratore, *ivi*, conto 133).

Falegnami, forse ampliato dai due angeli (di qualità molto meno elevata) ad oggi nell'oratorio della chiesa alle pendici del Campidoglio²⁷¹⁹, finiti entro il 1714, che rappresentano senza dubbio il capolavoro scultoreo di Vannelli (Figure 62. 1-3).

L'implacabile tassazione annuale dei due enti di S. Giuseppe forniva il denaro necessario per la manutenzione della chiesa e per la decorazione ordinaria, molto supportata anche dai devoti versamenti di questue. Tuttavia imprese artistiche di impegno maggiore richiedevano l'investimento di cifre significative, che potevano essere garantite soltanto con lasciti testamentari di vari benefattori, sia affiliati alla compagnia sia membri di spicco dell'università. All'inizio del Settecento la modifica più importante all'impianto della chiesa, l'installazione di un grande organo, fu proprio il risultato di questo processo, analizzabile nell'eredità di Francesco Cimini²⁷²⁰.

Nel testamento di Cimini ebbero posto, oltre all'arciconfraternita²⁷²¹, familiari, conoscenti, ed anche la comunità di provenienza, il paese di Montasola in Sabina²⁷²². Al sodalizio però il

²⁷¹⁹ MORELLI 1983, pp. 116-117 per l'organo di S. Giuseppe dei Falegnami con la prima pubblicazione dei documenti conservati all'Archivio di Stato di Roma.

²⁷²⁰ Cimini non sembra aver mai ricoperto la massima carica di Console e Camerlengo, ma fu console per il braccio dei falegnami (novembre 1702-maggio 1703) con Cesare Baronci console camerlengo e Cesare Bracci, padre di Pietro Bracci, console per gli intagliatori, (ASVR, ASGF, 164, Registro *delle Carte Patenti...*, cit., cc. [31r-v]) e fu presente in quasi tutte le riunioni dell'arciconfraternita a partire dal 1683, come risulta dai *Libri dei Decreti*.

²⁷²¹ Per altri esempi di testamenti con legati significativi lasciati all'arciconfraternita di S. Giuseppe dei Falegnami, v. ANDERSON 2008, pp. 261-262; PARISI 1884, pp. 16-22 e FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese...*, cit., p. 379, nn. 770-72, per le iscrizioni che ricordano i più importanti benefattori del complesso ecclesiastico, che per farsi seppellire in chiesa e dotarsi di suffragi perpetui lasciarono somme importanti ciascuno secondo le proprie possibilità, (a partire dalla *clique* di falegnami che fabbrica a proprie spese poi dona la casa affacciante sull'Arco di Settimio Severo, ai diversi casi di singoli ciascuno secondo la propria possibilità: Filippo Bertaccini nel 1779, Crispino Pavone, figlio di Pietro e Caterina Scaramella con 100 scudi nel 1729, Giuseppe Orsolini, già architetto operaio della chiesa 5 luoghi di monte nel 1751, i coniugi de Aureli con un luogo di monte nel 1748, Cristoforo Lucatelli che nel 1667 stabilisce che la lampada del Carcere debba essere perennemente accesa a sue spese, con 25 luoghi di monte per rifarne anche i parati e gli ornamenti sacri). L'importanza della sepoltura in chiesa per i confratelli è testimoniata da ASVR, ASGF, 63, *Libro dei Decreti...*, cit., 11 marzo 1691, congregazione generale: il padre governatore Giuseppe Cecconali chiede e ottiene un posto per la propria sepoltura e detta la sua lapide, per evitare la sorte del precedente governatore Defende Vivailsole, che finì contro la propria volontà sepolto a Bergamo, sua patria.

²⁷²² ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 41, "Sommario...", cit.: «Lascia per raggione di Legato alla nostra Venerabile Archiconfraternita, e Chiesa di san Giuseppe de' falegnami di Roma un Capitale di scudi 6000 - consistenti in Censi, et altri effetti fruttiferi e con il frutto di essi, onde, che si paghino annui scudi 50 - al Cappellano prò tempore che celebrerà la messa quotidiana in detta Chiesa all'Altare Maggiore per la di lui Anima, e de' suoi Defonti, con questo però, che il medesimo Cappellano sia nominato dalli suoi Eredi, e Successori, e che habbia una messa libera la settimana a' sua elettione, fuorché nelli giorni di feste, Venerdì, e Sabato, quali giorni ha riservati per sé [...] Che si spendino da suoi Eredi scudi 800 - per il nuovo Organo, e suo Ornato per la nostra Chiesa». Cfr. ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 40, *Copia del testamento di Francesco Cimini*: Cimini intendeva aprire a Montasola un ospedale con annesso oratorio, che ordina di costruire a suo nome e suffragio, dotato di cuochi, chirurghi, cappellani e medici stipendiati col suo lascito; lasciava anche una borsa di studio perpetua per due giovani letterati («idonei e avanzati nella Grammatica») e di buoni costumi da selezionarsi dall'arciprete pro tempore e dal maestro di scuola di Montasola, a 50 scudi l'anno per cinque anni, purtroppo senza specificarne l'avviamento professionale (ma notai, curati, medici, chirurghi avevano un ulteriore sussidio di 50 scudi).

testatore destinò il grosso della sua fortuna, con un lascito che oltrepassava i seimila scudi in depositi bancari²⁷²³, oltre a due legati per lavori decorativi all'interno del complesso di S. Giuseppe dei Falegnami. Il primo, del valore di seicento scudi (innalzabili ad ottocento) era destinato alla conclusione della grande mostra dell'organo realizzato da Filippo Testa per la chiesa²⁷²⁴; il secondo, di millecinquecento scudi (espandibili ai duemila), andava alla realizzazione del nuovo altare maggiore dell'oratorio²⁷²⁵, davanti al quale rimangono le lapidi che ricordano sia lui che la moglie Anna Romolati²⁷²⁶.

Francesco del quondam Eusebio Cimini morì il 29 novembre 1712²⁷²⁷, stabilendo solo due giorni prima del decesso più minutamente i termini dei due lasciti in un codicillo che seguiva di quattro mesi il testamento²⁷²⁸. In vita era stato un falegname di altissimo livello, e come tale si occupava probabilmente anche di smerciare legname all'ingrosso ad altri membri della corporazione²⁷²⁹; aveva inoltre profondi interessi musicali: collegamenti ai mestieri della musica affiorano infatti saltuariamente dal suo testamento. Filippo Testa, proprio l'organista incaricato della realizzazione del nuovo strumento per la chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami e membro della più importante dinastia romana di organari nel Settecento romano²⁷³⁰, era il padrino dei suoi

²⁷²³ I cui frutti dovevano coprire uno stipendio annuo di 50 scudi a un cappellano scelto dai suoi eredi, perché celebrasse quattro giorni alla settimana una messa all'altare maggiore della chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami, eccettuando i giorni di festa, v. ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 41, *Sommario del codicillo precedente al n. 39*, 1713.

²⁷²⁴ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 39, "Copia del codicillo...", cit.: «Item detto Signor Codicillante dichiara in detto suo Testamento aver ordinato, che il suo Erede sia obligato dare scudi 600 moneta alla Venerabile Compagnia di San Gioseppe de Falegnami di Roma, acciò se ne servino per far l'Organo in Servizio della loro Chiesa, e perche hà per inteso che di già si sia messo mano à fare dett'organo, però detto Signor Codicillante ordina, e commanda, che detti scudi 600 gli siano dati, e consegnati dalli suoi Esecutori testamentari di Roma ogni volta sij fatto, e perfettionato dett'Organo, e non essendo sufficiente detta somma gli debbano assegnare, e consegnare quel di più che importerà ogni volta però che in tutto non eccedi la somma di scudi 800. compresoci detti scudi 600, e di più, ò di meno rimettendosi in tutto, e per tutto all'arbitrio, e volontà de' suoi Signori Esecutori Testamentarij di Roma, e non altrimenti».

²⁷²⁵ Cimini impone di «fornire» l'oratorio con un quadro «della Santissima Concettione con San Gioseppe e San Gioacchino», sintetizzando sue devozioni private, che vuole esposto sull'altare maggiore della chiesa durante il proprio funerale: ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 39, *Copia del codicillo al testamento di Francesco Cimini*. Il quadro fu realizzato tra 1715 e 1716 da Giuseppe Ghezzi in perfetto accordo stilistico con l'opera di Maratti, molto apprezzata nella chiesa al Foro; sul dipinto v. A. LO BIANCO, *Pier Leone Ghezzi, pittore*, Palermo 1985, p. 111.

²⁷²⁶ Trascritte in FORCELLA 1876, p. 379, nn. 770-772. Tanto che per molto tempo rimase in letteratura l'opinione che l'intera costruzione fosse da attribuire alla commissione del Cimini, come in MORELLI 1937, p. 117, MARTINI 1965, p. 150.

²⁷²⁷ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 41, *Sommario...*, cit., 1713: registra la morte in questa data e la redazione del testamento il 18 luglio 1712 e del codicillo il 27 novembre 1712 da parte di Agapito Ficedula dell'ufficio dei Trenta Notai Capitolini, con l'assistenza di Giovanni Battista Quattrini.

²⁷²⁸ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 39, *Copia del codicillo...*, cit.

²⁷²⁹ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 40, *Copia del testamento...*, cit.: lasciava a Celestino Cesari, marito della pronipote Maria Cimini, beni mobili e immobili tra cui «tutti li legnami, che si trovaranno in Bottega e Magazzini, e Castelli nelle Piazze suoi liberi».

²⁷³⁰ Su cui v. A. MORELLI, *Testa (famiglia)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XCV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2019, pp. 496-500.

figli; tra i beneficiati compare anche il cimbalaro Virginio Cancellari, uno dei pochi artefici di cui si conserva ancora la patente originale risalente al 1704²⁷³¹; infine, il testatore possedeva personalmente almeno due strumenti musicali di buona fattura²⁷³². Cimini doveva essere anche un buon intendente d'arte figurativa, in quanto vantava di conoscere personalmente Carlo Maratti e a lui si rivolgeva per la valutazione di alcune pitture che collezionava²⁷³³.

La vicenda degli ornamenti e della manifattura dell'organo era iniziata molti anni prima della dipartita del committente: nel 1690 era stata ordinata la costruzione di una balconata per i coristi in controfacciata e i lavori erano stati iniziati dal falegname Marco Antonio Ravasi, il cui lavoro fu però giudicato inadatto e affetto da tali mancanze che la cantoria fu demolita e fatta rifare da capo. Ciò richiese l'intervento degli architetti Sebastiano Cipriani e Girolamo Fontana²⁷³⁴, che

²⁷³¹ ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 13], *Norme per il rilascio di patenti (1774)*: questo piccolo gruppo di pergamene sciolte rappresenta l'unico fondo sopravvissuto di patenti rilasciate dall'università, che dovevano essere vistate anche dall'arciconfraternita, dalla fine del Seicento fino al 1774. nonostante siano dette "carte" le patenti sono sempre realizzate in pergamena per la maggiore durabilità del documento. Il testo è steso in latino e in grafia ornata: al nome del maestro succede sempre il mestiere in cui è immatricolato, ma la formulazione non è rituale, anzi varia di patente in patente, facendo ad esempio riferimento a volte al superamento dell'esame, a volte alle contravvenzioni possibili in caso di eccessiva interpretazione dei limiti della propria arte, etc. Si trascrive qui soltanto la patente di maestro Virginio Cancellari, cimbalaro, identificabile tra i beneficiati dal testamento di Cimini: «Nos Magistri Antonius Losius Dominicus Baroncius Iacobus Casinus et Sebastianus de Caporalibus ad praesens Universitatis Artis Carpentariorum Almae Urbis Camerarius et Consules facultatem, et potestatem concedimus, et tribuimus tibi Virginio Cancellario Cimbalaro ut ex nunc in posterum dictam Artem Cimbalaria libere exercere possis, et valeas cum omnibus, et singulis facultatibus exemptionibus, honoribus, et Privilegijs hominibus dictae Artis concessis, atque tributis in omnibus, et per omnia iuxta iuxtam formam Statutorum Universitatis Artis pte. In quorum omnium, et singulorum fidem, ac Testimonium pntes fieri, ac per infrascriptum nostrum Notarium subscribi, sigilloque nostrae Universitatis Artis p.te muniri iussimus, et mandavimus. Datum Romae ex nostro solito Oratorio hac die 15 Novembris 1704 / Antonio Lori Consolo, e Camerlengho / Dom.co Baronci Consolo / Giacomo Casilij Consolo / Sebastiano de Caporali Consolo / Pro D. Stephano Orsino C.C. Not. et dictae Universitatis servitio Simon de' Benactendis pubbl.». La partecipazione di fabbricanti di strumenti all'università è testimoniata a partire dagli statuti del 1624 (ASVR, ASGF, 51, *Registri...*, cit., fasc. 4, cc. 4v-5r, cfr. ANDERSON 2009, p. 307), mentre non risulta nella versione del 1617, conservata in ASR, Biblioteca, Collezione degli Statuti romani, 377/5, [*Statuti dei Falegnami di Roma*, 1617] e già all'Archivio Storico Capitolino, Camera Capitolina, Credenzione 11, Volume 79, *Statuta Universitatis Carpentariorum Almae Urbis*. In particolare il mestiere di organaro, avendo molto da spartire con gli ambiti di competenza della corporazione dei ferrari per via delle tecniche speciali di manipolazione del metallo per la realizzazione delle canne, non compare nei regolamenti fino a metà Ottocento, v. ASVR, ASGF, 303, *Statuti...*, cit., [fasc. 4], *Regolamento...*, cit., cc. [3v-4r] e [5r].

²⁷³² ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 40, *Copia del testamento...*, cit.: destinava all'oratorio di Montasola «due Cimbali, uno in ottava stesa, e l'altro ordinaria; un Tavolino in Ottangolo; Un altro Tavolino quadro con suoi Casseti con 25 quadri migliori; Due Specchi grandi, uno con Cornice Dorata, e l'altro con Cornice Negra; Una Cassa grande di Noce con quello si troverà dentro che hà la chiave col bugo à triangolo con una lettiera di ferro, e suoi Vasi, quali cose sono in casa dove abito in Roma ... Tutte l'altre suppellettili, e mobili di Casa Mia in Roma come Matarazzi, Coperte, Sedie, Cantarani, et altri Mobili lo lascio alla mia Moglie etc ».

²⁷³³ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 40, *Copia del testamento...*, cit.: in chiusura dell'atto, Cimini supplicava «Monsignor Sinibaldi [e il] Signor Cesare suo fratello», di assistere e proteggere gli esecutori testamentari da lui prima indicati nel sacerdote Massimo Antonio Fabi e nel notaio Ficedola: in cambio dona loro un «quadretto con Cornice negra d'Ebano dipinto in Rame, che rappresenta la Natività del Signore, e che è di buona mano come mi disse Carlo Maratti».

²⁷³⁴ ASVR, ASGF, 63, *Libro dei Decreti...*, cit., primo ottobre 1690, congregazione segreta: Ravasi fu addirittura allontanato dal sodalizio per un anno; *ivi*, 26 novembre, congregazione segreta: Fontana, che aveva servito come

terminarono l'opera l'anno seguente. Poi, secondo il testamento, fu avviata su interessamento di Cimini stesso l'esecuzione dell'organo, che alla sua morte era ancora da perfezionare: i conti conservati in archivio riguardano però soltanto la parte finale dei lavori, in particolare la messa in opera nel 1714²⁷³⁵ e l'indoratura nel 1719²⁷³⁶.

L'arciconfraternita approfittò fino in fondo della buona volontà degli esecutori testamentari, il sacerdote Massimo Antonio Fabi e il notaio Agapito Ficedola, che finirono per approvare a

perito sui lavori rifiutati, è proposto come mediatore; *ivi*, 13 dicembre, congregazione segreta: dopo che Ravasi aveva depositato il rendiconto delle spese, fu incaricato di terminare il coro Cipriani, che aveva svolto lo stesso ruolo di Fontana; *ivi*, 22 aprile 1691, congregazione segreta: Ravasi non vuole rilasciare i modiglioni intagliati che aveva eseguito, né rimborsare al provveditore Giovanni de Sebastiani Giorgetti i 14 scudi e 97 baiocchi versati per tale voce; cfr. ZANDRI 1971, p. 63 e nota 135.

²⁷³⁵ ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 43, 27 febbraio 1715, precisa alcuni accordi tra il notaio Ficedola e «Filippo Testa Organista del quondam Giuseppe Romano», dando per conclusa l'effettiva costruzione dei meccanismi interni dello strumento: i lavori d'intaglio si concludono invece nel 1713, v. ASVR, ASGF, 2, *Istrumenti*, n. 45, *Quietanza del Organo della Nostra Chiesa*, 26 novembre 1719. Il documento conferma la notizia che l'organo fosse già sostanzialmente finito, visto che gli interventi vengono indicati con l'espressione «perfetionare»: la cifra totale sborsata dagli esecutori testamentari «con ordine, et approvazione de' Signori Officiali di detta Venerabile Archiconfraternita di S. Giuseppe» fu inizialmente di 734 scudi e dieci baiocchi; il prezzo della decorazione pagata all'intagliatore Giovan Battista Vannelli raggiunse i 408 scudi, pagati in più rate entro il 26 aprile 1714, mentre soltanto 275 scudi, sempre in più rate, entro il 16 agosto 1714, furono pagati a Filippo Testa. Gli interventi dell'organaro dovettero limitarsi all'accordatura e a limitati aggiustamenti, a giudicare dalle differenze nei prezzi delle prestazioni d'opera. Ulteriori pagamenti sono in ASVR, ASGF, 98, *Giustificazioni spese occorse per necessità varie della Confraternita* (1625-1714), anno 1714, c. 501r: 22 scudi al muratore Bernardino Pertì; *ivi*, cc. 505r-506r: 17 scudi al chiavaro Domenico Benedetti; *ivi*, c. 503r: 10 scudi al doratore Francesco Grilli per l'ingessatura degli intagli di Vannelli; *ivi*, c. 502r-v: 2 scudi e 10 baiocchi al guardiano Giovanni Antonio Navarri e all'operaio Pietro Manfrini, per la fornitura di tavole di castagno per la struttura della cassa. Nel 1719 mancava ancora la doratura dell'organo, per cui sono stanziati ulteriori 165 scudi e 90 baiocchi (30 testoni), come già deciso nel legato del 18 luglio 1713, alla presenza degli ufficiali della venerabile arciconfraternita: gli operai Giacomo Casili e Santi Onoranti, l'esattore Filippo Passarini, il procuratore Giuseppe Ludone e il segretario Giovanni Gigli (figlio del Domenico sepolto in chiesa, cfr. FORCELLA 1876, p. 378, n. 769).

²⁷³⁶ Concluso nel 1714, l'organo non fu compiuto per anni, mancando la doratura per cui il 18 luglio 1713 gli esecutori testamentari stanziavano 165 scudi e 30 testoni; solo alla fine del 1719 fu compiuta, v. ASVR, ASGF, 102, *Giustificazioni spese occorse per necessità varie della Confraternita* (1715-21), anno 1720, n. 12, *Conto di lavori di indoratura, e Pittura fatta al ornamento del Organo grande*, 25 novembre 1719, di 136 scudi presentato da «Domenico Barigioni, indoratore al piede di marmo [...] per avere ammannito di gesso fino, con colla da oro, e raschiato diligentemente, tutto il sudetto ornamento intagliato, con figure grande panneggiate, al naturale, con diversi Putti, e Cherubini di rilievo isolati, che schersano, in detto ornamento, con cascade di festoni, con foglie frappe di gran rilievo, e fattura, con Cornice centinate da tutte le parte, e cornicione di gran agetto in fora di rilievo isolato da tutte le parte, con pilastri, e riquadri di cornice large di modine, ne fianchi del medemo, e indorato, tutto di oro fino brunito, e appannato, e tutti li pilastri, e riquadri ne fianchi di pietre mischie al naturale, venate e brunite, e dato di giallo in oro dove non andava l'oro importa tutto il detto lavoro di patto fatto dacordo, come apparisce dalla poliza sottoscritta apresso ambi le parte in somma di scudi Centotrentasei», a cui si aggiungono 18 scudi e 40 baiocchi (ridotti a 10 scudi e 10 baiocchi dal governatore Giovanni Battista Moroni e dal segretario Giovanni Gigli il 5 maggio 1720) per «la Cornice Centinata, che giva attorno al baldachino di detto ornamento dove sta la tela che lo copre, con pendoni di tavola, contornetti grandi, e piccoli con suoi fiocchi simili da piede, e datoli di giallo in oro a tutto dentro, e fuora, con sue grosseze, e depinti tutti li contorni delli detti pendoni di chiaro scuro giallo, e fiocchi, simili, di chiaro scuro giallo ombrati, e sbattimentati importa tutto di oro, e Pittura [e per] avere tirato sopra al telaro la tela grande del finestrone dietro al detto organo e datoli la tinta gialla di sugo di erba, che fa trasparente, e dipintoci uno splendore, con raggi, con lo spirito santo nel mezo, con nuole, e cherubini, e Putti, che formano la gloria dipinta trasparente di sugi».

carico della buona memoria di Cimini una spesa totale superiore ai novecento scudi²⁷³⁷, nonostante la somma fissata nel codicillo per l'ornamento e la manifattura dell'organo fosse di 'soli' seicento scudi, almeno sulla base un'interpretazione letterale delle volontà di Cimini.

Secondo il codicillo, l'arciconfraternita doveva farsi proporre un progetto architettonico per l'altare dell'oratorio da almeno tre o quattro artisti diversi, mentre ciò non è specificato per la cassa d'organo. Il disegno di entrambe le opere sarebbe da attribuire a Lorenzo Vincenzini²⁷³⁸, console camerlengo dell'università nel 1719 e di nuovo console nel 1722, noto soltanto per una rara stampa con il paesaggio di Amelia²⁷³⁹, e autore di un delizioso disegno con *San Giuseppe e il Bambino* (Figura 63). La qualità dell'opera finita rende improbabile che la responsabilità dell'intero progetto fosse soltanto sua, e lascia pensare che l'intagliatore Giovan Battista Vannelli possa aver elaborato in prima persona la figurazione, sulla base di un'idea di massima del falegname umbro²⁷⁴⁰. Oltretutto, gli intagliatori dell'università erano perfettamente in grado di elaborare autonomamente modelli in cera e creta a partire dai disegni, variandoli secondo la propria fantasia negli ornati, ma rimanendo vincolati alle direttive di un artista ideatore

²⁷³⁷ Ulteriori spese relative alla fase finale dei lavori per l'organo sono: ASVR, ASGF, 102, *Giustificazioni spese occorse per necessità varie della Confraternita (1715-1721)*, anno 1719, n. 42, un pagamento del 10 settembre 1719 approvato dal «signor Filippo Passarini Proveditore per la nuova tenda dell'Organo» a Gaetano Centolini banderaro; *ivi*, anno 1720, n. 5, il medesimo artigiano lascia un conto integrale che viene pagato da Santi Onoranti e Giacomo Casilli Operai, sotto il governatorato di Giovanni Battista Moroni e con segretario Giovanni Gigli il 20 febbraio 1720: «Per avere fatto Due Tenne colore di oro che stano davanti Alle organo che principia dallo soffitto in sino alla fine del detto Organo e quale lo fatto di cinque telli per ciascheduna Tenna e li sopra manini Fatti alla Spagniola di seta con lorlo da piede e da capo cio meso un fortesa di sangala core di oro a tre puti [...] e mesoci quatro fiochi giandi fati a galanini [scudi] 12»; *ivi*, anno 1719, n. 41, il conto «di Giovanni Battista Bonaccorsi Chiavaro alla Madonna di Loreto di Roma», che sotto gli stessi ufficiali viene pagato 12 scudi e 27 baiocchi per molti ferri destinati al fissaggio della decorazione dello strumento: «per haver fatto, n.° 4° staffe, due longhe un palmo e mezzo inginocchiate, e l'altre longhe longhe un palmo, con li sui bugi servino per tenere gl'Angeli nel Coro dati dal Signore Vannelli Intagliatore – b. 40», accompagnato da un ordine di mandato del 17 dicembre 1719; da ultimo, in una lista di spese varie per le feste di S. Giuseppe e delle Quarantore, *ivi*, anno 1720, n. 10, «*Spese del proveditore*», il 25 ottobre 1719 viene messa «una tenda all'organo perché s'indorava [...] è stata in opera un mese», e il 24 dicembre 1719 sono riportati altri pagamenti per avere a più riprese innalzato e tirato giù una scala per «assistere al Banderaro mentre aggiustava la tela dell'organo».

²⁷³⁸ Secondo l'archivista dell'arciconfraternita Giuseppe Herzen, v. ASVR, ASGF, 304, *Documenti sulla vita e sull'organizzazione della Confraternita dalle origini fino agli inizi del 20° secolo* (1a parte), busta Oratorio: «Del 1712. Si fece far l'Altare di detto Oratorio, disegno del Signor Lorenzo Vincenzini d'Amelia, del quale è pur quello dell'Organo di questa Chiesa»; ZANDRI 1971, p. 67 e nota 141, riferisce invece il disegno dell'altare dell'oratorio all'architetto Domenico Calcagni, traendo la notizia dal A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII*, 4 voll., Roma 1838, vol. III, p. 238.

²⁷³⁹ Lorenzo Vincenzini, *L'antichissima città di Amelia*, 1738. La stampa fu riprodotta nel 1982 a Bologna dall'originale a bulino in tre porzioni incollate più la cornice, messo a disposizione dal collezionista Alessandro Geraldini, con tecnica tipolitografica dagli editori Franco della Rosa e Marcello Perelli.

²⁷⁴⁰ Vannelli era infatti già stato coinvolto nel cantiere decorativo di S. Silvestro in Capite proprio per la realizzazione di una cassa d'organo, il cui disegno era di Ludovico Gimignani, assunto a guida del programma decorativo della chiesa. Traggio questa notizia dalla gentile comunicazione del dott. Marco Coppolaro.

soprattutto in merito alle dimensioni e proporzioni dell'opera²⁷⁴¹: Vannelli ad esempio era stato coinvolto nel cantiere decorativo della chiesa di S. Silvestro in Capite, proprio per la realizzazione dei coretti collaterali a una cassa d'organo, il cui disegno, coerentemente al resto del programma decorativo generale di quella chiesa, era di responsabilità di Ludovico Gimignani²⁷⁴².

La ricchezza della mostra d'organo fu particolarmente apprezzata dal Cardinal Altieri durante la sua visita²⁷⁴³, mentre ad oggi ne apprezziamo l'invenzione fresca e originale. Al profilo convesso della cantoria, arricchita di balaustre intagliate e finali floreali reggicero, risponde quello convesso della mostra di facciata. Su mensoline accoppiate ad angolo retto si poggiano due sistemi speculari di paraste impiallacciate di legno scuro, che terminano in una trabeazione ad arco, retta da testine cherubiche in vece di capitelli. Due fastigi laterali simmetrici terminanti in frontoni spezzati a volute convesse sono occupati da angeli tubicini, mentre al centro (come nella facciata cortonesca di S. Maria in Via Lata), da cui fa capolino un terzo angelo in volo, che interrompe il suono della tromba della tromba in gesto di saluto; il tripudio di angeli era completato dai due oggi in oratorio, posati sul profilo convesso della cantoria, decorato con balaustre intagliate e finalini floreali, a cui risponde quello concavo della mostra d'organo. Le legature delle canne di facciata sono composte di tre festoni di fiori, retti da quattro puttini in volo per ogni parasta, accompagnate da altre tre testine cherubiche nel vano centrale e da una legatura più semplice, la cui modanatura segue il profilo della finestra ovale in facciata, su cui di nuovo appoggiano altri due puttini. Al centro della macchina, la finestra era coperta in antico da una tenda semitrasparente con dipinta la colomba dello Spirito Santo in gloria²⁷⁴⁴; modificata nell'Ottocento, oggi presenta una tela con una *Gloria di tre angeli cantanti*²⁷⁴⁵. Lo strumento che oggi si può ascoltare nella chiesa al Foro, sopravvissuto al crollo del 2018, non è più lo strumento originale di Filippo Testa, che fu sostituito nei primi decenni del Novecento dalla ditta

²⁷⁴¹ LAURO 2016, pp. 179-181, 187-193, in part. pp. 188-189, 202, 215.

²⁷⁴² Traggio questa notizia dalla gentile comunicazione del dott. Marco Coppolaro.

²⁷⁴³ AAV, *Congr. Visit. Ap.*, b. 20, cc. 343r-374v: «Super maiori Ecclesiae Porta ab interiori parte tollitur ligneus chorus, arte multa elaboratus, ligneis, et auratis caelaturis insignitus, in quo adest Organum Francisci Cimini donum». Si ringrazia il dott. Alessio Ciannarella per la segnalazione.

²⁷⁴⁴ ASVR, ASGF, 102, *Giustificazioni*..., cit., 1720, n. 12, *Conto di lavori di indoratura*..., cit.: 18 scudi e 40 baiocchi, poi ridotti a 10 scudi e 10 baiocchi, per la doratura della cornice centinata del fastigio e per la pittura della «tela grande del finestrone dietro al detto organo datoli la tinta gialla di sugo di erba, che fa trasparente, e dipintoci uno splendore, con raggi, con lo spirito santo nel mezo, con nuole, e cherubini, e Putti, che formano la gloria».

²⁷⁴⁵ ZANDRI 1971, p. 63, che cita PARISI 1884, p. 35, di mano dell'artista ottocentesco Angelo Maccaroni, che collaborò con Cesare Mariani nella nuova decorazione della chiesa.

Migliorini²⁷⁴⁶, ma la mostra monumentale è ancora quella originale intagliata da Vannelli. L'invenzione, fresca e originale, ebbe fortuna e fu imitata nello splendido organo intagliato nel 1721 da Girolamo Corpi per la chiesa di S. Rocco all'Augusteo²⁷⁴⁷.

Così, l'ultima grande opera realizzata per la chiesa in età moderna, nella materia di lavoro comune a tutti i confratelli e in stretto dialogo con l'architettura e le decorazioni del precursore Montano, rispondeva a una necessità fondamentale e presente fin dai primordi della vita confraternale, ossia l'accompagnamento strumentale del canto liturgico. La devozione passava attraverso la musica tanto quanto le immagini: gli uomini dell'arciconfraternita, soprattutto i dodici coristi eletti ogni anno, poterono soddisfare questo bisogno solo grazie alla premeditata generosità di Francesco Cimini.

²⁷⁴⁶ BARBIERI, MORELLI, 1981, pp. 63-103, in part. p. 73, n. 92, e BATTISTELLI 1994, pp. 92-93. Gli intagli dell'organo e dei coretti furono restaurati nel marzo del 1864 dall'artista della compagnia Augusto Spada, v. ASVR, ASGF, 305, *Documenti sulla vita e sull'organizzazione della Confraternita dalle origini fino agli inizi del 20° secolo* (2a parte), busta *Restauro dell'organo*.

²⁷⁴⁷ BATTISTELLI 1994, pp. 128-129.

IX. Finale: il tradimento delle carriere di intagliatore. Pietro Bracci e Donato Andrea Fantoni.

Il pieno Settecento rappresenta un momento di grande fortuna per gli intagliatori, che si moltiplicano nel numero, ma ne determina anche il declino, come già visto all'interno della situazione confraternale, nel senso di grandi commissioni o di nomi celebri legati in dinastie continuative. Per fare luce su questo aspetto conclusivo delle vicende narrate fin qui, si prende in considerazione un caso esemplare: quello che lega Pietro Bracci²⁷⁴⁸, Donato Andrea Fantoni, le rispettive famiglie e il mutato ambiente sociale della produzione artistica romana.

Il padre di Pietro fu Bartolomeo Cesare Bracci, intagliatore immatricolato all'Università dei Falegnami, in cui ricoprì anche ruoli di ufficiale²⁷⁴⁹. Di Cesare si sa poco, ma se ne possono intuire gli estremi cronologici (1652-1739)²⁷⁵⁰, mentre la sua definizione abituale nei documenti²⁷⁵¹ come «B. Cesare Bracci romano», elimina definitivamente le proposte di Antonino Bertolotti²⁷⁵² di un'origine bolognese o ferrarese della famiglia Bracci, lasciando aperta la possibilità di legami stretti con il viterbese²⁷⁵³. La bottega di Cesare Bartolomeo si trovava lungo Via del Corso in Piazza Colonna, in un locale al pian terreno del Palazzo Spada di Piombino, dove oggi sorge la Galleria Alberto Sordi. Lo sappiamo dal *Diario romano* di Francesco Valesio, che abitava nelle vicinanze, in un palazzetto di fronte alla chiesa di S. Carlo al Corso²⁷⁵⁴: questi registrò per la domenica 24 novembre 1709 un incendio che però non distrusse eccessivamente l'attività, che occupava almeno due piani, segno della vivace fortuna economica della famiglia Bracci²⁷⁵⁵. Non abbiamo molte testimonianze della perizia tecnica d'intagliatore di Cesare

²⁷⁴⁸ Per un primo profilo biografico dell'artista, v. HONOUR 1971.

²⁷⁴⁹ La patente d'intagliatore di Cesare Bartolomeo Bracci fu spedita nel novembre del 1702, v. (ASVR, ASGF, 163, [cc. 31-32r-v], inedito): sotto Cesare Baronci console e camerlengo da novembre 1702 a maggio 1703, Cesare fu, nonostante fosse appena immatricolato, anche console dell'Università, insieme a Giovanni Tommaso Corsini intagliatore, Domenico Perrone ebanista e Severino Cornicino intagliatore, nel mentre è segretario Domenico Barbiani intagliatore.

²⁷⁵⁰ Morì il 13 marzo 1739, fu sepolto a S. Salvatore alle Coppelle, dove purtroppo oggi non se ne trova traccia, all'età di 87 anni, 7 mesi e 11 giorni: GRADARA PESCI 1920, Appendice. 5, p. 113 (da queste informazioni si può calcolare il suo anno di nascita).

²⁷⁵¹ Con tale denominazione fu effettivamente battezzato nella parrocchia di S. Marco a Piazza Venezia, v. GRADARA PESCI 1920, app. 5, p. 113, e HAIST 2015, p. 26, note 93-94 (ASVR, Fondo S. Marcello, Battesimi, 27, 1700, f. 10 v). Nella stessa parrocchia sposò la romana Anna Francesca Lorenzoni: la moglie morì il 29 marzo 1739, pochi giorni dopo la morte del marito, con il quale fu poi sepolta, all'età di 69 anni e 5 mesi e 5 giorni.

²⁷⁵² BERTOLOTTI 1962, p. 223.

²⁷⁵³ Secondo HAIST 2015, pp. 25-26, tali legami possono essere inferiti dalla presenza dell'archivio della famiglia Bracci a Nepi presso l'Archivio Diocesano di Civita Castellana, che contiene prevalentemente documenti del XIX secolo e poche notizie sul figlio di Bracci, Virginio, v. KIEVEN, PINTO 2001, p. 8.

²⁷⁵⁴ VALESIO 1977, vol. 1, pp. XII-XIV.

²⁷⁵⁵ VALESIO 1978, vol. 4, p. 360: «Nella notte precedente, doppo le 5 hore, si accese per accidente il foco nella stanza superiore della bottega del Bracci, intagliatore di legno in piazza Colonna sotto il palazzo de' Spada, habitatto

Bartolomeo: le uniche testimonianze certe ce lo mostrano attivo in suppellettili ecclesiastiche, come «quattro reliquiari con scherzi di palme attorno e base a triangolo» pagate per la cappella di S. Antonio nel porto di Anzio nel 1702²⁷⁵⁶, e un leggio di noce in forma di aquila con le ali spiegate e un globo sotto i piedi, retto da tre leoni alla base per uno dei palazzi apostolici nel 1717²⁷⁵⁷, che dimostra quantomeno una certa confidenza con l'intaglio di figura, seppur non umana. Ancora nel 1723 lo ritroviamo come esecutore di un espositore per reliquie da collocare nella Cappella di Palazzo Odescalchi ai Santi Apostoli, in collaborazione con l'argentiere Michele Borgianni, autore di due urne in cui conservare il cuore e due calcoli renali di Innocenzo XI²⁷⁵⁸: dove (di nuovo) nonostante il prestigio della committenza non compaiono figure umane ma solo intagli di fiori, conchiglie e simili elementi decorativi.

Cesare Bartolomeo dovette essere il primo maestro del proprio figlio²⁷⁵⁹, cosa che l'erudizione dell'Ottocento aveva iniziato ad intuire, segnalando come «Pietro Bracci, romano, era figlio di Bartolomeo Cesare, scultore di legno, non mediocre, del quale esiste qualche opera nelle chiese di Roma»²⁷⁶⁰. Addirittura secondo la prima studiosa ad occuparsi dell'artista²⁷⁶¹ e a pubblicarne il diario poi perduto, Costanza Gradara, verosimilmente in correlazione a un impegno lavorativo del padre Pietro Bracci «giovinetto di 14 anni, ricopiava in un disegno, che ancora ci resta, il prospetto esteriore della facciata della Fortezza di Palo [Laziale], che guarda al mare»²⁷⁶². Nonostante questi elementi, Francesco Maria Niccolò Gabburri suo primo biografo²⁷⁶³, trovò essenziale tacere la presenza del padre intagliatore, sostenendo che Pietro avesse studiato soltanto «il disegno nella scuola di Giuseppe Chiari per lo spazio di 6 anni e tempo medesimo studiò la scultura dal celebre Camillo Rusconi»²⁷⁶⁴. Difficile dire se la scelta di cambiare mestiere

hora dal prencipe Vaini, ma, sonando a fuoco la campana di Monte Citorio e concorrendoci molte persone, fu ammorzato et estinto il foco con facilità, essendo per buona sorte la stanza a volta».

²⁷⁵⁶ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 119 (ASR, Camerale I, Giustificazioni di Tesoreria (1702), busta 283, n. 1).

²⁷⁵⁷ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, p. 128 (AAV, Palazzo Apostolico, Computisteria (1717), 161, conto 153).

²⁷⁵⁸ GONZÁLEZ-PALACIOS 2010, pp. 19-20, fig. 16, e p. 109 (ASR, Archivio Odescalchi, *XIV Filza di Giustificazioni Diverse dal Libro Mastro (1723)*, B-2, n. 112): tutti i lavori furono pagati, con la collaborazione di altri due artigiani dalla specializzazione non esplicitata «Camillo del Campo e Andrea Gallori», l'importante cifra di 340 scudi.

²⁷⁵⁹ HAIST 2015, pp. 26-27 è contraria, soprattutto in virtù della diversa *affordance* della materia lignea, che a differenza della modellazione in argilla o gesso, non si presterebbe al lavoro plastico-additivo.

²⁷⁶⁰ AZZARELLI 1838.

²⁷⁶¹ GRADARA PESCI 1920, più monografia più corretta e completa del precedente studio di VON DOMARUS 1915.

²⁷⁶² GRADARA 1915, p. 242, HAIST 2015, pp. 7, 9 e 30.

²⁷⁶³ GABBURRI 1730-1742, vol. IV (1739), c. 2137. E altrettanto faranno i successivi ORLANDI 1776, p. 1409 e MISSIRINI 1823, pp. 237-238, interessati a glorificare il ruolo accademico dello scultore.

²⁷⁶⁴ KIEVEN, PINTO 2001, p. 278, app. 3 (GABBURRI 1730-1742, f. 2136). Su questa particolare doppia formazione di Bracci, v. HAIST 2015, p. 27 note 100-101: Giuseppe Bartolomeo Chiari era stato allievo di Carlo Maratti intorno al 1666, che fu certamente un tramite per la conoscenza di quest'ultimo con Camillo Rusconi. Dato questo rapporto di lunga data tra i due artisti, la studiosa conclude che le lezioni di Chiari non dovessero essere intese come vero e

fosse da attribuire a una decisione condivisa tra padre e figlio o a un capriccio del giovane, descritto da tutte le fonti come colto e ‘arrivista’; fatto sta che Pietro Bracci passò rapidamente alla scultura in marmo di grandi dimensioni, studiando effettivamente con Rusconi²⁷⁶⁵, il cui stile alto e posato, ma allo stesso tempo attento alla resa della diversa pelle dei materiali si era imposto come unico possibile successore alla ‘tirannia’ berniniana nella scultura romana²⁷⁶⁶. Alla fine dell’apprendistato, nel 1725 Bracci partecipò ai Concorsi Clementini dell’Accademia di San Luca, dove vinse in *ex aequo* con Filippo della Valle il primo premio per la scultura: il principe del momento era proprio Giuseppe Bartolomeo Chiari, che fornì i soggetti delle prove di concorso, ma lasciò il giudizio per la scultura a Rusconi, rendendo la vittoria di Bracci praticamente ‘telefonata’²⁷⁶⁷. Secondo Iris Haist, Bracci non aveva però particolari mire all’interno dell’Accademia, considerando che attese ben trent’anni prima di tentare seriamente l’elezione al suo principato²⁷⁶⁸.

Ci resta un solo magnifico esempio delle capacità di intaglio ligneo di Pietro: la splendida statuetta dell’*Arcangelo Michele* a Castel Sant’Angelo, riscoperta e ricondotta al catalogo dell’artista soltanto nel 1987 da Elisabeth Kieven²⁷⁶⁹ (Figura 63). L’opera, un tempo integralmente dorata e posta in una nicchia chiusa da due colonne ioniche sopra l’altare della Cappella del Maschio di Castel Sant’Angelo, su disegno dell’architetto Alessandro Galilei, fu commissionata da papa Clemente XII Corsini all’interno dei restauri del sacello voluto da Leone X, che si protrassero tra il 1734 e il 1736, e fu pagata 70 scudi per tramite di Zanobio Savelli, principe di Palombara, vicecastellano della fortezza²⁷⁷⁰. L’opera rappresenta l’angelo nella tradizionale iconografia

proprio apprendistato, ma come un supporto richiesto forse addirittura da Rusconi, che era abituato ad affidarsi alle invenzioni del maestro del pittore per la propria scultura.

²⁷⁶⁵ MONTAGU 2006 ha scoperto la deliziosa notizia che per raffinate opere in argento come un *Cristo morto*, peraltro vicino ai modi della *Pietà* di S. Marcello, il maestro lasciava a Bracci l’incarico di modellare “certe rocce”.

²⁷⁶⁶ AZZARELLI 1838 registra la fondazione della bottega autonoma di Bracci all’età di 24 anni e riporta che prima di entrarvi il giovane aveva già avuto la possibilità di erudirsi presso i Gesuiti del Collegio Romano. Sulla base di queste osservazioni, HAIST 2015, p. 28 nota 106 suppone che non essendo note le date dell’apprendistato presso Rusconi, questo debba porsi all’incirca tra i 17 e i 23 anni, secondo una durata convincente di cinque anni.

²⁷⁶⁷ Come notato da SANTANGELO 1959, p. 34 e KIEVEN, PINTO 2001, pp. 10 e 13, v. HAIST 2015, p. 47, nota 179, pp. 250-251 cat. 1.

²⁷⁶⁸ HAIST 2015, p. 47-49 con note: Pietro Bracci fu ammesso alla San Luca come accademico di merito solo il 14 febbraio 1740, sotto il principato di Sebastiano Conca e alla presenza di varie sue conoscenze; il 7 gennaio 1742 fu nominato custode e stimatore di scultura; tenne questa carica ancora nel 1743-1745, 1748, 1749, 1750-1754. Prima della vittoria, si candidò una sola volta nel 1751 venendo sconfitto da Filippo della Valle per il principato e da Carlo Monaldi per il provveditorato; fu in quell’anno e nel successivo Ufficiale per la scultura. Divenuto nel 1755 Sottocustode, finalmente nel 1756 fu eletto a maggioranza assoluta, dedicandosi a promuovere soprattutto le candidature dei soli colleghi pittori: cfr. DESMAS 2012, doc. 2.5, pp. 344-345.

²⁷⁶⁹ KIEVEN 1987, pp. 158-161; cfr. HAIST 2015, pp. 104-106 per ulteriori spunti di analisi stilistica e cfr. *ivi*, pp. 275-276, cat. 19.

²⁷⁷⁰ HAIST 2015, p. 426, doc. 13 (ASR, *Camerali I, Giustificazioni di Tesoreria*, b. 613, c. 15r).

propria del castello, nell'atto di rinfoderare la spada per simboleggiare la fine dell'epidemia. Il giovane Bracci presenta già alcune sue caratteristiche peculiari, come l'abbondanza di riccioli e panneggi mossi dal vento in maniera aggraziata, ma fa alcune concessioni al materiale ligneo: la figura risulta più snella e allungata delle sue successive rappresentazioni angeliche in marmo o stucco, e la sgorbia è impegnata in numerose digressioni descrittive, come nelle piume dell'elmo e delle ali e nelle frange del gonnellino dell'uniforme militare dell'arcangelo. Inoltre tutta l'armatura è decorata, anziché con grottesche all'antica, con un sottile lavoro che ricorda la gessatura *rocaille* francese degli stessi anni, detta *reparure*, con motivi di nastri e foglioline delicatissimi, che rivela la cronologia della statua (precedentemente fraintesa come un modello berniniano²⁷⁷¹ o come scultura del finire del Seicento²⁷⁷²). Inoltre le parti che rappresentano le nuvole da cui discende la figura angelica sono rifinite con una granatura assai differente dal resto dell'intaglio, per suggerire un effetto vaporoso che probabilmente in origine era aumentato da un maggior uso dell'argento. La raffinatezza e i dettagli stilistici non bastano però all'attribuzione, che fu stretta da Kieven grazie a confronti con l'opera grafica di Pietro Bracci²⁷⁷³.

Le uniche altre due occasioni certe in cui Bracci ebbe nuovamente a che fare col legno²⁷⁷⁴ nella sua 'carriera solista' di scultore fu la realizzazione del catafalco di Giovanni V del Portogallo (per cui aveva già realizzato numerose opere in marmo da mandare a Mafra), in cui probabilmente si occupò tuttavia solo delle statue in stucco che arricchivano l'apparato effimero²⁷⁷⁵; e in maniera forse più incisiva nel coronamento del *Baldacchino*²⁷⁷⁶ di Ferdinando Fuga per S. Maria

²⁷⁷¹ BORGATTI 1929, p. 95, fig. 56.

²⁷⁷² Così in D'ONOFRIO 1971 e CONTARDI 1987.

²⁷⁷³ KIEVEN 1987 cita in particolare il foglio pubblicato da BEAN, GRISWOLD 1990, pp. 35-36, cat. 15, fig. 14; ripropone la stessa attribuzione in KIEVEN, PINTO 2001, pp. 13 e 284, doc. 24.

²⁷⁷⁴ Cfr. HAIST 2015, pp. 103-104, regolarmente utilizzato per impalcature, intelaiature interne di gessi e stucchi e materia prima dei modelli architettonici in grande dei modelli in gesso e stucco e come supporto architettonico per i modelli a grandezza naturale.

²⁷⁷⁵ Così risulta dal *Diario ordinario* del 29 maggio 1751, CHRACAS n. 5283; per ulteriori informazioni sugli apparati effimeri di Bracci, v. HAIST 2015, pp. 110-113 e 326, cat. 50, e cfr. SCHIAVO 1976.

²⁷⁷⁶ HAIST 2015, catt. 40/41, ill. 58a-58b: le ali dei quattro angeli grandi coprivano la struttura lignea di sostegno al centro, che reggeva la corona realizzata in legno per questioni strutturali di peso, con la croce e rami di palma e sostenuta da due putti lignei. In un contratto del 15 aprile 1748 Bracci si impegnò a realizzare e mettere in opera un modello ligneo in scala naturale del coronamento del baldacchino entro l'agosto successivo e di realizzare l'opera completa entro il luglio del 1749 (AAV, Palazzo Apostolico, Computisteria, 995, n. 420), e alla fine fu inaugurato solo nel gennaio del 1750. Bracci annotò nel suo diario solo i costi relativi alla lavorazione del legno, per un totale di scudi 145.45, a fronte di un compenso totale di Bracci di scudi 3000, p. 316 cat. 40. Per i due putti, v. HAIST 2015, pp. 317-318, cat. 41: furono dipinti a bianco e oro, con una preparazione che però fa pensare a un'iniziale idea di argentarli (grigio verde invece del bolo rosso), cfr. anche *ivi*, pp. 119-122. Questi furono acquisiti dai Musei Vaticani (Inv. n. MV 42353-42354) nel 1931 e poi dimenticati almeno fino alle ricerche di Haist.

Maggiore: in particolare per i due putti reggi-corona²⁷⁷⁷, che però a mio avviso furono probabilmente delegati a Giuseppe Corsini²⁷⁷⁸ (Figura 64). Altre occasioni in cui tangenzialmente Pietro Bracci ebbe i suoi ultimi contatti con la materia d'elezione della sua famiglia d'origine furono quelle ovvie dei modelli in legno per architetture²⁷⁷⁹, e soprattutto la progettazione di una gloria polimaterica in una cappella ravennate²⁷⁸⁰ e delle porte di noce sottostanti la tomba di Maria Clementina Sobieska²⁷⁸¹, entrambe opere la cui realizzazione fu però delegata ad altri.

Per quanto riguarda l'intervento lignario di Pietro Bracci, Antonella Pampalone ha segnalato una limitata produzione di carrozze papali, proponendo che l'artista disegnasse anche altre tipologie di arredi mobili²⁷⁸². In realtà vi è un unico esempio, grafico e probabilmente da interpretare come esercizio di studio per carrozza, conservato al Musée des Beaux Arts di Montréal²⁷⁸³: si tratta di un progetto sul modello di quelli di altri noti artisti come Bernini, Ciro Ferri e la dinastia degli Schor²⁷⁸⁴, che presenta un tritone e una sirena, assisi su una struttura trapezoidale di fogliami, le

²⁷⁷⁷ La cui composizione fu studiata in un disegno apposito, v. HAIST 2015, p. 318, cat. 41.1, e di cui facciamo notare l'esatta corrispondenza con una bellissima coppia di angioletti nella Collegiata dell'Ariccia.

²⁷⁷⁸ Tuttavia bisogna segnalare la fonte non nota ad Haist e pubblicata da ERWEE 2014, vol. I, p. 396, nota 70, vol. II, p. 217: AAV, Palazzo Apostolico, Computisteria, busta 998, Giustificazione n. 475, secondo cui il cielo fu intagliato per la parte lignea da Giuseppe Corsini durante il giubileo del 1750, dove collabora con Luigi Valadier come fonditore e con Pietro Bracci come scultore in marmo soltanto negli *Angeli* oggi conservati nella Loggia delle Benedizioni (le cui ali in bronzo dorato furono realizzate da Francesco Giardoni), e eliminati dal ciborio soltanto con un restauro del 1931, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 387.

²⁷⁷⁹ HAIST 2015, pp. 98-100. In particolare, per la tomba di papa Gregorio XIV, che nel proprio diario rivendicava di aver eseguito sia in veste di progettista che di esecutore, v. HAIST 2015, pp. 242 nota 1306: «Deposito di Papa Lambertini fatto à spesa dell' e[minentissimi]mi Cardinali Creature in S[an] Pietro, li quali avendo intimato il concorso di professori, scelsero il mio disegno avendomi deputato per scultore et architetto di questa spesa, avendo fatto il modellotto di legno terminato e dipinto e dorato di propria invenzione»

²⁷⁸⁰ HAIST 2015, pp. 116 e 306-307, cat. 36, fig. 53b per l'altare della cappella della Madonna del Sudore nella Cattedrale di Ravenna, dove Bracci lasciò anche la statua monumentale del pontefice, v. PAMPALONE 2020-2021.

²⁷⁸¹ HAIST 2015, p. 142, nota 809 (AFP, Arm. 27, E, 426, 25.09.1742): queste, come anche le impannate e i castelli per lavorare alla furono opera di Francesco Radice intagliatore, ma registrato come «capo maestro falegname» per un compenso di scudi 143.00; cfr. MONTAGU 2018.

²⁷⁸² PAMPALONE 2003. Data la scomparsa degli archivi di famiglia, è un quesito probabilmente destinato a rimanere senza risposta, ma va segnalato un disegno passato in asta (Brescia, Capitolium Art, 13 dicembre 2002, lotto 10, penna, inchiostro e acquerello su carta, cm. 31,50 x 43,50) firmato in basso a sinistra "*Pet. Bracci Inv. et Delin.*", che nell'illustrare la catabasi inferica dell'*Eneide* trasforma l'Ade in un giardino di piacere settecentesco, con soluzioni decorative assimilabili a quelle coeva per fontane da tavola, telamoni per alcove e simili.

²⁷⁸³ KIEVEN, PINTO 2001, cat. n. 113, p. 216, ill. p. 231 (MMBA, inv. DR 1985.93), e PAMPALONE 2003, p. 183.

²⁷⁸⁴ Per il ruolo del pittore Giovanni Paolo Schor come inventore di carrozze e apparati effimeri, v. LEONE 2017, e più ampiamente STRUNCK 2019; in part. come artista di casa Borghese anche per i festeggiamenti di Carnevale, v. FUMAGALLI 2019. I figli di Giovanni Paolo, Filippo e Cristoforo Schor, furono registi della cerimonia di possesso di Napoli da parte della nuova dinastia austriaca, nella persona del cardinal-viceré von Schrattenbach, dopo la guerra di successione spagnola, con grande dispendio in carrozze: v. DE CAVI 2008. L'autrice definisce tuttavia il Cristoforo "ebanista": fraintende così il ruolo dell'intera famiglia Schor nella realizzazione dei manufatti di lusso, in part. *ivi*, p. 265, una tesi su cui si attende il lavoro di Romina Origlia per ridefinire meglio la questione. L'analisi più interessante è quella di un disegno per carrozza conservato agli Uffizi e pertanto in passato attribuito a Giovan Battista Foggini, che presenta numerose rimaneggiature volte al riuso di un'iniziale progetto napoletano mai realizzato da parte di Cristoforo Schor, che avrebbe adattato alcuni elementi decorativi (v. DE CAVI 2008, pp. 267-

cui code si intrecciano nella parte bassa del treno posteriore, per far posto a una valva che ospita un puttino che suona una conchiglia. La soluzione è tipica nell'arte carradoria, anche nel corteo per l'ambasciatore portoghese²⁷⁸⁵ di Francesco Tibaldi e Giovanni Tommaso Corsini e in molte altre opere private come piedi di tavolo sparse per le collezioni romane, ma presenta uno speciale trattamento tratteggiato per l'indicazione del chiaroscuro. Pampalone lo collegò, anche per prossimità cronologica al *San Michele Arcangelo* del 1735, a una ricevuta di pagamento per le nuove carrozze papali di Clemente XII nel 1738, dove l'artista è registrato come «Pietro Bracci Intagliatore del Sacro Palazzo Apostolico»: dato che forse fa vacillare l'identificazione²⁷⁸⁶, tanto che Iris Haist²⁷⁸⁷ ha negato all'opera un posto nel catalogo. Si potrebbe però supporre, per pacificare la vicenda e evitare la coincidenza di una omonimia, che si trattasse di pagamenti effettuati alla morte dei predecessori di cui Pietro dovette ereditare la bottega, pur poi non occupandosene, da cui potrebbe discendere la dicitura burocratica di intagliatore.

La raffinatezza del *San Michele*, che è stato perciò accettato senza tema da Haist²⁷⁸⁸, ci dice qualcosa anche sulle capacità del padre e del suo socio, lo zio più anziano Francesco Bracci, che ricevette la patente d'intagliatore nel 1685²⁷⁸⁹ e che nel 1692 è testimoniato proprio nella specifica

271): il tutto forse collegabile alla produzione di Giovan Battista Lenardi in occasione dell'ambasciata di Roger Palmer conte di Castlemaine, su cui v. MARRAS 2023, pp. 17, 136, 192, 251, 256, 261-279.

²⁷⁸⁵ Secondo ORIGLIA 2021, le carrozze degli ambasciatori presupponevano come tipologia una decorazione che richiamasse il partito politico rappresentato, come in APOLLONI 1995 e MARTÍNEZ ARRANZ 2020. Alla luce di questo si potrebbe supporre che la carrozza con sirenidi sia da correlare a un esponente della famiglia Colonna attivo in diplomazia.

²⁷⁸⁶ PAMPALONE 2003, doc. 1, pp. 190-191. Lo stesso anno 1738, un «Pietro Bracci intagliatore», che probabilmente è un omonimo, v. KIEVEN, PINTO 2001, cat. 111, p. 215 (Firenze, Archivio Corsini, Libro Mastro Bartolomeo e Neri Corsini 1735, 56, n. 430, maggio 1738 - febbraio 1739), lavora alle cornici e agli arredi delle collezioni del cardinale Neri Corsini in Via della Lungara, su cui cfr. PAPINI 1998.

²⁷⁸⁷ HAIST 2015, pp. 106-107 è molto scettica che si possa trattare della stessa persona, concentrandosi sul carattere caparbio e ostinatamente teso a rifiutare la propria origina artigianale, e chi scrive è abbastanza d'accordo con questa posizione, visto il trattamento riservato all'allievo Donato Andrea Fantoni, su cui cfr. *ivi*, pp. 84-86.

²⁷⁸⁸ HAIST 2015, pp. 13, 27, dove collega la pratica di passare dal legno al marmo all'esempio del tutto anacronistico di Giovanni da Nola.

²⁷⁸⁹ ASVR, ASGF, *Carte Patenti*, Tomo 164, c. [F 11r]: [spedizione carta patente], Domenico Gaglioli Console et Camerlengo li 10 Maggio 1685, [no indicazione di pagamento, ma s. --: b. 75]; è forse un suo antenato "Maestro Alessandro Bracci figliolo di Maestro Alessandro falegname alla Chiesa Nuova", cfr. ASVR, ASGF, *Carte Patenti*, Tomo 163, [c. 9v]: Adi 30 7mbre 1617, è immatricolato; cfr. ASVR, ASGF, *Carte Patenti*, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Maggio 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Domenico Gaglioli, Consoli compagni Marco Aurelio Pavoletti Francesco Bracci Gio: Mola», spediscono anche le patenti di Domenico Gaglioli Cupellaro, Michel Angelo Marri falegname, Stefano Guarnieri falegname, Ambrogio Alegretto Cupellaro, Bartolomeo Cristofani Bastaro, inediti.

attività di decorazione di carrozze²⁷⁹⁰. L'opera più importante dello zio Francesco²⁷⁹¹ ebbe però la stessa dignità di statua pienamente a sé stante: si tratta del meraviglioso busto dorato di *San Tommaso d'Aquino*, inscritto in un grande medaglione ovale sorretto da due angeli tinti a noce, a coronamento del Salone della Biblioteca Casanatense (1700-1707)²⁷⁹². Approfittiamo di questa digressione su Francesco, per avvicinarli seppur del tutto tentativamente, e più per questioni cronologiche che per vere attinenze stilistiche (come ripetuto più volte anche dal grande esperto González-Palacios, le vic dell'attribuzionismo risultano spesso in estremamente insidiose da seguire per chi si occupa di maestranze seriali), la bella statua di *Sant'Agata* conservata sull'altare ligneo al termine della navata destra dell'eponima chiesa già sede dei Barberini (Figura 65). L'opera, ignorata dalla bibliografia, è certamente databile al primo quarto del Settecento, un breve periodo di fortuna della statua lignea dorata e valorizzata come elemento a sé stante e al pari del marmo; la statua è evidentemente rimaneggiata, con l'aggiunta della palma e dei seni per far adattare l'iconografia alla collocazione, e ne è ignota la storia: quel che è certo è che i panneggi girano correttamente, che la posa estatica guarda ai migliori esemplari di donne in preghiera dell'alto barocco (viene in mente la *Santa Agnese* di Ferrata), sia pure con il solito scarto qualitativo da aspettarsi nel legno; insomma, condivide qualcosa con lo sguardo un po' mancante di acume del *San Tommaso* di Francesco (Figura 66), pure messo a *pendant* di un autografo di Pierre Legros, ma si dimostra come un'opera del tutto valida a testimoniare la qualità figurativa degli ultimi grandi intagliatori romani.

²⁷⁹⁰ Una di esse è stata recentemente pubblicata da MARCO CAVIETTI, *Spese di Francesco Bracci, intagliatore, per lavori alla carrozza del carnevale di Agostino Chigi*, in *Perform.Art Database* 2016-2022, a cura di Michela Berti e Anne-Madeleine Goulet, n. D-137-290-172 (disponibile online presso <https://performart.huma-num.fr/schede/D-137-290-172/>).

²⁷⁹¹ La spedizione della patente di Francesco Bracci risale al 10 maggio 1685 sotto il console camerlengo Domenico Gaglioli, forse senza pagamento della tassa d'ingresso, v. ASVR, ASGF, 164, c. [F 11r], inedito.

²⁷⁹² Sulla Biblioteca Casanatense, v. ERWEE 2014, vol. I, p. 421, note 185-186, vol. II, p. 229: realizzata su disegno di Carlo Fontana da Antonio Borioni e Antonio Giobbe (1690), gli scaffali sono dei falegnami Benedetto Gigli e Giuseppe Ragazzetti, mentre Francesco Bracci, zio di Pietro, realizzò il busto di *San Tommaso*, v. CAVARRA 1993 *passim*. Sugli intagli del Salone Monumentale della Biblioteca Casanatense, cfr. PELLEGRINI 1869, p. 364: «La volta della gran sala, che forma il vaso maggiore di questa biblioteca, fu eretta con architettura di Carlo Fontana [in realtà Antonio Maria Borioni]. La statua del fondatore [card. Girolamo Casanate, uomo dottissimo, e bibliotecario della biblioteca Vaticana] si scolpì in marmo dal le Gros. Sopra è un medaglione lavorato in legno contenente l'effigie di san Tommaso d'Aquino, il quale viene retto da due angeli parimenti di legno». Per le vicende architettoniche in generale, v. HAGER 2011. Per i pagamenti cfr. CATERINA BERRUTI, *Il Salone monumentale della Biblioteca Casanatense* (disponibile online presso <https://fidaparoma.it/il-salone-monumentale-della-biblioteca-casanatense/>): «Nel mese di agosto [1700] si stipulano i contratti con falegnami e fabbri. Sappiamo da padre Masetti – ultimo prefetto della Casanatense, autore di Memorie (ms 5068) – che si realizzano scaffalature su due ordini sovrapposti: gli scaffali inferiori sono schermati da ante a rete di ferro, mentre per l'accesso al livello superiore viene progettato un ballatoio. Le scaffalature ed i banchi per la lettura risultano eseguiti da Benedetto Gigli, la cui opera è attestata fino al 1707 per un costo totale di 3726 scudi; il lavoro di intaglio è affidato a Francesco Bracci, mentre i ferramenti e le retine di ferro a protezione delle scaffalature basse, nonché la ringhiera lungo il ballatoio, sono affidati al fabbro Giuseppe Ragazzotti per una spesa di 1069 scudi»; per il ruolo di Pierre Legros, v. BISSELL 1997, p. 93 e sgg.

L'esperienza nella città eterna di Donato Andrea Fantoni²⁷⁹³, ultimo esponente della celebre famiglia bergamasca di intagliatori in legno, è il perfetto suggello alla storia latitante della scultura lignea romana. Il giovane (ventenne, e dunque non più giovanissimo) fu inviato a Roma il 12 settembre 1766 con belle speranze dal padre Grazioso Fantoni il Giovane²⁷⁹⁴, capo della non più fiorente bottega artistica con sede a Rovetta²⁷⁹⁵: era suo fine ultimo svecchiare il gusto decorativo ormai arretrato della propria produzione, tutto basato sull'ornato post-berniniano della fine del secolo precedente, nonché di fargli apprendere il più nobile mestiere di scultore in marmo, saltuariamente praticata in precedenza dall'impresa familiare, ma mai intrapreso con questa serietà. Durante il viaggio verso Roma, Donato Andrea Fantoni fece soltanto alcune tappe obbligate lungo la Via Emilia in cui però manifestò alcune attenzioni alle arti locali, come a Parma²⁷⁹⁶, Modena e soprattutto Bologna, tenendo insieme sia la propria passione per la scultura monumentale²⁷⁹⁷ che la registrazione, più in linea con gli scopi dell'impresa di famiglia, delle novità nell'arredo privato, come nel caso della galleria di Palazzo Caprara-Montecuccoli²⁷⁹⁸.

²⁷⁹³ Nato a Rovetta (Bergamo) in Val Seriana, dove apprese il mestiere dal padre Grazioso, il 28 settembre 1746 e morto a Capriolo (Brescia) il 31 agosto 1817, per la sua biografia v. PEDROCCHI 1994. La prima premessa della stessa autrice, che scoprì e pubblicò il diario e il carteggio col padre di Donato Andrea Fantoni, è che si tratta di una preziosa testimonianza sulla socialità della Roma del Settecento dal punto di vista di un giovane allievo, ma sempre assolutamente priva di velleità letterarie o ideologiche.

²⁷⁹⁴ Nato a Rovetta il 30 aprile 1713 e cresciuto dallo zio Andrea Fantoni (1659-1734, v. BOSSAGLIA 1978, pp. 79-83), che gli fornì formazione e fiducia, affidandogli in morte la direzione della bottega (BOSSAGLIA 1978, pp. 90-91), Grazioso morì il 21 marzo 1798 dopo una lunga gestione della bottega in cui l'impresa era già in declino rispetto al precedente capo bottega ovvero il prozio Andrea, con minori committenze, dissidi tra i componenti (in particolare dei cugini Francesco Donato e Giuseppe, v. BOSSAGLIA 1978, pp. 92-94, e un netto attardamento stilistico a fronte dell'ondata neoclassica in arrivo: i modelli attardati hanno fatto propendere gli specialisti per associazioni a dire il vero suggestive anche se ardite con il magistero poli-materico di Cosimo Fanzago a Napoli, v. LORANDI 1980, con la retorica per immagini della violenza e dell'orrore del martirio particolarmente diffusa presso i gesuiti, v. LORANDI 1983 e LORANDI 1987).

²⁷⁹⁵ Non è qui il caso di riassumere i quattro secoli di ininterrotta attività dei Fantoni, dalla seconda metà del Quattrocento ai primi anni del XIX secolo, già messi in ordine dagli studiosi locali bergamaschi, basti il richiamo alla monografia di RIGON 1988 e al nuovo allestimento della sede museale, su cui RIGON 2019. Il più noto degli esponenti, Grazioso di Donato Fantoni (1630-1693), era addirittura riuscito a espandersi nei centri di Milano, Parma e Venezia, dove l'intaglio ligneo poteva vantare una lunga tradizione locale. Tale sforzo fu possibile grazie allo studio indefesso sulle novità berniniane, tanto da far pensare a un passaggio romano di Grazioso, o almeno a importanti contatti con Filippo Parodi, attivo a Padova, che portò persino alla raccolta di disegni di scuola berniniana, che andarono a infoltire le collezioni di grafica del Fantoni, già prolifico disegnatore egli stesso. Il viaggio di studio all'estero è invece certo per il figlio secondogenito di Grazioso, Donato (1662-1724), inviato a Parma dove era attivo Lorenzo Haili, BOSSAGLIA 1978, pp. 69-99.

²⁷⁹⁶ Dove ammira in particolare l'opera di Jean-Baptiste Boudard, scultore in marmo formatosi con un pensionamento a Roma e dal 1749 scultore di corte per il casato dei Borbone di Parma, cfr. FANTONI 1977, p. 142.

²⁷⁹⁷ FANTONI 1977, p. 142: «E però viddimmo la Specula [...], contiene ogni e qualunque studio, ogni stravaganze d'animali, [...] contiene ogni miniera sì di metalli, come d'oro, di gemme, molti altri artifizi di straordinario ingegno, che a bocca non si può spiegare, con in aggiunta un bel studio d'antiche statue di gesso cavate da originali sì da Roma come d'altri, con la bella statua di Nettuno, quell'originale è là in Bologna, di bronzo, di grand'altezza, cioè di due uomini».

²⁷⁹⁸ FANTONI 1977, pp. 147: oltre a servizi da tavola e trionfi d'armi, Donato Andrea annota «camere, sale, anticamente addobbate di gran specchioni e d'oro, con fondi di damasco e veluto rosso tutto riccamente e d'oro, le

Da Bologna si portò al santuario della S. Casa di Loreto, fornendo una gustosa testimonianza della devozione di un artigiano del legno a immagini considerate sacre in quella materia e arricchite da un infinito tesoro di offerte votive²⁷⁹⁹; giunse infine a Roma passando ovviamente per Rieti, senza registrare con la stessa attenzione la produzione artistica incontrata nel viaggio nelle lettere inviate al padre²⁸⁰⁰.

Una volta a Roma, il primo novembre 1766 descrisse appassionatamente S. Pietro, la sua cupola e il suo colonnato²⁸⁰¹, che visitò probabilmente senza una guida locale. Dimostrava inoltre già una certa confidenza con la zona di Piazza di Spagna, a quelle tarde date ormai ufficialmente residenza preferita degli artisti stranieri a Roma, e la volontà di entrare a visitare palazzi e collezioni, ma soltanto se accompagnato dai propri nobili protettori, per evitare di pagare per gli ingressi²⁸⁰². Nei primi tempi riesce soltanto a visitare Villa Albani e Villa Borghese, dove nota soltanto due opere, in relazione alla propria precedente attività di apprendista d'intaglio nella bottega paterna: riconosce infatti il *Gladiatore* dal calco in gesso che conservavano nello studio di Rovetta, e l'*Ermafrodito* per l'esorbitante spesa data dall' "arredo" aggiuntovi da Bernini e Anguilla²⁸⁰³. Altre opere che Fantoni annota con interesse, in un periodo poco successivo, sono quelle che il maestro romano Pietro Bracci gli indica per acculturare la propria matita al di là degli esempi scultorei d'area barocca²⁸⁰⁴, ovvero i capisaldi dell'idealismo belloriano e

cadreghe e le poltrone da poggia, fatte tutte con l'ago a opera di statue, ma tanto bene che paiono pitture miniate a meraviglia».

²⁷⁹⁹ FANTONI 1977, p. 148: «Fecimo le nostre devozioni in Santa Casa. Vidimmo il Santo Camino con le gemme e diamanti attorno la Santa Statua, puttinoni, angeli, lampadone, al tutto d'oro quello sta di dietro all'altare; vidimmo la Santa Veste, baciammo la Santa Scudella, et vidimmo con nostro bell'aggio la Santa Statua».

²⁸⁰⁰ FANTONI 1977, p. 143: «Le città che abbiamo passate nel viaggio sono le seguenti: Cremona, Parma, Reggio, Modena, Bologna, Imola, Faenza, Forlì, Cesena, Rimini, Pesaro e Fano [...], Sinigallia Ancona, Loreto, benché sia piccolo, Recanati, Macerata, Foligno, Spoleto, Terni, Nani; alcune di queste sono ancora piccole, alcune grandi, tutte però città».

²⁸⁰¹ FANTONI 1977, pp. 144-145. Donato Andrea apprezza in particolare le misure enormi del complesso «che è uno spavento», le numerosissime statue, e la confessione di cui nota, senza saperlo, l'opera di un collega, Giovan Battista Vannelli, che modellò i «100 e più lumi d'oglio, che li ho numerati io, in molte lampade d'argento distribuite con bellissimo ordine in alcuni cornucopi di bronzo adorato, che non impediscono niente la veduta del sacro altare. Questi lumi sono tanti solo i giorni feriali, che nelle solennità poi ne metteranno di più».

²⁸⁰² FANTONI 1977, p. 145: «Si vedono belli palazzi assai, ma io li vedo solo di fuori perché andando di dentro bisogna pagare, et aspetto che venghino li signori Gualdi, che così quando s'è in molti riesce minor spesa».

²⁸⁰³ FANTONI 1977, p. 146: «In questi palazzi le rarità più belle che ci sono, sono statue e robbe antiche; et in quella Borghese ho veduto quel Gladiatore, che l'abbiamo ancora noi nello studio [...] v'è ancora quella Dea che sede su di quel stramasso e si chiama... non mi viene in mente; questa sarà grande due braccia et mezzo, et è costata alla eccellentissima casa Borghese 36.000 scudi; il materasso sotto poi, ve l'ha fatto il cavagliere Bernini e gli costa 12.000 scudi; altre belle cose veramente di prezioso valore».

²⁸⁰⁴ FANTONI 1977, p. 188: «Presentemente ogni festa di mattina vado a disegnar certe figure che stanno d'intorno la piazza di San Pietro in quel colonnato, e per me saranno buone al paese, essendo tutte figure in piedi rappresentanti diversi Santi, e sono tra una parte e l'altra 140, e tra queste cene sono di eccellenti. Certo è che faccio solo un abozzetto di questa altezza, tanto per vedere la mossa. A quest'ora ne ho fatte 68 e così di mano in mano

marattesco, le *Stanze* di Raffaello Sanzio e la *Galleria Farnese* di Annibale Carracci²⁸⁰⁵. Donato Andrea invia inoltre regolarmente al padre attenti resoconti degli arredi lignei ed effimeri messi in opera per grandi cerimonie papali con largo uso di carrozze²⁸⁰⁶, palchi lignei per canonizzazioni e festività, e soprattutto per esequie e riti funebri, come quello di Elisabetta Farnese in S. Giacomo de' Spagnoli il 26 ottobre 1766, di cui vuole spedire la relazione a stampa²⁸⁰⁷, o il funerale del cardinale Antonio Andrea Galli di Bologna²⁸⁰⁸.

Fantoni finì per rimanere nell'Urbe per quattro anni interi, godette di buoni protezioni (su tutti quella dei nobiluomini Simone e Nazario Gualdo di Vertova, e del conte e conoscitore Giacomo Carrara²⁸⁰⁹) e di contatti locali: non ultimo quello dei suoi ospiti nell'Urbe, la nota dinastia di stampatori Chracas, che aveva fatto successo con l'edizione del *Diario ordinario*²⁸¹⁰. Fantoni utilizzò queste e altre sue conoscenze per farsi raccomandare a uno scultore che avesse il numero

le finirò, se a Dio piace». Oltre alla sua raccolta di disegni tratta dal Colonnato, solo altre tre collezioni grafiche raffigurano l'intero ciclo delle statue di regia berniniana, di cui la più famosa resta quella di Pietro Leone Bombelli, in quanto poi passata a stampa nell'ultimo decennio del secolo, v. MARTINELLI 1987, pp. 232-233. Anna Maria Pedrocchi suggerisce che l'album di disegni fosse inteso come campionario per variare i modelli d'intaglio per le opere future della bottega paterna, v. FANTONI 1977, p. 233. Nello stile grafico di Fantoni durante l'esercizio di traduzione dall'arte plastica la critica ha riconosciuto una vena francese particolarmente debitrice di Charles-Joseph Natoire, direttore dell'Accademia di Francia dal 1751 al 1774 e degli insegnanti Antoine Coyvel e Pierre Subleyras, v. MARTINELLI 1987, pp. 232-233.

²⁸⁰⁵ FANTONI 1977, p. 29: «A consiglio poi del detto mio signor maestro Bracci fui alla Galeria Farnese a dissegnare le pitture a fresco del celebre Annibale Carracci, qual studio, come assai utile, così ci impiegai parecchi mesi. Doppo della quale galleria, fui alle Camere Vaticane a dissegnare le mirabili opere di Rafaele, e qui continuai per cinque o sei mesi, godendo anch'io in grazia de' miei compagni francesi».

²⁸⁰⁶ Per le rigide regole di etichetta che muovevano il cerimoniale cardinalizio nell'accoglienza di visitatori, e in particolare per come questo si intrecciava con le cerimonie di possesso e altri grandi eventi in cui era obbligatorio l'uso delle carrozze, di cui tuttavia le fonti mettono in evidenza piuttosto l'apparato tessile che non la ricchezza degli intagli, cfr. anche OLIN 2012, in part. per le carrozze, pp. 28, 35-39, 41. Per la riproduzione di baldacchini effimeri in S. Pietro e altre testimonianze sulla circolazione delle carrozze riportate dal viaggiatore Richard Lassels in occasione delle processioni delle festività del *Corpus Domini* nell'anno giubilare del 1650, e un loro possibile influsso sul definitivo allestimento berniniano della piazza, v. SNICKARE 2012. Per un precedente corteo di carrozze del cardinal Rinaldo d'Este nel 1645, che causò una forte tensione con gli ambasciatori spagnoli, ma anche per ulteriori riflessioni sul passaggio tra la destinazione rinascimentale della carrozza, atta a occultare in pubblico le donne della nobiltà, a quella barocca, volta a celebrare araldicamente e sontuosamente il potere e l'onore dei membri maschili della nobiltà estera e pontificia, v. HUNT 2014.

²⁸⁰⁷ FANTONI 1977, p. 152.

²⁸⁰⁸ FANTONI 1977, p. 158 (28 marzo 1767), descrive la lunga processione del feretro su un «gran letto», con la partecipazione di un elevato numero di confraternite, ordini religiosi, servitori, soldati e persino «le carrozze del cardinal defunto».

²⁸⁰⁹ Fantoni cercò l'appoggio del conte già a partire dal quarto giorno dall'arrivo a Roma per accedere, con il tramite di un anonimo membro della curia di palazzo, all'Accademia di Francia, «dove il Re mantiene 12 giovani a imparare, quattro pittori, quattro scultori e quattro architetti. In questo palazzo si fa l'accademia a sera e per il giorno ci sono molte sale nelle quali vi sono per tutto gessi, ma grandi e molto belli, cavati dagli originali», v. FANTONI 1977, p. 146.

²⁸¹⁰ La connessione tra stampatori e intagliatori del legno si fece nel corso del tardo seicento sempre più forte, basti vedere gli scavi archivistici sugli Stati delle Anime diretti da Elisa Debenedetti, in virtù della possibile collaborazione e scambio di competenze che riguardavano in particolare l'illustrazione, con la stampa xilografica, ma anche la modellazione per il getto dei caratteri e l'organizzazione corale dei lavori.

più alto di commissioni al momento: dopo un tentativo fallito presso Paolo Cavaceppi, che lo rifiutò seccamente, e la seguente proposta di dirottarlo sul fratello restauratore Bartolomeo²⁸¹¹, Donato Andrea si impuntò sull'idea di lasciare indietro la propria attività 'meccanica' e si fece proporre dai Gualdo, suoi patroni anche per il vitto e l'alloggio, a Pietro Bracci come lavorante, sebbene la condivisa provenienza da una dinastia di intagliatori del legno non gli fosse nota²⁸¹². Questo indica una significativa evoluzione nei rapporti di apprendistato, dove il maestro, detto significativamente il «principale», non è più tenuto a mantenere allievi e lavoranti con le sue sole forze, ma si limitava a promettere, in via del tutto informale, uno stipendio di 30 lire al giorno per frequentare il proprio *atelier*, detto ormai «studio» e non più bottega e nettamente diviso dagli ambienti di vita dello scultore²⁸¹³.

Il lavoro a giornata permetteva a stento al giovane di mantenersi nella costosa capitale pontificia²⁸¹⁴, ma al contempo di studiare dal vero le antichità dell'Urbe e soprattutto di frequentare l'Accademia del Nudo²⁸¹⁵ impiantata in Campidoglio dal papa Benedetto XIV con un chirografo del 10 novembre 1753. Questa istituzione, dotata di fondi separati da quelli della San Luca, che la gestiva soltanto, era pubblica e pertanto le sue lezioni si tenevano nel palazzo dei Conservatori, in una missione civica verso la democratizzazione dell'accesso alla pedagogia del disegno dal vivo²⁸¹⁶. L'iscrizione era gratuita e rivolta particolarmente ai giovani artisti stranieri residenti a Roma, e fu ideata in stretto collegamento con l'apertura della Pinacoteca Capitolina, dove oltre al modello dal vero si potevano effettuare copie dalle collezioni

²⁸¹¹ FANTONI 1977, p. 155, lettera del 14 febbraio 1767: oltre ai Gualdo, anche il signor Giovanni Carlo Vizzardì e il «Capitanietto Zener Gobbo» e un «Monsignor Cherubini» si impegnarono per sistemare il giovane. Quest'ultimo «disse che sarebbe stato suo impegno il comodarmi, e fece, e procurò, che pareva avesse sortito, ma su del più bello a me lo scultore disse un bel No [...]. Questo scultore era un tal Sig. Paolo Cavaceppi, uomo ricco assai. Portai la risposta a Monsignore e mi disse *Lasciate la cura a me, che farò pigliar da suo fratello*. Ma sapendo io suo fratello esser poco bravo, poiché prima di portar la risposta mi ero informato da un altro amico mio, scultore, vecchio, chi li aveva da proponer, onde lo pregai a ciò procurasse sotto il Sig. Bracci, quell'è il primo scultor di Roma».

²⁸¹² FANTONI 1977, p. 154, lettera del 10 gennaio 1767: «Un giorno ancora doppo che il detto Bracci aveva a Monsignor promesso di pigliarmi, si degnarono [...] di venir in carrozza tutti due i fratelli, cioè il Sign. Simone e Nazario, di portarmi, dissi, in sua carrozza me ancora. Et andassimo alla casa del Sign. Bracci, a cui caldamente mi raccomandarono, dandogli di me buone informazioni et ancora facendomi sicurtà, offerendosi ancora a far scrittura se voleva».

²⁸¹³ FANTONI 1977, p. 157, lettera del 28 marzo 1767: «Il mio principale si chiama Pietro Bracci, ma nel dir questo nome bisogna dir bene tutti due li c [...]. La sua casa è alla Trinità de' Monti, ma lo studio è alla Porta del Popolo, dove ci siamo cinque et un altro che principia da solo».

²⁸¹⁴ Secondo Fantoni, aumentavano costantemente i consumi per vitto, vestiario e anche dei materiali artistici come le stampe, dei cui prezzi spesso spedisce resoconti precisi, v. FANTONI 1977, pp. 158-159 e 188.

²⁸¹⁵ Sull'Accademia del Nudo, riproposta agli studi soltanto relativamente di recente con gli interventi di PIETRANGELI 1959 e PIETRANGELI 1962, v. in generale BARROERO 1998 e GUERRIERI BORSOI 2021.

²⁸¹⁶ Come tale la ricordava già MISSIRINI 1823, p. 240.

pittoriche²⁸¹⁷. Nelle sue sedute, un obbiettivo dell'insegnamento²⁸¹⁸ era costituito anche dal modellato in creta a partire da un manichino ligneo panneggiato, per cui Fantoni provò anche vanamente a vincere la medaglia d'argento prevista in premio per il concorso semestrale del settembre 1768²⁸¹⁹. Sconfitto, avrebbe voluto ritentare la primavera successiva, ma temporeggiò nell'attesa di informazioni più accurate sulle modalità della gara, per poi non parteciparvi affatto, nonostante slanci successivi in cui fantasticava di riproporsi nel settembre 1770²⁸²⁰. L'Accademia di San Luca aveva stabilito nella congregazione generale del 10 novembre 1754 che dieci professori dell'istituzione sarebbero stati nominati maestri dell'Accademia del Nudo, cinque per la classe di pittura e cinque per quella di scultura²⁸²¹. L'anno successivo però si scontrò con la mancanza di scultori idonei al ruolo, testimoniando una pratica legata più al modellato che al disegno, nonché un maggiore attaccamento degli scultori a modi meno posati di quelli in voga nella pittura²⁸²²: furono scelti soltanto quattro maestri, ovvero Francesco Bergara, Carlo Monaldi, Filippo della Valle e per l'appunto Pietro Bracci²⁸²³, tutti già membri della bottega di Rusconi.

²⁸¹⁷ Per i rapporti con la fondazione della pinacoteca, v. PAUL 2016, mentre più in generale sul ruolo di trasmissione della pratica della copia dall'antico cfr. BORDINI 1998 e in particolare per la sua tensione in questo ruolo con l'Accademia di Francia, ROCCASECCA 2016. Per affondi su singoli artisti del Settecento passati dalle sue fila, cfr. CAMBONI 2018; CIPRIANI 2018 e CAMBONI 2021.

²⁸¹⁸ Il primo regolamento dell'istituto (Archivio dell'Accademia di San Luca, vol. 166, n. 115), perduto negli archivi come informa PIROTTA 1969, fu probabilmente stilato anche da Pietro Bracci nel 1754, ma a noi ne resta solo un secondo del 1757, pubblicato in BUSIRI VICI 1895, che determina con attenzione le responsabilità dell'uomo che veniva assunto come modello fisso, carica che teneva potenzialmente fino alla sua morte, ma anche quelle dei professori e dei guardiani dei locali.

²⁸¹⁹ Per il quale avrebbe avuto una settimana di tempo di lavoro, con sessioni giornaliere di due ore, v. FANTONI 1977, pp. 176 e 178.

²⁸²⁰ FANTONI 1977, p. 186. La partecipazione alle lezioni fu però continua, come si vede già dai primissimi referti sull'esperienza romana inviati al padre, v. FANTONI 1977, p. 27-29.

²⁸²¹ HAIST 2015, p. 50 note 202-203 (Archivio dell'Accademia di San Luca, *Libro dei Decreti*, 51, c. 54r, congregazione del 10 novembre 1754).

²⁸²² La scarsa caratterizzazione delle pose e delle fisionomie, che fluidamente transitano tra pittori come Pompeo Batoni e scultori come Pietro Bracci, oltre che sulla scorta dell'esempio marattesco nei cantieri lateranensi, può essere spiegata in parte con la collaborazione tra i diversi artisti avvenuta durante le lunghe sessioni di disegno dell'Accademia del Nudo, v. HAIST 2015, p. 205. Prima dell'istituzione dell'Accademia del Nudo, non casualmente, alla cattedra di «attitudine del nudo e del panno» dell'Accademia di San Luca si avvicendano i più grandi artisti dell'epoca, con una netta maggioranza di scultori, per i quali v. DE MARCO 2016, appendice documentaria, tra cui si distinguono tre con forti legami con l'arte lignaria: Michele Maglia, fratello dell'intagliatore Francesco (settembre 1679, ottobre 1680, giugno 1681, agosto 1683, agosto 1684, agosto 1685, agosto 1686, giugno 1687, giugno 1688, giugno 1689, giugno 1691, giugno 1693, giugno 1694, giugno 1695, giugno 1696, giugno 1697, giugno 1698); Filippo Carcani, figlio del falegname di palazzo Cosimo Carcani (maggio 1681, giugno 1686, agosto 1687, agosto 1688) e il pittore Giovanni Battista Lenardi, noto disegnatore di carrozze (agosto 1691, settembre 1693, settembre 1694, luglio 1698). Per l'ulteriore fase di passaggio dei primi anni del Settecento v. DE MARCO 2013.

²⁸²³ Secondo HAIST 2015, pp. 49-50, in part. note 204-205 (Archivio dell'Accademia di San Luca, *Libro dei Decreti*, 51, c. 89r, congregazione del 19 dicembre 1756), Bracci si dedicò maggiormente a questo ruolo rispetto ad altri incarichi accademici ricevuti in precedenza, tanto da assicurarsi con questo impegno l'elezione a principe, ordinando che dal 1757 i maestri – pittori e scultori a pari merito – avrebbero seguito una turnazione mensile, e

Tuttavia, ancor prima che il maestro ve lo indirizzasse, Fantoni frequentava già le sedute dell'Accademia del Nudo²⁸²⁴ che si tenevano ogni sera dopo il lavoro in bottega²⁸²⁵, descrivendole come affollate (fino a 150 studenti), ma comode²⁸²⁶; così come tentò precocemente la strada dell'Accademia di Francia²⁸²⁷, del tutto estranea a Bracci stesso, dimostrando un'ulteriore tensione carrieristica che forse contribuì a turbare i rapporti tra i due figli di intagliatori.

Dopo lunghe vicissitudini per farsi accettare, dovute a un contatto inaffidabile promessogli da un certo signor Calvi²⁸²⁸, che doveva fargli da garante, dopo tre mesi dall'arrivo in Roma Fantoni iniziò a lavorare nello studio di Bracci il 5 gennaio 1767, dove si recava cinque o sei giorni a settimana diminuibili a seconda del carico di lavoro, dalle otto del mattino al mezzogiorno, spesso con grandi sforzi delle mani a cui non era abituato, avendo lavorato precedentemente il legno e non il marmo²⁸²⁹. Seguiva una pausa pranzo di due ore in cui tornava a casa dei protettori, per poi tornare in bottega fino alle quattro e mezza circa²⁸³⁰; dopo il lavoro, andava a studiare il disegno dai calchi o dal vivo all'Accademia del Nudo o quella di Francia, che chiudevano intorno alle sette e mezza. La frequentazione di questi luoghi di studio era fortemente consigliata dal maestro, che tuttavia all'epoca non lavorava più personalmente (forse per via dell'età), dedicandosi solo ai modelli e dimostrando verso Fantoni un carattere difficile e lunatico²⁸³¹, anche se a volte amorevole e disposto a dare consigli agli allievi sulla copia dall'antico e dalla

inaugurando l'usanza egli stesso nel maggio di quell'anno e gestendo la turnazione successiva anche nel 1758, in qualità di primo consigliere.

²⁸²⁴ Donato Andrea Fantoni iniziò a frequentare l'Accademia del Nudo già cinque giorni dopo essersi stabilito in città, dove incontrò «alcune sere più di 100 giovani» impegnati a studiare con molta comodità per la fornitura di strumenti adatti alla pratica, dall'abbigliamento ai banchi alla carta per disegnare, e nota la presenza di due soldati per mantenere l'ordine tra i giovanissimi studenti, v. FANTONI 1977, p. 152.

²⁸²⁵ FANTONI 1977, p. 156, lettera del 28 marzo 1767.

²⁸²⁶ FANTONI 1977, p. 29.

²⁸²⁷ Le cui sedute si tenevano sia alla sera che al mattino, come testimonia anche Antonio Canova circa dieci anni dopo, quando anche al Campidoglio erano state avviati corsi mattutini, in concorrenza con l'Accademia di Francia, v. CANOVA 1959, pp. 41 e 50. Ciò lasciava la possibilità a garzoni e lavoranti di bottega di guadagnarsi il pane durante il giorno FANTONI 1977, p. 165, lettera del 10 ottobre 1767, e p. 157, ribadisce il proprio impegno nel frequentare quotidianamente entrambe le lezioni, nonostante le enormi difficoltà organizzative che ciò gli comportava.

²⁸²⁸ FANTONI 1977, p. 156, lettera del 28 marzo 1767.

²⁸²⁹ FANTONI 1977, p. 154, lettera del 10 gennaio 1767.

²⁸³⁰ FANTONI 1977, p. 156, lettera del 28 marzo 1767.

²⁸³¹ FANTONI 1977, p. 157: «Il natural di questo Bracci è di lavorar niente, poiché io non l'ho mai veduto a far niente, prescindendo dai modelli, che li fa lui. Questo è *gniecco* e superbo, cioè quando non ha buona luna niente gli piace, quando poi l'ha buona va bene; poi si sente lodar assai volentieri, ma bisogna aver giudizio perché se se n'accorge, Dio ne guardi! [...] Non vorrei che vi credeste che il detto Bracci m'abbì preso in urto, nemo sgridato, poiché non è vero, non essendovi su di questo proposito novità nessuna, che anzi m'insegna con carità». Per l'attitudine di Bracci che si dedicava solamente ai modelli senza mai toccare il marmo, soprattutto nei suoi ultimi anni, riportata da Fantoni, v. MONTAGU 2006, in part. 823, 825, 826 e HAIST 2015, pp.17-18.

pittura, nonché sul modellato²⁸³². La prima opera a cui Fantoni collaborò fu la tomba di Benedetto XIV, per la quale sbizzziò parte del piviale e del trono²⁸³³ e non è dato sapere in quali altre opere si possa essere impegnato il bergamasco nei due anni di sicuro coinvolgimento nello studio di Bracci²⁸³⁴. I rapporti col «principale» peggiorarono rapidamente a causa della renitenza al pagamento di Bracci²⁸³⁵, che obbligò Fantoni a indebitarsi con i Gualdo per esigenze primarie come vesti nuove, necessarie per una professione ormai totalmente borghese²⁸³⁶.

Di base Pietro Bracci si era completamente trasformato in un professore del disegno, e come tale pochi furono i suoi interventi diretti sull'opera scultorea dei giovani che frequentavano la sua bottega: si limitava a far copiare a matita in numerose versioni, finché che non trovava correzioni da suggerire o da redigere direttamente sui fogli degli allievi, alcuni nobili *exempla*. Tra

²⁸³² FANTONI 1977, p. 29: «A consiglio poi del detto mio Signor Maestro Bracci fui alla Galeria Farnese a disegnare le pitture a fresco del celebre Annibale Caracci, qual studio, come assai utile, così ci impiegai parecchi mesi».

²⁸³³ FANTONI 1977, p. 156, lettera 14 febbraio 1767, in cui nota con stupore il compenso di «dodicimila scudi romani [...] oltre il marmo»; cfr. *ivi*, p. 157, lettera 10 gennaio 1767: «Io dico che principiato a lavorare li 5, e lavoro facendo un pezzo di piviale della statua di Lambertini, cioè Benedetto XIV, qual statua è alta otto brassa de' nostri, di marmo di Carrara. Con quanto sguascio, cioè senza sparagno, si lavora qui ve lo lascio considerare, che su di quel sasso che lavoro io qual sarà circa 800 pesi ve ne di più fettone di p. 120 e più ancora e non si cura il mio Bracci di farlo segare, come pure nell'altro sicché al mio altrettanto se ne va in mall'ora. Qui lavoro come v'ho detto con la regola di quei fili», dove notiamo lo stupore per il poco risparmio del marmo e l'utilizzo del metodo dei punti riportati, poi diffuso da Canova, per cui Bracci possedeva dei telai con fili di ferro intrecciati in una griglia; cfr. FANTONI 1977, p. 152: già nella lettera del 6 novembre 1766, Donato Andrea spiega al padre che a Roma si usa lavorare «col talaro e non a occhio», poiché a «tagliar la pietra a occhio si può sbagliare facilmente», a differenza del legno in cui ogni errore può essere facilmente corretto, sia dall'assemblaggio che dalla copertura in gesso.

²⁸³⁴ Per BOSSAGLIA 1978, pp. 59-64, l'apprendistato durò fino all'estate del 1767, ma le lamentele per gli stipendi mancati dell'ottobre 1768, vaghi cenni ai lavori della bottega e a minacce di dimissioni (FANTONI 1977, p. 182, lettera del 17 dicembre 1768: «Dell'abito si vedrà: se Bracci mi paga lo farò, se no lascerò stare») continuano nell'epistolario di Fantoni fino a due anni più tardi, nel giugno 1769 (v. *ivi*, pp. 180-188): di fatto, da quando Fantoni ottiene parte del pagamento e può comprare una giacca nuova (v. *ivi*, p. 183, lettera del 22 gennaio 1769), non ha più alcun contatto con la bottega di Bracci.

²⁸³⁵ FANTONI 1977, p. 170, lettera del 9 aprile 1768: «Circa il credito che ho con il signor Bracci, il mio principale, et ora mio maestro, sin'ora non ho anco avuto niente, e con tutto che prima delle feste m'avesse promesso di darmene in parte, pure non mi ha dato niente, e ciò è stato perché neman a lui glieli hanno dati, che però tosto che li riscuoterà lui, mi ha promesso sua moglie che me li farà dare. Peraltro noi siamo amici e m'insegna con carità». Per dare un esempio pratico dell'avarizia di Bracci, si calcoli che per i primi quattro giorni di lavoro Fantoni (il pagamento regolarmente avveniva una volta a settimana, il giorno di riposo del sabato, v. FANTONI 1977, p. 155, lettera del 14 febbraio 1767) ricevette 6 lire, ovvero 1.50 al posto delle 30 lire al giorno pattuite, con Donato Andrea stesso che riporta una tabella di prezzi che mette in prospettiva la difficoltà di sostenersi (v. FANTONI 1977, p. 151, lettera del 6 novembre 1766: una messa costava una lira, un cappello 14 lire, una borsa 1.20, un paio di calzini di lana 3, e soprattutto, quattro fogli di carta da disegno costavano un baiocco).

²⁸³⁶ FANTONI 1977, p. 160. Dopo il primo pagamento, ancora il 9 aprile del 1768, più di un anno dopo, il maestro sembra non non pagare più da almeno un mese Fantoni, che si appellò alla moglie di Bracci, Faustina: v. FANTONI 1977, p. 170, lettera del 9 aprile del 1768. In ottobre, ormai è debitore di 15 scudi, somma considerevole che Donato Andrea vorrebbe investire in un cappotto invernale (v. FANTONI 1977, p. 180, lettera del 22 ottobre 1768): «Un altro malanno ci è per cagion dell'inverno che è, che per li giorni da lavorare non ho velada, poiché quel verde voi sapete come può essere, avendolo portato nel viaggio e due inverni ancora in Roma; certo si è che in qualche giorno me ne servò, ma nonostante me ne sarebbe necessario un altro per il freddo, e se mi dà li quattrini Bracci, che ancora mi deve di 15 scudi, con il vostro consenso, se potrete, mi farei un abito, perché ancora la marsina nera poco mi ripara il freddo».

questi prevalevano rilievi italiani moderni, come quelli del suo maestro Camillo Rusconi o di Francois Duquesnoy (dall'Altare Filomarino di Borromini della chiesa dei SS. Apostoli di Napoli), ma non mancavano statue che egli stesso aveva contribuito a restaurare, come l'*Apollo del Belvedere* e l'*Antinoo Capitolino*, o che aveva direttamente scolpito egli stesso, come i recentissimi *Angeli* (1749) della balaustra della cappella della Santissima Annunziata in S. Ignazio²⁸³⁷. Successivamente a questa fase, Bracci permetteva di passare alla modellazione di figure in terra come l'*Ercole Farnese* (1767), basandosi però non sull'originale ma sul calco in gesso dell'Accademia di Francia²⁸³⁸. Lo sviluppo dell'invenzione, secondo un metodo abbastanza diffuso nelle accademie settecentesche, consisteva puramente nella ricombinazione di parti di questi studi²⁸³⁹. Tuttavia, nonostante Bracci fosse membro di tutte le Accademie romane²⁸⁴⁰ e anche della neonata Clementina di Bologna²⁸⁴¹, preferiva non frequentarle eccessivamente, spedendo spesso i propri allievi sia all'Accademia di Francia sia a quella del Nudo per ottenere i disegni richiesti, ma non rinunciando a dare loro lezioni private "sul campo", vale a dire nella propria bottega, dove avvenivano le correzioni²⁸⁴².

Il giovane Fantoni, estremamente consapevole del proprio ruolo di potenziale rilancio della bottega di famiglia²⁸⁴³, apprese perfettamente questa lezione, tanto da studiare più che gli alti modelli della statuaria antica, tutte le pose e iconografie delle statue di santi del colonnato berniniano²⁸⁴⁴. I disegni sono corsivi soprattutto nelle fisionomie, ma dimostrano l'attenzione per un vocabolario possibilmente variato e componibile come non si poteva trovare se non nei cantieri post-berniniani. Penso che la provenienza dall'intaglio del legno abbia aiutato in questo senso, per l'ovvia necessità di imparare a gestire la rapida composizione di decorazioni seriali, ad esempio gruppi di apostoli o di allegorie da collocare all'interno di altari, pulpiti, organi e confessionali che i Fantoni producevano da secoli. Appare dunque logica la scelta di concentrare

²⁸³⁷ HAIST 2015, p. 322, cat. 44 e FANTONI 1977, tav. 55.

²⁸³⁸ FANTONI 1977, tav. 33.

²⁸³⁹ Come rilevato da KIEVEN 2007.

²⁸⁴⁰ Ivi compresa l'*Arcadia* a cui fu iscritto immediatamente nel 1725, v. HAIST 2015, pp. 46-47; per i rapporti con i Virtuosi del Pantheon, v. HAIST 2015, pp. 51-52, che gli dedicarono anche un busto marmoreo.

²⁸⁴¹ Per i rapporti con questa Accademia, v. HAIST 2015, pp. 52-53, a cui donò un modello di presentazione della tomba di Gregorio XIV, schedato da HAIST 2015, pp. 347-348, cat. 67.1, realizzato probabilmente in collaborazione con qualche parente intagliatore in legno dipinto, e cera rossa nel 1764.

²⁸⁴² Su Pietro Bracci come maestro, inteso sia come padrone di bottega che come insegnante, v. HAIST 2015, in part. le pp. 89-90 e *passim*.

²⁸⁴³ Già il carteggio col padre Grazioso mostra Donato Andrea dolorosamente consapevole delle probabilità di un fallimento nel tentare il salto alla lavorazione del marmo, v. FANTONI 1977, p. 179: «per me questi sono momenti preziosi, se non mi approfitto dell'occasione che ho, con ogni sforzo, sarò per tutta la vita un ignorante, essendo questa una professione che, quanto più si capisce, più si conosce esser difficile».

²⁸⁴⁴ PEDROCCHI 1987.

il proprio aggiornamento stilistico su un esempio, come le statue in travertino del Colonnato, che rappresentava lo sforzo corale più ampio tentato fino a quel momento, ed eseguito per di più in economia di dettagli: un elemento che poteva essere utile al riuso nell'ambito dell'intaglio ligneo, che deve essere poi ricoperto in gesso. Ricordiamo come i modelli per il colonnato fossero stati proposti in tre varianti dai migliori intagliatori della metà del Seicento (Cosimo Carcani, definito "falegname del papa", Chiccarini e Giovan Maria Giorgetti)²⁸⁴⁵: questi tuttavia presentavano una finitura in cera composta di 50 statuette tutte eseguite da Lazzaro Morelli, che doveva essere quindi in qualche modo l'intermediario tra le idee grafiche di Bernini e la successiva modellazione svolta probabilmente in terra o gesso, e in cui gli artefici impegnati nell'intaglio dei modelli probabilmente non ebbero spazio²⁸⁴⁶.

I tardi anni sessanta del Settecento, in cui Fantoni è a Roma, sono anni di mutamenti profondi nella società (Donato Andrea registra ad esempio con insistenza i prodromi della soppressione dell'ordine gesuitico²⁸⁴⁷, che sappiamo ebbe parte integrante alla fine del Cinquecento nel lanciare l'arte lignaria romana), ma anche di profondi e rapidissimi cambiamenti nel gusto, influenzati dalla presenza di Johann Joachim Winckelmann e di Giovan Battista Piranesi. L'economia eccessiva di Bracci, spesso in ritardo sugli stipendi, e non meno avaro di consigli tecnici nei confronti dei sottoposti, finì per costringere Fantoni al ritorno in patria, dopo quasi quattro anni di (non continuativo) soggiorno romano nel 1770. Va detto che durante questo soggiorno il giovane non tornò mai al mestiere di famiglia, il quale forse, se adeguatamente affrontato con le nuove capacità gestionali apprese mentre era impiegato presso Bracci, lo avrebbe potuto innestare con più facilità nel tessuto romano. Fantoni non tentò mai alcun avvicinamento alla ormai languente università dei falegnami mentre era a Roma, ma giunto a casa dovette prendere le redini della bottega paterna²⁸⁴⁸: non sarà un caso se questa si estinse con lui nel 1817, che intanto provava senza successo a entrare prima all'Accademia di Belle Arti di Milano, e poi alla Fabbrica del Duomo, sempre senza successo. Non per niente il viaggio si

²⁸⁴⁵ Per i documenti completi sui tre modelli del Colonnato, cfr. l'intervento di Rosella Carloni, pp. 269-272, in MARTINELLI 1987.

²⁸⁴⁶ Confronta gli interventi di Laura Falaschi sulla tecnica esecutiva di Morelli in MARTINELLI 1987, pp. 28-31, e di Paola Santa Maria Mannino sul ruolo della plastica nella progettazione berniniana: *ivi*, pp. 23-28.

²⁸⁴⁷ FANTONI 1977, pp. 166, vide i padri gesuiti cacciati dal Regno di Napoli nel 1767; *ivi*, p. 179, notava il basso profilo con cui lasciavano Roma sperando di sopravvivere allontanandosi dai luoghi di potere della curia.

²⁸⁴⁸ Per il contegno di Donato Andrea nella scultura lignea una volta tornato dal fallimentare viaggio romano: v. FERRI PICCALUGA 1978 (v. le illustrazioni dell'Alcova Sottocasa in LORANDI 1996).

dimostrò fallimentare²⁸⁴⁹: in parte per colpa della spietatezza di Bracci nei confronti di un allievo che aveva in sostanza la sua stessa vicenda personale, ma non la sua educazione e i suoi agganci con la grande nobiltà della Roma papale in lento e inavvertito declino; ma in parte anche perché il mondo intorno alla lavorazione del legno si era talmente trasformato da rendere impossibile una qualunque evoluzione in senso accademico e nobile dell'intaglio ligneo, a Roma come altrove.

²⁸⁴⁹ Dopo un viaggio di diporto che lo condusse anche a Napoli, come un vero giovane borghese europeo in corso di *Grand Tour* (v. PEDROCCHI 2019), Fantoni tornò a Rovetta nel 1770 senza nemmeno tentare di installare una filiale a Roma, nonostante il fatto che avrebbe passato il resto della vita a provare quest'impresa sia a Venezia che a Milano.

Bibliografia

ACANFORA 2014: E. Acanfora, «La scultura lignea: Vasari e posizioni antivasariane tra Italia meridionale e Spagna», in A. Masi, C. Barbato (a cura di), *Giorgio Vasari tra parola e immagine, Atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011)*, Roma 2014, pp. 81–102.

ACCONCI 2012: A. Acconci, «Per un repertorio della scultura lignea: Appunti sui materiali del basso Lazio», in *Nel Lazio*, 2, 3, 2012, pp. 11–33.

ACTON 1691: William Acton, *A Journal of Italy, Containing What is Most Remarkable of the Antiquities of Rome, Savoy and Naples: with Observations Made upon the Strength, Beauty, and Scituation of some other Towns and Forts in Italy, and the Distance from Place to Place; Together with the best Painting, Carving, and Limning, and some other both Natural and Artificial Curiosities taken notice of*, London: R. Baldwin, 1691.

ADORNO 2013: T.W. Adorno, *Teoria estetica*, 2a ed. it., Torino 2013.

AFFANNI 2004: A.M. Affanni, *La Basilica di S. Sebastiano fuori le mura a Roma: la storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo 2004.

AGO 2004: R. Ago, «Innocenzo XII, papa», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 62, 2004, p. ad vocem.

AGOSTI, GINZBURG, NOVA 2013: Barbara Agosti, Silvia Ginzburg, Alessandro Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle "Vite" del 1550, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck-Institut, 26-28 aprile 2012)*, Venezia: Marsilio, 2013.

AGUS 2023: L. Agus (a cura di), *Dalle officine alle Accademie nel Mediterraneo: Analisi e struttura delle botteghe d'arte in Età Moderna*, Palermo 2023.

AIMI, DE MICHELE, MORANDOTTI 1984: Antonio Aimi, V. de Michele, A. Morandotti (a cura di), *Septaliumum Museaum: Una collezione scientifica nella Milano del Seicento*, catalogo della mostra «Il seicentesco museo milanese di Manfredo Settala» (Milano, Museo Civico di Storia Naturale, giugno 1984-giugno 1985), Firenze: Giunti Marzocco, 1984.

AL KALAK 2016: M. Al Kalak, «Rinaldo I d'Este, duca di Modena e Reggio», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 87, 2016, p. ad vocem.

ALBERICI 1982: Clelia Alberici, «Un automa del Museo Settala recentemente acquisito», in *Rassegna di studi e di notizie*, 10, 1982, pp. 37–40.

ALBERICI 1983: Clelia Alberici, «Aggiunte all'automata diabolico proveniente dal Museo Settala», in *Rassegna di studi e di notizie*, 11, 1983, pp. 3–40.

ALBERTARIO 2009: Marco Albertario, «Giovanni Angelo Del Maino, Compianto, Gambolò, chiesa di San Paolo, cat. 35», in L. Giordano, M. Olivari (a cura di), *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la città*, catalogo della mostra (Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009-31 gennaio 2010), Milano: Skira, 2009, pp. 154–155.

ALBERTI 1585: R. Alberti, *Trattato della Nobiltà della Pittura: Composto ad Instanzia della Venerabil Compagnia di San Luca e Nobil Academia delli pittori di Roma*, in Roma 1585.

ALBERTI 1604: R. Alberti, *Origine, et progresso dell'Academia del disegno, de' pittori, scultori, et architetti di Roma: dove si contengono molti utilissimi discorsi, et filosofici ragionamenti appartenenti alle sudette professioni, et in particolare ad alcune nove definitioni del disegno, della pittura, scultura, et architettura; et al modo d'incaminar i giovani, et perfettionar i provetti. Recitati sotto il regimento dell'Eccellente Signor Cavagliero Federico Zuccari, et raccolti da Romano Alberti Secretario dell'Academia.*, in Pavia 1604.

ALBL 2014: Stefan Albl, «Nicolò Simonelli e i suoi rapporti con Castiglione, Mola, Rosa, Testa e altri),» in S. Albl, A.V. Sganzerla, G.M. Weston (a cura di), *I pittori del dissenso: Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Roma: Artemide, 2014, pp. 81–96.

ALFIERI 2012: G.G. Alfieri, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, L'Aquila 2012.

ALLEGRI, MAZZOTTA 2018: A. Allegri, A. Mazzotta, «“Vesperbild”: un percorso attraverso la mostra», in A. Mazzotta, C. Salsi (a cura di), *Vesperbild: alle origini delle “Pietà” di Michelangelo*, Milano 2018, pp. 35–124.

ALLOISI, CARDILLI 2002: Sivigliano Alloisi, Luisa Cardilli, *Santo Spirito in Saxia*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani; Palombi Editore, 2002.

ALVERI 1664a: Gasparo Alveri, *Della Roma in ogni stato di Gasparo Alveri: Parte Seconda; nella quale distinta in venti giornate si tratta del sito di essa più moderno; delle chiese che per il detto cammino si trovano, con le loro fondationi, altari, epitaffi, iscrizioni, pitture, e sculture in esse esistenti, particolarmente dell'anno 1660, e nomi de' loro artefici; delle strade, loro denominationi, et edeficij antichi moderni ivi fabricati; e finalmente delle famiglie romane, loro origine, dignità, e parentadi il tutto con prove autentiche, e pubblici instrumenti approvato; con un indice copiosissimo di tutte le cose notabili, che si contengono in questa seconda parte*, 2 voll., in Roma: nella Stamparia di Fabio di Falco, 1664.

ALVERI 1664b: Gasparo Alveri, *Roma in ogni stato alla Santità di Nostro Signore Alessandro Settimo di Gasparo Alveri Parte Prima. Dove si tratta non solo de' costumi, riti, usi, leggi, e politiche de' Romani, tanto sotto li re, e consoli, quanto sotto gl'imperadori, e pontefici fino al presente. Ma delle guerre difensive, et offensive sostenute, e fatte da' medesimi in ogni tempo in Italia, Spagna, Francia, Inghilterra, Alemagna, Ungaria, Illirico, Grecia, Asia, et Affrica. E coll'istesso ordine si annoverano tutte le inondationi del Tevere fino ad hora seguite in Roma con varij altri avvenimenti degni di memoria. In somma ciò che di segnalato, e di grande si legge sparso della romana potenza in diversi autori; tutto qui raccolto in compendio pienamente si vede. Opera per la varietà, e gravità delle cose, che in sé comprende dilettevole, non meno che utile*, 2 voll., in Roma: nella Stamperia di Vitale Mascardi, 1664.

AMASAEUS 1551: Romulus Amasaeus, *Pausaniae veteris Graeciae descriptio*, Florentiae: L. Torrentinus, 1551.

AMENDOLA 2010: Adriano Amendola, «“Questa signor mio è la ruffiana delle pitture”: Salvator Rosa e l'invenzione di un nuovo modello di cornice», in S. Ebert-Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo 1615 – 1673*, Roma: Campisano editore, 2010, pp. 255–265.

AMENDOLA 2017: A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano 2017.

AMENDOLA 2022: A. Amendola, «Santi in prigione: i reliquiari dei santi Pietro e Paolo nella Basilica Lateranense e una proposta per Cesare Nebbia autore del roto della lupa simbolo di giustizia», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 109–124.

AMORUSO 2017: G. Amoruso, «Caratteri dello spazio solido barocco nel tabernacolo prospettico di Bitonti e Borromini a Bologna», in *disegno* 1, 2017, pp. 103–112.

ANDERSON 1999: P. Anderson, «Francesco Nicolini, Falegname et Intagliatore in Legno, and the Role of Carpenters in Cinquecento and Seicento Rome», in *Pantheon* 57, 1999, pp. 90–103.

ANDERSON 1999: Paul A. Anderson, «Francesco Nicolini, falegname et intagliatore in legno, and the role of carpenters in Cinquecento and Seicento Rome», in *Pantheon*, 57, 1999, pp. 90–103.

ANDERSON 2001: P. Anderson, «Daniele da Volterra's Sculptural Reliefs in Cartapesta and his Invention for the Lateran Nave Ceiling», in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien* 8, 2001, pp. 109–118.

ANDERSON 2002: Paul A. Anderson, «Annibale Durante», in *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 31, München, Saur, 2002, p. 165.

ANDERSON 2007: P. Anderson, «Santa Maria in Aracoeli», in *Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Petersberg 2007, pp. 258–264.

ANDERSON 2007: P.A. Anderson, «Santa Maria in Aracoeli in Rom: Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute; Festgabe für Elisabeth Kieven», in C. Strunck (a cura di), Petersberg 2007, pp. 258–264.

ANDERSON 2008: P.A. Anderson, *Master Carpenters in Renaissance and Baroque Rome: The Collaboration of Artists, Architects and Artisans on Monumental Commissions in the Cinquecento and Seicento*, PhD Thesis in Art History, University of California, 2008.

ANDERSON 2009: P. Anderson, «The Archiconfraternita di San Giuseppe and the Università dei Falegnami: the Development of Professional Institutions in Early Baroque Rome», in P.M. Lukehart (a cura di), *The Accademia Seminars: The Accademia di San Luca in Rome, ca. 1590-1635*, New Haven, Conn.; Washington, DC 2009, pp. 289–323.

ANDERSON 2011: P. Anderson, «Between Architect and Artisan: the Role of Professional Guilds and Confraternities in Early Modern Rome», in P. Prebys (a cura di), *Early Modern Rome 1341-1667: Proceedings of a Conference held on May 13-15 2010 in Rome*, Ferrara 2011, pp. 306–324.

ANDERSON 2013: P. Anderson, «Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: the Framing of a Public Space at Santa Maria in Aracoeli», in G. Smith, J. Gadeyne (a cura di), *Perspectives on Public Space in Rome, from antiquity to the present day*, Farnham UK 2013, pp. 131–155.

ANDERSON 2013: P. Anderson, «Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: the Framing of a Public Space at Santa Maria in Aracoeli», in G. Smith, J. Gadeyne (a cura di), *Perspectives on Public Space in Rome from the Antiquity to the Present Day*, Farnham UK 2013, pp. 131–155.

ANDERSON 2013: P.A. Anderson, «Marcantonio Colonna and the victory at Lepanto: the framing of a public space at Santa Maria in Aracoeli», in G. Smith, J. Gadeyne (a cura di), *Perspectives on public space in Rome, from antiquity to the present day*, Farnham 2013.

ANDERSON 2018: P. Anderson, *Collaboration in the Renaissance: the Lateran nave ceiling and Fabbbrica of the cathedral of Rome under pope Pius IV*, Città del Vaticano 2018.

ANDERSON 2018: Paul A. Anderson, *Collaboration in the Renaissance: the Lateran nave ceiling and Fabbbrica of the cathedral of Rome under pope Pius IV*, Città del Vaticano: Archivio capitolare lateranense, 2018.

ANDREUCCETTI, BINDANI 2016: P.A. Andreuccetti, D. Bindani (a cura di), *Il colore nel medioevo: Arte, simbolo, tecnica; Pietra e colore: tra materiali costitutivi e colori aggiunti; Mosaici, intarsi e plastica lapidea: Studi in memoria di Romano Silva, Atti delle giornate di studi (Lucca, 24-26 ottobre 2013)*, Lucca 2016.

ANDREUCCETTI, LAZZARESCHI CERVELLI 2009: P.A. Andreuccetti, I. Lazzareschi Cervelli (a cura di), *Il colore nel medioevo: Arte, simbolo, tecnica; Pietra e colore: Conoscenza, conservazione e restauro della policromia, Atti delle giornate di studi (Lucca, 22-24 novembre 2007)*, Lucca 2009.

ANGELI 1903: Diego Angeli, *Le Chiese di Roma. Guida storica e artistica delle Basiliche, Chiese e Oratorii della città di Roma*, Roma: Società Editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e Co., 1903.

ANGELINI 1998: Alessandro Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi Tra Roma e Siena*. Fondazione Monte dei Paschi di Siena. Cinisello Balsamo (MI): Pizzi, 1998.

ANGELINI 2019: A. Angelini, «Bernini e il colore del marmo», in C. Giometti, C.M. Sicca (a cura di), *I colori del marmo, atti delle giornate di studio (Pisa, 15-16 febbraio 2018)*, Pisa 2019, pp. 57–63.

ANSELMi 1998: Alessandra Anselmi, «Da Roma a Madrid: Ferdinando Reyff e la ristrutturazione del Palazzo della Nunziatura Apostolica», in E. Debenedetti (a cura di), *Roma, le case, la città*, Roma: Bonsignori, 1998, pp. 179–200.

ANSELMi 2001: Alessandra Anselmi, «I progetti di Bernini e Rainaldi per l'abside di Santa Maria Maggiore», in *Bollettino d'Arte*, 86, 117, 2001, pp. 27–78.

ANSELMO 2013: S. Anselmo, «Sculpture e intagli dal XV al XIX secolo nelle chiese francescane delle Madonie», in M.C. Di Natale (a cura di), *Opere d'arte nelle chiese francescane: Conservazione, restauro e musealizzazione*, Palermo 2013, pp. 48–66.

ANSELMO 2021: S. Anselmo, «Sulla (s)fortuna critica di fra' Innocenzo da Petralia Sottana e su un suo inedito "Crocifisso"», in *Ricche Minere* 8, 16, 2021, pp. 161–168.

ANTINORI 1995: A. Antinori, «Il restauro della Basilica di S. Sebastiano fuori le mura», in A. Antinori (a cura di), *Scipione Borghese e l'architettura: programmi progetti cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma 1995.

ANTINORI 1995: Aloisio Antinori, *Scipione Borghese e l'architettura: programmi, progetti, cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma: Archivio Guido Izzi editore, 1995.

ANTINORI 2013: Aloisio Antinori, «Rappresentare Roma moderna: la stamperia De Rossi alla Pace tra industria del libro e cultura architettonica (1648-1738)», in A. Antinori (a cura di), *Studio d'architettura civile: gli atlanti di architettura moderna e la diffusione dei modelli romani nell'Europa del Settecento*, 2a ed. aggiornata, Roma: Quasar, 2013, pp. 11–69.

ANTOLINI 2011: B.M. Antolini, «La vita musicale a Roma nella seconda metà del Settecento. Nuove acquisizioni e prospettive di ricerca», in *Analecta musicologica* 45, 2011, pp. 328–360.

ANTOLINI 2024: M. Antolini, «Palchi, cori e cantorie: l'architettura a servizio della musica a Roma tra Seicento e Settecento», in *ArchHistR* 11, 21, 2024, pp. 4–23.

ANTONACCIO 1988: N. Antonaccio, «L'evoluzione sintattica dei prospetti delle casse d'organo», in *Incontro con l'arte organaria: atti del convegno (Crema, Centro culturale S. Agostino, maggio-giugno 1986)*, Crema 1988, pp. 60–75.

APA, PIERANGELI 2005: Mariano Apa e Alessandra Pierangeli (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: la chiesa di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo*, Castel Gandolfo 2005.

APOLLONI 1995: Marco Fabio Apolloni, «Le carrozze dell'Ambascieria del Marchese de Fontes nel Museo Nazionale delle Carrozze a Lisbona», in S. Vasco Rocca, G. Borghini (a cura di), *Giovanni V di Portogallo (1707-1750) e la cultura romana del suo tempo*, catalogo della mostra («Roma lusitana-Lisbona romana», Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, 1990-1991), Roma: Argos, 1995, pp. 413–422.

APOLLONI GHETTI 1966: Bruno Maria Apolloni Ghetti, *San Crisogono*, Roma: Marietti, 1966.

ARDUINI 2010: M. Arduini, «Etnografia delle vestizioni dei simulacri mariani», in *La Ricerca Folklorica* 62, Vestire i simulacri, 2010, pp. 21–43.

ARETINO 1957: P. Aretino, *Lettere sull'arte*, Milano 1957.

ARMELLINI 1891: M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX: dal secolo IV al XIX*, Roma 1891.

ARMELLINI 1891: Mariano Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, 2a ed. (ed. moderna a cura di C. Cecchelli, 2 voll., Roma 1941-1942), Roma: Edizioni del Pasquino, 1891.

ARONBERG LAVIN 1975: Marilyn Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York: New York University Press, 1975.

ARRANZ 2020: Raúl Martínez Arranz, «The Apollo Coach by Cristoforo Schor», in *The Burlington magazine*, 162, 1412, 2020, pp. 938–945.

ARRIGONI 1965: Paolo Arrigoni, «Montano, Giovanni Battista», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart (1907-1950)*, vol. 25, Leipzig: E. A. Seemann, 1965, pp. 82–83.

ASCATIGNO 2006: Alberto Ascatigno, «Giovanni Antonio Bruzio e la cultura erudita a Roma all'epoca della regina Cristina di Svezia», in *Studi romani*, 54, 3/4, 2006, pp. 375–382.

AVESANI 1960: R. Avesani, «Amaseo, Romolo Quirino», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, 1960.

AZZARELLI 1838: Mattia Azzarelli, «Bracci, Pietro», in E. De Tiplado (a cura di), *Biografia degli Italiani Illustri nelle Scienze, Lettere ed Arti del Secolo XVIII, e de' Contemporanei: compilata da letterati italiani di ogni provincia e pubblicata per cura del professore Emilio de Tiplado*, Venezia: dalla Tipografia di Alvisopoli, 1838, pp. 246–252.

- AZZOPARDI 2006: John Azzopardi, «Melchiorre Cafà's Statue of St. Paul at St. Paul's Grotto, Rabat, Malta», in K. Sciberras (a cura di), *Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta (Malta): Midsea, 2006, pp. 113–138.
- BACCHI 2009: A. Bacchi, «“Veramente è vivo e spira”: Bernini e il ritratto», in A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile - 12 luglio 2009)*, Firenze 2009, pp. 21–69.
- BACCHI 2012: A. Bacchi, «The Role of Terracotta Models in Bernini's workshop», in C.D. Dickerson III (a cura di), *Bernini: Sculpting in Clay, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013; Fort Worth, Kimbell Art Museum, 3 febbraio-14 aprile 2013)*, New Haven, Conn. 2012, pp. 47–61.
- BACCHI 2021: Andrea Bacchi, «Monnot: il modello per il monumento a Innocenzo XI Odescalchi», in *Bollettino d'Arte*, 105, 47/48, 2021, pp. 267–276.
- BACCHI, MONTANARI, PAOLOZZI STROZZI, ZIKOS 2009: A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos (a cura di), *I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile - 12 luglio 2009)*, Firenze 2009.
- BACCHI, NOVA, SIMONATO 2019: A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli allievi di Algardi: Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento, Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Palazzo Strozzi, 9-11 aprile 2015)*, Milano 2019.
- BACCI 1995: M. Bacci, «Le sculture lignee nel folklore religioso: alcune considerazioni», in C. Baracchini (a cura di), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425: catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996)*, Firenze 1995, pp. 31–41.
- BACCI 1998: M. Bacci, *Il pennello dell'Evangelista: storia delle immagini sacre attribuite a san Luca*, Pisa 1998.
- BAGLIONE 1642: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, in Roma, nella Stamperia di Andrea Fei, 1642.
- BAGLIONE 1642: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti: dal pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, in Roma: nella Stamperia di Andrea Fei, 1642.
- BAGLIONE 2023: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, ed. critica con commento e apparati critici dell'originale a cura di Barbara Agosti e Patrizia Tosini, Roma: Officina Libraria, 2023.
- BAGLIONE 2023: Giovanni Baglione, *Le vite de' pittori, scultori et architetti*, ed. critica con commento e apparati critici dell'originale (1642), Roma: Officina Libraria, 2023.
- BALDINUCCI 1681: Filippo Baldinucci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno: nel quale si esplicano i propri termini e voci, non solo della pittura, scultura, et architettura; ma ancora di altre arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il disegno, con la notizia de' nomi e qualità delle gioie, metalli, pietre dure, marmi, pietre tenere, sassi, legnami, colori, strumenti, ed ogn'altra materia, che servir possa, tanto alla costruzione di edifici e loro ornato, quanto alla stessa pittura [e] scultura; opera di Filippo Baldinucci fiorentino agli Illustrissimi e Virtuosissimi Signori Accademici della Crusca*, in Firenze: per Santi Franchi al segno della Passione, 1681.
- BALDINUCCI 1682: Filippo Baldinucci, *Vita del cavaliere Giovan Lorenzo Bernino scultore, architetto, e pittore, scritta da Filippo Baldinucci fiorentino alla sacra, e reale maestà di Cristina regina di Svezia*, in Firenze: nella Stamperia di Vincenzio Vangelisti, 1682.
- BALDINUCCI 1974: Filippo Baldinucci, *Notizie de' professori del disegno da Cimabue in qua*, a cura di Paola Barocchi, ristampa anastatica dell'ed. di Ferdinando Ranalli, Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1974-1975.
- BALDINUCCI 1975: Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII - XVIII: prima edizione integrale del codice palatino 565*, Roma: De Luca, 1975.
- BALDINUCCI 2013: Filippo Baldinucci, *Cominciamento e progresso dell'arte dell'intagliare in rame: colle vite di molti de' più eccellenti maestri della stessa professione*, Torino: Einaudi, 2013.

BALZAROTTI 2017: V. Balzarotti, «Alcuni soffitti lignei in Vaticano tra Pio IV e Gregorio XIII», in *Opus Incertum* 3, 2017, pp. 124–131.

BALZAROTTI 2017: V. Balzarotti, «Alcuni soffitti lignei in Vaticano tra Pio IV e Gregorio XIII», in *Opus incertum* 3, 2017, pp. 124–131.

BALZAROTTI 2019: V. Balzarotti, «Palchi dorati: i soffitti lignei di Raffaello della sala Vecchia degli Svizzeri e della sala dei Chiaroscuri nel Palazzo Apostolico Vaticano», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 70, 2019, pp. 25–38.

BALZAROTTI 2019: V. Balzarotti, «Palchi dorati: i soffitti lignei di Raffaello della sala Vecchia degli Svizzeri e della sala dei Chiaroscuri nel Palazzo Apostolico Vaticano», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura* 70, 2019, pp. 25–38.

BALZAROTTI 2020: V. Balzarotti, «Per via di palchi: Tommaso de' Cavalieri e i monumentali soffitti lignei di Flaminio Boulanger», in *Horti Hesperidum* 10, 1, 2020, pp. 105–129.

BALZAROTTI, NOCCHI 2020: Valentina Balzarotti, Livia Nocchi, «Per via di palchi: Tommaso de' Cavalieri e i monumentali soffitti lignei di Flaminio Boulanger», in *Horti Hesperidum* 10, 1, 2020, pp. 105–129.

BARACCHINI 1995: C. Baracchini (a cura di), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425: catalogo della mostra (Lucca, Museo Nazionale di Palazzo Mansi, Museo Nazionale di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995 - 30 giugno 1996)*, Firenze 1995.

BARACCHINI, PARMINI 1996: C. Baracchini, G. Parmini (a cura di), *Scultura lignea dipinta: i materiali e le tecniche*, Firenze 1996.

BARALE 2018: A. Barale, «Stuff that matters. Mimesis and (the end of) magic in Walter Benjamin», in *Lebenswelt. Aesthetics and Philosophy of Experience* 12, 2018, pp. 48–54.

BARBERINI 1991: M.G. Barberini (a cura di), *Sculture in terracotta del barocco romano: bozzetti e modelli del Museo Nazionale del Palazzo Venezia*, Roma 1991.

BARBERINI 1991: Maria Giulia Barberini (a cura di), *Sculture in Terracotta del Barocco Romano. Bozzetti e modelli del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 9 dicembre 1991 - 31 gennaio 1992)*, Roma: Palombi, 1991.

BARBERINI 1992: Maria Giulia Barberini, «Prova per l'ovale in bronzo della Memoria a Suor Maria Raggi, cat. 186», in E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'età barocca, catalogo della mostra di Genova (Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992)*, Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992, pp. 306–307.

BARBERINI 2002: Maria Giulia Barberini, «Gian Lorenzo Bernini: processi creativi», in A. Coliva (a cura di), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2002, pp. 277–284.

BARBERINI 2011: Francesca Barberini, «Artisti e artigiani al servizio del cardinal Carlo Barberini per le solenni esequie di Giacomo II Stuart: Note dalle Giustificazioni dell'archivio Barberini», in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 18, 2011, pp. 7–26.

BARBERINI 2018: M.G. Barberini, «Un acerrimo nemico: Andrea Bergondi, scultore romano (1721-1789)», in M.G. Picozzi, M. Di Macco, C. Gasparri, L. Pirzio Biroli Stefanelli, A. Cipriani, G. Fusconi (a cura di), *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28-30 novembre 2013; Bollettino d'Arte. Volumi Speciali 2017, 7)*, Roma 2018, pp. 85–102.

BARBERINI, DE SANTIS, MATTEI, PELOSI 2007: Maria Giulia Barberini, Alberto de Santis, Elisabetta Mattei, Claudia Pelosi, «Scheda di Catalogo n. 2», in F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi-Rognoni (a cura di), *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano (catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 12 giugno - 4 novembre 2007)*, Firenze: Giunti, 2007, pp. 121–126.

BARBERINI, DICKMANN 2021: Francesca Barberini, Micaela Dickmann, *Disegni, argenti e argentieri dall'archivio Barberini*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2021.

BARBERINI, POMPONI 1999: Maria Giulia Barberini, Massimo Pomponi, «Gian Lorenzo Bernini. Memoria di Suor Maria Raggi, cat. 19», in *Gian Lorenzo Bernini. 1598-1680*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre-12 dicembre 1999), Milano: Skira, 1999, pp. 57-58.

BARBERINI, SCONCI 2009: Maria Giulia Barberini, M.S. Sconci (a cura di), *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, Roma 2009.

BARBIELLINI AMIDEI 1995: R. Barbiellini Amidei, «Oratorio del Caravita (San Francesco Saverio)», in *Roma sacra: guida alle chiese della città eterna* 1, 2, 1995.

BARBIER 1879: Charles Barbier, «Note sur Guillaume Berthelot sculpteur», in *Bulletins de la Société des Antiquaires de l'Ouest*, 3, 1, 1879, pp. 429-432.

BARBIERI 1981: P. Barbieri, «L'organo idraulico del Quirinale», in *L'Organo* 19, 1981, pp. 7-61.

BARBIERI 1982: P. Barbieri, «Organi "in forma di tavolino" del Seicento romano», in *Amici dell'organo [di Roma]* 1, 1982, pp. 8-11.

BARBIERI 1983: P. Barbieri, «S. Nicola da Tolentino in Roma: documenti sui Pamphilj, la chiesa, l'organo», in *Amici dell'organo [di Roma]* 2, 1983, pp. 25-34.

BARBIERI 1984: P. Barbieri, «I "doi bellissimi organi" di S. Lorenzo in Damaso, Roma», in *Amici dell'organo di Roma* 3, 1984, pp. 46-53.

BARBIERI 1985a: P. Barbieri, «Bozzetto della facciata del nuovo organo inizialmente destinato alla Basilica dell'Ara Coeli», in *Amici dell'organo di Roma* 4, 1985, pp. 71-73.

BARBIERI 1985b: P. Barbieri, «Ancora sugli organi di S. Lorenzo in Damaso, Roma: Con un elenco di organisti e maestri di cappella dal sec. XV al XIX», in *Amici dell'organo di Roma* 4, 1985, pp. 91-102.

BARBIERI 1986a: P. Barbieri, «Organi e automi musicali idraulici di Villa d'Este a Tivoli», in *L'Organo* 24, 1986, pp. 3-61.

BARBIERI 1986b: P. Barbieri, «Organaria e cembalaria romana nella "Polyanthea" di G.P. Pinaroli (1718)», in *Amici dell'organo di Roma* 5, 1986, pp. 109-121.

BARBIERI 1989: P. Barbieri, «Cembalaro, organaro, chitarraro e fabbricatore di corde armoniche nella "Polyanthea technica" di Pinaroli (1718-32): Con notizie sui liutai e cembalari operanti a Roma», in *Recervare* 1, 1989, pp. 123-209.

BARBIERI 2001: P. Barbieri, «Organi idraulici e statue "che suonano" delle ville Aldobrandini (Frascati) e Pamphilj (Roma): Monte Parnaso, Ciclope, Centauro e Fauno», in *L'Organo* 34, 2001, pp. 5-175.

BARBIERI 2001: Patrizio Barbieri, «Todini, Michele», in *Grove Music Online*, 2001.

BARBIERI 2002: Patrizio Barbieri, «Michele Todini's galleria armonica: its hitherto unknown history», in *Early Music* 30, 2002, pp. 565-582.

BARBIERI 2004a: P. Barbieri, «Il nuovo organo idraulico di Villa d'Este a Tivoli», in *Informazione organistica* 8, 2004, pp. 141-152.

BARBIERI 2004b: P. Barbieri, «Ancora sulla "Fontana dell'organo" di Tivoli e altri automata sonori degli Este (1576-1619)», in *L'Organo* 37, 2004, pp. 187-221.

BARBIERI 2004c: P. Barbieri, «Gli 'Automata' sonori di Bagnai, Parma e Colorno», in *Informazione organistica* 9, 2004, pp. 209-230.

- BARBIERI 2005: P. Barbieri, «More on the italian activities of the jesuit organ-builder Willem Hermans, 1650-1674», in *The organ yearbook: a journal for the players and historians of keyboard instruments* 34, 2005, pp. 61–94.
- BARBIERI 2006: Patrizio Barbieri, «Michele Todini: “Dichiaratione della Galleria armonica eretta in Roma...”», in M. Fagiolo, P. Portoghesi (a cura di), *Roma barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, Milano 2006, pp. 304–305.
- BARBIERI 2007: P. Barbieri, «L’Hydraulis dalla voce “gargante” di Giambattista Della Porta e altri accessori “lirici” per l’organo c. 1560-1860», in *Informazione organistica* 18, 2007, pp. 211–237.
- BARBIERI 2010: P. Barbieri, «Ancora sull’attività italiana di Willem Hermans 1650-1674», in *Informazione organistica* 26, 2010, pp. 99–132.
- BARBIERI 2013: C. Barbieri, «“To be in heaven”: St. Philip Neri between aesthetic emotion and mystical ecstasy», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 206–229.
- BARBIERI 2013: P. Barbieri, *Physics of wind instruments and organ pipes*, Latina 2013.
- BARBIERI 2016: P. Barbieri, «Musical instruments, gut strings, musicians and Corelli’s sonatas at the chinese imperial court: the gifts of Clement XI (1700-1720)», in *Informazione organistica* 40, 2016, pp. 205–257.
- BARBIERI 2017: P. Barbieri, «Harpischord-makers in late renaissance and early Baroque Rome», in *Informazione organistica* 42, 2017, pp. 187–215.
- BARBIERI 2019a: Patrizio Barbieri, «On an overlooked attempt to sell Michele Todini’s “Galleria armonica”», in *Informazione organistica*, 30, 1, 2019, pp. 7–20.
- BARBIERI 2019b: Patrizio Barbieri, «Todini, Michele», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 95, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2019.
- BARBIERI 2020: P. Barbieri, «Zenti, Girolamo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 100, 2020, p. ad vocem.
- BARBIERI, BARCHIESI, FERRARA 1995: Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi, Daniele Ferrara (a cura di), *Santa Maria in Vallicella: Chiesa Nuova*, Roma: Palombi, 1995.
- BARBIERI, MORELLI 1981: P. Barbieri, A. Morelli, «Regesto degli organi della città di Roma», in *L’organo. Rivista di cultura organaria e organistica* 19, 1981, pp. 63–103.
- BARBOUR, OZONE 2009: D. Barbour, J. Ozone, «The Making of a Seventeenth-Century Spanish Polychrome Sculpture», in X. Bray (a cura di), *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600 – 1700, Catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 21 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010; Washington DC, National Gallery of Art, 28 febbraio 2010-31 maggio 2010)*, London 2009, pp. 59–72.
- BARGHINI 1994: Andrea Barghini, «Il palazzo ducale di Modena nei disegni di Robert de Cotte», in *Atti e memorie. Deputazione di storia patria per le antiche province modenese*, 16, 1994, pp. 273–292.
- BAROCCHI 1960: P. Barocchi, *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, Bari 1960.
- BAROCCHI 1965: Paola Barocchi (a cura di), *Il carteggio di Michelangelo, ed. postuma di Giovanni Poggi*, Firenze: Sansoni, 1965.
- BAROCCHI 1971: Paola Barocchi (a cura di), *Scritti d’arte del Cinquecento*, Milano: Ricciardi, 1971.
- BAROCCHI 1988: Paola Barocchi (a cura di), *Il carteggio indiretto di Michelangelo*, Firenze: Studio Per Edizioni Scelte, 1988.
- [BARONIO] 1590: [s.a.], *Il Compendio degli Annali Ecclesiastici: del padre Cesare Baronio*, in Roma 1590.
- BAROTTI 1770: C. Barotti, *Pitture e Sculture che si trovano nelle Chiese, Luoghi Pubblici, e Sobborgi della Città di Ferrara*, in Ferrara 1770.

BAROZZI DA VIGNOLA 1607: Jacopo Barozzi da Vignola, *Regola delli cinque ordini d'architettura*, in Roma, apresso Andrea Vaccario all'Insegna della Palma, 1607.

[BAROZZI DA VIGNOLA] 1610: [Jacopo Barozzi da Vignola], *Nuova et ultima aggiunta delle porte d'architettura di Michel Angelo Buonarroti fiorentino, pittore scultore et architetto eccellentissimo*, in Roma, apresso Andrea Vaccario all'Insegna della Palma, 1610.

BARRIÈRE 1647: Dominique Barrière, *Villa Aldobrandina Tusculana: sive varii illius Hortorum et Fontium prospectus*, Romae: [s.e.], 1647.

BARROERO 1982: Liliana Barroero (a cura di), *Guide rionali di Roma: Rione I - Monti, Parte 3 (S.P.Q.R., Assessorato alla Cultura)*, Roma: Palombi, 1982.

BARROERO 1998: Liliana Barroero, «I primi anni della scuola del Nudo in Campidoglio», in D. Biagi Maino (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di Studi di Storia dell'Arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), Roma: Quasar, 1998, pp. 367–384.

BARRY 1995: F. Barry, «I 'marmi loquaci': Painting in Stone», in *Daidalos* 56, 1995, pp. 106–121.

BARRY 2016: Fabio Barry, «Im/material Bernini», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; York: Routledge, 2016, pp. 39–67.

BARTHES 2016: R. Barthes, *Miti d'oggi*, Torino 2016.

BARTOLINI 1852: D. Bartolini, *Sopra l'antichissimo altare di legno rinchiuso nell'altare papale della sagrosanta arcibasilica lateranense: dissertazione di monsignore Domenico Bartolini prelato domestico della Santità di Nostro Signore Pio Papa IX, referendario dell'una e dell'altra segnatrice, canonico della basilica marciara, consultore delle sagre congregazioni dell'Indice, delle indulgenze e reliquie, socio ordinario della Pontificia Romana Accademia di Archeologia, e dell'altra Pontificia di Religione Cattolica ec. ec. ec., letta alla Pontificia Accademia Romana di Archeologia il 9 luglio 1851*, Roma 1852.

BARTOLINI SALIMBENI 1983: Lorenzo Bartolini Salimbeni, «Giovanni Battista Soria e il cardinal Borghese: restauri a Roma 1618-1633», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S., 1, 10. Saggi in onore di Guglielmo De Angelis d'Ossat, 1983, pp. 399–406.

BARTOLONI 2012: R. Bartoloni, «I miracoli der Pupo bis de P' Aracoeli», in *Strenna dei Romanisti* 73, 2012, pp. 15–25.

BARTOLOZZI CASTI, ZANDRI 1999: G. Bartolozzi Casti, G. Zandri, *San Pietro in Vincoli*, Roma 1999.

BARTONI 2012: Laura Bartoni, *Le vie degli artisti: residenze e botteghe nella Roma barocca dai registri di Sant'Andrea delle Fratte (1650 - 1699)*, Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2012.

BARUFFALDI 1844: G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi: con annotazioni scritte da Girolamo Baruffaldi, arciprete*, Ferrara 1844.

BARUFFALDI 1846: G. Baruffaldi, *Vite de' pittori e scultori ferraresi: con annotazioni scritte da Girolamo Baruffaldi, arciprete*, (ristamp. anast. Bologna: Forni, 1986; Italica gens; 109), Ferrara 1846.

BASILI 2001: Maria Cristina Basili, «Giorgetti, Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 55, 2001, *ad vocem*.

BASTA 2000: C. Basta, «Il Gesù Bambino dell'Aracoeli: metamorfosi di un'iconografia», in L. Fiorani, A. Prosperi (a cura di), *Roma, la città del papa: vita civile e religiosa dal giubileo di Bonifacio VIII al giubileo di papa Wojtyła*, Torino 2000, pp. 889–901.

BATTAGLIA 1942: Roberto Battaglia, *Crocifissi del Bernini in S. Pietro in Vaticano*, Roma: Reale Istituto di Studi Romani, 1942.

BATTAGLIA 1943: Roberto Battaglia, *La cattedra Berniniana di San Pietro*, Roma: Reale Istituto di Studi Romani, 1943.

- BATTIFOGLIA 2015: Sveva Battifoglia, «Intagliatori francesi a Roma nel Seicento: un crocifisso inedito di Claude Pernet (1624-1625)», in *Rivista d'arte*, 5, 2015, pp. 167–175.
- BATTISTELLI 1994a: G. Battistelli, «L'organo, luogo dello spirito», in G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994, pp. 37–42.
- BATTISTELLI 1994b: G. Battistelli, «Organi e Cantorie. (Schede)», in G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994, pp. 43–138.
- BATTISTELLI 1994c: G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994.
- BAUER 1982: G.C. Bauer, «From Architecture to Scenography: the Full-scale Model in the Baroque Tradition», in A. Schnapper (a cura di), *La scenografia barocca, Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell'Arte (Bologna, C.I.H.A. Comité International d'Histoire de l'Art, 5, 1979)*, Bologna 1982, pp. 141–149.
- BAUER 1983: G.C. Bauer, «Bernini e i modelli in grande», in G. Spagnesi, M. Fagiolo (a cura di), *n Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, atti del convegno (Roma, Bernini e il barocco europeo, 12-17 gennaio 1981)*, Roma 1983, pp. 279–290.
- BAUER 1983: George C. Bauer, «Bernini e i “modelli in grande”», in G. Spagnesi, M. Fagiolo (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini architetto e l'architettura europea del Sei-Settecento, atti del convegno (Roma, «Bernini e il barocco europeo», 12-17 gennaio 1981)*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 279–290.
- BAUER, BAUER 1980: George e Linda Bauer, «Bernini's Organ-Case for S. Maria del Popolo», in *Art Bulletin*, 62, 1980, pp. 115–123.
- BAXANDALL 1980: M. Baxandall, *The limewood sculptors of Renaissance Germany*, New Haven; London 1980.
- BAYARD, FUMAGALLI 2011: M. Bayard, E. Fumagalli (a cura di), *Poussin et la construction de l'Antique, atti del colloquio “Poussin et l'Antique” (Roma, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009)*, Paris 2011.
- BEAN, GRISWOLD 1990: Jacob Bean, William Griswold (a cura di), *18th century Italian drawings in the Metropolitan Museum of Art*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1990.
- BEDON 1982: Anna Bedon, «Disegni di Giovan Battista Montano nelle collezioni europee», in *Ricerche di storia dell'arte*, 18, 1982, pp. 77–85.
- BEDON 1983a: Anna Bedon, «Architettura e archeologia nella Roma del Cinquecento: Giovan Battista Montano», in *Arte lombarda*, 65, 1983, pp. 111–126.
- BEDON 1983b: Anna Bedon, «Uniatismo, apostolato e colonialismo religioso nell'età di Gregorio XIII: la chiesa di S. Atanasio di rito greco in Roma», in *Antichità viva*, 22, 5/6, 1983, pp. 49–57.
- BEDON 1991: Anna Bedon, «I disegni di Giovan Battista Montano nella raccolta Martinelli di Milano», in *Il disegno di architettura*, 4, 1991, pp. 29–33.
- BEDON 1999: Anna Bedon, «Giovan Battista Montano», in M. Kahn-Rossi, M. Francioli (a cura di), *Il giovane Borromini: dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre-14 novembre 1999), Milano 1999, pp. 300–303.
- BEDON 2009: Anna Bedon, «Architetture minori di Michelangelo a Roma», in M. Mussolin, C. Altavista (a cura di), *Michelangelo: architetto a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Musei Capitolini, 6 ottobre 2009-21 febbraio 2010), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2009, pp. 46–57.
- BEI 2020: M. Bei, «Considerazioni intorno a Maratti, inventore di cornici», in *Studi secenteschi* 61, 2020, pp. 177–190.
- BELL 2002: J.C. Bell, «Bellori's analysis of color in Domenichino's Last Communion of St. Jerome», in J.C. Bell, T. Willette (a cura di), Cambridge UK 2002, pp. 257–277.

- BELL 2023: J.C. Bell, «Domenichino colorist? Malvasia, modern critical reception and a letter to Angeloni», in *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 46, 2023, pp. 185–218.
- BELLANDI 2016: A. Bellandi (a cura di), «*Fece di scultura di legname e colori*»: *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle statue e delle pitture, 22 marzo-28 agosto 2016), Firenze; Milano 2016.
- BELLANDI 2016: A. Bellandi (a cura di), *Fece di scultura di legname e colori. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo 2016-28 agosto 2016), 2016.
- BELLANDI 2016a: A. Bellandi, «In riva d'Arno, “a un buon lume”. La scultura in legno dipinto del Quattrocento a Firenze», in A. Bellandi (a cura di), «*Fece di scultura di legname e colori*»: *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo 2016-28 agosto 2016), Firenze; Milano 2016, pp. 37–61.
- BELLANDI 2016b: A. Bellandi (a cura di), «*Fece di scultura di legname e colori*»: *Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo 2016-28 agosto 2016), Firenze; Milano 2016.
- BELLESÌ 1992: S. Bellesi, «Nuove acquisizioni alla scultura fiorentina dalla fine del Cinquecento al Seicento», in *Antichità viva* 31, 5–6, 1992, pp. 37–50.
- BELLI 2017: G. Belli, «Aguti e bambole: il palco ligneo della casa di Bartolomeo Scala a Firenze», in *Opus Incertum* 3, 2017, pp. 42–55.
- BELLI BARSALI 1962: Isa Belli Barsali, «Atticciati, Domenico (di Filippo)», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 4, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1962, *ad vocem*.
- BELLINI 2019: Federico Bellini (a cura di), *La basilica della Santa Casa di Loreto: la storia per immagini nell'età digitale*, Roma: Artemide, 2019.
- BELLORI 2009: G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Torino 2009.
- [BELLORI] 1664: [Giovanni Pietro Bellori], *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzj, nelle case e ne' giardini di Roma*, in Roma 1664.
- BELTING 2000: H. Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion (1981)*, 3° ed., Berlin 2000.
- BELTING 2013: H. Belting, *Antropologia delle immagini*, Roma 2013.
- BELTRAMI 1783: F. Beltrami, *Il forestiere instruito delle cose notabili della città di Ravenna, e suburbane della medesima, operetta di Francesco Beltrami Prete Ravennate*, in Ravenna 1783.
- BENATI, PASQUALI 2023: D. Benati, T. Pasquali (a cura di), *Ludovico Carracci (1555-1619): un maestro e la sua scuola, Atti del convegno internazionale di studi (Bologna, Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum e Polo Museale dell'Emilia-Romagna, 30-31 maggio 2019)*, Bologna 2023.
- BENAZZI, CARBONARA 2002: Giordana Benazzi, Giovanni Carbonara (a cura di), *La cattedrale di Spoleto: storia, arte, conservazione*, Milano: Motta, 2002.
- BENCIVENNI 1983: Mario Bencivenni, «Corallo, Francesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 28, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, *ad vocem*.
- BENEDETTI 1968: Sandro Benedetti, *S. Maria di Loreto*, Roma: Marietti, 1968.
- BENEDETTI 2010: S. Benedetti, *Antonio da Sangallo il Giovane. Il grande modello per il San Pietro in Vaticano*, Roma 2010.
- BÉNÉZIT 1976a: Emile Bénézit (a cura di), «Anguilla, Giovanni», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, vol. 1, Paris, Gründ, 1976, p. 200.

BÉNÉZIT 1976b: Emile Bénézit, «Soria, Giovanni Battista», in *Dictionnaire critique et documentaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. 9, Paris: Gründ, 1976, p. 709.

BÉNÉZIT 1999a: Emile Bénézit (a cura di), «Pernet, Claude o Claudio», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, vol. 8, 1999, p. 227.

BÉNÉZIT 1999b: Emile Bénézit (a cura di), «Pernet», in *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays: par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Paris, Gründ, vol. 10, 1999, p. 758.

BENJAMIN 1962: W. Benjamin, *Angelus Novus: saggi e frammenti*, Torino 1962.

BENJAMIN 1991a: W. Benjamin, «Berliner Puppentheater», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 80–86; 586–587.

BENJAMIN 1991b: W. Benjamin, «Berliner Spielzeugwanderung I», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 98–104.

BENJAMIN 1991c: W. Benjamin, «Berliner Spielzeugwanderung II», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 105–111; 589–590.

BENJAMIN 1991d: W. Benjamin, «Einiges zur Volkskunst [fr. 153]», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 185–187; 749.

BENJAMIN 1991e: W. Benjamin, «Neapel», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 206–213.

BENJAMIN 1991f: W. Benjamin, «Lob der Puppe. Kritische Glossen. [Bespr.] Max von Boehn, Puppen und Puppenspiele. 2 Bde. München (1929)», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 213–218.

BENJAMIN 1991g: W. Benjamin, «Exposé», in R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser (a cura di), *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991, pp. 950–952.

BENJAMIN 1991h: W. Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Frankfurt-am-Main 1991.

BENJAMIN 1999: W. Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1999.

BENOCCI 2006: Carla Benocci, *Paolo Giordano Secondo Orsini nei ritratti di Bernini, Boselli, Leoni e Kornmann*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2006.

BENOCCI 2013: Carla Benocci, «Orsini, Paolo Giordano», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, *ad vocem*.

[BERGERET DE GRANCOURT, FRAGONARD] 1895: [Pierre-Jacques Onésyme Bergeret de Grancourt, Jean-Honoré Nicolas Fragonard], *Bergeret et Fragonard: journal inédit d'un voyage en Italie, 1773-1774, précédé d'une étude par M. A. Tornézy*, Paris 1895.

BERNABÒ, MOCALI 1998: M. Bernabò, C. Mocali, *Spasso di principi e ingegno di artigiani. Disegni di strumenti e ricette di un maestro artigiano del Seicento*, Firenze 1998.

BERNARDINI 1744: B. Bernardini, *Descrizione del nuovo ripartimento de' rioni di Roma fatto per ordine di Nostro Signore papa Benedetto XIV. Con la notizia di quanto in essi si contiene. Opera del conte Bernardino Bernardini patrizio romano*, in Roma 1744.

BERNARDINI 1991: Maria Grazia Bernardini, «Gianlorenzo Bernini. Prova per la memoria a Suor Maria Raggi», in M.G. Barberini (a cura di), *Sculture in Terracotta del Barocco Romano. Bozzetti e modelli del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Catalogo della mostra, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 9 dicembre 1991 - 31 gennaio 1992)*, Roma: Palombi, 1991, p. 37.

BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999: M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: Regista del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999)*, Milano 1999.

BERNARDINI, FAGIOLO DELL'ARCO 1999: Maria Grazia Bernardini e Maurizio Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: Regista del Barocco*, Milano: Skira, 1999.

BERNINI 1713: D. Bernini, *Vita del Cavalier Giovan Lorenzo Bernino, descritta da Domenico Bernino suo figlio, e dallo stampatore dedicata all'eminantissimo, e reverendissimo signore, il signor cardinale Lodovico Pico Della Mirandola*, in Roma 1713.

BERNSTOCK 1980: Judith Bernstock, «Bernini's memorial to Maria Raggi», in *The Art Bulletin*, 62, 2, 1980, pp. 243–255.

BERTI 2001: F. Berti, «Il “Transito di San Giuseppe” nella pittura fiorentina della prima metà del Settecento», in *Proporzioni* 2/3, 2001, pp. 164–184.

BERTOLDI LENOCI 1994: L. Bertoldi Lenoci (a cura di), *Confraternite, chiese e società: Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Fasano 1994.

BERTOLOTI 1880: Antonino Bertolotti, *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Firenze: Gazzetta d'Italia, 1880.

BERTOLOTI 1881: A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII* Ristampa, Bologna 1985, Milano 1881.

BERTOLOTI 1881: Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano: Hoepli, 1881.

BERTOLOTI 1881a: Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano: U. Hoepli, 1881.

BERTOLOTI 1881b: Antonino Bertolotti, *Artisti urbinate in Roma prima del secolo XVIII: notizie e documenti raccolti negli archivi romani*, Urbino: Righi, 1881.

BERTOLOTI 1882: Antonino Bertolotti, *Artisti modenesi, parmensi e della Lunigiana in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Modena: Vincenzi, 1882.

BERTOLOTI 1884: Antonino Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV., XVI. e XVII.*, Venezia: Tipografia del Commercio di Marco Visentini, 1884.

BERTOLOTI 1884a: Antonino Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova 1884.

BERTOLOTI 1884b: Antonino Bertolotti, *Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Venezia 1884.

BERTOLOTI 1886: A. Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Mantova 1886.

BERTOLOTI 1886: Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Mantova: Mondovi, 1886.

BERTOLOTI 1886: Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova: G. Mondovi, 1886.

BERTOLOTI 1886a: Antonino Bertolotti, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova 1886.

BERTOLOTI 1886b: Antonino Bertolotti, *Artisti svizzeri in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Bellinzona (CH) 1886.

BERTOLOTI 1962: Antonino Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche tratte dagli archivi romani*, edizione facsimile dell'originale 1882, Bologna: Forni, 1962.

- BERTRAND 2006: G. Bertrand, «Le guide di viaggio francesi in Italia nel '700 e la costruzione del paesaggio», in A. Fasano (a cura di), *Magici paesaggi. Immagini di Frascati e dintorni nei libri e nei dipinti dei viaggiatori fra Sette e Ottocento*, 2006, pp. 31–38.
- BETTI 2019: Gian Luigi Betti, «Bologna nel mondo dei Barberini: accademie, affari di famiglia, arte e patronage», in *L'Archiginnasio*, 113, 2019, pp. 111–211.
- BEVILACQUA 2018: M. Bevilacqua, «Baldinucci, “Notizie” sull'architettura», in *Storia della critica d'arte. Annuario della S.I.S.C.A. (Società Italiana di Storia della Critica d'Arte)* 1, 2018, pp. 89–135; 310.
- BIASINI SELVAGGI, MATTIA 1999: C. Biasini Selvaggi, M. Mattia, *La storia del presepio romano: verità e leggenda di un'antica tradizione italiana*, Roma 1999.
- BIASUZ 1988: Giuseppe Biasuz, *Francesco Terilli*, Feltre 1988.
- BICKNELL 1999: Stephen Bicknell, «The organ case», in N. Thistlethwaite, G. Webber (a cura di), *The Cambridge Companion to the Organ*, Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1999, pp. 55–81.
- BIERBAUM 2014: K.L. Bierbaum, *Die Ausstattung des Lateranbaptisteriums unter Urban VIII*, Petersberg 2014.
- BIERBAUM 2014: Kirsten Lee Bierbaum, *Die Ausstattung des Lateranbaptisteriums unter Urban VIII*, Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2014.
- BILANCIA 2003: F. Bilancia, «Gli Alveri: formazione e dissoluzione di un patrimonio», in M. Bevilacqua, M.L. Madonna (a cura di), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003, pp. 181–194.
- BILANCIA 2003: Fernando Bilancia, «Gli Alveri: formazione e dissoluzione di un patrimonio», in M. Bevilacqua, M.L. Madonna (a cura di), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma: De Luca, 2003, pp. 181–194.
- BILANCIA 2006: F. Bilancia, «La chiesa di S. Maria Nova (S. Francesca Romana) di Carlo Lambardi con altri soffitti di chiese», in *Palladio* 37, 2006, pp. 73–104.
- BILANCIA 2008: Fernando Bilancia, «Giovann Battista Montano, architetto e intagliatore: appendice documentaria», in *Palladio*, N.S., 21, 41, 2008, pp. 53–84.
- BILLI 2009: E. Billi, «“La regle, l'état normal était la coloration”. Dibattiti ottocenteschi sulle policromie ‘restituite’ al Medioevo in Francia e in Italia», in *ROLSA. Rivista on line di Storia dell'Arte* 12, 2009, pp. 7–22.
- BINO 2023: C.M. Bino, «“Imagine composta, come si crede, di umano tegumento”: manufatti polimerici del Cristo morto in Italia», in *Arte cristiana* 111, 935, 2023, pp. 90–105.
- BISSELL 1997: Gerhard Bissell, *Pierre LeGros, 1666-1719*, Reading: Si Vede, 1997.
- BLACK 1989: C.F. Black, *Italian Confraternities in the Sixteenth Century*, Cambridge 1989.
- BLANC, OSNABRUGGE 2020: J. Blanc, M. Osnabrugge (a cura di), *Roma 1629: una microstoria dell'arte*, Roma 2020.
- BLENNOW, FOGELBERG ROTA 2019: A. Blennow, S. Fogelberg Rota (a cura di), *Rome and the guidebook tradition: from the Middle Ages to the 20th century*, Berlin; Boston 2019.
- BLUNT 1978: Anthony Blunt, «Gianlorenzo Bernini: Illusionism and Mysticism», in *Art History*, 1, 1, 1978, pp. 67–89.
- BLUNT 1980: A. Blunt, «Roman Baroque Architecture: The Other Side of the Medals», in *Art History*, 3, 1980, pp. 61–80.
- BLUNT 1982: A. Blunt, *Guide to baroque Rome*, London 1982.
- BLUNT 1982: A. Blunt, *Guide to baroque Rome*, London 1982.

- BODART 2012: D.H. Bodart, «Le Traité des Statues de François Lemée: Pour une Théorie des Monuments Publics», in D.H. Bodart, H. Ziegler (a cura di), *Traité des Statues (Paris, 1688)*, Weimar 2012, pp. 17–39.
- BOFFADOSSI 2019: L. Boffadossi, «Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la costruzione del coro dei canonici nel Duomo di Milano», in *Arte lombarda* 186–187, 2–3, 2019, pp. 123–144.
- BOFFADOSSI 2019: L. Boffadossi, «Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la costruzione del coro dei canonici nel Duomo di Milano», in *Arte Lombarda* 186/187, 2/3, 2019, pp. 123–144.
- BOITEUX 2011: Martine Boiteux, «Les signes de la controverse dans l'espace romain au XVIIe siècle», in P. Levillain (a cura di), *Rome, l'unique objet de mon ressentiment: regards critiques sur la papauté*, atti del convegno (Paris, Institut Universitaire de France 3-4 ottobre 2008), Roma 2011, pp. 261–277.
- BOITEUX 2014: M. Boiteux, «Il cerimoniale: la necessità della magnificenza», in M. Boiteux, A. Campitelli, N. Marconi, L. Simonato, G. Wiedmann, *Vaticano barocco: Arte, architettura e cerimoniale*, Milano 2014, pp. 11–27.
- BOITEUX 2021: M. Boiteux, «Fête, pouvoir et images dans la Rome pontificale», in J.-P. Genet (a cura di), *Vecteurs de l'idéal et mutation des sociétés politiques*, Paris 2021, pp. 401–426.
- BOITEUX, CAMPITELLI, MARCONI, SIMONATO, WIEDMANN 2014: M. Boiteux, A. Campitelli, N. Marconi, L. Simonato, G. Wiedmann, *Vaticano barocco: Arte, architettura e cerimoniale*, Milano 2014.
- BOL, SPARY 2023: M. Bol, E.C. Spary (a cura di), *The Matter of Mimesis: Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art and Science*, Leiden; Boston 2023.
- [BOLDETTI] 1720: [Marco Antonio Boldetti], *Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri, ed antichi cristiani di Roma: aggiuntavi la serie di tutti quelli, che fino al presente si sono scoperti, e di altri simili, che in varie parti del mondo si trovano: con alcune riflessioni pratiche sopra il culto delle sagre reliquie. Libro Primo, Secondo e Terzo. Alla Santità di Nostro Signore Papa Clemente XI*, in Roma 1720.
- BOLOGNA, CAUSA 1950: Ferdinando Bologna, R. Causa (a cura di), *Sculture lignee nella Campania*, catalogo della mostra (Napoli, Palazzo Reale), Napoli 1950.
- BONADONNA RUSSO, PIERGIOVANNI, BULGARELLI 1995: M.T. Bonadonna Russo, V. Piergiorgio, S. Bulgarelli (a cura di), *Gli Statuti dei Comuni e delle Corporazioni in Italia nei secoli XIII-XVI: Mostra della Raccolta della Biblioteca del Senato*, Roma 1995.
- BONANNI 1722: Filippo Bonanni, *Gabinetto armonico pieno d'istromenti sonori indicati, e spiegati dal padre Filippo Bonanni della Compagnia di Gesù offerto al Santo Re David*, Roma: nella stamperia di G. Placho, 1722.
- BONFIGLIO DOSIO 1995: G. Bonfiglio Dosio, «Le Arti cittadine», in G. Cracco, G. Ortalli (a cura di), *Storia di Venezia. Dalle origini alla caduta della Serenissima: L'età del comune*, Roma 1995, pp. 577–625.
- BONGIOVANNI 2004: G. Bongiovanni, «Innocenzo da Petralia», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 62, 2004.
- BONNEFOIT 1997: Régine Bonnefoit, «“Aurum omnia vincit”: lo “Studiolo della Ricchezza” dell'umanista romano Antonio degli Effetti», in *Dialoghi di Storia dell'Arte*, 4/5, 1997, pp. 74–99.
- BONNEFOIT 1998: Régine Bonnefoit, «“Amor Omnia Vincit”: New Documents on an Early Work of Mattia Preti», in *The Burlington Magazine*, 140, 1138, 1998, pp. 30–33.
- BORBONI 1661: G.A. Borboni, *Delle statue di Gio. Andrea Borboni Prete Sanese e Dottor Teologo*, in Roma 1661.
- BORCHIA 2013: Matteo Borchia, «Parrocchia di Santa Maria in Campo Carleo. Rione Monti», in E. Debenedetti, A. Pampaloni (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 419–442.

- BORCHIA 2023: Matteo Borchia, «Parrocchia dei Santi Venanzio e Ansuino. Rione Campitelli», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 433–442.
- BORDINI 1998: Silvia Bordini, «“Studiare in un istesso luogo la Natura, e ciò che ha saputo far l’Arte”: il museo e l’educazione degli artisti nella politica culturale di Benedetto XIV», in D. Biagi Maino (a cura di), *Benedetto XIV e le arti del disegno*, atti del convegno internazionale di Studi di Storia dell’Arte (Bologna, 28-30 novembre 1994), Roma 1998, pp. 385–393.
- BOREA, GASPARRI, GRAMICCIA 2000: E. Borea, C. Gasparri, A. Gramiccia (a cura di), *L’idea del bello: viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori; catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni ed ex Teatro dei Dioscuri, 29 marzo - 26 giugno 2000)*, Roma 2000.
- BORGATTI 1929: Mariano Borgatti, *Il Mausoleo d’Adriano e Castello Sant’Angelo in Roma: Museo Nazionale Militare e d’Arte*, Roma: La Libreria dello Stato, 1929.
- BORGHINI 1584: R. Borghini, *Il Riposo di Raffaello Borghini: in cui della pittura e della scultura si favella, de’ più illustri pittori e scultori e delle più famose opere loro si fa menzione, e le cose principali appartenenti a dette arti s’insegnano; All’Illustrissimo et Eccellentissimo Signor Padron suo singularissimo il Signor Don Giovanni Medici*, in Firenze 1584.
- BORRELLI 1970: G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970.
- BORRELLI 1970: G. Borrelli, *Il presepe napoletano*, Roma 1970.
- BORRELLI 1982: G. Borrelli, «Colombo, Giacomo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 27, 1982, p. ad vocem.
- BORRELLI 1998: G.G. Borrelli, «Giacomo Colombo», in *Civiltà del Seicento a Napoli, catalogo della mostra (Napoli, ottobre 1984-aprile 1985)*, Napoli 1998.
- BORRELLI 2005: G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Pozzuoli (NA) 2005.
- BORRELLI 2005a: G.G. Borrelli, «Giacomo Colombo: una carriera particolare», in G. Borrelli (a cura di), *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Pozzuoli (NA) 2005, pp. 20–28; 98–108.
- BORRELLI 2005b: G.G. Borrelli, *Sculture in legno di età barocca in Basilicata*, Pozzuoli (NA) 2005.
- BORROMEO [1577]: Carlo Borromeo, *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesiasticae*, [s.e.], [s.d.].
- BORSI 1980: Franco Borsi (a cura di), *Bernini architetto*, Milano: Electa, 1980.
- BORSI 1991: Franco Borsi (a cura di), *Palazzo Altieri*, Roma: Editalia, 1991.
- BORSI, ACIDINI LUCHINAT, QUINTERIO 1981: F. Borsi, C. Acidini Luchinat, F. Quinterio (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: il testamento, la casa, la raccolta dei beni*, Firenze: Alinea, 1981.
- BOSCHINI 1666: M. Boschini, *La carta del navigar pitoresco (1660)*, Venezia 1666.
- BOSELLI 1978: O. Boselli, *Osservazioni della scultura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, Firenze 1978.
- BOSELLI 1994: O. Boselli, *Osservazioni sulla scultura antica: I manoscritti di Firenze e di Ferrara*, Ferrara 1994.
- BOSIO 1650: A. Bosio, *Roma Sotterranea: Opera postuma di Antonio Bosio Romano Antiquario Ecclesiastico singolare de’ suoi tempi. Nella quale si tratta de’ Sacri Cimiterii di R.Omas. Del sito, forma, et uso antico di essi. De’ Cubicoli, Oratorij, Imagini, Gieroglifici, Iscrittioni, et Epitaffi, che vi sono. Del significato delle dette Imagini, e Gieroglifici. De’ Riti Funerali in seppellirvi i Defonti. De’ Martiri in essi riposti, e martirizzati nelle Vie circonvicine. Delle Cose Memorabili, Sacre, e Profane, ch’erano nelle medesime Vie: e d’altre notabili, che rappresentano l’Image della Primitiva Chiesa. L’angustia, che patì nel tempo delle persecuzioni. Il fervore de’ primi Christiani. Et i veri, ed inestimabili tesori, che Roma tiene rinchiusi sotto le sue Campagne. Compita, Disposta, et Accresciuta daal Padre Giovanni Severani da San Severino, Sacerdote della Congregatione dell’Oratorio di Roma*, in Roma 1650.

BOSIO 1710a: A. Bosio, *Roma Sotterranea. Opera Postuma di Antonio Bosio romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi: nella quale si tratta de' sacri cimiteri di Roma; del sito, forma, ed uso antico di essi; de' cubicoli, ed oratorii, immagini, geroglifici, iscrizioni, ed epitaffi, che vi sono; del significato delle dette immagini, e geroglifici; de' riti funerali in seppellirvi i defonti; de' Santi Martiri in essi riposti, ò martirizzati nelle vie circonvicine; delle cose memorabili, sacre, e profane, ch'erano nelle medesime vie; e d'altre notabili, che rappresentano lo stato della Primitiva Chiesa: l'angustie, che patì nel tempo delle persecuzioni; il fervore de' primi Cristiani; et i veri, ed inestimabili tesori, che Roma tiene rinchiusi sotto le sue campagne. Compita, disposta, ed accresciuta dal Padre Giovanni Severani da San Severino, Sacerdote Teologo della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, Roma 1710.

BOSIO 1710b: A. Bosio, *Roma Sotterranea. Opera Postuma di Antonio Bosio romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi: nella quale si tratta de' sacri cimiteri di Roma; del sito, forma, ed uso antico di essi; de' cubicoli, ed oratorii, immagini, geroglifici, iscrizioni, ed epitaffi, che vi sono; del significato delle dette immagini, e geroglifici; de' riti funerali in seppellirvi i defonti; de' Santi Martiri in essi riposti, ò martirizzati nelle vie circonvicine; delle cose memorabili, sacre, e profane, ch'erano nelle medesime vie; e d'altre notabili, che rappresentano lo stato della Primitiva Chiesa: l'angustie, che patì nel tempo delle persecuzioni; il fervore de' primi Cristiani; et i veri, ed inestimabili tesori, che Roma tiene rinchiusi sotto le sue campagne. Compita, disposta, ed accresciuta dal Padre Giovanni Severani da San Severino, Sacerdote Teologo della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, in Roma 1710.

BOSSAGLIA 1978: Rossana Bossaglia (a cura di), *I Fantoni: quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza: Pozza, 1978.

BOSSI 2021: P. Bossi, «Considerazioni intorno ai “limes sacrali” lombardi e piemontesi e al loro ruolo di pacifico presidio del territorio dell'arcidiocesi ambrosiana», in *Studi e ricerche di storia dell'architettura* 5, 9, 2021, pp. 26–39.

BOTTARI 1754: Giovanni Gaetano Bottari, *Dialoghi sopra le tre Arti del Disegno*, in Lucca 1754.

BOTTARI 1759a: Giovanni Gaetano Bottari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino: corrette da molti errori e illustrate con note; Tomo Primo, dedicato alla Sacra Maestà di Carlo Emanuele Re di Sardegna ecc. ecc.*, in Roma 1759.

BOTTARI 1759b: Giovanni Gaetano Bottari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino: corrette da molti errori e illustrate con note; Tomo Secondo, dedicato all'Altezza Reale di Vittorio Amadeo Duca di Savoia*, in Roma 1759.

BOTTARI 1760: Giovanni Gaetano Bottari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, scritte da Giorgio Vasari pittore e architetto aretino: corrette da molti errori e illustrate con note; Tomo Terzo, dedicato all'Altezza Reale di Benedetto Maria Maurizio Duca di Chablais*, in Roma 1760.

BOTTARI, TICOZZI 1822a: Giovanni Gaetano Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII: pubblicata da Monsignor Giovanni Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano 1822.

BOTTARI, TICOZZI 1822b: Giovanni Gaetano Bottari, Stefano Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI, e XVII: pubblicata da Monsignor Giovanni Bottari e continuata fino ai nostri giorni da Stefano Ticozzi*, Milano 1822.

BOUDON MACHUEL 2003: M. Boudon Machuel, «François Dieussart in Rome: Two Newly Identified Works», in *The Burlington Magazine* 145, 1209, 2003, pp. 833–840.

BOUDON-MACHUEL 2004: Marion Boudon-Machuel, «Un autre Claude Lorrain à Rome: le sculpteur Claude Pernet», in *Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien*, 10, 2004, pp. 23–41.

BOUDON-MACHUEL 2005: Marion Boudon-Machuel, *François du Quesnoy: 1597-1643*, Paris: Arthéna, 2005.

BOULENGER 1627: J.C. Boulenger, *De Pictura, Plastica, Statuaria: libri duo. Ad Illustrissimum et Potentissimum Heroem, Iustum Henricum Turmonium Comitem Rossilionaeum. Auctore Iulio Cesare Bulengero, Societatis Iesu Presbytero.*, Lugduni 1627.

BOUSQUET 1980: Jacques Bousquet, *Recherches sur le séjour des peintres français à Rome au XVII^e siècle*, Montpellier 1980.

BOUTRY 2015: P. Boutry, «Pio VII, papa», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 84, 2015.

BOVA 2017: S. Bova, «Il supercoelium di San Marco al Campidoglio tra disegno e costruzione», in *Opus Incertum* 3, Soffitti lignei a lacunari, 2017, pp. 80–89.

BOYER 1950: Ferdinand Boyer, «Les artistes français, étudiants, lauréats ou membres de l'Académie romaine de Saint-Luc entre 1660 et 1700, d'après des documents inédits», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1950, pp. 117–132.

BRAUER, WITTKOWER 1931: Heinrich Brauer, Rudolf Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*. I, 2 voll., Berlin, Römische Forschungen Der Bibliotheca Hertziana 9/10, 1931.

BRAY 2009a: X. Bray, «The Sacred Made Real: Spanish Painting and Sculpture 1600-1700», in X. Bray (a cura di), *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600 – 1700, Catalogo della mostra* (Londra, The National Gallery, 21 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010; Washington DC, National Gallery of Art, 28 febbraio 2010-31 maggio 2010), London 2009, pp. 15–44.

BRAY 2009b: X. Bray (a cura di), *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600 – 1700, Catalogo della mostra* (Londra, The National Gallery, 21 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010; Washington DC, National Gallery of Art, 28 febbraio 2010-31 maggio 2010), London 2009.

BREJON DE LAVERGNÉE 1991: Barbara Brejon de Lavergnée, «Drawings by the sculptor Jacques Sarazin», in *Master drawings* 29, 3, 1991, pp. 284–300.

BREJON DE LAVERGNÉE, BRESCH-BAUTIER 1992: B. Brejon de Lavergnée, G. Bresch-Bautier (a cura di), *Jacques Sarazin, sculpteur du roi: 1592-1660, catalogo della mostra* (Noyon, Musée du Noyonnais, 5 giugno 1992-14 agosto 1992), Paris 1992.

BREJON DE LAVERGNÉE, BRESCH-BAUTIER 1992: Barbara Brejon de Lavergnée, Geneviève Bresch-Bautier (a cura di), *Jacques Sarazin, sculpteur du roi: 1592-1660, catalogo della mostra* (Noyon, Musée du Noyonnais, 5 giugno-14 agosto 1992), Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1992.

BREJON DE LAVERGNÉE, BRESCH-BAUTIER, DE LA MOUREYRE 1992: Barbara Brejon de Lavergnée, Geneviève Bresch-Bautier, Françoise de La Moureyre (a cura di), *Jacques Sarazin, sculpteur du roi: 1592-1660, catalogo della mostra* (Noyon, Musée du Noyonnais, 5 giugno-14 agosto 1992), Paris 1992.

BREVI CENNI STORICI 1853: [s.a.], *Brevi Cenni Storici intorno ai quattro Altari soprapposti al Carcere Mamertino e Tulliano e della nuova Cappella del Santissimo Crocifisso: colla descrizione di tutte le sagre funzioni praticate in occasione dell'asportazione di detta sacra immagine nella chiesa di San Carlo al Corso e del ritorno di essa alla sua Chiesa de' Falegnami*, Roma: nella Tipografia della Reverenda Camera Apostolica, 1853.

BRIGANTI 1950: G. Briganti, *I Bamboccianti: pittori della vita popolare nel Seicento*, Roma 1950.

BRIGANTI 1988: G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia: il Cinquecento*, Milano 1988.

[BROMLEY] 1705: [William Bromley], *Remarks in the Grand Tour of France and Italy: performed by a person of quality, in the year 1691*, London 1705.

BROGGIO 2014: P. Broggio, «Più papisti del papa. Le definizioni dogmatiche e lo spettro dello scisma nei rapporti ispano-pontifici (1594-1625)», in *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 126, 2, 2014, p. Online.

BRUNO 2019: Mariangela Bruno, «Farsi scultore: organizzazione del lavoro e tecnica scultorea tra Genova e Roma al tempo di Ercole Ferrata», in A. Spiriti, L. Facchin (a cura di), *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pellio all'Europa*, Laino Intelvi (CO): Edizioni di APPACuVI (Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Culturale della Valle Intelvi), 2019, pp. 140–169 (Artisti Dei Laghi; 3).

BRUYN, EMMENS 1973: J. Bruyn, J.A. Emmens (a cura di), *Album amicorum J. G. van Gelder*, The Hague 1973.

BUCHOWIECKI 1970: W. Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms: der römische Sakralbau in Geschichte und Kunst von der altchristlichen Zeit bis zur Gegenwart. Die Kirchen innerhalb der Mauern Roms: Gesù Crocifisso bis S. Maria in Monticelli*, Wien 1970.

BUCI-GLUCKSMANN 2013: C. Buci-Glucksmann, *The Madness of Vision: On Baroque Aesthetics*, Athens (OH) 2013.

[BUONARROTI] 1631: *Varie belle inventioni de tempio e depositi, ornamenta di altari: gli tuti apresso le più belli e rare disegni de più celebri architecti di Roma, gli tuti con sua misura e moduli ordinaria*, à Paris, chez Michel Vanlochow, rue S. Jacques, à la Roze blanche Couronnée, 1631.

BURCKHARDT 1855: J. Burckhardt, *Der Cicerone: eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens* (ed. it., *Il Cicerone: Guida al godimento delle opere d'arte in Italia*, trad. P. Mingazzini, Firenze: F. Pfister, 1952), Basel 1855.

BURRIEZA SÁNCHEZ 2017: J. Burrieza Sánchez, *Escultores y escultura procesional de la Semana Santa de Castilla y León*, Sevilla 2017.

BUSIRI VICI 1895: Andrea Busiri Vici (a cura di), «Regolamenti per la nobilissima Pontificia Accademia detta del Nudo e Galleria di quadri eretta, e collocata in Campidoglio dalla Santa memoria di Benedetto XIV.», in *Sessantacinque anni delle Scuole di Belle Arti della insigne e Pontificia Accademia Romana denominata di San Luca*, Roma: G. Civelli, 1895, pp. 155–161.

[BUTLER] 1803: [Alban Butler], *Travels through France and Italy, and part of Austrian, French, and Dutch Netherlands: during the years 1745 and 1746*, Edinburgh 1803.

CAFFI 1878: M. Caffi, *Dei Canozzj o Genesini lendinaresi, maestri di legname del secolo XV celebratissimi*, Lendinara 1878.

CAFFIERO 1997: M. Caffiero, «La maestà del Papa: trasformazioni dei rituali del potere a Roma tra XVIII e XIX secolo», in M.A. Visceglia, C. Brice (a cura di), *Cérémonial et rituel à Rome: 16.-19. Siècle*, Roma 1997, pp. 281–316.

CAFLISCH 1937: Nina Caflisch, «Soria», in *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart* (1907-1950), vol. 31, Leipzig: E. A. Seemann, 1937, pp. 294–295.

CAGLIOTI 2008a: Francesco Caglioti, «Il ‘Crocifisso’ ligneo di Donatello per i Servi di Padova», in *Prospettiva* 130–131, 2008, pp. 50–106.

CAGLIOTI 2008b: Francesco Caglioti, «Il Crocifisso del Bosco ai Frati di fronte ai modelli di Donatello e di Brunelleschi», in B. Tosti (a cura di), *Mugello, culla del Rinascimento: Giotto, Beato Angelico, Donatello e i Medici, catalogo della mostra (Vicchio del Mugello, Museo d'arte sacra e religiosità popolare “Beato Angelico”, Convento di San Bonaventura a Bosco ai Frati, San Piero a Sieve, 29 maggio-30 novembre 2008)*, Firenze 2008, pp. 124–163.

CAIOLA 2020a: A.F. Caiola, «La chiesa, il monastero, il passaggio da Celestino V ai giorni nostri», in F. Muleo (a cura di), *Sant'Eusebio all'Esquilino: La chiesa e il suo passaggio dall'età arcaica ad oggi*, Roma 2020, pp. 30–61.

CAIOLA 2020b: A.F. Caiola, «Guida alla visita», in F. Muleo (a cura di), *Sant'Eusebio all'Esquilino: La chiesa e il suo passaggio dall'età arcaica ad oggi*, Roma 2020, pp. 62–82.

CAIOLA, CASSANELLI 1997: Antonio Federico Caiola, Luciana Cassanelli (a cura di), *Roma sacra: guida alle chiese della città eterna. Itinerario 9: Sant'Agnese nell'Almo, Collegio Capranica, Santa Maria in Aquiro, Santa Maria della Concezione in Campo Marzio, San Gregorio Nazianzeno, San Nicola dei Prefetti, Madonna del Divino Amore (già Santa Cecelia) in Campo Marzio, San Giovanni della Pigna, Santo Stefano del Cacco, Santissimo Nome di Gesù (Il Gesù)*, Pozzuoli (NA): De Rosa, 1997.

CALDANA 2003: A. Caldana, *Le guide di Roma. Ludwig Schudt e la sua bibliografia. Lettura critica e catalogo ragionato*, Roma 2003.

CALENNE 2011: Luca Calenne, «Echi del classicismo marattesco in provincia: alcune note sui pittori Jean François Courtois e Leandro Carcano, e in particolare sulla loro attività per la cattedrale di Segni», in *Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon*, 11, 2011, pp. 209–248.

CALENNE 2012: Luca Calenne, «Il poeta Sebastiano Baldini e i suoi amici pittori Cerquozzi, Mola, Rosa, Brandi e Baciccio e gli amatori d'arte Giovanni Azzavedo e Girolamo Panesio», in *Rivista d'arte* 2, 2012, pp. 331–352.

CAMAIONI 2020: M. Camaioni, «Mariano da Firenze», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 97, 2020, p. ad vocem.

CAMBONI 2018: Elisa Camboni, «Marcello Leopardi: gli esordi presso la scuola del Nudo in Campidoglio», in *Arte documento*, 34, 2018, pp. 136–143.

CAMBONI 2021: Elisa Camboni, «Vincenzo Cannizzaro e l'apprendistato romano: dalla scuola del Nudo ai concorsi dell'Accademia di San Luca», in R.M. Cagliostro, M. Panarello, M.T. Sorrenti (a cura di), *La pittura del Settecento a Reggio Calabria tra Accademie e Scuole, catalogo della mostra (Reggio Calabria, Pinacoteca Civica, 20 maggio-20 luglio 2021)*, Soveria Mannelli (CZ): Rubettino, 2021, pp. 149–156.

CAMETTI 1919: A. Cametti, «Organi, organisti ed organari del Senato e Popolo Romano in S. Maria di Aracoeli (1583-1848)», in *Rivista Musicale Italiana* 26, 1919, pp. 441–485.

CAMPANELLI 1985: D. Campanelli, «Le arti negli 'Annales'», in R. de Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane (a cura di), *Baronio e l'arte, Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 Ottobre 1984)*, Sora 1985, pp. 385–408.

CAMPBELL 2004: Ian Campbell (a cura di), *Ancient Roman Topography and Architecture: Drawings by Montano and seventeenth-century Draughtsmen*, London: The Royal Collection; Harvey Miller Publishers, 2004.

CANCELLIERI 1788: Francesco Cancellieri, *Descrizione della basilica Vaticana: con una biblioteca degli autori che ne hanno trattato*, Roma 1788.

CANCELLIERI 1802: Francesco Cancellieri, *Descrizione delle funzioni della Settimana Santa nella cappella pontificia: Terza Edizione corretta ed accresciuta da Francesco Cancellieri*, (ed. or. *Descrizione delle funzioni che si celebrano nella Cappella Pontificia per la Settimana Santa: con un prospetto di un trattato sopra la medesima di una biblioteca ragionata d'autori che hanno scritto delle questioni spettanti alla passione morte e risurrezione del Redentore*, Roma: Salvioni, 1789), Roma 1802.

CANCELLIERI 1802: Francesco Cancellieri, *Storia de' solenni possessi de' sommi pontefici, detti anticamente processi o processioni, dopo la loro coronazione, dalla Basilica Vaticana alla Lateranense, Dedicata alla Santità di Nostro Signore Pio VII P.O.M. da Francesco Cancellieri*, Roma: per Luigi Lazzarini, Stampatore della Reverenda Camera Apostolica, 1802.

CANEPARI 2007: E. Canepari, *Stare in compagnia: strategie di inurbamento e forme associative nella Roma del Seicento*, Roma 2007.

CANETTI 2012: L. Canetti, *Impronte di gloria: Effigie e ornamento nell'Europa cristiana*, Roma 2012.

CANETTI 2017: L. Canetti, «Immagine e sacrificio: Un'antropologia storica della scultura votiva tra antichità e medioevo», in L. Canetti (a cura di), *Statue: Rituali, scienza e magia dalla tarda antichità al Rinascimento, Atti delle giornate di conferenze (Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali, 20-22 maggio 2015)*, Firenze 2017, pp. 365–401.

CANEVARI 2017: Angiola Canevari, «Una lettera illustrata a Nicolò Simonelli, Guardaroba del cardinale Flavio Chigi», in *Paragone*, 68, 131=803, 2017, pp. 22–34.

CANNATA 1999: P. Cannata, «N. 44. San Michele Arcangelo», in J. Montagu (a cura di), *Algardi. L'altra faccia del barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio 1999 – 30 aprile 1999)*, Roma 1999, p. 188.

CANNATA 1999: Paolo Cannata, «Battesimo di Gesù, nn. 31-32.», in J. Montagu (a cura di), *Algardi: l'altra faccia del Barocco*, Roma: De Luca, 1999, pp. 162–165.

CANNATA 1999: Paolo Cannata, «Gian Lorenzo Bernini, Memoria di Suor Maria Raggi, cat. 65.», in M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio-16 settembre 1999)*, Milano: Skira, 1999, pp. 349–350.

- CANNATA 2003: Paolo Cannata, «Gian Lorenzo Bernini. Memoria di Maria Raggi», in M. Natoli, F. Petrucci (a cura di), *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile (Catalogo della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi, 30 marzo - 15 giugno 2003)*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003, pp. 83–84.
- CANNATA 2004: Paolo Cannata, «Gian Lorenzo Bernini. Memoria di suor Maria Raggi, cat. 68.», in G. Morello, V. Casale, B. Treffers (a cura di), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 14 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004), Milano: Skira, 2004, p. 230.
- CANNIZZARO 1978: Giovanna Cannizzaro, «Un architetto tra manierismo e barocco: Giovan Battista Soria», in *Alma Roma*, 19, 5–6, 1978, pp. 43–48.
- CANO RIVERO 2019: I. Cano Rivero, «Montañés, Pacheco y la pugna por la supremacía de las artes», in I. Cano Rivero, I. Hermoso Romero, M. del Valme Muñoz Rubio (a cura di), *Montañés: Maestro de maestros, catalogo della mostra (Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 29 novembre 2019-15 marzo 2020)*, Sevilla 2019, pp. 63–77.
- CANO RIVERO, HERMOSO ROMERO, DEL VALME MUÑOZ RUBIO 2019: I. Cano Rivero, I. Hermoso Romero, M. del Valme Muñoz Rubio (a cura di), *Montañés: Maestro de maestros, catalogo della mostra (Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 29 novembre 2019-15 marzo 2020)*, Sevilla 2019.
- CANOVA 1959: Antonio Canova, *I Quaderni di Viaggi: 1779-1780*, Venezia: Istituto per la Collaborazione Culturale, 1959.
- CAPITELLI 2004: Giovanna Capitelli, «“Connoisseurship” al lavoro: la carriera di Nicolò Simonelli (1611 - 1671)», in *Quaderni storici*, 39, 116 (2), 2004, pp. 375–401.
- CAPPELLETTI, SIMONATO 2023: F. Cappelletti, L. Simonato (a cura di), *Il tocco di Pigmalione: Rubens e la scultura a Roma, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 14 novembre 2023-18 febbraio 2024)*, Milano 2023.
- CAPRIOTTI 2016a: A. Capriotti, «Ignoto (fine XVII secolo), San Giuseppe con il Bambino», in V. Tiberia, A. Capriotti, P. Castellani (a cura di), *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon: dipinti e sculture*, Reggio Emilia 2016, pp. 88–89.
- CAPRIOTTI 2016b: A. Capriotti, «“Si potrebbe far una stantia”: L'oratorio dei Virtuosi nel Pantheon», in V. Tiberia, A. Capriotti, P. Castellani (a cura di), *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon: dipinti e sculture*, Reggio Emilia 2016, pp. 94–113.
- CAPURRO 2022: R. Capurro, «Le reliquie nel museo: considerazioni su collezione ed esposizione di materiali culturalmente e religiosamente “sensibili”», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 33–40.
- CARBONARA 2004a: Sabina Carbonara, «Parrocchia di San Lorenzo ai Monti. Rione Monti», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 251–278.
- CARBONARA 2004b: Sabina Carbonara, «Parrocchia di Santa Lucia della Tinta. Rione Campo Marzio», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 435–440.
- CARBONARA 2005: Sabina Carbonara, «Parrocchia di San Salvatore ai Monti. Rione Monti», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 323–411.
- CARDELLA 1793: L. Cardella, *Memorie storiche de' Cardinali della Santa Romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella Parroco de' SS. Vincenzo, ed Anastasio alla Regola*, in Roma 1793.
- CARDINI 1987: F. Cardini, «Le bambole nel Medioevo toscano. Gioco, sentimento dell'infanzia, devozione, magia», in *La Ricerca Folklorica* 16 (vol. speciale "La cultura della bambola"), 1987, pp. 27–29.

CARDUCHO 1633: Vicente Carducho, *Dialogos de la pintura: su defensa, origen, essencia, definicion modos y diferencias; Al gran monarca de las Españas y Nuevo Mundo, Don Felipe IIII. Por Vincencio Carducho, dela illustre Academia de la nobilissima ciudad de Florencia y pintor de su Magestad Catolica. Siguen a los dialogos informaciones, y pareceres en sabor del arte, escritas por varones insignes en todas letras*, Madrid 1633.

CARENA 1853: G. Carena, *Prontuario di vocaboli attenenti a parecchie arti, ad alcuni mestieri, a cose domestiche, e altre di uso comune: per saggio di un vocabolario metodico della lingua italiana; di Giacinto Carena, Professore di Filosofia, Membro della Reale Accademia delle Scienze, Segretario di quella delle Scienze Fisiche e Matematiche, Membro della Reale Accademia d'Agricoltura, Corrispondente dell'Accademia della Crusca e di più altre società scientifiche e letterarie, italiane e forestiere, Cavaliere di più ordini. Parte Seconda: Vocabolario Metodico d'Arti e Mestieri*, Torino 1853.

CARLONI 2005: Rosella Carloni, «Parrocchia di Santo Stefano del Cacco. Rione Pigna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 413–432.

CARLONI 2013: Rosella Carloni, «Parrocchia dei Santi Simone e Giuda. Rione Ponte», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 519–552.

CARLONI 2013: Rosella Carloni, *Palazzo Bernini al Corso dai Manfroni ai Bernini: storia del palazzo dal XVI al XX secolo e della raccolta di Gian Lorenzo Bernini*, Roma: Campisano editore, 2013.

CARLONI 2023: Rosella Carloni, «Parrocchia di Santa Maria in Aquiro. Rione Colonna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 187–212.

CARNEVALE 2024: F. Carnevale, «Bernardino Ramazzini e il suo “De Morbis artificum diatriba”», in G. Mari, F. Ammannati, S. Brogi, T. Faitini, A. Fermani, F. Seghezzi, A. Tonarelli (a cura di), *Idee di lavoro e di ozio per la nostra civiltà*, Firenze 2024, pp. 527–533.

CAROFANO 2019: P. Carofano, «Orazio Riminaldi, un artista pisano tra caravaggismo e classicismo», in G. Garzella (a cura di), *La circular parete: Orazio Riminaldi e la cupola del duomo di Pisa*, Pisa 2019, pp. 65–181.

CAROFANO 2019: Pierluigi Carofano, «Orazio Riminaldi, un artista pisano tra caravaggismo e classicismo», in G. Garzella (a cura di), *La circular parete: Orazio Riminaldi e la cupola del duomo di Pisa*, Pisa: Società storica pisana, 2019. Biblioteca Del Bollettino Storico Pisano. Collana Arte 8.

CAROFANO, PALIAGA 2013: Pierluigi Carofano, Franco Paliaga, *Orazio Riminaldi: 1593 – 1630*, Soncino (CR): Edizioni dei Soncino, 2013.

CARRARA 2001: Eliana Carrara, «Vasari e Borghini sul ritratto: gli appunti pliniani della “Selva di notizie” (ms. K 783.16 del Kunsthistorisches Institut di Firenze)», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 44, 2/3 (2000), 2001, pp. 243–291.

CARRARA 2010a: Eliana Carrara, «Spigolature vasariane: per un riesame delle “Vite” e della loro fortuna nella Roma di primo seicento», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 54, 1, 2010, pp. 155–184.

CARRARA 2010b: Eliana Carrara, «La fortuna delle “Vite” del Vasari fra Firenze, Modena e Roma nel primo Seicento: il caso dell'esemplare giuntino 29.E.4-6 della Biblioteca Corsiniana», in K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova (a cura di), *Le vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, Max-Planck-Institut, 13-17 febbraio 2008)*, Venezia 2010, pp. 217–233.

CARRARA 2011a: Eliana Carrara, «Il Plinio di Giovanni Battista Adriani», in *ONH* 4, 2011, pp. 133–160.

CARRARA 2011b: Eliana Carrara, «Plinio e l'arte degli Antichi e dei Moderni. Ricezione e fortuna dei libri XXXIV-XXXVI della Naturalis Historia nella Firenze del XVI secolo (dall'Anonimo Magliabechiano a Vasari)», in *Archives Internationales d'Histoire des Sciences* 61, 166/167, 2011, pp. 367–381.

- CARRARA 2012: Elia Carrara, «Giovanni Battista Adriani e la stesura della seconda edizione delle Vite: il manoscritto inedito della Lettera a messer Giorgio Vasari», in M.M. Donato, M. Ferretti (a cura di), *“Conosco un ottimo storico dell’arte...”: per Enrico Castelnuevo; scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012, pp. 281–289.
- CARRINO 2014: A. Carrino, «Pacichelli, Giovanni Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 80, 2014, pp. 121–126.
- CARTA 2002: Marina Carta, «Il Commendatore Francesco Maria Febei: committente e letterato», in *Il veltro*, 46, 1/4, 2002, pp. 143–163.
- CARTA, RUSSO 1988: Marina Carta, Laura Russo, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1988.
- CASADEI 1971: G. Casadei, «Boselli, Orfeo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 13, 1971, p. ad vocem.
- CASALE 1996: G. Casale, «Ferrata, Ercole», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 46, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1996, *ad vocem*.
- CASALE 1996: G. Casale, «Il grande ciborio bronzeo nella Cappella del Sacramento in San Pietro in Vaticano: variazioni manieristiche e barocche del ciborio a tempietto», in V. Martinelli (a cura di), *L'ultimo Bernini, 1665-1680: nuovi argomenti, documenti e immagini*, Roma 1996, pp. 21–35.
- CASATI 2013: A. Casati, «Sculpture e scultori francescani in Lombardia tra Sei e Settecento: segnalazioni in Valtellina e ipotesi per fra Diego da Careri e fra Giovanni da Reggio», in *Bollettino della Società Storica Valtellinese* 66, 2013, pp. 159–175.
- CASATI 2013: Alessandra Casati, «Il viaggio delle forme: Migrazioni di maestri e modelli nella scultura barocca tra Roma e la Lombardia», in *Ricerche di S/Confine*, 1, 2013, pp. 215–241.
- CASATI 2016: A. Casati, «Altari in radica, sculture e tabernacoli dell'ordine francescano nella Lombardia del Settecento: forme, materiali e maestranze», in *Bollettino della Società Storica Valtellinese* 69, 2016, pp. 97–117.
- CASATI 2020a: Alessandra Casati, *Ercole Ferrata, il Crocifisso eburneo di Pellio Intelvi e la tradizione ferratesca in Lombardia*, Pisa: Edizioni ETS, 2020.
- CASATI 2020b: Maria Letizia Casati, «Disegni per tabernacoli di Giovan Battista Montano: un primo inquadramento», in M. Dell’Omo, S. Borlandelli, M. Caldera (a cura di), *Scultura lignea nella Diocesi di Novara: i tempietti eucaristici*, Torino: Impremix, 2020, pp. 31–43.
- CASATI 2021: A. Casati, *Scultura lignea e policroma in Lombardia tra Sei e Settecento: maestri, botteghe, percorsi e tipologie*, Pisa 2021.
- CASATI 2021: Alessandra Casati, *Scultura lignea e policroma in Lombardia tra Sei e Settecento: maestri, botteghe, percorsi e tipologie*, Pisa: Edizioni ETS, 2021.
- CASATI, PALMIERI, PESCARMONA 2010: M.L. Casati, E. Palmieri, D. Pescarmona (a cura di), *Omaggio ai maestri intelvsi: Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni; sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica, 7 novembre 2010-13 febbraio 2011), Como: Quaderni della Pinacoteca Civica, 2010.
- CASCIARO 2007: R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle: artigiani tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno (Lecce, Università degli Studi di Lecce, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 25-26 maggio 2007), Galatina (LE) 2007.
- CASCIARO 2007: R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle: Artigiani tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco, Atti del convegno (Lecce, Università degli Studi - Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 25-26 maggio 2007)*, Galatina (LE) 2007.

CASCIARO 2007a: R. Casciaro, «Seriazione e variazione: sculture di Nicola Fumo tra Napoli, la Puglia e la Spagna», in L. Gaeta (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, Galatina (LE) 2007, pp. 245–263.

CASCIARO 2007b: R. Casciaro, *La statua e la sua pelle, atti del convegno internazionale di studio (Lecce, 26-27 maggio 2007)*, Galatina (Le) 2007.

CASCIARO 2008: R. Casciaro (a cura di), *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Sant'Eustorgio, 15 gennaio-30 marzo 2008), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2008.

CASCIARO 2008: Raffaele Casciaro (a cura di), *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 15 gennaio 30 marzo 2008; Lecce, Museo Provinciale, 18 aprile - 15 giugno 2008), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2008.

CASCIARO 2008a: R. Casciaro, «Tecnica e artificio: racconti di cartapesta nella storia dell'arte italiana», in R. Casciaro (a cura di), *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Cinisello Balsamo 2008, pp. 15–27.

CASCIARO 2008b: R. Casciaro (a cura di), *La scultura in cartapesta: Sansovino, Bernini e i maestri leccesi tra tecnica e artificio*, Cinisello Balsamo 2008.

CASCIARO 2012: R. Casciaro (a cura di), *Cartapesta e scultura polimaterica*, atti del convegno (Lecce, Università del Salento, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 9-10 maggio 2008), Galatina (LE) 2012.

CASCIARO 2012: R. Casciaro, *Cartapesta e scultura polimaterica, atti del convegno (Università del Salento, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia 9 - 10 maggio 2008)*, Galatina (Le) 2012.

CASCIARO 2013: R. Casciaro, «Quarant'anni di ricerche, dal Risorgimento alla fine dell'Ottocento: l'inedita "Storia della scultura in legno in Italia" di Michele Caffi», in *Annali di critica d'arte* 9, 1, 2013, pp. 131–141.

CASCIARO 2017: R. Casciaro, «La critica sulla scultura in legno tra determinismo e "vocazione formale"», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Università degli Studi di Genova, 3-5 dicembre 2015), Genova 2017, pp. 639–649.

CASCIARO 2017: R. Casciaro, «La critica sulla scultura in legno tra determinismo e "vocazione formale"», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani, atti del convegno internazionale (Genova, ottobre 2015)*, Genova 2017, pp. 639–649.

CASCIARO, CASSIANO 2007: R. Casciaro, A. Cassiano (a cura di), «*Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*», in Roma 2007.

CASIMIRO DA ROMA 1736: Padre Casimiro da Roma, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli di Roma*, in Roma, nella stamperia, e a spese di Rocco Bernabò, 1736. (ed 1835).

CASIMIRO DA ROMA 1845: P.F. Casimiro da Roma, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Aracoeli di Roma raccolte dal padre francescano Casimiro Romano [1736]*, Roma 1845.

CASSIDY-GEIGER 2024: M. Cassidy-Geiger, «“Tout Rome veüt vendre”: The Collection of Cardinal Filippo Antonio Gualtieri in Rome and in Dresden», in V. Kobi, K. Smentek, C. Lee (a cura di), *Networks and Practices of Connoisseurship in the Global Eighteenth Century*, Berlin; Boston 2024, pp. 29–52.

CASSIDY-GEIGER 2024: M. Cassidy-Geiger, «“Tout Rome veüt vendre”: The Collection of Cardinal Filippo Antonio Gualtieri in Rome and in Dresden», in V. Kobi, K. Smentek, C. Lee (a cura di), *Networks and Practices of Connoisseurship in the Global Eighteenth Century*, Berlin; Boston 2024, pp. 29–52.

CASTELLANI 2023: P. Castellani, «L'opera di Fra Diego da Careri in San Francesco a Ripa attraverso il restauro e le fonti d'archivio», in A. Cacciotti, M. Melli (a cura di), *Il patrimonio artistico della provincia di S. Bonaventura dei Frati minori*

tra Lazio e Abruzzo (secoli XV-XVIII), proposte di ricerca, tutela e valorizzazione, atti del XIX Convegno storico di Greccio (Greccio, 6-7 maggio 2022), Milano 2023, pp. 247–269.

CASTELLETTI, MOTELLA DE CARLO 2010: L. Castelletti, S. Motella De Carlo, «Studio silotomico delle sculture di Ercole Ferrata», in M.L. Casati, E. Palmieri, D. Pescarmona (a cura di), *Omaggio ai maestri intelvesi: Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni; sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica, 7 Novembre 2010 – 13 Febbraio 2011)*, Como: Quaderni della Pinacoteca Civica, 2010, pp. 82–96.

CASTRICHINI 1989: M. Castrichini, «L'Università dei Falegnami e l'Arte: la Chiesa di San Giuseppe», in *L'Università dei Falegnami a Todi*, Todi 1989, pp. 57–75.

CASTRONOVO 2022: S. Castronovo, «Reliquie tra l'Europa e l'Italia: la mostra ritratti d'oro e d'argento del Museo Civico di Torino», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 193–210.

CATALANO 2011: M.I. Catalano, «Per l'Arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante tra fine Cinquecento ed inizio Seicento», in *Scultura Ligne: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007, volume speciale di «Bollettino d'arte»), 2011, pp. 133–146.

CATALANO 2011: M.I. Catalano, «Per l'Arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante tra fine Cinquecento ed inizio Seicento», in *Scultura Ligne: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007, volume speciale di «Bollettino d'arte»), 2011, pp. 133–146.

CATALANO 2011: Maria Ida Catalano, «Per l'Arte delli mastri d'ascia della città di Napoli: Nunzio Ferraro e Giovan Battista Vigliante tra fine Cinquecento ed inizio Seicento», in *Scultura Ligne: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal Medioevo al XIX secolo*, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007), Roma: volume speciale di «Bollettino d'arte», 2011, pp. 133–146.

CATENA 1954: C. Catena, *Traspontina. Guida storica e artistica*, Roma 1954.

CATENA 1954: Claudio Catena, *Traspontina: guida storica e artistica*, Roma 1954.

CATENI 2021: A. Cateni, *Giulio Mancini, il Viaggio per Roma per vedere le pitture e la riscoperta dei primitivi*, Siena 2021.

CATTOI 2007: D. Cattoi, «Per l'attività di Lorenzo Haili a Cremona e a Parma: nuove prospettive di ricerca», in *Parma per l'arte* 13, 1, 2007, pp. 53–74.

CATTOI 2014: D. Cattoi, «Un percorso a ritroso nella biografia di Lorenzo Haili (con una postilla al coro dell'Inviolata a Riva del Garda)», in L. Dal Prà, L. Giacomelli (a cura di), *Tesori dal passato: arte e storia in dieci anni di acquisizioni*, catalogo della mostra (Sanzeno, Casa de Gentili, 20 giugno-12 ottobre 2014; Trento, Torre Vanga, 21 novembre 2014-1 febbraio 2015), Trento 2014, pp. 146–155.

CAVARRA 1993: Angela Adriana Cavarra (a cura di), *La Biblioteca Casanatense*, Firenze: Nardini, 1993.

CAVATORTI 2019: S. Cavatorti, «I crocifissi lignei di Nero Alberti da Sansepolcro nelle Marche», in *Studi di storia dell'arte* 30, 2019, pp. 141–154.

CAVAZZI 1908: L. Cavazzi, *La diaconia di Santa Maria in Via Lata e il monastero di San Ciriaco: memorie storiche*, Roma 1908.

CAVICCHIOLI 2018: Sonia Cavicchioli, «“Dilettevoli immaginazioni”: i sostegni antropomorfi nelle decorazioni dei Carracci a Bologna e Roma», in S. Frommel, E. Leuschner, V. Droguet, T. Kirchner (a cura di), *Construire avec le corps humain: Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XV^e siècle*, Roma; Parigi: Campisano; Picard, 2018, pp. 105–116.

CAYLUS 1759: A.-C.-P. de T. Caylus conte di, «Réflexions sur la sculpture», in *Mercure de France*, 1759, pp. 174–193.

CECALUPO 2020a: C. Cecalupo, «Antonius Bossius Animam Deo reddidit: fama e prestigio delle catacombe cristiane nella Roma controriformistica», in J. Blanc, M. Osnabrugge (a cura di), *Roma 1629: una microstoria dell'arte*, Roma 2020, pp. 233–242.

CECALUPO 2020b: C. Cecalupo, *Antonio Bosio, la “Roma sotterranea” e i primi collezionisti di antichità cristiane*, Città del Vaticano 2020.

CECCARELLI 1941a: G. Ceccarelli, «Si chiede che la chiesa e l'oratorio di San Giuseppe dei Falegnami non siano demoliti», in *Capitolium* 16, 1941, pp. 11–22.

CECCARELLI 1941b: G. Ceccarelli, *Su la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami*, 1941.

CECCARELLI, DEBENEDETTI 2016: Simonetta Ceccarelli, Elisa Debenedetti (a cura di), *Rossiano 619: caricature Carlo Marchionni e Filippo*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016.

CECCHIELLI 1925: C. Cecchelli, *S. Maria in Via*, Roma 1925.

CECCHI 1998: A. Cecchi, «Il maggiordomo ducale Pierfrancesco Riccio e gli artisti della corte medicea», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 42, 1, 1998, pp. 115–143.

[CECCONI] 1725: [Giovanni Francesco Ceconi], *Roma sacra, e moderna: già descritta dal Pancirolo ed accresciuta da Francesco Posterla con una esatta notizia delle basiliche, chiese, ospedali, monasteri, confraternite, collegi, librerie, accademie, palazzj, ville, pitture, sculture, e statue più famose, opere pie, stazioni, e reliquie de' santi. Abbellita con nuove figure di rame, ed ampliata con varie erudizioni ed istorie, e divisa in XIV rioni; e di nuovo con somma diligenza, e studio riordinata da Giovanni Francesco Ceconi, canonico delle chiese di S. Marco, e di S. Teodoro. Aggiuntovi anche in fine un diario storico, che contiene tutto ciò che è accaduto di più memorabile in Roma dalla clausura delle porte sante 1700, fino all'apertura delle medesime nell'anno 1724, sotto il pontefice regnante Benedetto XIII, dedicata all'eminentissimo e reverendissimo principe il signor cardinale Giuseppe Renato Imperiali*, in Roma 1725.

CELENTANO 2016: M.S. Celentano, «Giovanni Crisostomo, Sulle statue 2: omelia e/o orazione politica?», in P. Derron (a cura di), *La rhétorique du pouvoir. Une exploration de l'art oratoire délibératif grec. Neuf exposés suivis de discussions. Entretiens préparés par Michael Edwards et présidés par Pierre Ducrey 24-28 août 2015*, Vandoeuvres 2016, pp. 343–375.

CELIO 1638: G. Celio, *Memoria fatta dal signor Gaspare Celio dell'habito di Christo. Delli nomi dell'artefici delle pitture, che sono in alcune chiese, facciate, e palazzj di Roma, di Gaspare Celio*, in Napoli 1638.

CELLINI 1568: Benvenuto Cellini, *Due Trattati: uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria; l'altro in materia dell'arte della scultura; dove si veggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, et nel gettarle di bronzo. Composti da messer Benvenuto Cellini scultore fiorentino*, in Firenze: per Valente Panizzij et Marco Peri, 1568.

CELLINI 1973: B. Cellini, *La vita*, Torino 1973.

CERAMI 2013: D. Cerami, «Il legno sacro: Statue lignee nell'Appennino bolognese», in R. Zagnoni (a cura di), *Itinerari d'arte in Appennino, Atti delle giornate di studio (Capugnano, 11 settembre 2010)*, Porretta Terme 2013, pp. 43–68.

CERASUOLO 2012: A. Cerasuolo, «Estofado e policromie: osservazioni sulla tecnica attraverso la testimonianza di Francisco Pacheco», in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo, Atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13-15 dicembre 2007)*, Roma 2012, pp. 147–160.

CERASUOLO 2013: A. Cerasuolo, «L'“Introduzione” alle arti e la tecnica della pittura nelle “Vite” del Vasari», in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle “Vite” del 1550, Atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max Planck-Institut, 26-28 aprile 2012)*, Venezia 2013, pp. 301–314.

CERBONI BAIARDI 2014: A. Cerboni Baiardi, «La frutta è servita: noccioli intagliati dalla collezione Bonamini Pepoli; note su Properzia De' Rossi e Filippo Santacroce», in G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari (a cura di), *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, Aula Clemente XI, 3-5 ottobre 2013), Firenze 2014, pp. 103–123.

CERUTTI FUSCO, VILLANI 2002: Annarosa Cerutti Fusco, Marcello Villani, *Pietro da Cortona, architetto*, Roma: Gangemi, 2002.

[CERRICOLA] 1971: [s.a], «Bonifazi, Ennio, detto il Cerricola», vol. 12, 1971, *ad vocem*.

CERVINI, SANGUINETI 2005: F. Cervini, D. Sanguineti (a cura di), *Han tutta l'aria di Paradiso: gruppi processionali di Anton Maria Maragliano tra Genova e Ovada*, catalogo della mostra (Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico Ed Etnoantropologico del Piemonte, Torino, Ovada, Loggia di S. Sebastiano, 9 aprile-26 giugno 2005), Torino 2005.

CHANTELOU 1885: P.F. Chantelou de, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France: par M. de Chantelou; manuscript inédit publiée et annoté par Ludovic Lalanne*, Paris 1885.

CHECCHI 2017: T. Checchi, «Lusso e magnificenza a Palazzo Colonna: il lit de parade di Johann Paul Schor, la galleria grande e il contestabile Filippo II», in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano 2017, pp. 249–266.

CHECCHI 2017: Tiziana Checchi, «Lusso e magnificenza a Palazzo Colonna: il lit de parade di Johann Paul Schor, la galleria grande e il contestabile Filippo II», in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 249–266.

CHERCHI 1981: P. Cherchi, *Enciclopedismo e politica della riscrittura: Tommaso Garzoni*, Pisa 1981.

CHERUBINI 1609: G.B. Cherubini, *Le Cose Meravigliose dell'Alma Città di Roma: Dove si tratta delle Chiese, Stationi, et Reliquie de' Corpi Santi, che vi sono: Con la Guida Romana, che insegna facilmente a' Forastieri di ritrovare le cose più notabili di Roma: I Nomi de' Sommi Pontefici, Imperatori, et altri Prencipi Christiani: Con le Poste d'Italia. Raccolte per Gio. Battista Cherubini*, in Roma 1609.

CHIRICO 2009: T. Chirico, «New Information about Harpsichords and Harpsichord Makers Employed in Rome by Cardinal Pietro Ottoboni and His Father Antonio», in *The Galpin Society Journal* 62, 2009, pp. 101–115.

CHIRICO 2014: Teresa Chirico, «“Una vesta larga [...] tutta piena di merletto d'oro”: documenti inediti su costumi di allestimenti teatrali promossi a Roma dal cardinale Pietro Ottoboni (1689 - 1700)», in V. De Lucca (a cura di), *Fashioning opera and musical theatre: stage costumes from the late Renaissance to 1900*, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo, 29 marzo-primo aprile 2012), Venezia: Fondazione Giorgio Cini, 2014, pp. 28–53.

CIAFREI 2017: F. Ciafrei, «La Sala del Parnaso di Villa Aldobrandini a Frascati: quando il “superfluo” diventa “necessario”», in A. Amendola (a cura di), *Lusingare la vista: il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, Città del Vaticano 2017, pp. 347–354.

CIANCARELLI 2012: R. Ciancarelli (a cura di), «Roma capitale invisibile del teatro del Seicento: Dossier», in *Teatro e storia* 33, 2012, pp. 79–123.

CIANCARELLI, MARITI 2015: R. Ciancarelli, L. Mariti (a cura di), «Roma capitale invisibile del teatro del Seicento: Dossier; Parte terza: Il teatro della città che recita; con un “Campionario” di documenti inediti», in *Teatro e storia* 36, 2015, pp. 213–267.

CIARDI 1985: Roberto Paolo Ciardi, «Gli scultori Francesco Cioli e Giovan Battista Riminaldi restauratori di Giovanni Pisano», in *Antichità viva*, 24, 1–3, 1985, pp. 145–154.

CICCARELLI 2019: L. Ciccarelli, «“Benefica, edifica, ristora”: la rinascita dei soffitti lignei nel pontificato di Pio IX», in C. Conforti, M.G. D'Amelio (a cura di), *Di sotto in su: Soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019, pp. 208–225.

CICHROVÁ 2020: Kateřina Cichrová, «Il carro d'oro e la missione a Roma di Giovanni Antonio I di Eggenberg nel 1638», in *Bollettino dell'Istituto Storico Ceco di Roma*, 12, 2020, pp. 109–120.

CICOGNARA 1818: L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo di Napoleone per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di d'Agincourt*, in Venezia 1818.

- CICOGNARA 1821: L. Cicognara, *Catalogo ragionato dei libri d'arte e d'antichità posseduti dal Conte Cicognara*, Pisa 1821.
- CIFRES 2013: A. Cifres, «Fra Innocenzo da Petralia, reo dell'Inquisizione: fra critica d'arte e censura teologica», in *Frate Francesco* 79, 1, 2013, pp. 97–137.
- CIFRES 2023: A. Cifres, «Fra Innocenzo da Petralia e Fra Vincenzo da Bassiano, scultori francescani: due esempi di valorizzazione del patrimonio artistico e documentale: un'ipotesi sul crocifisso della cattedrale di Santa Maria Annunziata di Piverno», in A. Cacciotti, M. Melli (a cura di), *Il patrimonio artistico della provincia di S. Bonaventura dei Frati minori tra Lazio e Abruzzo (secoli XV-XVIII): atti del XIX convegno annuale (Greccio, 6-7 maggio 2022)*, Milano 2023, pp. 137–168.
- CIOFETTA 1996: S. Ciofetta, «Nostra Signora del Sacro Cuore (già S. Giacomo degli Spagnoli)», in *Roma sacra* 2, 7, 1996, pp. 40–44.
- CIPRIANI 1838: G.B. Cipriani, *Descrizione itineraria di Roma, fatta da Gio. Batt. Cipriani*, Roma 1838.
- CIPRIANI 2018: Angela Cipriani, «Vincenzo Pacetti e l'Accademia capitolina del Nudo», in A. Cipriani, G. Fusconi, C. Gasparri, M.G. Picozzi, L. Pirzio Biroli Stefanelli (a cura di), *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour*, atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2013), volume speciale di «Bollettino d'Arte», Roma: L'Erma di Bretschneider, 2018, pp. 21–26.
- CIPRIANI, VALERIANI 1991: Angela Cipriani, Enrico Valeriani (a cura di), *I disegni di figura nell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca*, Roma: Quasar, 1991.
- CIPRUT 1968: E.-J. Ciprut, «Additions à l'oeuvre du sculpteur Simon Guillain», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français* 1967/68, 1968, pp. 173–183.
- CLARK 2007: S. Clark, *Vanities of the eye: vision in early modern European culture*, Oxford 2007.
- CLAUT 1988: S. Claut, *Francesco Terilli ed altri scultori del legno nel Feltrino tra Rinascimento e Barocco*, catalogo della mostra, Feltre 1988.
- COBUZZI 2019: M. Cobuzzi, «Intaglio e policromia nella scultura lignea del medioevo “umbro” : dalle aperture di Previtali al “sistema pittori-scultori”», in *Saggi e memorie di storia dell'arte* 43, 2019, pp. 6–23, 280.
- COCHIN 1758: C.-N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peinture et de sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie, par M. Cochin, chevalier de l'ordre de saint Michel, graveur du Roi, garde des desseins du Cabinet de S. M. secrétaire de l'Academie royale de peinture et de sculpture, et censeur royal*, à Paris 1758.
- COEN, PETRUCCI 1992: Costanza Coen, Pia Petrucci, «Il convento e l'isola dei padri teatini di Sant'Andrea della Valle», in *Regnum Dei*, 48, 1992, pp. 105–194.
- COIRO 2019: Luigi Coiro, «Ercole Ferrata da “marmoraro” a “scultore” nella Napoli di Cosimo Fanzago», in A. Spiriti, L. Facchin (a cura di), *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*, Laino Intelvi (CO): Edizioni di APPACuVI (Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Culturale della Valle Intelvi), 2019, pp. 36–65 (Artisti Dei Laghi; 3).
- COJANNOT-LE BLANC 2013: Marie Cojannot-Le Blanc, «Un décor pour un marbre? Les Enfants à la chèvre de Jacques Sarazin», in *Revue de l'art* 180, 2, 2013, pp. 61–65.
- COLA 2004a: Maria Celeste Cola, «Parrocchia di Sant'Agostino», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 127–142.
- COLA 2004b: Maria Celeste Cola, «Parrocchia di Sant'Eustachio», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 181–213.

COLA 2004c: Maria Celeste Cola, «Parrocchia di San Luigi dei Francesi. Rione Sant'Eustachio», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 441–466.

COLA 2005a: Maria Celeste Cola, «Parrocchia di Santa Maria ad Martyres. Rione Pigna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 131–158.

COLA 2005b: Maria Celeste Cola, «Parrocchia di Santa Maria Sopra Minerva. Rione Pigna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 277–292.

COLA 2008: Maria Celeste Cola, «Il catafalco di Giovan Battista Contini per le esequie di Bartolomeo Ruspoli nella chiesa romana di Santa Maria in Vallicella», in *Enthalten in Aprosiana*, 16, 2008, pp. 58–82.

COLA 2018: Maria Celeste Cola, *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2018.

COLA 2023: Maria Celeste Cola, «Parrocchia di San Salvatore in Onda. Rione Regola», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 343–355.

COLAMARINO, LUCCICHENTI 1970: F.S. Colamarino, F. Luccichenti, «L'organo di Luca Blasi nella Basilica di S. Giovanni in Laterano», in *Amici dell'organo [di Roma]* 2, 1970, pp. 20–26.

COLAMARINO, LUCCICHENTI, MISCHIATI 1969: F.S. Colamarino, F. Luccichenti, O. Mischiati, «L'organo Bernini di S. Maria del Popolo a Roma», in *L'Organo* 2, 1969, pp. 157–161.

COLAMARINO, LUCCICHENTI, MISCHIATI 1969: Francesco Saverio Colamarino, Furio Luccichenti, Oscar Mischiati, «L'Organo Bernini di S. Maria del Popolo a Roma», in *L'Organo*, 7, 1969, pp. 159–161.

COLE 2012: Michael Cole, «What Is a Bozzetto?», in C.D. Dickerson, A. Sigel, I. Wardropper (a cura di), *Bernini: Sculpting in Clay*, New Haven, Conn. 2012, pp. 123–146.

COLE, DEBENEDETTI, MOTTURE 2022: M. Cole, A. Debenedetti, P. Motture (a cura di), *Creating sculpture: The drawings and models of Renaissance sculptors*, London 2022.

COLIVA 2002: Anna Coliva (a cura di), *Bernini scultore. La tecnica esecutiva*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2002.

COLIVA, SCHÜTZE 1998: Anna Coliva, Sebastian Schütze (a cura di), *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa Borghese*, Roma: De Luca, 1998.

COLLARETA 1975: M. Collareta, «L'Ottonelli-Berrettini e la critica moralistica», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 5, 1, 1975, pp. 177–196.

COLLARETA 1988: M. Collareta, «Le “arti sorelle”: teoria e pratica del “paragone”», in G. Briganti (a cura di), *La pittura in Italia: il Cinquecento*, Milano 1988, pp. 569–580.

COLLARETA 1995: M. Collareta, «Le immagini e l'arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie», in C. Baracchini (a cura di), *Scultura lignea. Lucca 1200-1425, catalogo della mostra (Lucca, Musei Nazionali di Palazzo Mansi e di Villa Guinigi, 16 dicembre 1995-30 giugno 1996)*, Firenze 1995, pp. 1–7.

COLLARETA 2008: M. Collareta, «From color to black and white, and back again: the Middle Ages and early modern times», in R. Panzanelli (a cura di), *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present, catalogo della mostra (Malibu, Getty Villa, 6 marzo-23 giugno 2008)*, Los Angeles 2008, pp. 62–77.

COLLARETA 2016: M. Collareta, «Materia, forma, colore: La scultura lignea tra teoria e pratica artistica», in A. Bellandi (a cura di), *“Fece di scultura di legname e colori”: Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze, catalogo della*

mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria delle statue e delle pitture, 22 marzo-28 agosto 2016), Firenze; Milano 2016, pp. 15–23.

COLLE 2000: E. Colle, *Il mobile barocco in Italia*, Milano 2000.

COLLE 2000: E. Colle, *Il mobile barocco in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1730 circa*, Milano 2000.

COLLE 2000: Enrico Colle, *Il mobile barocco in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1600 al 1738*, Milano: Electa, 2000.

COLLE 2003: E. Colle, *Il mobile rococò in Italia: arredi e decorazioni d'interni dal 1738 al 1775*, Milano 2003.

COLLE 2005: E. Colle (a cura di), *Il mobile neoclassico in Italia. Arredi e decorazioni d'interni dal 1775 al 1800*, Milano 2005.

COLÓN MENDOZA 2016: I. Colón Mendoza, *The «Cristos yacentes» of Gregorio Fernández: polychrome sculptures of the supine Christ in seventeenth-century Spain*, New York; Farnham 2016.

COLONNA 2000a: Flavia Colonna, «Il ciborio della corsia sistina, l'organo e il ciborio della chiesa di Santo Spirito in Sassia: Nota storico-cronologica», in G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina (a cura di), *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 83–91.

COLONNA 2000b: Flavia Colonna, «Il ciborio della corsia sistina, l'organo e il ciborio della chiesa di Santo Spirito in Sassia: Regesto», in G. Beltramini, A. Ghisetti Giavarina (a cura di), *Studi in onore di Renato Cevese*, Vicenza: Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio, 2000, pp. 515–525.

COLORE NEL MEDIOEVO 1996a: *Il colore nel medioevo: Arte, simbolo, tecnica, Atti delle giornate di studi (Lucca, 5-6 maggio 1995)*, Lucca 1996.

COLORE NEL MEDIOEVO 1996b: *Il colore nel Medioevo. Arte, simbolo, tecnica, Atti delle giornate di studi, (Lucca, 5-6 maggio 1995, Scuola Normale Superiore, Pisa)*, Lucca 1996.

COLORE NEL MEDIOEVO 1998: *Il colore nel medioevo: Arte, simbolo, tecnica, Atti delle giornate di studi (Lucca, 2-4 maggio 1996)*, Lucca 1998.

COLORE NEL MEDIOEVO 1977: AA. VV., *La ceroplastica nella scienza e nell'arte: Atti del Primo Congresso Internazionale sulla Ceroplastica nella Scienza e nell'Arte (Firenze, 3 - 7 giugno 1975)*, Firenze 1977.

COMEZ 1989: G. Comez, «L'Università dei Falegnami a Todi», in *L'Università dei Falegnami a Todi*, Todi 1989, pp. 11–54.

CONCA 1793a: A. (don) Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti, degne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, Parma 1793.

CONCA 1793b: A. (don) Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti, degne dell'attenzione del curioso viaggiatore, di don Antonio Conca, Socio delle Reali Accademie Fiorentina e de' Georgofili*, Parma 1793.

CONCA 1795: A. (don) Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti, degne dell'attenzione del curioso viaggiatore, di don Antonio Conca, Socio delle Reali Accademie Fiorentina e de' Georgofili*, Parma 1795.

CONCA 1797: A. (don) Conca, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si dà notizia delle cose spettanti alle belle arti, degne dell'attenzione del curioso viaggiatore, di don Antonio Conca, Socio delle Reali Accademie Fiorentina e de' Georgofili*, Parma 1797.

CONCILIO 2022: S. Concilio, «Sculpture e pitture sagre estratte dai cimiterj di Roma (1737-1754). Giovanni Gaetano Bottari tra conservazione e trasmissione del passato», in M. Formica, A.M. Rao, S. Tatti (a cura di), *L'invenzione del passato nel Settecento*, Roma 2022, pp. 63–73.

- CONFORTI 2017: Claudia Conforti, «Soffitti figurati nelle chiese di Roma», in *Opus incertum*, N.S., 3, 2017, pp. 68–79.
- CONFORTI 2019: C. Conforti, «Santi che scappano: prospettive scorciate nei soffitti», in C. Conforti, M.G. D’Amelio (a cura di), *Di sotto in su: soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019, pp. 14–37.
- CONFORTI 2019: C. Conforti, «Santi che scappano: prospettive scorciate nei soffitti», in C. Conforti, M.G. D’Amelio (a cura di), *Di sotto in su: Soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019, pp. 14–37.
- CONFORTI *et Al.* 2019: C. Conforti, M.G. D’Amelio, F. Funis, L. Grieco (a cura di), *I cieli in una stanza: Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento* Catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 9 dicembre 2019 – 7 marzo 2020), Milano 2019.
- CONFORTI, BELLI, D’AMELIO, FUNIS 2017: C. Conforti, G. Belli, M.G. D’Amelio, F. Funis (a cura di), *Soffitti lignei a lacunari a Firenze e a Roma in età moderna*, Firenze 2017.
- CONFORTI, D’AMELIO 2017: C. Conforti, M.G. D’Amelio, «Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari, in Palazzi del Cinquecento a Roma», in C. Conforti, G. Saporì (a cura di), *Palazzi del Cinquecento a Roma (volume speciale 2016 di «Bollettino d’arte» (Serie VII))*, Roma 2017, pp. 308–353.
- CONFORTI, D’AMELIO 2019: C. Conforti, M.G. D’Amelio (a cura di), *Di sotto in su: soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019.
- CONFORTI, D’AMELIO 2019: Claudia Conforti, Maria Grazia D’Amelio (a cura di), *Di sotto in su: Soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena: Palombi, 2019.
- CONFORTI, D’AMELIO, FUNIS, GRIECO 2019: C. Conforti, M.G. D’Amelio, F. Funis, L. Grieco (a cura di), *I cieli in una stanza: Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala Edoardo Detti e Sala del camino, 10 dicembre 2019-08 marzo 2020)*, Firenze; Milano 2019.
- CONNORS 1980: J. Connors, *Borromini and the Roman Oratory, Style and Society*, New York; Cambridge (MS) 1980.
- CONNORS 1980: J. Connors, *Borromini and the Roman oratory: style and society*, New York 1980.
- CONNORS 1980: Joseph Connors, *Borromini and the Roman Oratory: Style and society*, New York: MIT Press, 1980.
- CONNORS 1982: Joseph Connors, «Montano, Giovanni Battista», in *Macmillan Encyclopedia of architects*, vol. 3, 1982, pp. 227–228.
- CONNORS 1992: J. Connors, «Borromini at the Lateran», in J. Connors, J. Wilton-Ely (a cura di), *Piranesi architetto, catalogo della mostra (Roma, American Academy, 15 maggio-5 luglio 1992)*, Roma 1992, pp. 97–105.
- CONNORS 1992: J. Connors, «Delle Biblioteche romane attorno all’Alessandrina Roma e lo Studium Urbis», in P. Cherubini (a cura di), *Spazio urbano e cultura dal Quattro al Seicento, atti del convegno (Roma, 7-10 giugno 1989)*, Roma 1992, pp. 486–497.
- CONTARDI 1987: Bruno Contardi, «L’Angelo di metallo», in B. Contardi, M. Marcalli, G. Curcio (a cura di), *L’Angelo e la città*, Roma: Palombi, 1987, pp. 17–32.
- CONTARDI 1991: B. Contardi, *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure; La professione dell’architetto: Roma 1680-1750, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992)*, Roma 1991.
- CONTARDI 1991: Bruno Contardi, «I modelli nel sistema della progettazione architettonica a Roma tra 1680 e 1750», in B. Contardi, G. Curcio (a cura di), *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure. La professione dell’architetto: Roma 1680-1750, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992)*, Roma: Argos, 1991, pp. 9–22.
- CONTARDI, MARCALLI, CURCIO 1987: Bruno Contardi, Marica Marcalli, Giovanna Curcio (a cura di), *L’Angelo e la città*, Roma: Palombi, 1987.

CONTE 2010: F. Conte, *Cronache vasariane per il XXI secolo: rotte di inchiesta*, Segrate 2010.

CONTE 2019: F. Conte, «“Un modo nuovo di scolpire”: fonti per la fama della Santa Veronica di Francesco Mochi (con la prima poesia a stampa di Salvator Rosa)», in *Italique*, 22, 2019, disponibile online presso <http://journals.openedition.org/italique/532>.

CONTE 2023a: P. Conte, «“Bildzauber”: Il mito dell'impronta dai “boti” ai Generative Adversarial Networks», in K. Mazzucco, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Lessico warburgiano: I «prestiti» delle scienze negli scritti sull'arte di Aby Warburg. Atti del convegno (Firenze, online, 2021)*, Firenze 2023, pp. 151–162.

CONTE 2023b: P. Conte, «The Fleshiness of Wax», in M. Bol, E.C. Spary (a cura di), *The Matter of Mimesis: Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art and Science*, Leiden; Boston 2023, pp. 270–290.

CONTIN, GATTA 2018: D. Contin, S. Gatta, *La Bottega dell'Arte, I diari della famiglia Alberti artisti del Rinascimento a Borgo Sansepolcro*, Sansepolcro 2018.

CONTINI 2020: M. Contini, «Zanotti Cavazzoni, Giampietro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, 2020, p. ad vocem.

CORBO, POMPONI 1995: A.M. Corbo, M. Pomponi (a cura di), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Roma 1995.

CORBO, POMPONI 1995: Anna Maria Corbo, Massimo Pomponi (a cura di), *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Archivio di Stato, 1995.

[CORRADO] 1891: [Andrea M.] [Corrado], *Notizie Storiche sull'origine della Venerabile Chiesa Parrocchiale di Santa Maria in Via*, Roma 1891.

CORSI 1988: C. Corsi, «De Legge, Venereo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 36, 1988, p. ad vocem.

CORSI 1994: C. Corsi, «Veniero de Legge (da Lezze?) e la questione dell'organaria romana del Cinquecento», in *Il saggiatore musicale* 1, 1, 1994, pp. 113–128.

COSENTINO 1998: F. Cosentino, «Gallaccini, Teofilo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 51, 1998, p. ad vocem.

COSTANTINI 1997: M. Costantini, «Foggini (famiglia)», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 48, 1997, p. ad vocem.

COSTANTINI 2013: Paola Costantini, «Parrocchia di Santa Maria in Trivio. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 147–156.

COURAL 1958: J. Coural, «Notes sur Guillaume Berthelot», in *La Revue des arts* 8, 1958, pp. 273–278.

COUSINIE 2002: F. Cousinie, «De la “morbidezza” du Bernin au “sentiment de la chair” dans la sculpture française», in C. Grell, M. Stanic (a cura di), *Le Bernin et l'Europe. Du Baroque triomphant à l'âge romantique*, Paris 2002, pp. 283–302.

COZZO 2019: P. Cozzo, «I sacri monti prealpini: recenti contributi per un rinnovato interesse storiografico», in *Rivista di storia della Chiesa in Italia* 73, 2, 2019, pp. 549–557.

CRESPI 1769: L. Crespi, *Vite de' pittori bolognesi, non descritte nella Felsina pittrice alla Maestà di Carlo Emanuele III [anche con il titolo Felsina Pittrice: Vite de' Pittori Bolognesi; Tomo Terzo: alla Maestà di Carlo Emanuele III Re di Sardegna ecc. ecc.]*, in Roma 1769.

CRESPI 1770: L. Crespi, *Vita Di Silvestro Giannotti Lucchese Intagliatore, e Staturario in Legno: Al Nobilissimo Signore Tommaso Francesco Bernardi Patrizio Lucchese*, [Bologna] 1770.

CRIELES 2015: A. Crielesi, «Il Crocifisso di San Cosimato a Vicovaro», in *Lazio ieri e oggi* 51, 11/12, 2015, pp. 332–335; 370–373.

CRUCIATA 2013a: R. Cruciata, «Crocifissi di frate Umile e di frate Innocenzo tra la Spagna e Malta», in M.C. Di Natale (a cura di), *Opere d'arte nelle chiese francescane: Conservazione, restauro e musealizzazione*, Palermo 2013, pp. 107–113.

CRUCIATA 2013b: R. Cruciata, «Per una storia della Settimana Santa a Malta: i gruppi processionali del Venerdì Santo di Valletta», in *OADI: rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia, Maria Accàscina, Palermo* 7, 2013, n. n. nn.

CUGNONI 1883: Giuseppe Cugnoni, «Appendice al Commento della Vita di Agostino Chigi il Magnifico», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 6, 1883, pp. 139–172; 497–539.

CULLEY 1964: T.D. Culley, «Organari fiamminghi a S. Apollinare a Roma», in *L'Organo* 1, 1964, pp. 92–106.

CURCIO, ZAMPA 2010: Giovanna Curcio, Paola Zampa, «La “Eccelsa Machina Vaticana”: frontespizio e datazione del codice Barb. lat. 4409 di Domenico Castelli», in G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini (a cura di), *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, Palermo: Caracol, 2010, pp. 45–55.

CURZI 2001: V. Curzi, «La cappella Albani nella chiesa romana di San Sebastiano fuori le Mura», in G. Cucco (a cura di), *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma 1700-1721, catalogo della mostra (Urbino, Palazzo del Collegio, 29 giugno-30 settembre 2001; Roma, Chiesa del Santissimo Salvatore, 25 ottobre 2001-13 gennaio 2002)*, Venezia 2001, pp. 116–120.

CURZIETTI 2006: Jacopo Curzietti, «Antonio Raggi e il cantiere decorativo di S. Maria dei Miracoli: nuovi documenti e un'analisi della ultima fase produttiva dello scultore ticinese», in *Storia dell'arte*, 13/14, 113/114, 2006, pp. 205–238.

CURZIETTI 2010: Jacopo Curzietti, «Il monumento funebre di Salvator Rosa in S. Maria degli Angeli: precisazioni documentarie sull'attività di Bernardo Fioriti e Filippo Carcani», in S. Schifferer, H. Langdon, C. Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo (1615-1673): Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana, Università degli studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di lettere e filosofia, 12-13 gennaio 2009)*, Roma: Campisano editore, 2010, pp. 419–423.

CURZIETTI 2014: Jacopo Curzietti, «Il Cenotafio di suor Maria Raggi in Santa Maria sopra Minerva. Gian Lorenzo Bernini, Lazzaro Morelli e il mecenatismo di Tommaso e Lorenzo Raggi», in *Studi di storia dell'arte*, 25, 2014, pp. 167–182.

CURZIETTI 2017: J. Curzietti, «Tracce per la scultura lignea a Roma in età barocca», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale, Genova 2017, pp. 533–547.

CURZIETTI 2017: Jacopo Curzietti, «Tracce per la scultura lignea a Roma in età barocca», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi di Genova, 3-5 dicembre 2015), Genova: De Ferrari; Genova University Press, 2017, pp. 533–547.

CURZIETTI 2020: Jacopo Curzietti, *Antonio Raggi: Scultore ticinese nella Roma barocca*, Canterano (RM): Aracne editrice, 2020.

CURZIETTI, MELEO 2007: Jacopo Curzietti e Mascia Meleo «Arte religiosa e potere politico nella Roma del Seicento. Documenti dalla contabilità di Alessandro VII Chigi, dall'eredità di Maria di Savoia e alcune notizie su Antonio Chiccarri, Ciro Ferri, Baldassarre Mari, Pierre Puget e sull'altare maggiore del SS. Sudario a Roma», in S. Macioce (a cura di), *Ori nell'Arte: per una storia del potere segreto delle gemme*, Roma: Logart Press, 2007.

D'ALBERTO 2011: C. D'Alberto, «Il crocifisso parlante di Santa Brigida di Svezia nella basilica di San Paolo fuori le mura e i crocifissi replicati, copiati e riprodotti a Roma al tempo del papato avignonese», in *Studi medievali e moderni* 15, 1/2, 2011, pp. 229–255.

D'ALBURQUERQUE 2010: K. d'Albuquerque, «Scultore e scultori tardo-barocchi fiorentini: disegni della collezione Gabburri e di altre collezioni settecentesche», in *Proporzioni* 11/12, 2010, pp. 116–155.

D'ALBURQUERQUE 2019: K. d'Albuquerque, «Giovanni Battista Foggini, scultore “algardiano” al servizio dei Medici», in A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut in Florenz, 9-11 aprile 2015)*, Milano 2019, pp. 211–228.

D'ALBURQUERQUE 2023: K. d'Albuquerque, *Être sculpteur à Florence au temps des derniers Médicis*, Paris 2023.

D'ALBURQUERQUE 2024: K. d'Albuquerque, «Tra opera effimera e modello: un bozzettone ligneo di Giovanni Battista Foggini», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia*, 16, 1, 2024, pp. 340–373.

D'AMELIO 2010: Angela Maria D'Amelio, «Memorie pubbliche e private nelle caricature di Giuseppe Barberi», in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 22, (2009) 2010, pp. 69–102.

D'AMELIO 2016: Angela Maria D'Amelio, «Ritratti caricati con “insolente fantasia”: la Roma del Settecento nei fogli di Ghezzi, Marchionni e Barberi», in A.M. D'Amelio, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Tozzi (a cura di), *L'arte del sorriso: la caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, Roma: Campisano editore, 2016, pp. 29–40.

D'AMELIO 2022: Angela Maria D'Amelio, *Giuseppe Barberi e le caricature: 1775-1796*, Roma: Campisano editore, 2022.

D'AMELIO, PROSPERI VALENTI RODINÒ, TOZZI 2016: Angela Maria D'Amelio, Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, Simonetta Tozzi (a cura di), *L'arte del sorriso: la caricatura a Roma dal Seicento al 1849*, Roma: Campisano editore, 2016.

D'ONOFRIO 1963: Cesare D'Onofrio, *La Villa Aldobrandini di Frascati*, Roma 1963.

D'ONOFRIO 1969: C. D'Onofrio, *Roma nel Seicento* (ed. di «Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura» di Fioravante Martinelli), Firenze 1969.

D'ONOFRIO 1971: Cesare D'Onofrio (a cura di), *Castel S. Angelo*, Roma: Cassa di Risparmio di Roma, 1971.

DAHLGREN 1969: S. Dahlgren, «Gripenhielm, Emund», in *Svenskt biografiskt lexikon (1918-2010)*, vol. 17 (1967-1969), 1969, p. 314.

DAL POZZO 1718: B. Dal Pozzo, *Le Vite de' Pittori, de gli Scultori et Architetti Veronesi: Raccolte da varj Autori stampati, e manuscritti, e da altre particolari memorie. Con la narrativa delle Pitture, e Sculture, che s'attrovano nelle Chiese, case, et altri luoghi pubblici, e privati di Verona, e suo Territorio*, Verona 1718.

DAL POZZO 2005: C. Dal Pozzo, *Il diario del viaggio in Spagna del cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, Madrid 2005.

DALLAJ 2013: Arnalda Dallaj, «Appunti e riflessioni sulle prime edizioni di Montano», in S. Piazza (a cura di), *La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*, atti del convegno internazionale (Parma, 17-18 settembre 2012), Palermo: Caracol, 2013, pp. 79–98.

DALLAJ 2017: Arnalda Dallaj, «L'architettura “antica” di Montano nei metodi degli editori Giovanni Battista Soria e Bartolomeo de Rossi e qualche nota per Jérôme David», in *Horti Hesperidum*, 7; numero speciale «Invenit et delineavit», 2, 2017, pp. 73–147.

DALLAJ, ALLODI 2005: Arnalda Dallaj, Elena Allodi, «Il restauro e la conservazione dei tomi della Collezione di Giacomo Sardini noti come “Raccolta Martinelli”», in *Libri & documenti / Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana*, 31, 1/3, 2005, pp. 35–77.

DANDRÉ-BARDON 1765: M.F. Dandré-Bardon, *Essai sur la Sculpture: suivi d'un Catalogue des Artistes les plus fameux de l'Ecole Française; par Monsieur Dandré-Bardon, l'un des Professeurs de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture, Professeur des Eleves protégés par le Roi pour l'Histoire, la Fable et la Géographie, Membre de l'Académie des Belles-Lettres établie à Marseille, Associé aux Académies de Toulouse et de Rouen, et Directeur Perpétuel de celle de Peinture et de Sculpture établie en la susdite ville de Marseille.*, a Paris 1765.

- DANESI SQUARZINA 2003: Silvia Danesi Squarzina, *La Collezione Giustiniani: Documenti*, Torino: Einaudi, 2003.
- DANINOS 2012: A. Daninos, «Martino Pasqualigo: lo “sfregiato” del Leonì», in *Prospettiva* 146, 2012, pp. 44–54.
- DANINOS 2016: A. Daninos, «Cere borromaiche e sviste ambrosiane», in *Concorso* 8, 2016, pp. 58–69.
- DARDANELLO 2012: G. Dardanello (a cura di), *Di modello, di intaglio e di cesello: scultori e incisori da Ladatte ai Collino*, Torino 2012.
- DE ANGELIS 1969: F. de Angelis, *Organi e organisti di S. Maria in Aracoeli*, Roma 1969.
- DE ANGELIS 2008: Maria Antonietta De Angelis, *Il Palazzo apostolico di Castel Gandolfo al tempo di Benedetto XIV (1740-1758). Pitture e arredi*, Roma: De Luca, 2008.
- DE BROSSES 1869: Charles de Brosses, *Le President de Brosses en Italie. Lettres Familières écrites d'Italie en 1739 et 1740*, 3a ed., Paris 1869.
- DE CARLI 1775: A.L. de Carli, *La scultura: versi sciolti*, Milano 1775.
- DE CAROLIS 1931: M. de Carolis, «La Cappella musicale della ven. collegiata S. Lorenzo M. in Sant'Oreste sul Monte Soratte», in *Note d'archivio per la storia della musica* 8, 1931, pp. 58–68, 106–131, 156–195, 245–277.
- DE CASTRIS 2022: P.L. De Castris, «Busti-reliquiario in argento e in legno nella Napoli di primo Seicento, tra prescizioni tridentine, costi e modelli: il caso della Maddalena della Trinità dei Pellegrini», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 125–132.
- DE CAVI 2008: Sabina De Cavi, «1718-1719: interventi inediti di Cristoforo Schor a Napoli durante il vicereame austriaco», in C. Strunck (a cura di), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock: Un regista del gran teatro del barocco*, atti delle giornate internazionali di studi (Roma, Bibliotheca Hertziana, 6-7 ottobre 2003), München: Hirmer Verlag, 2008, pp. 259–276.
- DE CAVI 2016: S. De Cavi, «Paperwork and paper nature in Baroque Palermo: material history and production of the “Festino” of St. Rosalia (1686-1714)», in *Storia dell'arte* 143/145, 2016, pp. 171–184.
- DE CAVI 2017: Sabina De Cavi (a cura di), *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis: architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2017.
- DE CAVI 2021: Sabina De Cavi, «Drawing and artistic collaboration in Santa Maria in Trivio, Rome: notes on Giacomo Amato, Antonio Gherardi, Ercole Ferrata and Bartolomeo Merelli», in *Storia dell'Arte*, N.S. 1/2=155-156, 2021, pp. 198–217.
- DE CEBALLOS 2009: A.R.G. De Ceballos, «The Art of Devotion: Seventeenth-Century Spanish Painting and Sculpture in its Religious Context», in X. Bray (a cura di), *The sacred made real: Spanish painting and sculpture 1600 – 1700, Catalogo della mostra (Londra, The National Gallery, 21 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010; Washington DC, National Gallery of Art, 28 febbraio 2010-31 maggio 2010)*, London 2009, pp. 45–58.
- DE CRESCENZO, SCARAMELLA 1998: P. De Crescenzo, A. Scaramella, *La Chiesa di san Lorenzo in Panisperna sul colle Viminale*, Roma 1998.
- DE DOMINICI 1742: B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, in Napoli 1742.
- DE DOMINICI 2024: B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, ed. critica moderna e commentata, Roma 2024.
- DE DOMINICIS 2005: C. De Dominicis, *Inventario del fondo Camerale II, n. 10 - Arti e Mestieri presso l'Archivio di Stato di Roma: con appendice ed indice analitico.*, Roma 2005.
- DE FEO, MARTINELLI 1996: V. De Feo, V. Martinelli (a cura di), *Andrea Pozzo*, Milano: Electa, 1996.
- DE FILIPPIS 2020: E. De Filippis, «Dai Compianti ai Sacri Monti: i luoghi, gli eventi, la narrazione e gli affetti», in R. Dionigi (a cura di), *Teatri del sacro e del dolore: i Compianti in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, Soncino (CR) 2020, pp. 98–111.

DE GREGORIO 2003: V. De Gregorio, «Tra scienza ed erudizione antiquaria nella Roma del primo Settecento: la “Polyanthea technica” di Giampiero Pinaroli», in *Rara volumina: rivista di studi sull'editoria di pregio e il libro illustrato* 10, 2, 2003, pp. 19–59.

DE LA CHAUSSE 1690: Michel-Ange de La Chausse, *Romanum museum, sive Thesaurus eruditae antiquitatis, in quo gemmae, idola, insignia sacerdotalia, instrumenta sacrificiis inservientia, lucarnae, vasa, bullae, armillae, fibulae, claves, annuli, tesserae, styli, strigiles, gutti, phiala lacrymatoria, vota, signa militaria etc. Centum et septuaginta tabulis aeneis incisa referuntur, ac dilucidantur, cura, studio, et sumptibus Michaelis Angeli Causei Parisiensis*, Roma: Joannis Jacobi Komarek Boëmi, 1690.

DE LA IGLESIA Y NIKOLAUS 2011: A.-L. de la Iglesia y Nikolaus (a cura di), *Semana Santa in León: Die Prozessionsfiguren einer nordspanischen Provinz vom 16. bis ins 19. Jahrhundert*, Regensburg 2011.

[DE LALANDE] 1769: [Joseph Jérôme Lefrançois de Lalande], *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766: Contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulieres de l'Italie, et sa description; les moeurs, les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle, et les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture, et les plans de toutes les grandes villes d'Italie*, Venise; Paris; 1769.

DE LA MOUREYRE 1992a: Françoise de La Moureyre, «Carrière de Jacques Sarazin», in B. Brejon de Lavergnée, G. Bresc-Bautier, F. de La Moureyre (a cura di), *Jacques Sarazin, sculpteur du roi: 1592-1660*, catalogo della mostra (Noyon, Musée du Noyonnais, 5 giugno-14 agosto 1992), Paris 1992, pp. 10–75.

DE LA MOUREYRE 1992b: Françoise de La Moureyre, «Fortune critique de Jacques Sarazin (1592 - 1660): Sarazin et l'évolution du goût», in *Gazette des beaux-arts* 120, 1487, 1992, pp. 229–261.

DE LA MOUREYRE 2003: Françoise de La Moureyre, «Guillaume Bertelot (1583-1648): les années romaines et la restauration du “Gladiateur Borghèse”», in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 2003, pp. 119–134.

DE LA MOUREYRE 2009: Françoise de La Moureyre, «Le sculpteur de prédilection de Richelieu: Guillaume Bertelot (1583-1648)», in J.-C. Boyer, B. Gaetgens, B. Gady (a cura di), *Richelieu, patron des arts*, Paris 2009, pp. 143–173.

DE LAURENTIIS 1990: V. de Laurentiis, «Immagini ed arte in Bellarmino», in R. de Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane (a cura di), *Bellarmino e la Controriforma, Atti del simposio internazionale di studi (Sora, 15-18 ottobre 1986)*, Sora 1990, pp. 579–608.

DE LOTTO 2008: Maria Teresa De Lotto, «Camillo Mariani», in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 32, 2008, pp. 21–223.

DE MAIO, BORROMEO, GULIA, LUTZ, MAZZACANE 1985: R. de Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane (a cura di), *Baronio e l'arte, Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 Ottobre 1984)*, Sora 1985.

DE MAIO, BORROMEO, GULIA, LUTZ, MAZZACANE 1990: R. de Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane (a cura di), *Bellarmino e la Controriforma, Atti del simposio internazionale di studi (Sora, 15-18 ottobre 1986)*, Sora 1990.

DE MARCHI 1999: G. De Marchi, «Giuseppe Ghezzi», in G. De Marchi (a cura di), *Sebastiano e Giuseppe Ghezzi: protagonisti del barocco, catalogo della mostra (Comunanza, Palazzo Pascali, 8 maggio-22 agosto 1999)*, 1999, pp. 20–105.

DE MARCO 2013: Emilia De Marco, «Lo studio del Nudo nell'Accademia Romana, da Clemente XII a Benedetto XIV, in K. (ed.)», in K. Bering (a cura di), *Lambert Krabe (1712-1790). Maler, Sammler, Akademiegründer; Ergebnisse des Symposiums zum 300. Geburtstag des Gründers der Kunstakademie Düsseldorf*, Oberhausen: Athena, 2013, pp. 103–124.

DE MARCO 2016: Emilia De Marco, «Come si vede aver fatto l'Accademia nostra dalli suoi Studij: principi e principi d'autorità in difesa di un “nome ideale d'Accademia” nella seconda metà del Seicento», in *Annali delle arti e degli archivi* 2, 2016, pp. 75–84.

DE SADE 2019: D.A.F. de Sade, *Voyage d'Italie [1775-76]*, Paris 2019.

- DE VINCENTI, GUERRIERO 2009: M. de Vincenti, S. Guerriero, «Intagliatori e scultura lignea nel Settecento a Venezia», in G. Caniato (a cura di), *Con il legno e con l'oro: la Venezia artigiana degli intagliatori, battiloro e doratori*, Sommacampagna (VR) 2009, pp. 121–159.
- DE VINCENTI, GUERRIERO 2021: M. de Vincenti, S. Guerriero, *La Caduta degli angeli ribelli*, Roma 2021.
- DEAN 1997: M. Dean, «Andrea Brustolon - note sulla tecnica esecutiva», in A.M. Spiazzi (a cura di), *Scultura lignea barocca in Veneto*, Cinisello Balsamo 1997.
- DEBENEDETTI 1998: Elisa Debenedetti (a cura di), *Roma, le case, la città*, Roma: Quasar, 1998.
- DEBENEDETTI 1999: Elisa Debenedetti (a cura di), *Borrominismi*, Roma: Lithos editrice, 1999.
- DEBENEDETTI 2013: Elisa Debenedetti, «Parrocchia di San Nicola in Arcione. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 13–48.
- DEBENEDETTI 2023: Elisa Debenedetti, «Parrocchia di Santa Maria in Via. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 161–186.
- DEBENEDETTI, PAMPALONE 2004: Elisa Debenedetti, Antonella Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004.
- DEBENEDETTI, PAMPALONE 2005: Elisa Debenedetti, Antonella Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005.
- DEBENEDETTI, PAMPALONE 2013: Elisa Debenedetti, Antonella Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013.
- DEBENEDETTI, PAMPALONE 2023: Elisa Debenedetti, Antonella Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023.
- DEGLI EFFETTI 1687: Antonio Degli Effetti, *Studiolo di pittura nella galleria della ricchezza in casa dell'abate Antonio Degli Effetti e discorso del medesimo*, in Roma: per Gio. Battista Molo, alla Maddalena nel vicolo per andare in Piazza Capranica, [1687].
- DEL GIUDICE 1941: R. Del Giudice, *Le Corporazioni nella Roma Papale*, Roma 1941.
- DEL PESCO 2007: D. Del Pesco, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il «Journal de voyage du Cavalier Bernin en France»*, Napoli 2007.
- DEL PESCO 2007: Daniela Del Pesco, *Bernini in Francia: Paul de Chantelou e il Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, Napoli: Electa Napoli, 2007.
- DEL PESCO 2010a: D. Del Pesco, «Paul de Chantelou, Roland Fréart e Charles Errard: successi e insuccessi dall'Italia», in M. Bayard (a cura di), *Rome - Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique, Atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, villa Medici, 17 - 19 aprile 2008)*, Paris 2010, pp. 141–174.
- DEL PESCO 2010b: D. Del Pesco, *Rome-Paris, 1640: transferts culturels et renaissance d'un centre artistique, Atti del convegno (Roma, Accademia di Francia, villa Medici, 17 - 19 aprile 2008)*, Paris 2010.
- DEL PESCO 2015: D. Del Pesco, «Modelli architettonici nel Seicento: finalità, successi e fallimenti», in S. Frommel (a cura di), *Les maquettes d'architecture. Fonction et évolution d'un instrument de conception et de réalisation*, Roma; Parigi 2015, pp. 189–198.
- DEL PESCO 2015: Daniela Del Pesco, «Modelli architettonici nel Seicento: finalità, successi e fallimenti», in S. Frommel (a cura di), *Les maquettes d'architecture*, Paris; Roma: Picard; Campisano, 2015, pp. 189–198.

- DEL PESCO 2019: D. Del Pesco, «La devozione per la Madonna di Loreto alla corte di Francia: origine e destino di un'opera di Jacques Sarazin», in F. Bellini (a cura di), *La Basilica della Santa Casa di Loreto: la storia per immagini nell'età digitale*, Roma 2019, pp. 81–100.
- DEL PESCO 2019: Daniela Del Pesco, «La devozione per la Madonna di Loreto alla corte di Francia: origine e destino di un'opera di Jacques Sarazin», in F. Bellini (a cura di), *La basilica della Santa Casa di Loreto: la storia per immagini nell'età digitale*, Roma 2019, pp. 81–100.
- DEL PIAZZA 1968: Marcello del Piazza (a cura di), *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*, Roma: Archivio di Stato, 1968.
- DELBEKE 2007: M. Delbeke, «Emblematic historiography: Giacomo Vivio's "Discorso sopra il mirabil opera di basso rilievo" (1590) and the visual culture of Sixtus V», in R. Dekoninck, A. Guiderdoni-Bruslé (a cura di), *Emblemata sacra: the rhetoric and hermeneutics of illustrated sacred discourse*, Turnhout 2007, pp. 349–364.
- DELBEKE 2011: M. Delbeke, «Matter without qualities? Wax in Giacomo Vivio's "Discorso" of 1590», in S. Clerbois, M. Droth (a cura di), *Revival and invention: Sculpture through its material histories*, Oxford 2011, pp. 91–120.
- DELBEKE 2016: Maarten Delbeke, «Immaterial/Material. The Matter of Metaphor: Truth, Sculpture and the Word», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; New York: Routledge, 2016, pp. 23–38.
- DELL'ACQUA 2001: F. Dell'Acqua (a cura di), *Il colore nel medioevo: Arte, simbolo, tecnica; La vetrata in occidente dal IV all'XI secolo, Atti delle giornate di studi (Lucca, 23-25 settembre 1999)*, Lucca 2001.
- DELL'OMO 2013: M. Dell'Omo (a cura di), *Scultura lignea sacra nel Cusio dal Medioevo all'Ottocento: arte e devozione*, Borgomanero 2013.
- DELL'OMO 2020: M. Dell'Omo, «Fortuna e sfortuna dei Compiani lignei e lapidei dopo il Cinquecento, tra Piemonte e Lombardia», in R. Dionigi, F.M. Ferro (a cura di), *Teatri del sacro e del dolore: i Compiani in legno e in terracotta in Lombardia e in Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*, Soncino (CR) 2020, pp. 112–126.
- DELL'OMO 2023: M. Dell'Omo (a cura di), *Scultura lignea dal XV al XVIII secolo tra Cusio e Verbanò*, Torino 2023.
- DELL'UTRI 1992: F. Dell'Utri, *I Biangardi. La vita, l'epoca, le opere*, Caltanissetta 1992.
- DELLA CROCE 1883: S.G. Della Croce, *Subida del Monte Carmelo por San Juan de la Cruz*, Barcelona 1883.
- DELLA PERGOLA 1955: Paola Della Pergola, *Galleria Borghese: I dipinti*, vol. 1, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1955.
- DELLA PERGOLA 1956: Paola Della Pergola, «Giovanni Francesco Guerrieri a Roma», in *Bollettino d'Arte*, 41, 1956, pp. 214–238.
- DELLA PERGOLA 1959: Paola Della Pergola, *Galleria Borghese: I dipinti*, vol. 2, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1959.
- DELLA VALLE 1782: G. Della Valle, *Lettere sanesi del Padre Maestro Guglielmo della Valle, Minore Conventuale, Socio dell'Accademia di Fossano, delle Accademie delle Scienze e Agraria di Torino, ecc. sopra le Belle Arti*, Venezia 1782.
- DELLA VALLE 1785: G. Della Valle, *Lettere sanesi del Padre Maestro Guglielmo della Valle, Minore Conventuale, Socio dell'Accademia di Fossano, delle Accademie delle Scienze e Agraria di Torino, ecc. sopra le Belle Arti*, Roma 1785.
- DELLA VALLE 1786: G. Della Valle, *Lettere sanesi del Padre Maestro Guglielmo della Valle, Minore Conventuale, Socio dell'Accademia di Fossano, delle Accademie delle Scienze e Agraria di Torino, ecc. sopra le Belle Arti*, Roma 1786.
- DELUMEAU 1957: J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris 1957.
- DELUMEAU 1959: J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris 1959.
- DEMEO, GIOMETTI 2021: Alessandra Demeo, Cristiano Giometti, «Barocco romano a Scaria: Le statue lignee dallo studio di Ercole Ferrata», in *Gli Artisti dei Laghi* 1, 2021, pp. 85–111.

DEMPSEY 2013: C. Dempsey, «Poussin, Duquesnoy and the Greek style», in L. di Cosmo, L. Faticcioni (a cura di), *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica, atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011)*, Roma 2013, pp. 159–167.

DENT WEIL 1967: P. Dent Weil, «Contributions toward a history of sculpture techniques. I: Orfeo Boselli on the restoration of antique sculpture», in *Studies in conservation* 12, 3, 1967, pp. 81–101.

[DESEINE] 1699: [François Jacques] [Deseine], *Nouveau Voyage d'Italie: contenant une description exacte de toutes ses provinces, villes et lieux considerables, et des isles qui en dépendent, avec les routes, et chemins publics pour y parvenir, la distance des lieux, et les choses remarquables qu'on y rencontre, l'origine et fondation des villes, les raretez qu'on y voit dans les eglises, couvens, collèges, hospitaux, palais publics, et particuliers, cabinets, bibliothèques, tresors, le gouvernement politique des diferens états, les noms des hommes illustres nez en chaque lieu, et des familles principales qui y font leur sejour*, a Lyon 1699.

DESMAS 2012: Anne-Lise Desmas, *Le ciseau et la tiare: les sculpteurs dans la Rome des papes. 1724-1758*, Roma: École Française de Rome, 2012.

DESCRIZIONE 1697: [s.a.], *Descrizione di Roma moderna: formata nuovamente con le autorità del cardinal Baronio, Alfonso Ciacconio, Antonio Bosio, Ottavio Panciroli, e d'altri celebri autori accennati nella lettera al lettore; nella quale si discorre delle sagre basiliche, chiese, collegi, confraternite, librerie, monasteri, ospedali, fontane, giardini, palazzj, pitture, sculture, e statue più famose, che sono dentro, e fuori della città; come ancora dell'opere pie, indulgenze, e reliquie de' santi custodite nelle dette chiese, e de' sommi pontefici, e cardinali fondatori e restauratori delle medesime. Distinta in quattordici rioni, abbellita con figure nuove di rame, et accresciuta di molte notizie istoriche*, in Roma 1697.

DESTEFANIS 2022: E. Destefanis, «Reliquiari e “tesori” in età medievale: usi, visibilità e accessibilità dei contenitori per reliquie», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 91–100.

DI CASTRO 2007: Daniela Di Castro, «Gli arredi di Urbano VIII: appunti di ricerca», in L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas (a cura di), *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, Roma 2007, pp. 453–458.

DI CASTRO 2007: Daniela Di Castro, «Musica nei palazzi romani: gli strumenti dei Pallavicini e dei Rospigliosi», in F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi-Rognoni (a cura di), *Meraviglie sonore. Strumenti musicali del barocco italiano (catalogo della mostra, Firenze, Galleria dell'Accademia, 12 giugno – 4 novembre 2007)*, Firenze 2007, pp. 131–136.

DI CASTRO 2009: Daniela Di Castro, *Filippo Passarini - mobiliere, decoratore, incisore: con le nuove invenzioni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di Barbara Jatta, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009.

DI CASTRO 2009: Daniela Di Castro, *Filippo Passarini: mobiliere, decoratore, incisore. Con le nuove invenzioni della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2009.

DI CASTRO, PEDROCCHI, WADDY 2000: Daniela Di Castro, Anna Maria Pedrocchi, Patricia Ann Waddy, *Il Palazzo Pallavicini Rospigliosi e la Galleria Pallavicini*, Torino: Allemandi, 2000.

DI CHIARA 1990: Gianfranco Di Chiara, «L'organo di Luca Biagi», in C. Pietrangeli (a cura di), *La Basilica di San Giovanni in Laterano a Roma*, Firenze: Nardini Editore, 1990, pp. 267–270.

DI GIOIA 2006: Elena Bianca Di Gioia, «“Chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai”: Melchiorre Cafà a Roma tra 1660 e 1667», in K. Sciberras (a cura di), *Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta (Malta): Midsea, 2006, pp. 49–66.

DI GIOIA 2010: Elena Bianca Di Gioia, «Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi», in M.L. Casati, E. Palmieri, D. Pescarmona (a cura di), *Omaggio ai maestri intelvesi: Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni; sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi, catalogo della mostra (Como, Pinacoteca Civica, 7 Novembre 2010 – 13 Febbraio 2011)*, Como: Quaderni della Pinacoteca Civica, 2010, pp. 28–42.

DI LIDDO 2007: I. Di Liddo, «La “Virgen de la Caridad” di Giacomo Colombo a Cartagena: aspetti e considerazioni sul modello iconografico della Pietà tra Italia meridionale e Spagna», in M. Pasculli Ferrara, D. Donofrio del Vecchio (a cura di), *Angeli Stemmi Confraternite Arte. Studi per il ventennale del Centro di Ricerche di Storia Religiosa in Puglia*, Fasano 2007, pp. 265–278.

- DI LIDDO 2008: I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008.
- DI LIDDO 2008: I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008.
- DI LIDDO 2008a: I. Di Liddo, «La produzione di Nicola Fumo e Giacomo Colombo per la Spagna», in *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008, pp. 181–215.
- DI LIDDO 2008b: I. Di Liddo, *La circolazione della scultura lignea barocca nel Mediterraneo. Napoli, la Puglia e la Spagna. Una indagine comparata sul ruolo delle botteghe*: Nicola Salzillo, Roma 2008.
- DI LIDDO 2016: Isabella Di Liddo, *L'arte dell'intaglio. Arredi lignei tra XVII e XVIII secolo in Italia meridionale: organi, cantorie, cori, pulpiti, altari*, Fasano: Schena editore, 2016 (Biblioteca Della Ricerca. Puglia Storica 34).
- DI LIDDO 2022: I. Di Liddo, «Reliquiari di età moderna nei musei diocesani di Bisceglie e Barletta», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 277–290.
- DI LIDDO 2023: I. Di Liddo, «Note sui modelli di formazione artistica e socioeconomia tra Sei e Settecento. Le botteghe degli scultori in legno: i contratti di apprendistato», in L. Agus (a cura di), *Dalle officine alle Accademie nel Mediterraneo: Analisi e struttura delle botteghe d'arte in Età Moderna*, Palermo 2023, pp. 161–175.
- DI NATALE 2013: M.C. Di Natale (a cura di), *Opere d'arte nelle chiese francescane: Conservazione, restauro e musealizzazione*, Palermo 2013.
- DI STEFANO 2001: E. Di Stefano, «Pomponio Gaurico e l'estetica della scultura», in L. Russo (a cura di), *La nuova estetica italiana*, Palermo 2001, pp. 9–22.
- DI STEFANO 2002: E. Di Stefano, *Orfeo Boselli e la nobiltà della scultura*, Palermo 2002.
- DICKERSON, SIGEL 2012: C.D. Dickerson e Anthony Sigel, «Bernini/not Bernini: Reflections on the Role of Technical Evidence in the Attribution of Bernini's Terracottas», in C.D. Dickerson, A. Sigel, I. Wardropper (a cura di), *Bernini: Sculpting in Clay*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 2012, pp. 187–218.
- DICKERSON, SIGEL, WARDROPPER 2012: C.D. Dickerson, Anthony Sigel, e Ian Wardropper (a cura di), *Bernini: Sculpting in Clay*, New Haven, Conn. 2012.
- DIDEROT 1876a: D. Diderot, «Pensées Détachées sur la Peinture, la Sculpture, l'Architecture et la poésie (1781)», in J. Assézat, M. Tourneux (a cura di), *Oeuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales...*, Paris 1876, pp. 73–133.
- DIDEROT 1876b: D. Diderot, «Salon de 1765», in J. Assézat, M. Tourneux (a cura di), *Oeuvres complètes de Diderot: revues sur les éditions originales...*, Paris 1876, pp. 227–453.
- DIDI-HUBERMAN 1990: G. Didi-Huberman, *Devant l'image: Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris 1990.
- DIDI-HUBERMAN 2008: G. Didi-Huberman, *La ressemblance par contact: archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Paris 2008.
- DIGIESI 1996: Cristina Digiesi, «Indagine su Domenico Atticciati», in *La Diana*, 2, 1996/1998, pp. 244–254.
- DOMPNIER 2004: B. Dompnier, «Thérèse d'Avila et la dévotion française à Saint Joseph au XVIIe siècle», in *Les échanges religieux entre la France et l'Espagne du Moyen Âge à nos jours*, 2004, pp. 175–190.
- DOMPNIER 2008: B. Dompnier, «La dévotion à saint Joseph au miroir des confréries (XVIIe-XVIIIe siècles)», in B. Dompnier, P. Vismara (a cura di), *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne (mi-XVe - début XIXe siècle)*, Roma 2008, pp. 285–309.
- DONATI 1942: Ugo Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona (CH): Istituto editoriale ticinese; A. Salvioni, 1942.

- DONATI 1981: P.P. Donati, «Problemi di conservazione e di restauro degli organi storici», in A.M. Giusti (a cura di), *Atti del Convegno sul Restauro delle Opere d'Arte (Firenze, Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro, 2-7 novembre 1976)*, Firenze 1981, pp. 161–167.
- DONATI 2014: P.P. Donati, «Sulla conservazione e il restauro degli organi nell'età di mezzo», in *Informazione organistica* 24, 1, 2014, pp. 265–279.
- DONATI 2016a: P.P. Donati, «Corpus dei documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo. VII: Documenti dal 1581 al 1599», in *Informazione organistica* 28, 1, 2016, pp. 75–140.
- DONATI 2016b: P.P. Donati, «Corpus dei documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo. VIII: Documenti dal 1600 al 1620», in *Informazione organistica* 28, 2, 2016, pp. 285–341.
- DONATI 2017a: P.P. Donati, «Corpus dei documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo. IX: Documenti dal 1621 al 1650», in *Informazione organistica* 29, 1, 2017, pp. 117–159.
- DONATI 2017b: P.P. Donati, «Corpus dei documenti sulla manifattura degli organi in Italia dal XIV al XVII secolo. X: Documenti dal 1651 al 1700», in *Informazione organistica* 29, 2, 2017, pp. 267–324.
- DONATI 2023: Andrea Donati, «Painting on stone in Rome in the sixteenth century», in *The Burlington Magazine*, 1444, 165, 2023, pp. 738–753.
- DONATO, FERRETTI 2012: M.M. Donato, M. Ferretti (a cura di), *“Conosco un ottimo storico dell'arte...”: per Enrico Castelnuovo; scritti di allievi e amici pisani*, Pisa 2012.
- DONOVAN 1842: J. Donovan, *Rome ancient and modern and its environs*, Roma 1842.
- DONOVAN 1843: J. Donovan, *Rome ancient and modern and its environs*, Roma 1843.
- DONOVAN 1844: J. Donovan, *Rome ancient and modern and its environs*, Roma 1844.
- DORATI DA EMPOLI 1967: M.C. Dorati da Empoli, «Gli scultori della Cappella Paolina in Santa Maria Maggiore», in *Commentari* 18, 1967, pp. 231–260.
- DORATI DA EMPOLI 2001: Maria Cristina Dorati da Empoli, *Una guida artistica di Roma in un manoscritto secentesco anonimo*, Roma 2001.
- DORATI DA EMPOLI 2017: Maria Cristina Dorati da Empoli, *Pier Leone Ghezzi e il contesto artistico della prima metà del Settecento: documenti d'archivio*, Roma: Viella, 2017.
- DORDONI 1996: A. Dordoni, «Per la storia della devozione a san Giuseppe: indicazioni di metodo e linee di ricerca», in *Annali di scienze religiose* 1, 1996, pp. 321–342.
- DORDONI 1998: A. Dordoni, «“In illa hora tremenda”: La devozione a S. Giuseppe patrono della buona morte nei secoli XVI-XX, I.», in *Annali di scienze religiose* 3, 1998, pp. 279–304.
- DORDONI 1999: A. Dordoni, «“In illa hora tremenda”: La devozione a S. Giuseppe patrono della buona morte nei secoli XVI-XX, II.», in *Annali di scienze religiose* 4, 1999, pp. 381–402.
- DRAGO, SALERNO 1967: G. Drago, L. Salerno, *SS. Ambrogio e Carlo al corso e l'arciconfraternita dei lombardi in Roma*, Roma: Marietti, 1967.
- DU VAL 1656: P. du Val, *Le voyage et la description d'Italie. Montrant exactement les raretez et choses remarquables qui se trouvent es provinces et en chaque ville, les distances d'icelles; avec un dénombrement des places, champs de batailles qui s'y sont données. Ouvrage dressé pour la commodité des François et estrangers; avec la relation du voyage fait à Rome par monsieur le duc de Boüillon en l'année 1644. Par P. Du Val geographe ordinaire du Roy. Divisé en deux parties*, à Troyes; à Paris; 1656.
- DUMONT 2008: M.-C. Dumont, *L'église Saint-Bruno lès Chartreux*, Saint-Priest (Lyon) 2008.
- DÜMPELMANN 2018: B. Dümpelmann, «Farbreduktion und Fiktionalität in der Skulptur und den graphischen Künsten des 15. und 16. Jahrhunderts», in C. Lehmann, N. Gramaccini, J. Rößler, T. Dittelbach (a cura di),

Chiaroscuro als ästhetisches Prinzip 1300–1500: Kunst und Theorie des Helldunkels 1300–1550, atti del convegno (Bern, Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, 28-30 aprile 2016), Berlin; Boston 2018, pp. 311–332.

DÜMPELMANN 2022: B. Dümpelmann, «Metal appearance and wooden substance. Renaissance sculptor's models between material experiment and independent artwork», in M. Cole, A. Debenedetti, P. Motture (a cura di), *Creating sculpture: The drawings and models of Renaissance sculptors*, London 2022, pp. 120–135.

DÜMPELMANN 2023: B. Dümpelmann, «Fictitiousness in Non-Polychrome Renaissance Sculpture», in M. Bol, E.C. Spary (a cura di), *The Matter of Mimesis: Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art and Science*, Leiden; Boston 2023, pp. 187–217.

ECONOMOPOULOS 2001: H. Economopoulos (a cura di), *Le stagioni del legno: mostra sull'arte del legno a Roma, Catalogo della mostra (Roma, Tempio di Adriano, Piazza di Pietra, 4-14 ottobre 2001)*, Roma 2001.

EHRlich 1975: Pearl M. Ehrlich, *Giovanni Paolo Schor*, PhD Thesis in Fine Arts, Columbia University, 1975.

ELAM 2006: C. Elam (a cura di), *Michelangelo e il disegno di architettura, catalogo della mostra del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 17 settembre - 10 dicembre 2006; Firenze, Casa Buonarroti, 15 dicembre 2006 - 19 marzo 2007)*, Venezia 2006.

ENGASS, BROWN 1992: R. Engass, J. Brown (a cura di), *Italian and Spanish art, 1600-1750: sources and documents* 2a. ed. agg. e corr., Evanston (Ill.) 1992.

ENGLen 2001: Alia Englen, «San Sebastiano fuori le mura: il soffitto ligneo secentesco», in *Restauri d'arte e Giubileo: gli interventi della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Roma nel piano per il grande Giubileo del 2000*, Napoli: Electa Napoli, 2001, pp. 107–108.

ERCULEI 1885: R. Erculei, *Catalogo delle opere antiche d'intaglio e intarsio in legno, esposte nel 1885 a Roma: preceduto da brevi cenni sulla storia di quelle due arti in Italia dal XIII al XVI secolo*, Roma 1885.

ERIOli 2014: E. Erioli, *Falegnami e Muratori a Bologna nel Medioevo: Statuti e Matricole (1248-1377)*, Bologna 2014.

ERWEE 2014: Michael Erwee, *The churches of Rome, 1527-1870*, London: Pindar Press, 2014-2015.

ERWEE 2014: Michael Erwee, *The churches of Rome: 1527-1870*, 2 voll., London: Pindar Press, 2014

ESPOSITO 1984a: A. Esposito, «Le “confraternite” del Gonfalone (secoli XIV - XV)», in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 5, 1984, pp. 91–136.

ESPOSITO 1984b: A. Esposito, «Apparati e suggestioni nelle “feste e devotioni” delle confraternite romane», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria* 107, 1984, pp. 311–322.

ESPOSITO 1984c: A. Esposito, *Gli Atti privati nel Tardo Medioevo: La documentazione degli archivi di ospedali e confraternite come fonte per la storia sociale di Roma*, Roma 1984.

ESPOSITO 1995: A. Esposito, «Le confraternite romane tra arte e devozione», in C.L. Frommel, A. Esch (a cura di), *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1429-1530): atti del convegno internazionale, Roma, Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut), 24-27 ottobre 1990*, Roma 1995, pp. 107–120.

ESPOSITO 2008: A. Esposito, «Un inedito contratto per un organo a S. Maria del Popolo di Roma, in , pp.», in E. Bellini (a cura di), *Arte organaria e musica per organo nell'età moderna: l'Umbria nel quadro europeo, atti del convegno internazionale (Amelia, Collescipoli, Foligno, Trevi, Gubbio, 14-18 settembre 2007)*, Perugia 2008, pp. 101–108.

ESPOSITO 2011: A. Esposito, «Le strutture associative romane del primo Rinascimento: dalle confraternite alle “sodalitates” umanistiche», in *Mélanges de l'École française de Rome - Moyen Âge* 123, 1, 2011, pp. 33–38.

FABJAN 2005: B. Fabjan, «I Cibo e un Crocifisso ligneo in Santa Maria del Popolo a Roma», in G.B. Fidanza (a cura di), *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto, atti del convegno (Pergola, 9-12 maggio 2002)*, Perugia 2005, pp. 181–184.

FACCHIN 2014: Laura Facchin, «Lasciti e presenze di Ercole Ferrata in territorio lariano: novità e considerazioni», in *Artisti dei laghi. Rivista on line*, 3, 2014/2014, pp. 119–127.

FACHECHI 2001: G.M. Fachechi, «Frate Innocenzo da Petralia Soprana: uno scultore siciliano itinerante fra Roma, Umbria e Marche», in C. Galassi (a cura di), *L'arte del legno tra Umbria e Marche dal manierismo al rococò, atti del convegno (Foligno 2-3 giugno 2000, Dipartimento di Studi Storico-Artistici dell'Università degli Studi di Perugia)*, Ponte San Giovanni (Perugia) 2001, pp. 135–142.

FACHECHI 2011: M.G. Fachechi, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in legno*, Roma 2011.

FACHECHI 2012: G.M. Fachechi, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in legno*, Roma 2012.

FAGIANI 2019: M. Fagiani, «Il 'San Michele che sconfigge il demonio' di Alessandro Algardi: conferme e precisazioni su una committenza olivetana», in *Prospettiva* 173, 2019, pp. 71–75.

FAGIOLI VERCELLONE 1989: G. Fagioli Vercellone, «Della Valle, Guglielmo,» in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 37, 1989, p. ad vocem.

FAGIOLO DELL'ARCO 2001: Maurizio Fagiolo dell'Arco, «Un modello di cantiere berniniano: la fabbrica di San Tommaso da Villanova a Castel Gandolfo», in M.G. Bernardini (a cura di), *Bernini a Montecitorio*, Roma: Camera dei Deputati, 2001, pp. 7–29.

FAGIOLO DELL'ARCO 2002: Maurizio Fagiolo dell'Arco, «Il progettista dell'arredo: i tavoli di Ariccia e Antonio Chiccari», in M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano: Skira, 2002, pp. 147–156 (Biblioteca d'arte Skira 7).

FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1977: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Silvia Carandini (a cura di), *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, 2 voll., Roma: Bulzoni, 1977.

FAGIOLO DELL'ARCO, CARANDINI 1978: M. Fagiolo dell'Arco, S. Carandini, *L'effimero barocco: strutture della festa nella Roma del '600*, Roma 1978.

FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998: M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci (a cura di), *L'Ariccia del Bernini, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998)*, Roma 1998.

FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998: M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci (a cura di), «L'Ariccia del Bernini, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 10 ottobre-31 dicembre 1998)», in Roma 1998.

FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 1998: Maurizio Fagiolo dell'Arco, Francesco Petrucci (a cura di), *L'Ariccia del Bernini*, Roma: De Luca, 1998.

FAGIOLO DELL'ARCO, PETRUCCI 2001: M. Fagiolo dell'Arco, F. Petrucci (a cura di), *Il Baciccio un anno dopo. La collezione Chigi, restauri e nuove scoperte, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 25 marzo-27 maggio 2001)*, Ginevra 2001.

FAIRBAIRN 1998: Lynda Fairbairn, *Italian Renaissance drawings from the collection of sir John Soane's Museum*, London 1998.

FAIRBAIRN 2004: Lynda Fairbairn, «Giovanni Battista Montano (c. 1534-1621)», in I. Campbell (a cura di), *Ancient Roman topography and architecture: II; Drawings by Montano and early seventeenth-century draughtsmen*, vol. 2 di 3, London: Royal Collection, 2004 (The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo: Series A, Antiquities and architecture, n. 9), pp. 442–478.

FALCONET 1760: E. Falconet, *Réflexions sur la sculpture: lues à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 7 juin 1760.*, Paris 1760.

FALDA [1667-1669]: Giovanni Battista Falda, *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma: date in luce sotto il felice pontificato di Nostro Signore papa Clemente IX. Disegnate in prospettiva et intagliate da Gio. Battista Falda.*, [Roma]: Con direzione e cura di Gio. Iacomo Rossi alla Pace, [1667-1669].

FALDA 1691: Giovanni Battista Falda, *Le fontane di Roma nelle piazze, e luoghi pubblici della città: con li loro prospetti, come sono al presente*, [Roma] 1691.

FALDI 1953: Italo Faldi, «Note sulle sculture borghesiane del Bernini», in *Bollettino d'Arte*, 38, 1953.

FALDI 1954: Italo Faldi, *Galleria Borghese: Le sculture dal secolo XVI al XIX*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1954.

FANANO 1964: E. Fanano, *S. Salvatore in Lauro del Pio Sodalizio dei Piceni*, Roma 1964.

FANTONI 1977: Donato Andrea Fantoni, *Diario di viaggio e lettere: 1766 – 1770*, a cura di Anna Maria Pedrocchi, Bergamo: [s.e], 1977 (Monumenta Bergomensia, 46).

FANUCCI 1601: C. Fanucci, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma: nel quale si descrivono tutti gli spedali, confraternite, et altri luoghi pij de' quali tutti o la maggior parte hanno facoltà di comunicare i loro privilegi et indulgenze et si dichiara da chi sieno state instituite dette opere, di che tempo, et quello che fanno et molte altre cose curiose da intendersi*, In Roma 1601.

FANUCCI LOVITCH 1995: Miria Fanucci Lovitch, *Artisti attivi a Pisa fra XIII e XVII secolo: II*, Pisa: Pacini, 1995 (Biblioteca Del Bollettino Storico Pisano. Collana Strumenti, 2).

FATIGATI 2010: G. Fatigati, «Le arti del legno: natura, proprietà e problemi della materia nella conservazione delle opere», in Napoli 2010.

FATIGATI 2015: G. Fatigati, «La policromia della scultura lignea. Una ipotesi di lettura attraverso la scultura di culto classica», in P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna: Dal Quattro al Settecento, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015)*, Napoli 2015, pp. 231–236.

FAZIO 2011: G. Fazio, «Inocentio petroliensi inferiori laico de minore osservante reformato: revisione critica di frate Innocenzo da Petralia e del suo connubio artistico con frate Umile», in *Paleokastro* 2, 3, 2011, pp. 29–42.

FAZIO 2019: G. Fazio, *I crocifissi di frate Umile e frate Innocenzo da Petralia*, Ispica (RG) 2019.

FEBEI 1666: F.M. Febei, *De identitate cathedrae in qua sanctus Petrus Romae primum sedet: et de antiquitate, et praestantia solemnitate cathedrae Romanae dissertatio*, Romae 1666.

FECCHIO 2023: L. Fecchio, «Giacomo d'Adda e il “nuovo miglior ordine” per il Sacro Monte di Varallo Sesia (1560-1590)», in P. Cozzo, P. Gentile (a cura di), *Spazi sacri, luoghi di culto, santuari in area alpina, in Spazi sacri, luoghi di culto, santuari in area alpina: persistenze e sviluppi dall'antichità all'età contemporanea, atti del convegno (Torino, 23-25 novembre 2022)*, Roma 2023, pp. 43–54.

FECIA 1839: A. Fecia, *Metodo pratico e progressivo per l'insegnamento della lingua Italiana; con proposta di una poliantea universale figurata*, Biella 1839.

FEDELI BERNARDINI 2005: F. Fedeli Bernardini, «Problemi e modalità di trasmissione dei tesoretti votivi delle confraternite nel territorio laziale», in *La Ricerca Folklorica* 52, La devozione dei laici: Confraternite di Roma e del Lazio dal Medioevo ad oggi, 2005, pp. 51–60.

FEHRENBACH 2003: F. Fehrenbach, «Calor nativus - color vitale. Prolegomena zu einer Ästhetik des Lebendigen Bildes in der frühen Neuzeit», in U. Pfisterer, M. Seidel (a cura di), *Visuelle Topoi. Erfindung und tradiertes Wissen in den Künsten der italienischen Renaissance*, München; Berlin 2003, pp. 151–170.

FEHRENBACH 2005: F. Fehrenbach, «Bernini's Light», in *Art history* 28, 1, 2005, pp. 1–42.

FEHRENBACH 2011: F. Fehrenbach, «Coming Alive: Some Remarks on the Rise of Monochrome Sculpture in the Renaissance», in 30, 3, 2011, pp. 47–55.

FEHRENBACH 2013: F. Fehrenbach, «Tra vivo e spento. Marinos Lebendige Bilder», in R. Stillers, C. Kruse (a cura di), *Barocke Bildkulturen: Dialog der Künste in Giovan Battista Marinos "Galeria"*, Wiesbaden 2013, pp. 203–223, 467, 475.

FEHRENBACH 2020: F. Fehrenbach, «The Colors of Monochrome Sculpture», in A.R. Bloch, D.M. Zolli (a cura di), *The art of sculpture in fifteenth-century Italy*, Cambridge UK 2020, pp. 64–82.

FEHRENBACH 2021: F. Fehrenbach, *Quasi vivo: Lebendigkeit in der italienischen Kunst der Frühen Neuzeit*, Berlin; Boston 2021.

FELINI 1610: P.M. Felini, *Trattato nuovo delle cose maravigliose dell'Alma Città di Roma, Diviso in due parti. Nella prima si discorre brevemente delle cose più essenziali appartenenti a trecento et più Chiese. Nella seconda con facilità, et bellissimo ordine si mostrano, et dichiarano tutte l'antichità della detta Alma Città. Composto da F. Pietro Martire Felini da Cremona dell'Ordine de' Servi*, in Roma 1610.

FERRARI 1910: G. Ferrari, *Il legno nell'arte Italiana: riproduzioni in parte inedite di saggi dal periodo romanico al neo-classico*, Milano 1910.

FERRARI 1928: G. Ferrari, *Il legno e la mobilia nell'arte italiana: la grande scultura e la mobilia della casa*, Milano 1928.

FERRARI, PAPALDO 1999: Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma: Ugo Bozzi, 1999.

FERRARI, PAPALDO 1999: Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma: Bozzi, 1999.

FERRETTI 1985: M. Ferretti, «“Con l'ornamento, come l'aveva esso acconciato”: Raffaello e la cornice della “Santa Cecilia”», in *Prospettiva* 43, 1985, pp. 12–25.

FERRI PICCALUGA 1978: Gabriella Ferri Piccaluga, «La bottega di Donato Andrea Fantoni e la committenza bergamasca: precisazioni sull'alcova per le nozze Sottocasa-Lupi», in *Arte Lombarda*, 49, 1978, pp. 46–51.

FIDANZA 1999: G.B. Fidanza (a cura di), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del primo convegno di Pergola (Comune di Pergola, Comunità montana del Catria e del Cesano 24-25 Ottobre 1997), Perugia 1999.

FIDANZA 1999: G.B. Fidanza (a cura di), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria: atti del convegno (Pergola 24 - 25 ottobre 1997)*, Ponte San Giovanni (PG) 1999.

FIDANZA 2003: Giovan Battista Fidanza, «Intagliatori francesi nello Stato della Chiesa: arte e tecnica nelle opere di Fournier e D'Amuelle», in *Confronto*, 2, 2003, pp. 94–105.

FIDANZA 2005: G.B. Fidanza (a cura di), *L'arte del legno in Italia, esperienze e indagini a confronto*, atti del convegno di Pergola (Comune di Pergola, 9-12 maggio 2002), Perugia 2005.

FIDANZA 2005: G.B. Fidanza, «Scultori in marmo ideatori di statue e intagli in legno: il caso di Vincenzo Pacetti», in G.B. Fidanza (a cura di), *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto, atti del convegno (Comune di Pergola, 9-12 maggio 2002)*, Perugia 2005, pp. 335–342.

FIDANZA 2005: G.B. Fidanza, *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto, atti del convegno (Pergola 9-12 maggio 2002)*, Ponte San Giovanni (PG) 2005.

FIDANZA 2006: G.B. Fidanza, *Lavoro di quadro e lavoro d'intaglio: Perugia nel Seicento*, Roma 2006.

FIDANZA 2006: G.B. Fidanza, *Lavoro di quadro e lavoro d'intaglio: Perugia nel Seicento*, Roma 2006.

FIDANZA 2007: G.B. Fidanza, «I legni per “fabbriche”, “intagli” e “figure” nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento», in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 30/31, 2007, pp. 209–225.

FIDANZA 2007: G.B. Fidanza, «I legni per “fabbriche”, intagli e “figure” nel Vocabolario di Filippo Baldinucci: una ricostruzione delle fonti di riferimento», in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 30/31, 62/63, 2007, pp. 209–225.

FIDANZA 2008: G.B. Fidanza, «Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna», in G.B. Fidanza, N. Macchioni (a cura di), *Statue di legno: Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, Atti del seminario di studi (Perugia 1-2 aprile 2005)*, Roma 2008, pp. 33–57.

FIDANZA 2008a: G.B. Fidanza, «Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose: una verifica su statue e intagli di età moderna», in G.B. Fidanza (a cura di), *Statue di legno: caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, atti del seminario di studi (Perugia 1 - 2 aprile 2005)*, Roma 2008, pp. 33–57.

FIDANZA 2008b: G.B. Fidanza, *I legni dell'arte: l'Archivio delle Identificazioni delle Specie Legnose dei Beni Storico-Artistici*, Fabriano 2008.

FIDANZA 2009: G.B. Fidanza, «La porta lignea della basilica romana di San Vitale: storia, iconografia e tecnica», in *Arte cristiana* 97, 855, 2009, pp. 441–452.

FIDANZA 2009: Giovan Battista Fidanza, «La porta lignea della basilica romana di San Vitale: storia, iconografia e tecnica», in *Arte cristiana*, 97, 855, 2009, pp. 441–452.

FIDANZA 2012: G.B. Fidanza, «Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi», in G.B. Fidanza (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo, Atti del convegno (Serra San Quirico, Pergola, 13-15 dicembre 2007)*, in «*Bollettino d'arte*», vol. spec. 2011, Roma 2012, pp. 199–210.

FIDANZA 2012: G.B. Fidanza, «Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi», in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo; atti del convegno (Serra San Quirico; Pergola, 13-15 dicembre 2007)*, in «*Bollettino d'arte*», volume speciale 2011., Roma 2012, pp. 199–210.

FIDANZA 2012: G.B. Fidanza, «Sistemi di assemblaggio e risultati formali: alcuni casi seicenteschi», in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007)*, *Bollettino d'Arte, Volume Speciale*, Roma 2012, pp. 199–210.

FIDANZA 2014: G.B. Fidanza, «La scultura lignea tra storia tecnica e restauro: riflessioni a voce alta rileggendo Vasari e qualche catalogo di mostra», in P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna, Atti del convegno (Napoli, Soprintendenza Archivistica per la Campania, 4-5 novembre 2011)*, Napoli 2014, pp. 158–164.

FIDANZA 2014a: G.B. Fidanza, «Donatello Maria Magdalena: Technik und Theologie einer Holzfigur», in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 62, 2014, pp. 127–144.

FIDANZA 2014b: G.B. Fidanza, «La scultura lignea tra storia tecnica e restauro: riflessioni a voce alta rileggendo Vasari e qualche catalogo di mostra», in P.L. De Castris (a cura di), *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna, atti del convegno (Napoli, 4 - 5 novembre 2011, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania)*, Napoli 2014, pp. 158–164.

FIDANZA 2020: G.B. Fidanza, «Wood and architecture: Pliny's legacy in the treatises of Alberti and Cataneo», in A. Anguissola, A. Grüner (a cura di), *The Nature of Art: Pliny the Elder on materials*, Turnhout 2020, pp. 91–99.

FIDANZA 2023: G.B. Fidanza, «La produzione artistica francescana fra XVI e XVIII secolo: qualche esempio e appunti per una riflessione», in A. Cacciotti, M. Melli (a cura di), *Il patrimonio artistico della provincia di S. Bonaventura dei Frati minori tra Lazio e Abruzzo (secoli XV-XVIII), proposte di ricerca, tutela e valorizzazione, atti del XIX Convegno storico di Greccio (Greccio, 6-7 maggio 2022)*, Milano 2023, pp. 41–54.

FIDANZA, MACCHIONI 2008: G.B. Fidanza, N. Macchioni (a cura di), *Statue di legno. Caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose*, atti del seminario di studi (Perugia 1-2 aprile 2005), Roma 2008.

FIDANZA, SPERANZA, VALENZUELA 2012: G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo; atti del convegno (Serra San Quirico; Pergola, 13-15 dicembre 2007)*, in «*Bollettino d'arte*», volume speciale 2011., Roma 2012.

FILERI 2001a: E. Fileri, «Il cardinale Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728) collezionista e scienziato», in M. Gallo (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati, vol. 2 "Sal terrae, ac lucernae positae super candelabrum"*, Roma 2001, pp. 37–47.

FILERI 2001b: E. Fileri, «La stanza delle terracotta del museo del Cardinale Gualtieri», in *Archeologia Classica* 52, 2001, pp. 343–384.

FILERI 2002: E. Fileri, «La collezione del Cardinale Filippo Antonio Gualtieri: “principe amantissimo delle scienze e d’ogni sorte d’erudizione”», in *Storia dell’arte* 102, 2002, pp. 31–44.

FILERI 2022: E. Fileri, «Piacere, prestigio, erudizione: le collezioni di antichità del cardinale Filippo Antonio Gualtieri», in M.C. Cola (a cura di), *Mostrare il sapere: collezioni scientifiche, studioli e raccolte d’arte a Roma in età moderna*, Città del Vaticano 2022, pp. 69–100.

FILIPPONI 2020: F. Filippini, «Souvenir d’Arcadie au musée Gualtieri: les sources littéraires dans les arts décoratifs à la cour de Clément XI», in *Revue de l’art* 209, 3, 2020, pp. 23–33.

FINOCCHIARO 2005: F. Finocchiaro, «Approfondimenti sulle trasformazioni seicentesche nell’abside e sulla ricostruzione settecentesca della chiesa di S. Anastasia in Roma», in *Archivio della Società Romana di storia patria* 128, 2005, pp. 99–134.

FINOCCHIETTI 1873: D.C. Finocchietti, *Della scultura e tarsia in legno dagli antichi tempi ad oggi*, Firenze 1873.

FIORANI 1970: L. Fiorani, *Riti, cerimonie, feste e vita di popolo nella Roma dei papi*, Bologna 1970.

FIORANI 1984: L. Fiorani, «L’esperienza religiosa nelle confraternite romane tra Cinque e Seicento», in L. Fiorani (a cura di), *Le confraternite romane: esperienza religiosa, società, committenza artistica. Colloquio della Fondazione Caetani (Roma, 14-15 maggio 1982)*, Roma 1984, pp. 155–196.

FIORANI 1985: L. Fiorani, «Discussioni e ricerche sulle confraternite romane negli ultimi cento anni», in L. Fiorani (a cura di), *Storiografia e archivi delle confraternite romane*, Roma 1985, pp. 11–108.

FIORAVANTI 1564: L. Fioravanti, *Dello Specchio di Scientia Universale, dell’Eccellente Medico, et Cirurgico M. Leonardo Fioravanti Bolognese, Libri Tre: Nel primo de’ quali, si tratta di tutte l’arti liberali, et mecanice, et si mostrano tutti i secreti più importanti, che sono in esse. Nel secondo si tratta di diverse scientie, et di molte belle contemplationi de’ Filosofi antichi. Nel terzo si contengono alcune inventioni notabili utilissime et necessarie da sapersi*, in Venetia 1564.

FIORENTINO 2018: L. Fiorentino, «Cornelis De Bie e Gian Lorenzo Bernini: osservazioni in merito alla fortuna critica berniniana nel Seicento», in *Prospettiva* 169/171, 2018, pp. 251–261.

FIORI 1981: Giorgio Fiori, «Giovanni Seti scultore e intagliatore in legno», in *Bollettino Storico Piacentino*, 77, 1981, pp. 83–85.

FISCHER PACE 1979: U.V. Fischer Pace (a cura di), *Disegni di Giacinto e Ludovico Gimignani nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Palazzo della Farnesina, 23 novembre 1979 - 28 febbraio 1980), Roma: De Luca, 1979.

FLEMING 2021: A.C. Fleming, «Shifting role models within the Society of Jesus: the abandonment of grisly martyrdom images c. 1600», in S. Perkinson, N. Turel (a cura di), Leiden; Boston 2021, pp. 375–398.

FOGELBERG ROTA 2019: S. Fogelberg Rota, «Fioravante Martinelli’s Roma ricercata nel suo sito and his “lettore forastiero”», in A. Blennow, S. Fogelberg Rota (a cura di), *Rome and the guidebook tradition: from the Middle Ages to the 20th century*, Berlin; Boston 2019, pp. 163–196.

FOLENA 1995: G. Folena (a cura di), *Motti e facezie del piovano Arlotto* 2a, Milano; Napoli 1995.

FOLETTI 2014: I. Foletti, «Le porte lignee di Santa Sabina all’Aventino: tra liturgia stazionaria e funzione iniziatica. Il nartece di Santa Sabina: II», in *Hortus artium medievalium* 20, 2, 2014, pp. 709–719.

FOLETTI 2015: I. Foletti, *Zona liminare: il nartece di Santa Sabina a Roma, la sua porta e l’iniziazione cristiana*, Roma 2015.

FOLETTI et Al. 2019: I. Foletti, M. Romagnoli, L. Liccioli, M. Fedi, R. Saccuman, «Wiggle Matching Analysis of the Doors of Santa Sabina in Rome», in *RIHA Journal* 0204, 2019.

- FONTANA 2009: M.V. Fontana, «Giacomo Colombo», in E. Acanfora (a cura di), *Splendori del Barocco defilato. Arte in Basilicata e ai suoi confini da Luca Giordano al Settecento*, Roma 2009, p. 278.
- FORCELLA 1876: V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1876.
- FORMICA, RAO, TATTI 2022: M. Formica, A.M. Rao, S. Tatti (a cura di), *L'invenzione del passato nel Settecento*, Roma 2022.
- FORTINI 1998: P. Fortini, *Carcer Tullianum: Il Carcere Mamertino al Foro Romano*, Milano 1998.
- FORTINI 2002: P. Fortini, «Nuovi Documenti sul Carcere Mamertino (Carcer-Tullianum) quale Luogo di Culto Cristiano», in A. Guiglia Guidobaldi, F. Guidobaldi (a cura di), *Ecclesiae Urbis. Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV - X secolo), Roma 4-10 settembre 2000*, Città del Vaticano 2002, pp. 503–532.
- FORTINI 2009: P. Fortini, «La Memoria nella Trasformazione: l'Esempio del Carcer-Tullianum nel Foro Romano», in M. Barbanera (a cura di), *Relitti Riletti. Metamorfosi delle Rovine e Identità Culturale*, Torino 2009, pp. 431–451.
- FORTUNATI 2000: M.C. Fortunati, «Il trattato “Osservazioni della Scoltura Antica” di Orfeo Boselli (1657 - 1661): per una rilettura», in *Storia dell'arte* 100, 2000, pp. 69–101.
- FORTUNATI 2014: M.C. Fortunati, «Orfeo Boselli's Osservazioni della scoltura antica: a seventeenth-century treatise on sculpture, its purpose, and its descent into obscurity», in A. Colantuono, S.F. Ostrow (a cura di), *Critical perspectives on Roman Baroque sculpture*, University Park (PA) 2014, pp. 105–116.
- FRAGNITO 2016: G. Fragnito, «Riccio, Pierfrancesco», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 87, 2016, *ad vocem*.
- FRANCESCHINI 2020: C. Franceschini, «A splendid shrine for an ugly image: visual interactions in the Salviati Chapel at San Gregorio al Celio», in C. Franceschini, S.F. Ostrow, P. Tosini (a cura di), *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome: form, function, meaning*, Roma 2020, pp. 112–145.
- FRANCESCHINI 2021a: C. Franceschini, «Too many wounds: Innocenzo da Petralia's excessive crucifixes and the normative image», in C. Franceschini (a cura di), *Sacred images and normativity: Contested forms in early modern art*, Turnhout 2021, pp. 46–67.
- FRANCESCHINI 2021b: C. Franceschini (a cura di), *Sacred images and normativity: Contested forms in early modern art*, Turnhout 2021.
- FRANCESCHINI, OSTROW, TOSINI 2020: C. Franceschini, S.F. Ostrow, P. Tosini (a cura di), *Chapels of the Cinquecento and Seicento in the churches of Rome: form, function, meaning*, Roma 2020.
- FRANCHI, SARTORI 2001: S. Franchi, O. Sartori, *Le botteghe d'arte e la topografia storico-urbanistica di una zona di Roma dalla fine del XVI secolo a oggi. Edifici, botteghe, artigiani, nella zona di piazza Pasquino, sede storica di liutai e librai*, Roma 2001.
- FRANCHINI GUELF 1973: F. Franchini Guelfi, *Le casacce. Arte e tradizione*, Genova 1973.
- FRANCIA 1989: Ennio Francia, *Storia della costruzione del nuovo San Pietro da Michelangelo a Bernini*, Roma: De Luca Edizioni d'Arte, 1989.
- FRANGENBERG 2010: T. Frangenberg, «The limits of a genre: Giovanni Gaetano Bottari's edition of Vasari's "Lives" (1759 - 1760)», in K. Burzer, C. Davis, S. Feser, A. Nova (a cura di), *Le vite del Vasari: genesi, topoi, ricezione, atti del convegno (Firenze, Kunsthistorisches Institut, 13-17 febbraio 2008)*, Venezia 2010, pp. 293–300.
- FRANSOLET 1942: Mariette Franolet, *François du Quesnoy: Sculpteur d'Urbain VIII; 1597–1643*, Bruxelles: Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 1942.
- [FRANZINI, PALLADIO] 1588: [Girolamo Franzini, Andrea Palladio], *Le Cose Maravigliose Dell'Alma Città Di Roma: Dove Si Veggono Il Movimento delle Guglie, et gli Acquedutti per condurre l'Acqua Felice...*, Venezia 1588.

- FRASCARELLI 2001: D. Frascarelli, «Arte e controriforma: l'altare maggiore nelle *Instructiones fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* di Carlo Borromeo», in M. Gallo (a cura di), *I cardinali di Santa Romana Chiesa: Collezionisti e mecenati - "Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes"*, *Atti della prima giornata di studi* (Roma, Sagrestia della Chiesa di Sant'Andrea della Valle, 27 ottobre 2001), Roma 2001, pp. 24–37.
- FRASCHETTI 1900: Stanislao Frascchetti, *Il Bernini, la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano: U. Hoepli, 1900.
- FRASCHETTI 1900: Stanislao Frascchetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano: U. Hoepli, 1900.
- FRATINI 2001: C. Fratini, *Mercatello e i Bencivenni: una terra di provincia e i maestri di legname itineranti*, atti del convegno (Mercatello sul Metauro, 15-16 ottobre 1998), Sant'Angelo in Vado 2001.
- FRÉART DE CHANTELOU 1885: Paul Fréart de Chantelou, *Journal du voyage du cavalier Bernin en France*, a cura di Ludovic Lalanne, Paris: Gazette des beaux-arts, 1885.
- FREEDBERG 1993: D. Freedberg, *Il potere delle immagini: Il mondo delle figure, reazioni e emozioni del pubblico*, Torino 1993.
- FREEDBERG 2008: D. Freedberg, «Antropologia e storia dell'arte: la fine delle discipline?», in *Ricerche di storia dell'arte* 94, 2008, pp. 5–18.
- FREIBERG 1991: Jack Freiberg, «The Lateran patronage of Gregory XIII and the Holy Year 1575», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 54, 1, 1991, pp. 66–87.
- FREIBERG 2019: J. Freiberg, «The heraldic ceilings of the Lateran basilica», in C. Conforti, M.G. D'Amelio (a cura di), *Di sotto in su: soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019, pp. 38–59.
- FRIGELIUS 1656: E. Frigelius, *De statu illustrium Romanorum: Liber singularis*, Stockholm 1656.
- FROMMEL, LEUSCHNER, DROGUET, KIRCHNER 2018: Sabine Frommel, Eckhard Leuschner, Vincent Droguet, Thomas Kirchner (a cura di), *Construire avec le corps humain: Les ordres anthropomorphes et leurs avatars dans l'art européen de l'antiquité à la fin du XVIe siècle*, Roma; Parigi: Campisano; Picard, 2018.
- FRONZUTO 2008a: G. Fronzuto, *Organi di Roma: gli organi delle quattro basiliche maggiori*, Firenze 2008.
- FRONZUTO 2008b: G. Fronzuto, *Organi di Roma. Guida pratica orientativa agli organi storici e moderni*, Firenze 2008.
- FUMAGALLI 1990: Elena Fumagalli, «Guido Reni (e altri) a San Gregorio al Celio e a San Sebastiano fuori le Mura», in *Paragone* 41, 1990, pp. 67–103.
- FUMAGALLI 2017: Elena Fumagalli, «Per la decorazione privata a Napoli fra Sei e Settecento», in *Paragone*, 68, 135–136=811–813, 2017, pp. 3–25.
- FUMAGALLI 2019: E. Fumagalli, «Il committente e l'artista: Giovan Battista Borghese e Johann Paul Schor», in M.M. Simari, A. Griffio (a cura di), *Il carro d'oro di Johann Paul Schor. L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Palazzo Pitti - Sala delle Nicchie, 20 febbraio 2019–05 maggio 2019), Livorno: Sillabe, 2019, pp. 49–69.
- FUSCONI 1984: Giulia Fusconi, «Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni», in *Antologia di Belle Arti*, 21–22, 1984, pp. 80–97.
- FUSCONI 1984: Giulia Fusconi, «Per la storia della scultura lignea in Roma: le carrozze di Ciro Ferri per due ingressi solenni», in *Antologia di Belle Arti*, 21–22, 1984, pp. 80–97.
- FUSCONI 1985: Giulia Fusconi, «Disegni decorativi di Johann Paul Schor», in *Bollettino d'Arte*, 70, 33/34, 1985, pp. 159–180.
- FUSCONI 1985: Giulia Fusconi, «Disegni decorativi di Johann Paul Schor», in *Bollettino d'Arte*, 33–34, 1985, pp. 159–180.
- FUSCONI 1986: Giulia Fusconi (a cura di), *Disegni decorativi del barocco romano*, Catalogo della mostra (Roma, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Villa La Farnesina alla Lungara, 22 maggio – 14 luglio 1986), Roma: Quasar, 1986.

FUSCONI 2016a: Giulia Fusconi, «Sviluppo e tipologie dell'arte decorativa barocca a Roma: disegni, stampe, manufatti» in C. Bossu, W. Bracke, A. Jacobs, S. Lambeau, C. Leporati (a cura di), *Alla luce di Roma: I disegni scenografici di scultori fiamminghi e il barocco romano*, Roma: De Luca, 2016, pp. 113–125.

FUSCONI 2016b: Giulia Fusconi, «La fête baroque après 1655: Goût et fonction de l'ornement dans les apparats éphémères du Chevalier Bernin et de Johann Paul Schor», in *Les cahiers de l'ornement*, 2, 2016, pp. 138–155.

GABBURRI 1730-1742: Francesco Maria Niccolò Gabburri, *Vite Di Pittori*, 1730-1742, Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ms. Palatino E.B.9.5, I-IV.

GAETA 1990: L. Gaeta, «Riconsiderando Giacomo Colombo», in *Il Cilento ritrovato. La produzione artistica nell'antica Diocesi di Capaccio*, Napoli 1990, pp. 166–172.

GAETA 2006: L. Gaeta, «Pittori e scultori a Napoli tra '600 e '700: tracce di un'intesa.», in *Kronos* 10, 2006, pp. 139–156.

GAETA 2007: L. Gaeta (a cura di), *La scultura meridionale in età moderna nei suoi rapporti con la circolazione mediterranea*, atti del convegno (Lecce, Università degli Studi, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 9-11 giugno 2004), Galatina (LE) 2007.

GAETA 2007: L. Gaeta, «“... colorite e miniate al naturale”: vesti e incarnati nel repertorio degli scultori napoletani tra Seicento e Settecento», in R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle: Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno, Lecce, Università degli Studi, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 25-26 maggio 2007, Galatina (LE) 2007, pp. 199–209.

GAETA 2007: L. Gaeta, «Giacomo Colombo tra compari, amici e rivali», in R. Casciaro, A. Cassiano (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e Spagna*, Roma 2007, pp. 87–104.

GAETA 2011: L. Gaeta, «Modelli, fonti e “venerati” maestri nelle botteghe napoletane: spunti per riflessioni e revisioni», in *Studi medievali e moderni* 15, 1/2, 2011, pp. 299–308.

GAETA 2017: L. Gaeta, «Tra scultura e decorazione. Gli organi del Gesù Nuovo a Napoli e la tradizione dei maestri d'ascia», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, ottobre 2015), Genova 2017, pp. 569–579.

GAETA, DE MIERI 2015: L. Gaeta, S. De Mieri, *Intagliatori, incisori, scultori, sodalizi e società nella Napoli dei viceré: Ritorno all'Annunziata*, Galatina (LE) 2015.

GALASSI 2001: C. Galassi (a cura di), *L'arte del legno tra Umbria e Marche dal Manierismo al Rococò*, atti del convegno (Foligno, 2-3 giugno 2000), Perugia 2001.

GALASSI 2005: C. Galassi (a cura di), *Sculture “da vestire”. Nero Alberti da Sansepolcro e la produzione di manichini lignei in una bottega del Cinquecento*, Milano; Perugia 2005.

GALASSI 2007: C. Galassi, «Sotto la pelle delle sculture: artifici e tecnica in una bottega toscana del secondo Cinquecento», in R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle: artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, atti del convegno (Lecce, 25-26 maggio 2007), 2007, pp. 125–151.

GALASSI 2007: C. Galassi, «Sotto la pelle delle sculture: artifici e tecnica in una bottega toscana del secondo Cinquecento», in R. Casciaro (a cura di), *La statua e la sua pelle: Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Atti del convegno, Lecce, Università degli Studi, Dipartimento dei Beni delle Arti e della Storia, 25-26 maggio 2007, Galatina (LE) 2007, pp. 125–151.

GALASSI 2011: C. Galassi, «Le sculture “da vestire” di Nero Alberti da Sansepolcro: tecnica, diagnostica e conservazione», in L. Bortolotti (a cura di), *Vestire il sacro: percorsi di conoscenza, restauro e tutela di Madonne, Bambini e Santi abbigliati*, Bologna 2011, pp. 167–182.

GALASSI 2012: C. Galassi, «La tecnica delle sculture polimeriche della bottega di Nero Alberti da Sansepolcro: indagini diagnostiche e analisi delle fonti», in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea:*

per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007), Bollettino d'Arte, Volume Speciale 2011, Roma 2012, pp. 95–114.

GALILEI 1864: G. Galilei, *Lettere di Galileo Galilei pubblicate la prima volta pel suo trecentesimo natalizio in Pisa*, Pisa 1864.

GALLACCINI 1767: T. Gallaccini, *Trattato di Teofilo Gallaccini sopra gli errori degli architetti ora per la prima volta pubblicato*, in Venezia 1767.

GALLAVOTTI CAVALLERO 2009: D. Gallavotti Cavallero, «L'influenza baroniana nell'allestimento della basilica e delle grotte di S. Pietro», in P. Tosini (a cura di), *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio: atti del convegno internazionale di studi*, (Sora, Frosinone, 16-18 maggio 2007), Roma 2009, pp. 229–240.

GALLAVOTTI CAVALLERO 2015: D. Gallavotti Cavallero (a cura di), *Francesco Maria Torrigio (1580-1649): San Pietro e le sacre Memorie*, Roma 2015.

GALLO 1935: G. Gallo, «Scultori in legno del sec. XVII: Frate Angelo da Pierafitta», in *Brutium* 14, 6, 1935, p. 111.

GALLONIO 1629: S. Gallonio, *Guida angelica perpetua per visitare le chiese che sono dentro e fuori di Roma tutto l'anno, e nei giorni delle feste, che vi si celebrano*, in Roma 1629.

GALLONIO 1710: S. Gallonio, *Nuova guida angelica perpetua romana per visitare le chiese dentro, e fuori di Roma, ove si celebrano le feste, e stationi: con le notizie delle reliquie, che in esse vi sono, già composta, e data in luce da Stefano Gallonio sottosagrestano della Basilica di S. Maria Maggiore, et in questa nuova impressione aggiuntivi gli esercitii di christiana pietà, che ogni giorno vi si fanno, con le doti, che si distribuiscono, sì per maritarsi, come per monacarsi; con una notizia delle reliquie, che sono nella cappella detta Sancta Sanctorum, et altre reliquie, che sono nelle chiese di Roma mai più per l'addietro stampate; con breve discorso delle stationi, indulgenze, e modo di conseguirle; il tutto raccolto da gravi autori*, in Roma 1710.

GALLONIO 1723: S. Gallonio, *Nuova guida angelica per visitare le chiese, ove si celebrano le feste, e stazioni dentro, e fuori di Roma*, Roma 1723.

GANDOLFI 2021: R. Gandolfi, *Le Vite degli artisti di Gaspare Celio. «Compendio delle Vite di Vasari con alcune altre aggiunte»*, Firenze 2021.

GANI 2000: Michela Gani, «Cappella del Coro», in A. Pinelli (a cura di), *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena: Panini, 2000, pp. 454–461, 548, 558–559.

GARGANO 1973: M.G. Gargano, «Carlo De Dominicis», in *Storia dell'arte* 17, 1973, pp. 85–112.

GARMS 1972: Jörg Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphili zur Kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X.*, Wien: Böhlau, 1972.

GARZONI 1586: T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo, e nobili, et ignobili, novamente formata e posta in luce da Tomaso Garzoni da Bagnacavallo, al Serenissimo et invittissimo Alfonso Secondo da Este, Duca di Ferrara*, in Venetia 1586.

GARZONI 1665: T. Garzoni, *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*, in Venezia 1665.

GASTON 2013: R.W. Gaston, «How words control images: the rhetoric of decorum in Counter-Reformation Italy», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 74–90.

GATTA 2011: Francesco Gatta, «“Pure ed il nome, e le ricchezze, e le grandezze svanirono come il fumo...”: La dispersione della Collezione Peretti Montalto: nuove proposte e un inventario inedito del 1696», in *Bollettino d'Arte*, 7, 6 (Aprile-Giugno 2010), 2011, pp. 87–122.

GATTA 2011: Francesco Gatta, «“Pure ed il nome, e le ricchezze, e le grandezze svanirono come il fumo...”: La dispersione della Collezione Peretti Montalto. Nuove proposte e un inventario inedito del 1696.», in *Bollettino d'Arte*, 6, 2010, 2011, pp. 87–122.

GATTI 2007: S. Gatti, «Il faber lignarius Giovanni Ambrogio Santagostino, l'abate Onorato da Milano e il contrattopere il coro di San Vittore al Corpo», in *Arte Lombarda* 151, 3, 2007, pp. 77–80.

- GAUNA 1998: C. Gauna, «Giudizi e polemiche intorno a Caravaggio e Tiziano nei trattati d'arte spagnoli del XVII secolo: Carducho, Pacheco e la tradizione artistica italiana», in *Ricerche di storia dell'arte* 64, 1998, pp. 57–78.
- GAURICO 1999: P. Gaurico, *De sculptura (Firenze, Giunti, 1504)*, Napoli 1999.
- GAVAZZA, ROTONDI TERMINIELLO 1992: E. Gavazza, G. Rotondi Terminiello (a cura di), *Genova nell'età barocca, catalogo della mostra di Genova (Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Galleria di Palazzo Reale, 2 maggio - 26 luglio 1992)*, Genova: Nuova Alfa Editoriale, 1992.
- GELAO 1994: C. Gelao, *Confraternite, arte e devozione in Puglia dal Quattrocento al Settecento*, Napoli 1994.
- GELL 1998: A. Gell, *Art and agency: an anthropological theory*, Oxford 1998.
- GENET 2021: J.-P. Genet (a cura di), *Vecteurs de l'idéal et mutation des sociétés politiques*, Paris 2021.
- GENOVESE 2011: V.E. Genovese, *Statue vestite e snodate: un percorso*, Pisa 2011.
- GENSINI 2004: S. Gensini (a cura di), *Una «Gerusalemme» toscana sullo sfondo di due Giubilei: 1500-1525, atti del convegno di studi (San Vivaldo, 4-6 ottobre 2000)*, Firenze 2004.
- GHEZZI 1696: G. Ghezzi, *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo principe il signor cavalier Carlo Fontana architetto*, in Roma 1696.
- GHIBERTI 1998: L. Ghiberti, *I commentarii: Biblioteca nazionale centrale di Firenze, II, I, 333.*, Firenze 1998.
- GHILARDI 2022: M. Ghilardi, «“Séduisantes fantasmagories”: i corpisanti in ceroplastica», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 183–190.
- GIALLOMBARDO 2004: L. Giallombardo, «Le corporazioni d'arti e mestieri attive a Roma nel Seicento: Statuti manoscritti e a stampa conservati nella Biblioteca Casanatense», in B. Tellini Santoni, A. Manodori Sagredo (a cura di), *Luoghi della cultura nella Roma di Borromini*, Roma 2004, pp. 457–481.
- GIANANDREA 2014: M. Gianandrea, «Nel lusso della tradizione: l'inedita decorazione del nartece di Santa Sabina all'Aventino a Roma. Il nartece di Santa Sabina: I», in *Hortus artium medievalium* 20, 2, 2014, pp. 700–708.
- GIANNATIEMPO LOPEZ 1999: M. Giannatiempo Lopez (a cura di), *La scultura lignea nelle alte valli del Potenza e dell'Esino. Sculture e arredi dal XII al XIX secolo, catalogo della mostra (Matelica, Palazzo Piersanti, 1999)*, Milano 1999.
- GIANNATIEMPO LÓPEZ 2010: M. Giannatiempo López, «L'arte del legno. Sculture e arredi del XVII secolo nell'Alto Maceratese», in V. Sgarbi, S. Papetti (a cura di), *Meraviglie del Barocco nelle Marche. 1. San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra (San Severino, 2010), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2010, pp. 63–69.
- GIANNINI 2010: C. Giannini (a cura di), *Dizionario del Restauro, Tecniche, Diagnostica e Conservazione*, Firenze 2010.
- GIANNOTTI 2005: A. Giannotti, «Intagliatori e legnaioli fiorentini tra Cinque e Seicento attraverso le fonti», in G.B. Fidanza (a cura di), *L'arte del legno in Italia: esperienze e indagini a confronto, atti del convegno (Pergola, 9–12 maggio 2002)*, Perugia 2005, pp. 357–363.
- GIANNOTTI, TOSCHI 2022: A. Giannotti, C. Toschi (a cura di), *La Toscana del marmo*, Siena 2022.
- GIARDINI 2018: A. Giardini, «Bellori, le “Vite” e gli scrittori antichi: percorsi di lettura tra Filostrato, Svetonio e Quintiliano», in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia* 10, 1, 2018, pp. 189–225, 315.
- GIARDINI 2023: A. Giardini, «Appendice. Peter Paul Rubens, De imitatione statuarum», in F. Cappelletti, L. Simonato (a cura di), *Il tocco di Pigmalione: Rubens e la scultura a Roma, catalogo della mostra (Roma, Museo e Galleria Borghese, 14 novembre 2023-18 febbraio 2024)*, Milano 2023, pp. 209–215.
- GIGLI 1992: Laura Gigli, *Guide rionali di Roma, Borgo (III)*, Roma: Fratelli Palombi, 1992.
- GILARDI, CRIVELLI 1998: A. Gilardi, A. Crivelli (a cura di), *Mater Dolorosa: sculture e rilievi in Ticino dal XIV al XVIII secolo, catalogo della mostra (Museo d'arte di Mendrisio, 13 marzo-26 aprile 1998)*, Mendrisio 1998.

GILIO 1563: G.A. Gilio, *Trattato del Reverendo M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, De la Emulatione, che il Demonio ha fatta a Dio, ne l'Adoratione, ne' sacrificii, et le altre cose appartenenti alla Divinità: con la dichiarazione di molti nomi essenziali di Dio, de le parti corporali, che si danno a Dio ne la scrittura, diviso in tre libri, a la Illustrissima et Eccellentissima Signora Vittoria Farnese Duchessa d'Urbino*, in Venetia 1563.

GILIO 1564: G.A. Gilio, *Due Dialogi di M. Giovanni Andrea Gilio da Fabriano. Nel primo de' quali si ragiona delle parti morali e civili appartenenti a' letterati Cortigiani e ad ogni Gentil'huomo, e l'utile che i Prencipi cavano da' Letterati. Nel secondo si ragiona degli errori e degli abusi de' pittori circa l'histoire. Con molte annotazioni fatte sopra il Giudizio di Michelagnolo et altre figure, tanto la nova, quanto de la vecchia Capella del Papa. Con la dichiarazione come vogliono essere depinte le Sacre Imagini. Con un Discorso sopra la parola Urbe, Città, Colonia, Municipio, Prefettura, Foro, Conciliabolo, Oppido, Terra, Castello, Villa, Pago, Borgo e qual sia la vera Città. All'Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Farnese Trattati d'arte del Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, II, Bari 1961, pp. 1–115, in Camerino 1564.

GILLGREN 2020: P. Gillgren, «Theatricality in the Sistine Chapel», in V. De Lucca, C. Jeanneret (a cura di), *The grand theater of the world: music, space, and the performance of identity in early modern Rome*, London; New York 2020, pp. 83–95.

GINZBURG 1991: C. Ginzburg, «Représentation: le mot, l'idée, la chose», in *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 46, 6, 1991, pp. 1219–1234.

GINZBURG 2007: S. Ginzburg, «Filologia e storia dell'arte: il ruolo di Vincenzo Borghini nelle genesi della Torrentiniana», in E. Carrara, S. Ginzburg (a cura di), *Testi, immagini e filologia nel XVI secolo, atti delle giornate di studio (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 settembre-1 ottobre 2004)*, Pisa 2007, pp. 147–203.

GINZBURG 2019: C. Ginzburg, *Occhiacci di legno: Dieci riflessioni sulla distanza*, Macerata 2019.

GIOLI 1997: A. Gioli, *Monumenti e Oggetti d'Arte nel Regno d'Italia: il Patrimonio Artistico degli Enti Religiosi Soppressi tra Riuso, Tutela e Dispersione. Inventario dei «Beni delle Corporazioni Religiose», 1860-1890*, Roma 1997.

GIOMETTI 2010: C. Giometti, «Formule per scolpire: committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento», in *Ricerche di storia dell'arte* 101, 2010, pp. 33–40.

GIOMETTI 2011: C. Giometti, *Roma: il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura; Museo Nazionale del Palazzo di Venezia: sculture in terracotta*, Roma 2011.

GIOMETTI 2011: Cristiano Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, Roma: Gangemi, 2011.

GIOMETTI 2014: Cristiano Giometti, «Evidence: Bank accounts», in G. Feigenbaum, F. Freddolini (a cura di), *Display of art in the Roman palace: 1550-1570*, Los Angeles: Getty Research Institute, 2014, pp. 29–30.

GIOMETTI 2016: Cristiano Giometti, «Reiff, Gian Giacomo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 86, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2016.

GIOMETTI 2017: C. Giometti, «Sculture in legno d'età barocca a Firenze: Ricerche preliminari e qualche riflessione», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani, Atti del convegno internazionale (Genova, ottobre 2017)*, Genova 2017, pp. 519–531.

GIOMETTI 2017: Cristiano Giometti, «Sculture in legno d'età barocca a Firenze: ricerche preliminari e qualche riflessione», in L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Università degli Studi di Genova, 3-5 dicembre 2015), Genova 2017, pp. 519–531.

GIOMETTI 2022a: C. Giometti, «Il Mercato del marmo nel Seicento attraverso i contratti del Fondo Notarile di Carrara», in A. Giannotti, C. Toschi (a cura di), *La Toscana del marmo*, Siena 2022, pp. 35–43.

GIOMETTI 2022b: C. Giometti, «Reliquiari a busto e tradizione scultorea nel Lazio tra Sei e Settecento», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 151–160.

GIOMETTI, SICCA 2019: C. Giometti, C.M. Sicca (a cura di), *I colori del marmo, atti delle giornate di studio (Pisa, 15-16 febbraio 2018)*, Pisa 2019.

GIORGETTI 1991: R. Giorgetti, «Gli organari Luca e Stefano Blasi: gli anni e le opere giovanili», in *Recercare* 3, 1991, pp. 105–145.

GIURATO 1702: F.A. Giurato, *Vita del venerabile servo di Dio fra Diego da Careri religioso riformato di S. Francesco: scritta dal reverendo sacerdote don Francesco Antonio Giurato messinese...*, in Messina 1702.

GIUSTARINI, MANCINI 2008: Giordano Giustarini, Cesare Mancini, «Repertorio degli organi storici», in C. Mancini, M. Mangiavacchi, L. Martini (a cura di), *«Un così bello e nobile strumento»: Siena e l'arte degli organi*, Siena: Fondazione Monte dei Paschi di Siena; Protagon Editori, 2008, pp. 213–475 (Fonti e Memorie, 2).

GIUSTINIANI 2021a: V. Giustiniani, «Discorso sopra la scultura», in S. Danesi Squarzina, L. Capoduro (a cura di), *Scritti editi e inediti*, Città del Vaticano 2021, pp. 155–162.

GIUSTINIANI 2021b: V. Giustiniani, *Scritti editi e inediti*, Città del Vaticano 2021.

GNOLFO 1982: G. Gnolfo, «Il crocefisso ligneo di Soverato: opera di Angelo da Pietrafitta?», in *Brutium* 61, 1, 1982, pp. 3–4.

GNOLI 1888: D. Gnoli, «Le opere di Donatello in Roma», in *Archivio storico dell'arte* 1, 1888, pp. 25–31.

GOBBI, JATTA 2015: Manuela Gobbi e Barbara Jatta (a cura di), *I disegni di Bernini e della sua scuola alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2015 (Documenti e Riproduzioni 15).

GODEFROY 1881: F. Godefroy, «Deboissier», in *Dictionnaire de l'ancienne langue française et de tous ses dialectes du IX^e au XV^e siècle (1881-1902)*, vol. 2, 1881, pp. 435–436.

GOLFIERI 1963: E. Golfieri, «Ballanti, Giovan Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 5, 1963, p. ad vocem.

GOLZIO 1935: Vincenzo Golzio, «Lo “studio” di Ercole Ferrata», in *Archivi d'Italia*, 2, 1, 1935, pp. 64–74.

GOLZIO 1939: Vincenzo Golzio (a cura di), *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma: Palombi, 1939.

GOLZIO 1939: Vincenzo Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma: Fratelli Palombi, 1939.

GONETTA 1891: G. Gonetta, *Bibliografia Statutaria delle Corporazioni d'Arti e Mestieri d'Italia: con saggio di bibliografia estera*, Roma 1891.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1970: Àlvar González-Palacios, «Bernini as a Furniture Designer», in *The Burlington magazine*, 112, 1970, pp. 719–722.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1974: Àlvar González-Palacios, «Fogginerie», in *Arte Illustrata*, 7, 59, 1974, pp. 321–330.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1984: Àlvar González-Palacios, *Il Tempio del gusto: le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle due Sicilie*, 2 voll., Milano: Longanesi, 1984 (I Marmi, 126).

GONZÁLEZ-PALACIOS 1991: A. González-Palacios (a cura di), *Fasto romano: dipinti, sculture, arredi dai palazzetti di Roma, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991)*, Roma 1991.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1993: Àlvar González-Palacios, *Il gusto dei principi: arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, 2 voll., Milano: Longanesi, 1993.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1995: Àlvar González-Palacios, «The Stanza di Apollo e Dafne in the Villa Borghese», in *The Burlington Magazine*, 137, 1109, 1995, pp. 529–549.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1997: Á. González-Palacios, «Vita di Luigi Valadier», in Á. González-Palacios (a cura di), *L'oro di Valadier, catalogo della mostra*, Roma 1997.

- GONZÁLEZ-PALACIOS 1997: Àlvar González-Palacios, «La storia della stanza di Apollo e Dafne», in K. Herrmann Fiore (a cura di), *Apollo e Dafne del Bernini nella Galleria Borghese*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1997, pp. 15–39.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1998: Àlvar González-Palacios, «Il deposito di Maria Flaminia Odescalchi Chigi», in *Antologia di Belle Arti*, 55–58, 1998, pp. 155–162.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 1999: Àlvar González-Palacios, «Bernini e la grande decorazione barocca», in M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini: Regista del Barocco*, Milano: Skira, 1999, pp. 185–192.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2000: Á. González-Palacios, *Il tempio del gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco*, Vicenza 2000.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2004: A. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma 1560-1795*, Milano 2004.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2004: Á. González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma. 1560-1795*, Milano 2004.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2004: Àlvar González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma: 1560 – 1795*, Milano: Electa, 2004.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2004: Àlvar González-Palacios, *Arredi e ornamenti alla corte di Roma: 1560-1795*, Milano: Electa, 2004.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2010: Àlvar González-Palacios, «Concerning Furniture. Roman Documents and Inventories: part I, ca. 1600 – 1720», in *Furniture History Special Issue*, 46, 2010, pp. 1–135.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2014: Àlvar González-Palacios, «Giardini and Passarini: facts and hypotheses», in *The Burlington magazine* 156, 1335, 2014, pp. 365–375.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: A. González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Ugo Bozzi, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: À. González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Ugo Bozzi, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: Àlvar González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Ugo Bozzi editore, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: Àlvar González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Ugo Bozzi, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: Àlvar González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Ugo Bozzi, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: Àlvar González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Bozzi, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2022: Àlvar González-Palacios, *Il mobile a Roma: dal Rinascimento al Barocco*, Roma: Ugo Bozzi, 2022.
- GONZÁLEZ-PALACIOS 2025: À. González-Palacios, *Il mobile a Roma: il Settecento*, Roma 2025.
- GRADARA 1915: Costanza Gradara, «Il diario dello scultore Pietro Bracci», in *Rassegna d'arte antica e moderna*, 1, 15, 1915, pp. 242–252.
- GRADARA PESCI 1920: Costanza Gradara Pesci, *Pietro Bracci, scultore romano: 1700 - 1773; con una lettera di Corrado Ricci*, Milano: Alfieri e Lacroix, 1920.
- GRANATA, WAANDERS 2015: C. Granata, N. Waanders, «“Un’arpa grande tutta intagliata e dorata”: New documents on the Barberini harp», in *Revercare* 27, 1/2, 2015, pp. 139–164.

GRANDOLFO 2014: Alessandro Grandolfo, «Paracca, Giovanni Antonio di Pietro, detto il Valsoldo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 81, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2014, *ad vocem*.

[GRANGIER DE LIVERDIS] 1667: [Balthazar Grangier de Liverdis], *Journal d'un Voyage de France, et d'Italie, fait par un Gentil-Homme Francois: Commencé le quatorzième Septembre 1660 et achevé le trente-unième May 1661: Avec la description de ce qu'il a vu de plus remarquable en ces Païs, les noms des Villes, Bourgs et Villages et leurs distances: Avec la suite des Routes qu'il a tenues: Les choses les plus considerables qui s'y trouvent, Distribuées en sept Merveilles: Où il sera dit aussi quelque chose de la maison des Princes, de leur Domaine, et des Païs où il a passé: Avec les Cartes de France et d'Italie*, à Paris 1667.

GRASSI 1984: Luigi Grassi, «Gian Lorenzo Bernini e Fréart de Chantelou: Salvator Rosa e Nicolò Simonelli; due accademie e una caricatura», in F. Porzio, M. Natale (a cura di), *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, Milano: Electa, 1984, pp. 630–639.

GRATTAROLA 2018: Maurizio Grattarola, «Francesco Corallo e il ciclo pittorico delle Virtù nel Castello Ruspoli di Vignanello», in *La Loggetta*, estate 2018, pp. 129–132.

GRAZZINI 1882: A.F. Grazzini, *Le rime burlesche edite e inedite*, Firenze 1882.

GRIECO 2019: L. Grieco, «Soffitti lignei di committenza Torres a Roma (XVI-XVII): palazzo Torres e basilica di San Pancrazio», in C. Conforti, M.G. D'Amelio (a cura di), *Di sotto in su: soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019, pp. 164–185.

GRISOLIA 2012: F. Grisolia, «“Di queste bagattelle ella ben vede pieno il Vasari”: spigolature alle Vite nelle lettere di Domenico Maria Manni a Giovanni Gaetano Bottari», in *Studi di Memofonte* 8, 2012, pp. 95–121.

GRITELLA, ZANONE POMA 2002: G. Gritella, E. Zanone Poma (a cura di), *Lignum docet: scultura lignea devozionale da Rivoli e S. Antonio di Ranverso tra Gotico e Barocco, catalogo della mostra (Città di Rivoli, aprile-luglio 2002)*, Rivoli 2002.

GROPPI 1998: A. Groppi, «Dots et institutions: la conquête d'un “patrimoine” (Rome, XVIIIe -XIXe siècle)», in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* 7, 1998, pp. 139–154.

GROSSI 2011: C. Grossi, «“Figli d'arte” tra le carte d'archivio», in *Quaderni dell'Archivio Storico. Istituto Banco di Napoli - Fondazione Napoli* 2009/10, 2011, pp. 327–343.

GRUET 2008: B. Gruet, «Les quartiers de Rome dans un guide du XVIIe siècle la “Roma ricercata” de Fioravante Martinelli», in M. Royo, É. Hubert, A. Bérenger (a cura di), *“Rome des Quartiers”: des “Vici” aux Rioni; cadres institutionnels, pratiques sociales, et requalifications entre Antiquité et époque moderne, Actes du colloque international (Paris, Sorbonne, 20 - 21 mai 2005)*, Paris 2008, pp. 261–278.

GUENZI, MASSA, MOIOLI 1999: A. Guenzi, P. Massa, A. Moioli (a cura di), *Corporazioni e Gruppi Professionali nell'Italia Moderna*, Milano 1999.

GUERRIERI BORSOI 1991: M.B. Guerrieri Borsoi, «Diego da Careri», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 39, 1991, p. *ad vocem*.

GUERRIERI BORSOI 2004: Maria Barbara Guerrieri Borsoi, *Gli Strozzi a Roma: Mecenati e collezionisti nel Sei e Settecento*, Roma: Fondazione Marco Besso. Memorie Romane, Colombo, 2004.

GUERRIERI BORSOI 2010: M.B. Guerrieri Borsoi, «La cappella di S. Elena in S. Maria in Aracoeli nel Seicento: Piero Strozzi, Orazio Censore, Gregorio Rossi e François Dieussart», in *Palladio* 23, 45, 2010, pp. 107–118.

GUERRIERI BORSOI 2014: M.B. Guerrieri Borsoi, *Raccogliere «curiosità» nella Roma barocca: il Museo Magnini Rolandi e altre collezioni tra natura e arte*, Roma 2014.

GUERRIERI BORSOI 2014: Maria Barbara Guerrieri Borsoi, «Nuovi documenti su Pietro da Cortona e il rinnovamento della cappella della Santissima Concezione in San Lorenzo in Damaso», in *Predella: journal of visual arts*, 35, 2014, pp. 209–225.

GUERRIERI BORSOI 2021: Maria Barbara Guerrieri Borsoi, «La pittura a Roma negli anni Sessanta del Settecento: il primato dell'Accademia e il valore del mestiere», in R.M. Cagliostro, M. Panarello, M.T. Sorrenti (a cura di), *La*

pittura del Settecento a Reggio Calabria tra Accademie e Scuole, catalogo della mostra (Reggio Calabria, Pinacoteca Civica, 20 maggio-20 luglio 2021), Soveria Mannelli (CZ): Rubettino, 2021, pp. 29–40.

GUIDIERI 1983: R. Guidieri, «Statue and Mask: Presence and Representation in Belief», in *RES: Anthropology and Aesthetics* 5, 1983, pp. 14–22.

GUIDE DU VOYAGEUR 1791: [s.a.], *Guide du Voyageur en Italie, ou l'on trouve l'indication des Monuments, Curiosités, dans tous les genres, qu'on peut voir dans cette partie de l'Europe: avec des notions sur le commerce, la population, et des instructions particulières pour les voyageurs; Première Partie*, a Paris 1791.

GUIDO 2006: Sante Guido, «Sulle cere di Melchiorre Cafà a Malta», in K. Sciberras (a cura di), *Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta (Malta): Midsea edition, 2006, pp. 153–160.

GUIDO 2016: S. Guido, «Strumenti, materiali e tecnica per la lavorazione del lapislazzuli per il tabernacolo del Santissimo Sacramento di Bernini», in A. Di Sante, S. Turriziani (a cura di), *Quando la fabbrica costruì San Pietro: un cantiere di lavoro, di pietà cristiana e di umanità XVI-XIX secolo; in occasione del Giubileo della Misericordia*, Foligno 2016, pp. 297–315.

GUIDO 2022: S. Guido, «Tra rifacimento e musealizzazione: i reliquiari della Sacra Culla, del Velo della Veronica e della Santa Lancia a Roma e in Vaticano, e altri casi di studio», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 221–232.

GUIDO, MANTELLA 2010: S. Guido, G. Mantella, *Melchiorre Cafà: insigne modellatore: la Natività, l'Adorazione dei pastori, ed altre opere in cera*, Soveria Mannelli 2010.

[GUILLAUME] 1775: *Le guide d'Italie: pour faire agréablement le voyage de Rome, Naples et autres lieux, tant par la poste que par les voitures publiques*, a Paris 1775.

GUILLET DE SAINT-GEORGE 1854: G. Guillet de Saint-George, *Mémoire inédits sur la vie et le ouvrages des membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture, publiés d'après les manuscrits conservés à l'Ecole impériale des Beaux-Arts [...] sous les auspices de m. le Ministre de l'Intérieur*, Paris: J.B. Dumoulin, 1854.

GUYOT DE MERVILLE 1729: M. Guyot de Merville, *Voyage historique d'Italie: contenant des recherches exactes sur le gouvernement, les mœurs, les fêtes, les spectacles, et les singularités des villes où l'Auteur a passé; des aventures curieuses et des faits intéressés sans arrivés depuis peu, et qui concernent divers Princes, Papes, Cardinaux, Prélats, et autres grands personnages vivans encore pour la plupart. Ouvrage semé d'un grand nombre de bonnes Pièces fugitives de Poesie, et de Pasquinades ingénieuses qui ont raport à l'Histoire du temps*, La Haye 1729.

HAGER 2011: Hellmut Hager, «Il concepimento della Biblioteca Casanatense e la storia della costruzione», in *Palladio*, N.S. 24, 47, 2011, pp. 5–28.

HAINES 1983: M. Haines, *La sacrestia delle messe del Duomo di Firenze*, Firenze 1983.

HAIST 2015: Iris Haist, *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci: Skulptur im Kontext des römischen Settecento*, Phd Thesis, Universität Bern, 2015.

HALL, COOPER 2013: M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013.

HAMMER 1912: Heinrich Hammer, *Die Entwicklung der barocken Deckenmalerei in Tirol*, Strassburg: Heitz, 1912.

HAMMOND 1994: F. Hammond, *Music and spectacle in baroque Rome: Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven 1994.

HARVEY, MORTIMER 1994: A. Harvey, R. Mortimer, *The Funeral Effigies of Westminster Abbey* Rev. ed. 2003, Woodbridge (Suffolk, UK) 1994.

HECK 2018: M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier 2018.

HEIMBÜRGER 2011: M. Heimbürger, «Un reliquiario d'argento e la fortuna di François du Quesnoy», in *Paragone*, 62, 97, 2011, pp. 32–43.

HEIMBÜRGER RAVALLI 1973: M. Heimbürger Ravalli, *Alessandro Algardi scultore*, Roma 1973.

HENTRICH 2001: B. Hentrich, «Nuove notizie sui liutai tedeschi operanti a Roma, in , 2001, (), pp.», in *Rececare* 13, 2001, pp. 249–255.

HERDER 1994: J.G. Herder, *Plastica*, Palermo 1994.

HERRMANN-SCHNEIDER 2014: H. Herrmann-Schneider, «“Con mio onore e reputazione – un organo maestoso”: Johann Konrad Wörle aus Vils als Giovanni Corrado Verle und Meister der Orgelbaukunst in Rom», in R. Bader (a cura di), *In der Welt zuhause – In Vils dabeim*, Vils 2014, pp. 101–208.

HERZ 1988: A. Herz, «Cardinal Cesare Baronio's Restoration of SS. Nereo ed Achilleo and S. Cesare de' Appia», in *The Art Bulletin* 70, 4, 1988, pp. 590–620.

HEYDE 2013: Herbert Heyde, «Todini's golden harpsichord revisited», in *Journal of the American Musical Instrument Society*, 39, 2013, pp. 5–61.

HIBBARD 1962: Howard Hibbard, «The architecture of the palazzo Borghese», in *Memoirs of the American Academy in Rome*, 27, 1962, pp. 1–149.

HIBBARD 1967: H. Hibbard, «Di Alcune Licenze Rilasciate dai Mastri di Strade per Opere di Edificazione a Roma (1586-89, 1602-34)», in *Bollettino d'Arte* 52, 1967, pp. 99–101.

HIBBARD 1971: H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman architecture: 1580-1630*, London 1971.

HIBBARD 1971: Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman architecture: 1580-1630*, London: Zwemmer, 1971.

HIBBARD 2001: Howard Hibbard, *Carlo Maderno*, prima edizione italiana a cura di Aurora Scotti Tosini, Milano: Electa, 2001.

HILL 1976: C. Hill (a cura di), *15th & 16th century sculpture in Italy, vol. II. Rome: S. Maria sopra Minerva, S. Maria in Aracoeli, SS. Apostoli*, London 1976.

HILL 2001: Micheal Hill, «The Patronage of a Disenfranchised Nephew: Cardinal Scipione Borghese and the Restoration of San Crisogono in Rome, 1618-1628», in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 60, 2001, pp. 432–449.

HODNE 2020: L. Hodne, «Winckelmann's Depreciation of Colour in Light of the Querelle du Coloris and Recent Critique», in *Konsthistorisk tidskrift - Journal of Art History* 89, 3, 2020, pp. 191–210.

HONORATO 1635: Marsilio Honorato, *Historia di Santa Martina vergine, e martire romana, cauata da gl'antichi manoscritti, con alcune annotationi, e considerationi sopra di essa. Dell'invention del suo Corpo, con quelli delli Santi Concordio, et Epifanio Martiri, e coil Compagno d'essi. Dell'antichità, et honorevolezza della sua Chiesa, e del modo com'in essa furono collocati i sopradetti corpi. Opera di Marsilio Honorato da Viterbo, prete della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, in Roma, per Francesco Cavalli, 1635.

HONOUR 1971: Hugh Honour, «Bracci, Pietro», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 13, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1971, *ad vocem*.

HOOGWERFF 1913: G.J. Hoogwerff, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, 's-Gravenhage: Nijhoff, 1913.

HOOGWERFF 1913: Godfried Joannes Hoogwerff, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche Kunstenaars en Geleerden*, s'-Gravenhage: Nijhoff, 1913.

HOOGWERFF 1942: G.J. Hoogwerff, «*Nederlandsche kunstenaars te Rome (1600-1725), Uittreksels uit de parochiale archieven*», 's-Gravenhage: Algemeene Landsdrukkerij, 1942.

- HOOGEWERFF 1942: Godfried Joannes Hoogewerff, «Giovanni Vansanzio fra gli architetti romani del tempo di Paolo V», in *Palladio*, 4, 1942, pp. 49–56.
- HOWE 2003: E.D. Howe, «Architecture for ‘divine hymns’: the organ of Antonio da Sangallo the Younger for the Church of Santo Spirito in Sassia», in K.A. McIver (a cura di), *Art and Music in the Early Modern Period: Essays in Honor of Franca Trinchieri Camiz*, Farnham UK 2003, pp. 57–90.
- HOWGRAVE-GRAHAM 1961: R.P. Howgrave-Graham, «The earlier Royal Funeral Effigies: new light on portraiture in Westminster Abbey», in *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 98, 1961, pp. 159–169.
- HUELSEN 1927: C. Huelsen, *Le chiese di Roma nel medio evo: cataloghi ed appunti*, Firenze 1927.
- HUETTER 1925: L. Huetter, *Le Università Artistiche di Roma: Cenni Storici*, Roma 1925.
- HUETTER 1926: L. Huetter, «Le corporazioni d’arti e mestieri in Roma», in *Capitolium* 1, 1925/1926, 1926, pp. 689–698.
- HUETTER 1927: L. Huetter, *Le Confraternite: con 6 tavole*, Albano Laziale 1927.
- HUETTER 1945: L. Huetter, «Le armi delle università d’arti e mestieri nella Roma dei papi», in *Capitolium* 20, 7/9, 1945, pp. 33–36.
- HUETTER 1994: L. Huetter, *Le confraternite: Misteri e riti religiosi delle pie associazioni laiche di Roma dalle origini a oggi*, Roma 1994.
- HUNT 2014: John M. Hunt, «Carriages, Violence, and Masculinity in Early Modern Rome», in *I Tatti Studies in the Italian Renaissance*, 17, 1, 2014, pp. 175–196.
- HUNT 2016: John Hunt, «The Ceremonial Possession of a City: Ambassadors and their Carriages in Early Modern Rome», in *Royal Studies Journal*, 3, 2, 2016, pp. 69–89.
- HUNTER 1996: J. Hunter, *Girolamo Siciolante, pittore da Sermoneta (1521-1575)*, Roma 1996.
- HYDE MINOR 1982: V. Hyde Minor, «References to artists and works of art in Chracas’ Diario Ordinario (1760-1785)», in *Storia dell’arte* 44/46, 1982, pp. 217–277.
- IMORDE 1997: J. Imorde, *Präsenz und Repräsentanz oder: die Kunst, den Leib Christi auszustellen (das vierzigstündige Gebet von den Anfängen bis in das Pontifikat Innocenz X)*, Emsdetten 1997.
- IPPOLITI 2015: A. Ippoliti, *Il Battistero di S. Giovanni in Laterano*, Roma 2015.
- JACKS 1985: P.J. Jacks, «Alexander VI’s ceiling for S. Maria Maggiore in Rome», in *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte* 22, 1985, pp. 63–82.
- JATTA 2016: Barbara Jatta (a cura di), *La Biblioteca e le arti nel secolo dei Lumi (1700-1797)*, Città del Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana, 2016.
- JENKINS, BLESSLEY 2019: S. Jenkins, K. Blessley, «Royal wooden funeral effigies at Westminster Abbey», in *The Burlington Magazine* 161, 1390, 2019, pp. 26–35.
- JESTAZ 2010: Bertrand Jestaz, «Le cabinet des antiques Farnèse», in *Revue de l’art*, 169, 3, 2010, pp. 49–59.
- JONIETZ, NOVA 2016: F. Jonietz, A. Nova (a cura di), *Verasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven, a cura di, Alessandro Nova*, Venezia 2016.
- JONKER 2020: M. Jonker, «The manifold activities of the Accademia di San Luca», in J. Blanc, M. Osnabrugge (a cura di), *Roma 1629: una microstoria dell’arte*, Roma 2020, pp. 107–125.
- JONKER 2022: M. Jonker, *The academization of art: a practice approach to the early histories of the Accademia del Disegno and the Accademia di San Luca*, Roma 2022.

KANTOROWICZ 1989: E.H. Kantorowicz, *I due corpi del re: L'idea di regalità nella teologia politica medievale* trad. it., Torino 1989.

KANZ 2002: Roland Kanz, *Die Kunst des Capriccio: kreativer Eigensinn in Renaissance und Barock*, München; Berlin: Deutsche Kunstverlag, 2002.

KEYSSLER 1760: J.G. Keyssler, *Travels through Germany, Bohemia, Hungary, Switzerland, Italy, and Lorrain. Giving a true and just description of the present state of those countries, their natural, literary and political history; manners, laws, commerce, manufactures, painting, sculpture, architecture, coins, antiquities, curiosities of art and nature, etc., illustrated with copper-plates, engraved from drawings taken on the spot, by John George Keyssler, Fellow of the Royal Society in London. Carefully translated from the second edition of the German*, London 1760.

KIEVEN 1987: Elisabeth Kieven, «Pietro Bracci: San Michele Arcangelo», in B. Contardi, M. Marcalli, G. Curcio (a cura di), *L'Angelo e la città*, 2 voll., catalogo della mostra (Roma, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 29 settembre - 29 novembre 1987), Roma: Palombi 1987, vol. 2. *La città nel Settecento*, pp. 158–174.

KIEVEN 1999: E. Kieven, «Mostrar l'invenzione: The Role of Roman Architects in the Baroque Period: Plans and Models», in H.A. Millon (a cura di), *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe, 1600–1750 (Catalogo della mostra, Torino, Palazzo di Caccia di Stupinigi)*, Milano 1999, pp. 173–205.

KIEVEN 2007: Elisabeth Kieven, «Papstgrabmäler in St. Peter: Pietro Bracci und das Problem der Serialität», in J. Mysok, J. Wiener (a cura di), *Docta Manus: Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, Münster: Rhema-Verlag, 2007, pp. 367–373.

KIEVEN, PINTO 2001: Elisabeth Kieven, John A. Pinto, *Pietro Bracci and eighteenth-century Rome: drawings for architecture and sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other collections*, University Park (PA): Pennsylvania State University Press, 2001.

KIRCHER 1673: Athanasius Kircher, *Athanasii Kircheri Phonurgia nova sive coniugium mechanico-physicum artis et naturae paranymphea phonosophia concinnatum: qua universa sonorum natura, proprietates, vires effectuumque prodigiosorum causae, nova et multiplici experimentorum exhibitione enucleantur; Instrumentorum acusticorum, cachinarumque ad naturae prototypum adaptandarum, tum ad sonos ad remotissima spatia propagandos, tum in abditis domorum recessibus per occultioris ingenii machinamenta clam palamve sermocinandi modus et ratio traditur, tum denique in bellorum tumultibus singularis huiusmodi organorum usus, et praxis per novam phonologiam describitur*. facsimile ed. New York, Broude, 1966, Campidone (Kempten): per Rudolphum Dreher, 1673.

KIRKENDALE 2001: Warren Kirkendale, *Emilio de' Cavalieri «gentiluomo romano»: his life and letters, his role as superintendent of all the arts at the Medici Court, and his musical compositions*, Firenze: Leo S. Olschki, 2001.

KIRWIN 1997: William Chandler Kirwin, *Powers Matchless: The Pontificate of Urban VIII, the Baldachin, and Gian Lorenzo Bernini*, New York: Peter Lang, 1997.

KLAPISCH-ZUBER 1988: C. Klapisch-Zuber, «Le sante bambole. Gioco e devozione nella Firenze del Quattrocento», in C. Klapisch-Zuber (a cura di), *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenze*, Roma; Bari 1988, pp. 305–329.

KNIGHT 2008: Janina Knight, «Borromini's first encounter with the unique architectural designs of Giovan Battista Montano», in *Shift. Queen's Journal of Visual & Material Culture*, 1, 2008, pp. 1–11.

KNIGHT 2014: Janina Knight, «Two drawings by Giovanni Battista Montano in the Canadian Center for Architecture», in M.M. Reeve (a cura di), *Tributes to Pierre du Prey: architecture and the classical tradition, from Pliny to Posterity*, London; Turnhout: Brepols, 2014, pp. 157–171.

KNIGHTON 2024: T. Knighton (a cura di), *Listening to Confraternities Spaces for Performance, Patronage and Urban Musical Experience*, Leiden; Boston 2024.

KOJA, KRYZA-GERSCH 2021: Stephan Kojan e Claudia Kryza-Gersch (a cura di), *Bernini, der Papst und der Tod*, Dresden: Sandstein Verlag, 2021.

KOPANIA 2010: K. Kopania, *Animated sculptures of the crucified Christ in the religious culture of the Latin Middle Ages*, Warszawa 2010.

KOPANIA 2017: K. Kopania, *Dolls, puppets, sculptures and living images: from the Middle Ages to the end of the 18th century*, Białystok, Poland 2017.

KRAUTHEIMER ET AL. 1970: Richard Krautheimer, Wolfgang Frankl, Spencer Corbett, Alfred K. Frazer (a cura di), *Corpus basilicarum Christianarum Romae*, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 1970.

KROHM 2016: H. Krohm, «Due sculture di veit Stoss. L'arte dell'intaglio nel suo massimo compimento intorno al 1500», in A. Bellandi (a cura di), *Fece di scultura di legname e colori. Scultura del Quattrocento in legno dipinto a Firenze, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, 22 marzo 2016-28 agosto 2016)*, 2016, pp. 139–159.

LA MATTINA 2002: R. La Mattina, *Frate Innocenzo da Petralia. Scultore siciliano del XVII secolo tra leggenda e realtà*, Caltanissetta 2002.

[LACOMBE] 1776: [Michel Lacombe], *Description historique de l'Italie en forme de dictionnaire* Ristampa 1790, La Haye 1776.

LADOGANA, PARODO, GIUMAN 2020: R. Ladogana, C. Parodo, M. Giuman, «“The infallible sign of the destiny”: Reflections on the Iconography of the Myth of the Foundation of Rome in the Art of the Fascist Era», in *Ikon* 13, 2020, pp. 345–360.

LAMI 1898: Stanilas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française du moyen age au règne de Louis XIV.*, Paris: H. Champion, 1898.

LAMI 1909: Stanilas Lami, «Berthelot, Guillaume», in *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler Von Der Antike Bis Zur Gegenwart: Unter Mitwirkung Von 300 Fachgelehrten Des In- Und Ausländes*, vol. 3, Leipzig: W. Engelmann, 1909, p. 429.

LAMOUCHE 2013: E. Lamouche, «Giovanni Baglione et la sculpture: le cas des fondeurs de bronze», in *ArtItaliae. Bulletin de l'Association des historiens de l'art italien* 19, 2013, pp. 83–91.

LANDI 1992: A. Landi, «Racconto» del *Duomo di Siena: dato alle stampe e commentato da Enzo Carli*, Firenze 1992.

LANDUCCI 1646: Ambrogio Landucci, *Origine del tempio dedicato in Roma alla Vergine Madre di Dio Maria, presso alla Porta Flaminia, detto hoggi del Popolo: divisa in sei giornate*, in Roma: per Francesco Moneta, 1646.

LANKHEIT 1962: K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik: Die Künste am Hof der letzten Medici (1670-1743)*, München 1962.

LANZI 1809: L. Lanzi, *Storia Pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1809.

LANZUOLO 2007: D. Lanzaolo, «Chiedere una dote alle confraternite romane», in M. Caffiero, M.I. Venzo (a cura di), *Scritture di donne. La memoria restituita*, Roma 2007, pp. 327–345.

LASSELS 1670: R. Lassels, *The Voyage of Italy, or a Compleat Journey through Italy: Second Part, with the characters of the people, and the description of the chief towns, churches, monasteries, tombs, libraries, pallaces, villas, gardens, pictures, statues, and antiquities: as also of the interest, government, riches, force, etc. of all the princes: with instructions concerning travel*, Paris 1670.

LATTANZI, MERLOTTI, NAVARRO 2014: Marco Lattanzi, Andrea Merlotti, Fausta Navarro (a cura di), *Carrozze regali. Corti di gala di papi, principi e re*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, 28 settembre 2013-2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo (MI): Silvana editoriale, 2014.

LAURO 2016: E. Lauro, *Intagliatori francesi a Roma nel Seicento: storia e documenti*, Roma 2016.

LAURO 2016: Emanuela Lauro, *Intagliatori francesi a Roma nel Seicento: Storia e documenti*, Roma: UniversItalia, 2016.

LAURO 2016: Emanuela Lauro, *Intagliatori francesi a Roma nel Seicento: storia e documenti*, Roma: UniversItalia, 2016.

- LAURO 2016: Emanuela Lauro, *Intagliatori francesi a Roma nel Seicento: storia e documenti*, Roma: Universitalia, 2016.
- LAVAGNINO 1959: E. Lavagnino, *Altari barocchi in Roma*, Roma 1959.
- LAVAGNINO 1962: E. Lavagnino, *La chiesa di Santo Spirito in Sassia e il mutamento del gusto a Roma al tempo del Concilio di Trento*, Roma: Banco di Santo Spirito, 1962.
- LAVIN 1980: I. Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York; London 1980.
- LAVIN 1998: I. Lavin, «Ex Uno Lapide: The Renaissance Sculptor's Tour de Force in M. Winner, B. Andreae, and», in M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (a cura di), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan: Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Roma, Bibliotheca Hertziana, 21-23 ottobre 1992)*, Mainz 1998, pp. 191–210.
- LEGA 2003: C. Lega, «Il cosiddetto tesoro di argenterie della domus dei Valerii al Museo Sacro Vaticano. Alcune osservazioni critiche», in *Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie* 33, 2003, pp. 77–105.
- LEGA 2010: Claudia Lega, «La nascita dei Musei Vaticani: Le antichità cristiane e il museo di Benedetto XIV», in *Bollettino dei Monumenti Musei e Gallerie Pontificie*, 28, 2010, pp. 95–184.
- LEGNER 1995: A. Legner, *Reliquien in Kunst und Kult: zwischen Antike und Aufklärung*, Darmstadt 1995.
- LEGROTTAGLIE 2011: G. Legrottagnie, «Il legno nella scultura dell'antichità classica», in M. Antico Gallina (a cura di), *Archeologia del legno. Uso, tecnologia, continuità in una ricerca pluridisciplinare*, Milano 2011, pp. 199–226.
- LEMÉE 2012: F. Lemée, *Traité des Statuës (Paris, 1688)*, Weimar 2012.
- LEONE 2011: M. Leone, «Lo spazio d'esperienza delle processioni religiose», in *Lexia. Rivista di semiotica* 9/10, Ambiente, ambientamento, ambientazione, 2011, pp. 357–396.
- LEONE 2017: Francesco Leone, *Per Johann Paul Schor pittore: il carro d'oro del principe Borghese per il carnevale di Roma del 1664*, Roma: Alessandra Di Castro, 2017.
- LEONE 2017: Francesco Leone, *Per Johann Paul Schor pittore: il carro d'oro del principe Borghese per il carnevale di Roma del 1664*, Roma: Alessandro Di Castro, 2017.
- LEONE DE CASTRIS 2007: P. Leone de Castris, «Sculture in legno di primo Seicento in Terra d'Otranto, tra produzione locale e importazioni da Napoli», in R. Casciaro, A. Cassiano (a cura di), *Sculture di età barocca tra Terra d'Otranto, Napoli e la Spagna, catalogo della mostra (Lecce 2007-2008)*, Roma 2007, pp. 19–23.
- LEONE DE CASTRIS 2008: P. Leone de Castris, «1550-1650. Le immagini della devozione tridentina», in P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra (Altomonte, 2008-2009)*, Napoli 2008, pp. 41–45.
- LEONE DE CASTRIS 2009: P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture in legno in Calabria dal Medioevo al Settecento*, Pozzuoli 2009.
- LEONE DE CASTRIS 2009: P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture in legno in Calabria: dal Medioevo al Settecento, catalogo della mostra della Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Calabria (Altomonte, Museo Civico, 30 luglio 2008-31 gennaio 2009)*, 2009.
- LEONE DE CASTRIS 2014: P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture in legno a Napoli e in Campania fra Medioevo ed età moderna*, atti del convegno (Napoli, Università degli Studi Suor Orsola Benincasa, Soprintendenza Archivistica per la Campania, 4-5 novembre 2011), Napoli 2014.
- LEONE DE CASTRIS 2015: P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna, dal Quattro al Settecento*, atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Università degli studi Suor Orsola Benincasa, Gallerie d'Italia - Palazzo Zevallos Stigliano 28-30 maggio 2015), Napoli 2015.

- LEONE DE CASTRIS 2015: P. Leone de Castris (a cura di), *Sculture e intagli lignei tra Italia meridionale e Spagna: Dal Quattro al Settecento, Atti del convegno internazionale di studi (Napoli, Gallerie d'Italia - Palazzo Zavallos Stigliano 28-30 maggio 2015)*, Napoli 2015.
- LEONE DE CASTRIS 2021: P. Leone de Castris, *Il legno degli angeli: Aniello Stellato e la scultura lignea nella Napoli di primo Seicento*, Napoli 2021.
- LETAROUILLY 1840: Paul M. Letarouilly, *Édifices de Rome moderne, ou Recueil des palais, maisons, églises, couvents, et autres monuments publics et particuliers les plus remarquables de la ville de Rome*, Paris: Typographie de Firmin Didot Frères, 1840.
- LEUSCHNER 2014: E. Leuschner, «Jérôme David (1590/1600-nach 1663) nach Francesco Villamena (ca. 1565-1624)», in S. Frommel, E. Leuschner (a cura di), *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa. Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*, Roma: Campisano, 2014, pp. 106–107.
- LEVY 2002: E.A. Levy, «Ottaviano Jannella: micro-sculptor in the age of the microscope», in *The Burlington Magazine* 144, 1192, 2002, pp. 420–428.
- LEVY 2016: Evonne Anita Levy, «Obstacles in the Path to a Material Bernini (1900-Present)», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; New York: Routledge, 2016, pp. 1–22.
- LEVY, MANGONE 2016: Evonne Anita Levy e Carolina Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; New York: Routledge, 2016.
- LINGO 2007: Estelle C. Lingo (a cura di), *François Duquesnoy and the Greek ideal*, New Haven; London: Yale University Press, 2007.
- LINGO 2013: S. Lingo, «Raffaello Borghini and the corpus of Florentine art in an age of reform», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge 2013, pp. 113–135.
- LIROSI 2010: A. Liroso, «Il corpo di santa Cecilia (Roma, III-XVII secolo)», in *Mélanges de l'École française de Rome - Italie et Méditerranée modernes et contemporaines* 122, 1, 2010, pp. 5–51.
- LIVI 2021: G. Livi, «Il crocifisso di fra Innocenzo da Petralia Soprana a Pesaro», in *Studi pesaresi* 9, 2021, pp. 95–101; 185–186.
- LIZZANI 1970: G. Lizzani, *Il mobile romano*, [Milano] 1970.
- LIZZANI 1970: Goffredo Lizzani, *Il mobile romano*, Milano: Gorlich, 1970.
- LO NOSTRO 2016: G. Lo Nostro, «Da Vasari a Roger de Piles: il paradigma vasariano nella storiografia artistica francese tra il XVII e il XVIII secolo», in F. Jonietz, A. Nova (a cura di), *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven, a cura di, Alessandro Nova*, Venezia 2016, pp. 265–273.
- LOH 2013: M.H. Loh, «“La custodia degli occhi”: disciplining desire in post-Tridentine Italian art», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 91–112.
- LOHNINGER 1909: J. Lohninger, *S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom: bau- und kunstgeschichtliche Mitteilungen aus dem Archiv der Anima*, Roma 1909.
- LOHNINGER 1909: Joseph Lohninger, *S. Maria dell'Anima, die deutsche Nationalkirche in Rom: bau- und kunstgeschichtliche Mitteilungen aus dem Archiv der Anima*, Roma: [s.e.], 1909.
- LONGO, ZARDIN 2010: P.G. Longo, D. Zardin (a cura di), *I Sacri Monti: bibliografia italiana*, Ponzano Monferrato (AL) 2010.
- LORANDI 1980: Marco Lorandi, «Il Barocco fantoniano: possibilità di analogie e differenze con il Barocco napoletano di Cosimo Fanzago e la scuola fanzaghiana», in *I Fantoni e il loro tempo, atti del convegno di studio* (Bergamo, 8-9 Settembre 1978), Bergamo: Centro Stampa Amministrazione Provinciale di Bergamo, 1980, pp. 192–230.

LORANDI 1983: Marco Lorandi, «Il ‘De Martyrum Cruciatibus’ della seconda sacrestia di Alzano e l'iconografia della scultura fantoniana», in *Antichità viva*, 22, 5/6, 1983, pp. 35–48.

LORANDI 1987: Marco Lorandi, «Le “rappresentazioni” macabre nella prima e nella seconda sacrestia di Alzano e nella cultura figurativa dei Fantoni», in *Secondo Convegno Internazionale di Studi sulla Danza Macabra: relazioni*, Clusone: [s.e.], 1987, pp. 117–118.

LORANDI 1996: Marco Lorandi, *L'Alcova di Ganimede e i Fantoni in Accademia Carrara*, Milano: Skira, 1996.

LORI SANFILIPPO 2001: I. Lori Sanfilippo, *La Roma dei romani: Arti, mestieri e professioni nella Roma del Trecento*, Roma 2001.

LORIZZO 1995: L. Loriggio, «Spiritualità carmelitana nelle opere romane del pittore olandese Gerrit van Honthorst», in I. Baldriga (a cura di), *“fiammenghi che vanno e vengono non li si puol dar regola”. Paesi Bassi e Italia fra Cinquecento e Seicento: pittura, storia e cultura degli emblemi*, Sant'Oreste (RO) 1995, pp. 159–167.

LORIZZO 2003: Loredana Loriggio, «Il mercato dell'arte a Roma nel XVII secolo: “pittori bottegari” e “rivenditori di quadri” nei documenti dell'Archivio Storico dell'Accademia di San Luca», in M. Fantoni, S.F. Matthews-Grieco, S.F. Matthew (a cura di), *Il mercato dell'arte in Italia: secc. XV-XVII*, Modena: Panini, 2003, pp. 325–336.

LORIZZO 2010: L. Loriggio, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010.

LUCCHETTI 2022: Simone Lucchetti, «Il fregio del Mausoleo di Cecilia Metella: fonti iconografiche e considerazioni architettoniche», in *Disegnare - idee: immagini*, 33, 64, 2022, pp. 84–95.

LUCCICHENTI 1981: F. Luccichenti, «Luca Blasi: profilo di un organaro», in *L'organo* 19, 1981, pp. 113–132.

LUCCICHENTI 1982: F. Luccichenti, «Menabò per una storia organaria romana (ossia: l'autorità dell'ipse dixit)», in *Amici dell'organo [di Roma]* 1, 1982, pp. 12–18.

LUCCICHENTI 1984: F. Luccichenti, «Gli Alari: organari in Roma», in *Amici dell'organo di Roma* 3, 1984, pp. 54–62.

LUCCICHENTI 1985: F. Luccichenti, «Giovanni Corrado Verlè (1701-1777): La vita», in *Amici dell'organo di Roma* 4, 1985, pp. 82–90.

LUCCICHENTI 1986: F. Luccichenti, «Giovanni Corrado Verlè (1702-1777): Le opere», in *Amici dell'organo di Roma* 5, 1986, pp. 140–147.

LUCCICHENTI 1997: F. Luccichenti, «I Caterinozzi, famiglia di organari», in *Recercare* 9, 1997, pp. 243–260.

LUCCICHENTI 1999: F. Luccichenti, «Armodio Maccione organaro (1576 ca-1629)», in *Recercare* 11, 1999, pp. 255–264.

LUCIANI, SETTECASI 1996: Roberto Luciani, Silvia Settecasi (a cura di), *San Crisogono*, Roma: Palombi, 1996.

LUCIANI, TERMINI 2000: Roberto Luciani, Carla Termini, *Basilica di San Sebastiano fuori le mura*, Roma: Pedanesi, 2000.

LUKEHART 2009: P.M. Lukehart (a cura di), *The Accademia seminars: the Accademia di San Luca in Rome, c. 1590-1635*, New Haven (Conn.); Washington (DC) 2009.

LUKEHART 2013: P.M. Lukehart, «Painting virtuously: the Counter-Reform and the reform of artists' education in Rome between guild and academy», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 161–186.

LUNELLI 1958: R. Lunelli, *L'arte organaria del Rinascimento in Roma e gli organari di S. Pietro in Vaticano e gli organi di S. Pietro in Vaticano dalle origini a tutto il periodo frescobaldiano*, Firenze 1958.

LUZIETTI 1961: A.M. Luzietti, «Angelo da Pietrafitta», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 3, 1961, p. ad vocem.

MACCHERINI 2022: M. Maccherini, «Una traccia sul topos dell'artista sregolato: Vasari, Mancini e Bellori su Iacone, Ribera e Caravaggio», in *Horti Hesperidum* 1, 1, 2022, pp. 399–411.

MACCHIONI 2006: N. Macchioni, «Caratteristiche tecnologiche delle specie legnose: casi ed esempi del loro utilizzo per fini formali nella statuaria e nella tarsia», in M. Giannatiempo, R. Casciaro (a cura di), *Riflessioni sul Rinascimento scolpito: contributi, analisi e approfondimenti in margine alla mostra di Camerino, (Comune di Camerino, Rinascimento scolpito: maestri del legno tra Marche e Umbria, 5 maggio - 5 novembre 2006)*, Camerino 2006, pp. 49–55.

MACCHIONI 2008: N. Macchioni, «L'identificazione delle specie legnose e la loro caratterizzazione tecnologica», in G.B. Fidanza (a cura di), *Statue di legno: caratteristiche tecnologiche e formali delle specie legnose, atti del seminario di studi (Perugia 1 - 2 aprile 2005)*, Roma 2008, pp. 9–31.

MACCHIONI 2012: N. Macchioni, «Tecnologia del legno e sistemi costruttivi e di lavorazione nella statuaria», in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007)*, *Bollettino d'Arte, Volume Speciale*, Roma 2012, pp. 261–266.

MACCHIONI 2013: N. Macchioni, «L'importanza diagnostica della determinazione delle specie legnose nello studio storico-artistico delle tarsie e dell'intaglio», in G. Donati, V.E. Genovese (a cura di), *Forme del legno: Intagli e tarsie fra Gotico e Rinascimento, atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 30 - 31 ottobre 2009)*, Pisa 2013, pp. 31–44.

MAGNANI, SANGUINETI 2017: L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: la produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Università degli Studi di Genova, 3-5 dicembre 2015), Genova 2017.

MAGNANI, SANGUINETI 2017: L. Magnani, D. Sanguineti (a cura di), *Scultura in legno policromo d'età barocca: La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani, Atti del convegno internazionale (Genova, ottobre 2017)*, Genova 2017.

MAGRÌ 1997: Rossella Magrì, «Inventarij di Statue et altri Mobili de' Palazzi de' Signori Conservatori», in M.E. Tittoni (a cura di), *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio: momenti di un grande restauro a Roma*, Ospedaletto (PI): Pacini, 1997, pp. 87–97.

MAHON 1947: D. Mahon, *Studies in Seicento art and theory*, London 1947.

MAINARDI 1997: A. Mainardi, «Fioravanti, Leonardo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 48, 1997, p. ad vocem.

MALGOUYRES 2011: P. Malgouyres, «Coloured stone, sculpted objects: subjects for sculpture», in S. Clerbois, M. Droth (a cura di), *Revival and invention: sculpture through its material histories*, Oxford 2011, pp. 153–169.

MALLET 1875: H. Mallet, «Les ivoires de François Duquesnoy», in *Gazette des beaux-arts*, 2, 11, 1875, pp. 70–76.

MALLORY 1974: N.A. Mallory, «Notizie sulla scultura a Roma nel XVIII secolo (1719-1760)», in *Bollettino d'arte* 59, 3/4, 1974, pp. 164–177.

MALLORY 1976: N.A. Mallory, «Notizie sulla pittura a Roma nel XVIII secolo (1718-1760)», in *Bollettino d'arte* 61, 1976, pp. 102–113.

MALLORY 1982a: N.A. Mallory, «Notizie sull'architettura nel Settecento a Roma (1718-1760)», in *Bollettino d'arte* 67, 13, 1982, pp. 109–128.

MALLORY 1982b: N.A. Mallory, «Notizie sull'architettura nel Settecento a Roma (1718 - 1760): III parte; dal Diario Ordinario d'Ungheria», in *Bollettino d'arte* 67, 16, 1982, pp. 119–134.

MALLORY 1982c: N.A. Mallory, «Notizie sull'architettura nel Settecento a Roma (1718 - 1760): II parte; dal Diario Ordinario d'Ungheria», in *Bollettino d'arte* 67, 15, 1982, pp. 127–147.

MALVASIA 1678: C.C. Malvasia, *Felsina Pittrice: Vite De Pittori Bolognesi; alla maestà christianissima di Luigi XIII re di Francia e di Navarra il sempre vittorioso consagrate dal conte Carlo Cesare Malvasia fra' Gelati l'Ascoso: divisa in duoi tomi; con indici in fine copiosissimi*, in Bologna 1678.

MALVASIA 1755: C.C. Malvasia, *Le pitture di Bologna: che nella pretesa, e rimostrata fin'ora da altri maggiore antichità, e impareggiabile eccellenza nella Pittura, con manifesta evidenza di fatto, rendono il passeggiere disingannato, ed instrutto. Dell'Ascoso Accademico Gelato. Quarta Edizione con nuova, e copiosa aggiunta*, in Bologna 1755.

MALVASIA 1782: C.C. Malvasia, *Pitture, sculture ed architetture delle chiese, luoghi pubblici, palazzj, e case della città di Bologna, e suoi subborghi: con un copioso indice degli autori delle medesime, corredato di una compendiosa serie di notizie storiche di ciascheduno*, in Bologna 1782.

MALVASIA 2004: C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi. Con aggiunte, correzioni e note inedite dell'autore, di Giampietro Zanotti e di altri scrittori* Ristampa anastatica dell'ed. Bologna 1841, Sala Bolognese 2004.

MAMPIERI 1999: A. Mampieri, «Materiali documentari su uno scultore bolognese del Seicento: Domenico Maria Mirandola», in *Arte a Bologna* 5, 1999, pp. 167–177.

MANCINI 1956: G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1956.

MANCINI 2023: M. Mancini, «Il “non-finito” come strategia divergente tra il disegno e il colore: Luca Cambiaso e Tiziano Vecellio», in C. Barbieri, M. Di Monte, H. Economopoulos, B. Paul, L. Pavanello, V. Sapienza, M.G. Sarti (a cura di), *Giardino di conversazioni: scritti in onore di Augusto Gentili*, Roma 2023, pp. 269–282.

MANCINI, MANGIAVACCHI, MARTINI 2008: Cesare Mancini, Maria Mangiavacchi, Laura Martini (a cura di), «Un così bello e nobile strumento»: *Siena e l'arte degli organi*, Siena 2008.

MANCINI, PESCI 1959: Gioacchino Mancini, Benedetto Pesci, *San Sebastiano fuori le Mura*, Roma: Marietti, 1959.

MANDL 1933: Johannes Mandl, *Die Kirche des Hl. Chrysogonus in Rom: eine kunstgeschichtliche Studie*, [Graz], [s.e.], 1933.

MANGINI 1995: A. Mangini, «Il coro dei Santi Cosma e Damiano in Roma», in *ATOR. Analecta Terti Ordinis Regularis Sancti Francisci* 26, 1995, pp. 89–102.

MANGONE 2016: Carolina Mangone, «Bernini scultore pittoresco», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; New York: Routledge, 2016, pp. 69–104.

MANILLI 1650: Jacopo Manilli, *Villa Borghese Fuori di Porta Pinciana: descritta da Jacomo Manilli Romano, Guardarobba di detta Villa*, in Roma: per Lodovico Grignani, 1650.

MANNO 2010: A. Manno, *I mestieri di Venezia: Storia, arte e devozione delle corporazioni dal XIII al XVIII* 3a. ed., riv. corr., Cittadella (PD) 2010.

MANNONI 2019: C. Mannoni, «Nel 350° del Crocefisso di Nemi: fra Vincenzo Pietrosanti da Bassano e il cardinale Antonio Barberini», in *Castelli romani* 27=59, 5, 2019, pp. 119–127.

MANNONI 2023: C. Mannoni, «Fra Vincenzo Pietrosanti da Bassano e il Card. Antonio Barberini», in *Frate Francesco* 89, 2, 2023, pp. 313–326.

MANSOUR 2013: O. Mansour, «Censure and censorship in Rome, c. 1600: the visitation of Clement VIII and the visual arts», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 136–160.

MARCELLI 2015: F. Marcelli, «La controriforma in Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila: un contratto e un inventario inediti per Giacomo della Porta e Flaminio Boulanger», in E. Lauro (a cura di), *Scultura lignea: contributi per una storia tecnica (volume speciale di «Rivista d'arte», 5. Serie, vol. 5, 2015)*, Firenze 2015, pp. 97–134.

MARCELLI 2015: Fabio Marcelli, «La controriforma in Santa Maria di Collemaggio a L'Aquila: un contratto e un inventario inediti per Giacomo della Porta e Flaminio Boulanger», in E. Lauro (a cura di), *Scultura lignea: contributi per una storia tecnica*, volume speciale di «Rivista d'arte», 5, Firenze: Leo S. Olschki editore, 2015, pp. 97–134.

- MARCHEGIANI 2018: Cristiano Marchegiani, «Soria, Giovanni Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 93, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2018, *ad vocem*.
- MARCHIONNE GUNTER 2004: A. Marchionne Gunter, «Parrocchia di Sant'Apollinare», in E. Debenedetti (a cura di), *Artisti e Artigiani a Roma, I. Degli Stati delle Anime del 1700, 1725, 1750, 1775*, Roma 2004, pp. 151–180.
- MARCHIONNE GUNTER 2004: Alfredo Marchionne Gunter, «Parrocchia di Sant'Apollinare. Rione Ponte», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 151–179.
- MARCHIONNE GUNTER 2005: Alfredo Marchionne Gunter, «Parrocchia di Santa Maria del Popolo. Rione Campo Marzio», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 169–265.
- MARCHIONNE GUNTER 2013a: Alfredo Marchionne Gunter, «Parrocchia dei Santi XII Apostoli. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 49–128.
- MARCHIONNE GUNTER 2013b: Alfredo Marchionne Gunter, «Parrocchia dei Santi Quirico e Giulitta. Rione Monti», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 443–500.
- MARCHIONNE GUNTER 2023a: Alfredo Marchionne Gunter, «Parrocchia di Santi Quirico e Giulitta. Rione Monti», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 41–117.
- MARCHIONNE GUNTER 2023b: Alfredo Marchionne Gunter, «Parrocchia di Santa Maria in Monticelli. Rione Regola», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 299–342.
- MARCONI 2004: N. Marconi, *Edificando Roma barocca: macchine, apparati, maestranze e cantieri tra XVI e XVIII secolo*, Città di Castello 2004.
- MARCOVECCHIO 1991: A. Marcovecchio, «Il culto delle statue vestite a Roma in età pontificia», in *La Ricerca Folklorica* 24, Artisti, icone, simulacri. Per una antropologia dell'arte popolare, 1991, pp. 63–71.
- MARCUCCI 1990: Laura Marcucci, «L'opera di Francesco Capriani nella cattedrale di Volterra e la ristrutturazione di chiese in epoca post-tridentina», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S., 15/20, 2, 1990, pp. 589–608.
- MARCUCCI 1991: L. Marcucci, *Francesco da Volterra: un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991.
- MARCUCCI 1991: Laura Marcucci, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura postridentina*, Roma: Multigrafica Editrice, 1991.
- MARCUCCI 2004/2007: Laura Marcucci, «Ponzio, Orazio Censore, Montano, Rainaldi per la cappella Colonna in San Giovanni in Laterano», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S., 44/50, 2004, pp. 203–222.
- MARCUCCI 2007: Laura Marcucci, «Sul coro ligneo del Capitolo di San Giovanni in Laterano a Roma», in G. Cantone, L. Marcucci, E. Manzo (a cura di), *L'architettura nella storia: scritti in onore di Alfonso Gambardella*, Milano: Skira, 2007, pp. 245–247.
- MARCUCCI 2008: Laura Marcucci, «Progetto romano ed esecuzione napoletana: ipotesi su Giovan Battista Montano e sul coro ligneo del capitolo lateranense», in *Palladio*, N.S., 21, 41, 2008, pp. 25–52.
- MARCUCCI 2011a: Laura Marcucci, «Su un disegno per la cappella Herrera e sul S. Giacomo degli Spagnoli a Roma tra Cinquecento e Seicento», in *Palladio*, 24, 47, 2011, pp. 79–104.
- MARCUCCI 2011b: Laura Marcucci, «Montano, Giovanni Battista», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 75, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2011, *ad vocem*.

- MARCUCCI 2013: Laura Marcucci, «Guidetto Guidetti “faliniame in Roma” e architetto», in *Opus*, 12, 2013, pp. 109–148.
- MARGIOTTA 2017: Rosalia Francesca Margiotta, «Corporazioni, maestranze e mestieri d'arte a Palermo al tempo di Giacomo Amato (1643-1732)», in S. De Cavi (a cura di), *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis: architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2017, pp. 57–80.
- MARIANO 2017: Francesca Mariano, «Alcune novità per Jérôme David intagliatore di artisti italiani a Roma (1622-1625) e due proposte attributive per Antonio Circignani detto il Pomarancio», in *Horti Hesperidum*, 7; n. spec. «Invenit et delineavit», 2, 2017, pp. 181–210.
- MARIANO DA FIRENZE 1931: frate Mariano da Firenze, *Itinerarium urbis Romae (1518)*, Roma 1931.
- MARINO 1618: G.B. Marino, *Dicerie Sacre del Cavalier Marino*, [Venezia] 1618.
- MARINO 2024: G.B. Marino, *La Galeria. Tomo I: Le Pitture, Favole, Istorie*, Milano 2024.
- MARITI 2013: L. Mariti (a cura di), «Roma capitale invisibile del teatro del Seicento: Dossier; Parte seconda: Teatro pubblico a pagamento e comici improvvisatori. Con un “Campionario” di documenti inediti», in *Teatro e storia* 34, 2013, pp. 77–142.
- MARONI LUMBROSO, MARTINI 1963: M. Maroni Lumbroso, A. Martini, *Le confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963.
- MARRAS 2023: A. Marras, *Giovanni Battista Lenardi (1656-1703)*, PhD Thesis, Università degli Studi di Roma La Sapienza, 2023.
- MARTIN 1969: G. Martin, *Roma sancta, prima edizione dal manoscritto (1581)*, Roma 1969.
- MARTIN 1999: S.C. Martin, «Coralli, Francesco», in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, vol. 21, München; Leipzig: K. Saur, 1999, p. 137.
- MARTÍN GONZÁLEZ 1953: J.J. Martín González, «Los “Pasos” de Semana Santa y sus relaciones con el dibujo y la pintura», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 19, 1953, pp. 141–142.
- MARTINELLI 1644: F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli antiquarij dal signor Fioravante Martinelli e descritta con breve, e facil modo per istruttione del curioso, e devoto forastiero nel visitare li più celebri luoghi antichi e moderni della città*, in Roma 1644.
- MARTINELLI 1650a: F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, e nella scuola di tutti gli Antiquarij: E descritta con breue, e facil modo per istruttione del curioso, e deuoto forastiero nel visitare li più celebri luoghi antichi e moderni della Città*, Padoa 1650.
- MARTINELLI 1650b: F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito, et nella scuola di tutti gli antiquarij: E descritta con breue, e facil modo per visitare li luoghi antichi e moderni della città*, Roma 1650.
- MARTINELLI 1653: F. Martinelli, *Roma ex Ethnica Sacra: A Sanctorum Petri et Pauli Apostolica Praedicatione Profuso Sanguine. A Fioravante Martinello romano publica venerationi exposita*, [Roma] 1653.
- MARTINELLI 1655: F. Martinelli, *Primo Trofeo Della Santissima Croce Eretto In Roma Nella Via Lata Da S. Pietro Apostolo: nel quale si spiegano le prerogative della chiesa di S. Maria Madre Dio. Le glorie della sua miracolosa imagine. Il principio, e progressi della sua insigne collegiata. Li meravigliosi successi delle reliquie di S. Ciriaco. Et la fondatione delli santissimi, e nobilissimi monasterij, e chiese delli santi Stefano. Ciriaco. E Nicolo di Camigliano*, Roma 1655.
- MARTINELLI 1658: Fioravante Martinelli, *Roma Ricercata Nel Suo Sito e Nella Scuola Di Tutti Gli antiquarij e dedicata all'eminetissimo e reverendissimo signore il Signor Cardinale Chigi da Fioravante Martinelli Romano [1644]. Terza impressione rivista, corretta, ed aggiunta dall'autore in molti luoghi con figure, e con antiche e moderne eruditioni*, [Roma]: a spese di Biagio Deversin libraro al segno della Regina, 1658.
- MARTINELLI 1699: F. Martinelli, *Roma ricercata nel suo sito. Di nuovo corretta, et accresciuta dal Signor Francesco Valesio Romano*, in Roma 1699.

MARTINELLI 1987: Valentino Martinelli (a cura di), *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro: L'universo berniniano*, Roma: De Luca, 1987.

MARTINETTI 2016: S. Martinetti, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, Torino 2016.

MARTINETTI 2016: Sara Martinetti, *Filippo Juvarra e l'elaborazione del gusto decorativo tra Roma e Torino (1704-1735)*, Torino: Fondazione 1563 per l'arte e la cultura della Compagnia di San Paolo, 2016. Collana Alti Studi Sull'età e La Cultura Del Barocco. I, Cultura, Arte e Società al Tempo Di Juvarra 5.

MARTINI 1965a: A. Martini, «Le corporazioni: le loro sedi e le loro chiese», in *Campidoglio, storia ed illustrazioni del Colle Capitolino, dei monumenti, degli edifici e delle raccolte storiche ed artistiche a cura di Carlo Pietrangeli, Armando Ravaglioli Edizioni di Capitolium - Rivista di Roma*, 1965, pp. 86–95.

MARTINI 1965b: A. Martini, «Le Corporazioni: loro Sedi e Chiese», in *Capitolium* 40, 1965, pp. 203–211.

MARTINI 1965c: A. Martini, *Arti, Mestieri e Fede nella Roma dei Papi*, Bologna 1965.

MARTINI 1992: A. Martini, «Le sacre rappresentazioni del Gonfalone e la chiesa di S. Maria della Pietà al Colosseo», in *Strenna dei Romanisti* 53, 1992, pp. 433–444.

MARTINI 1997: A. Martini, «L'Universitas Marmorariorum Urbis e i suoi Cimeli», in *Strenna dei Romanisti* 58, 1997, pp. 301–314.

MARTINI 1998: A. Martini, «Le Confraternite delle Università Romane di Arti e Mestieri», in L. Biancini, F. Onorati (a cura di), *Arte e Artigianato nella Roma di Belli: Memorie Romane. Atti del convegno, Roma, 28 novembre 1997 (Fondazione Marco Besso; Centro Studi Giuseppe Gioachino Belli)*, Roma 1998, pp. 159–190.

MARTINI 2000: A. Martini, «Le Confraternite e le Università di Arti e Mestieri a Roma», in C. Crescentini, A. Martini (a cura di), Roma 2000, pp. 13–23.

MARTINI 2002: A. Martini, «L'Arciconfraternita del Gonfalone», in M.G. Bernardini (a cura di), *L'Oratorio del Gonfalone a Roma: Il Ciclo Cinquecentesco della Passione di Cristo*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 19–29.

[MARTYN] 1787: [Thomas Martyn], *The Gentleman's Guide in his tour through Italy, with a correct map and directions for travelling in that country*, London 1787.

MARZINOTTO 2015: M. Marzinotto, «Il cardinal nepote Francesco Barbarini protettore dell'Accademia di San Luca di Roma: spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII», in *Annali delle arti e degli archivi* 1, 2015, pp. 165–176.

MASI, BARBATO 2014: A. Masi, C. Barbato (a cura di), *Giorgio Vasari tra parola e immagine, Atti delle giornate di studio (Firenze, Palazzo Vecchio, 20 novembre 2010; Roma, Palazzo Carpegna - Palazzo Firenze, 5 dicembre 2011)*, Roma 2014.

MASINI 1650: A. di P. Masini, *Bologna Perlustrata. In cui si fa mentione ogni giorno in perpetuo delle Fontioni Sacre, e Profane di tutto l'Anno. Delle Chiese, e loro Feste, Indulgenze, Reliquie, Corpi Santi, Imagini miracolose, Altari privilegiati, Pitture, e Sculture di esse. De' Santi, e d'altri Bolognesi morti in opinione di Sanità, e di quelli d'altre Città, che in Bologna sono sepolti. De' Pontefici, Cardinali, Patriarchi, Arcivescovi, Vescovi, Auditori della Romana Rota, e Donne Illustri in lettere, Bolognesi. De' Pittori, Scultori, et Architetti, tanto Cittadini, quanto Forestieri, che hanno operato in Bologna. Di molt'altre cose memorabili, e necessarie da sapersi dalla Città di Bologna, e dall'altre ancora, alcune delle quali si leggono nella seguente pagina. Il tutto sotto Indici copiosissimi, et uno de' Cognomi Bolognesi, e Forestieri, che si nominano nell'Opera*, in Bologna 1650.

[MASSANI] 1646: [Giovanni Antonio Massani], *Diverse figure al numero di ottanta, disegnate di penna nell'hore di recreatione da Annibale Carracci, intagliate in rame e cavate dagli originali da Simone Giulino Parigino*, in Roma 1646.

MASSON 1966a: Georgina Masson, «Papal gifts and Roman entertainments in honour of Queen Christina's arrival», in M. von Platen (a cura di), *Analecta Reginensia, 1. Queen Christina of Sweden: documents and studies*, Stockholm: Norstedt, 1966, pp. 244–261. Nationalmuseum, Stockholm: Nationalmusei Skriftserie 12.

- MASSON 1966b: Georgina Masson, «Food as a fine art in seventeenth-century Rome», in *Apollo*, 83, 1966, pp. 338–341.
- MASTELLONI 1717: Andrea Mastelloni, *La Traspontina: Notitie storiche della fondazione, ed immagine di Nostra Signora del Carmine di Roma detta Traspontina, raccolte dal P.M.F. Andrea Mastelloni ex Assistente Generale de' Carmelitani*, Napoli: per Antonio Libri, 1717.
- MASTRODONATO 2016: A. Mastrodonato, *La norma inefficace. Le corporazioni napoletane tra teoria e prassi nei secoli dell'età moderna*, Palermo 2016.
- MATTEOCCI 1964: G. Matteocci, *L'Oratorio del Gonfalone*, Roma 1964.
- MATTEUCCI 1996: Daniela Matteucci, «Presenze marchigiane e cultura fiorentina: aspetti della maniera a S. Spirito in Sassia di Roma da Paolo III a Clemente VIII», in *Storia dell'arte*, 88, 1996, pp. 301–312.
- MATTHIAE 1938: Guglielmo Matthiae, «Giovann Battista Soria: architetto romano», in *Capitolium*, 13, 1938, pp. 412–420.
- MAZZEO 2017: Giuseppe Mazzeo, «I volumi I-II della collezione di disegni di Giacomo Amato: formazione e opere compiute a Roma», in S. De Cavi (a cura di), *Giacomo Amato. I disegni di Palazzo Abatellis: architettura, arredi e decorazione nella Sicilia barocca*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2017, pp. 131–145.
- MAZZERI 2014: C.M. Mazzeri, «Ancestors at the gate. Form, function and symbolism of the imagines moiorum. A comparative analysis of Etruscan and Roman funerary art», in *Opuscula. Annual of the Swedish Institutes at Athens and Rome (OpAthRom)* 7, 2014, pp. 7–22.
- MAZZOTTA, SALSÌ 2018: A. Mazzotta, C. Salsi (a cura di), *Vesperbild: alle origini delle "Pietà" di Michelangelo*, Milano 2018.
- MAZZUCCO, PAOLOZZI STROZZI 2023: K. Mazzucco, B. Paolozzi Strozzi (a cura di), *Lessico warburgiano: I «prestiti» delle scienze negli scritti sull'arte di Aby Warburg. Atti del convegno (Firenze, online, 2021)*, Firenze 2023.
- MCPEE 2003: Sarah McPhee, *Bernini and the Bell Towers: Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 2003.
- MELCHIORRI 1834: G. Melchiorri, *Guida metodica di Roma e suoi contorni, Divisa in quattro parti, che contengono: 1. Le nozioni storiche, fisiche, politiche, e statistiche - 2. La descrizione della città moderna - 3. La descrizione de' monumenti antichi cronologicamente osservati - Un metodo analitico onde visitare la città in giornate - 4. La guida ai contorni: con indici copiosi, ragguagli alle misure, pesi, distanze e monete raffrontate con le straniere, l'indicazione delle sacre ceremonie della corte, ecc.; opera arricchita di 4 tavole grandi e di 40 tavole incise in rame, rappresentanti i principali monumenti della città, e compilata con nuovo metodo dal Marchese Giuseppe Melchiorri, Romano Cavaliere della Legion d'onore, Socio Ordinario della Pontificia Accademia di Archeologia, ec. ec. ec., Volume unico diviso in tre parti*, Roma 1834.
- MEMMI 1730: G.B. Memmi, *Notizie Storiche dell'Origine e Progressi dell'Oratorio della Santissima Comunione Generale: e degli uomini illustri, che in esso fiorirono, date in luce da Giovan Battista Memmi della Compagnia di Gesù...*, Roma 1730.
- MENICHELLA 1981: A. Menichella, *San Francesco a Ripa: vicende costruttive della prima chiesa francescana di Roma*, Roma 1981.
- MENICHELLA 1991: Anna Menichella, «De' Rossi, Matthia», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 39, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991.
- MENICHELLA 1999: Anna Menichella, «Matthia de' Rossi architetto pontificio», in A.M. Pergolizzi (a cura di), *La Confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1999, pp. 101–119.
- MERCURI 2004: C. Mercuri, «L'Itinerarium urbis Romae di Mariano da Firenze: un vademecum per il pellegrino degli inizi del Cinquecento», in S. Gensini (a cura di), *Una «Gerusalemme» toscana sullo sfondo di due Giubilei: 1500-1525, atti del convegno di studi (San Vivaldo, 4-6 ottobre 2000)*, Firenze 2004, pp. 83–92.

MEROLA 2021: G. Merola, *Officine di scultura tra Napoli e la Spagna: Nicola Fumo e gli scultori in legno tra Sei e Settecento*, Roma 2021.

MERSENNE 1636: Marin Mersenne, *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique: où il est traité de la nature des sons, et des mouvemens, des consonances, des dissonances, des genres, des modes, de la composition, de la voix, des chants, et de toutes sortes d'instrumens harmoniques. Par Marin Mersenne de l'Ordre des Minimes*, Paris: chez Sebastien Cramoisy, imprimeur ordinaire du Roy, 1636 (ed. facsimile a cura di François Lesure, Paris, Editions du CNRS, 1986).

MEZZETTI, MATTALIANO 1980: A. Mezzetti, E. Mattaliano (a cura di), *Indice ragionato delle "Vite de' pittori e scultori ferraresi" di Gerolamo Baruffaldi: artisti, opere, luoghi*, Bergamo 1980.

MICHEL, MAGNUSSON 2013: C. Michel, C. Magnusson (a cura di), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle: théorie, critique, philosophie, histoire, atti del colloquio (Lausanne, "Théorie de l'Art et Esthétique", 14-16 febbraio 2008; Paris, "Théorie de l'Art et Critique d'Art", 10-12 aprile 2008; Roma, Villa Medici, Académie de France à Rome, "Théorie de l'Art et Histoire de l'Art", 22-23 maggio 2008)*, Paris 2013.

MICHEL, MICHEL 1977: Geneviève Michel, Olivier Michel, «La décoration du Palais Ruspoli en 1715 et la redécouverte de Monsù Francesco Borgognone», in *Mélanges de l'école française de Rome*, 89, 1, 1977, pp. 265–340.

[MILIZIA] 1768: [Francesco Milizia], *Le vite de' più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo: precedute da un saggio sopra l'architettura*, in Roma: nella stamparia di Paolo Giunchi Komarek; a spese di Venanzio Monaldini libraro, 1768.

MILLON 1999: H.A. Millon (a cura di), *The Triumph of the Baroque: Architecture in Europe, 1600–1750 (Catalogo della mostra, Torino, Palazzo di Caccia di Stupinigi)*, Milano 1999.

MILONE 1977: G. Milone, «Origine e Primi Sviluppi dell'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami in Roma», in *Saint Joseph à l'époque de la Renaissance, (1450 - 1600). Deuxième symposium international (Tolède, 19 - 26.9.1976), Centre de Recherche et de Documentation Oratoire Saint-Joseph, Montreal*, Montréal 1977, pp. 691–749.

MILONE 1981: G. Milone, «L'arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami in Roma nel Seicento», in *Saint Joseph au XVII^e siècle: troisième symposium international*, Montreal 1981, pp. 693–769.

MINERVINO 2000: F. Minervino, *Beniamino Simoni*, Milano 2000.

MINOZZI 1998: Marina Minozzi, «Appendice documentaria: le opere di Bernini nella collezione di Scipione Borghese», in A. Coliva, S. Schütze (a cura di), *Bernini scultore: la nascita del barocco in casa Borghese*, Roma: De Luca, 1998, pp. 423–440.

MISCHIATI 1988: O. Mischiati, «L'organo italiano tra storia e arte», in *Incontro con l'arte organaria: atti del convegno (Crema, Centro culturale S. Agostino, maggio-giugno 1986)*, Crema 1988, pp. 30–39.

MISCHIATI 1994a: Oscar Mischiati, «Arte organaria e committenza papale: il caso di Alessandro VII Chigi», in G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1994, pp. 27–36, 155–158.

MISCHIATI 1994b: Oscar Mischiati, «Arte organaria e committenza papale: il caso di Alessandro VII Chigi. Appendice Documentaria», in G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 1994, pp. 159–170.

MISSIRINI 1823: M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova compilate da Melchior Missirini*, in Roma 1823.

MISSIRINI 1823: Melchiorre Missirini, *Memorie per servire alla storia della romana Accademia di San Luca fino alla morte di Antonio Canova, compilate da Melchior Missirini*, in Roma: nella stamperia De Romanis, 1823.

MOCHI ONORI, VODRET 2008: Lorenza Mochi Onori, Rossella Vodret (a cura di), *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, i dipinti. Catalogo sistematico*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2008.

MOLA 1966: Giovanni Battista Mola, *Breve racconto delle miglior opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma (1663)*, Berlin: B. Hessling, 1966.

- MOLANUS 1594: J. Molanus, *De historia SS. imaginum et picturarum: pro vero earum usu contra abusum. Libri IV*, Louvain 1594.
- MONACO 2013a: M. Monaco, «Per una lettura antropologica dei fenomeni confraternali», in *Carte di Puglia. Rivista di Letteratura, Storia e Arte* 15, 30/2, 2013, pp. 43–59.
- MONACO 2013b: M. Monaco, «La storiografia confraternale», in *Nicolaus. Studi Storici. Rivista del Centro Studi Nicolaiani* 24, 1/2, 2013, pp. 115–143.
- MONACO 2015: M. Monaco, «Le fonti documentarie e bibliografiche per lo studio delle confraternite», in A. Gravina (a cura di), *Atti del 29° Convegno Nazionale sulla Preistoria - Protostoria - Storia della Dauna*, San Severo (Foggia) 2015, pp. 391–402.
- MONTAGU 1970: Jennifer Montagu, «Antonio and Giuseppe Giorgetti: sculptors to cardinal Francesco Barberini», in *The Art Bulletin*, 52, 1970, pp. 278–298.
- MONTAGU 1985: J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven; London 1985.
- MONTAGU 1985: Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven; London: Yale University Press, 1985.
- MONTAGU 1986: J. Montagu, «Disegni, bozzetti, legnetti and modelli in Roman seicento sculpture», in P. Volk (a cura di), *Entwurf und Ausführung in der europäischen Barockplastik, atti del convegno internazionale (München, Bayerischen Nationalmuseum, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 24-26 giugno 1985)*, München 1986, pp. 9–30.
- MONTAGU 1989: J. Montagu, *Roman baroque sculpture: the industry of art*, New Haven 1989.
- MONTAGU 1991: J. Montagu, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino 1991.
- MONTAGU 1991: J. Montagu, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino 1991.
- MONTAGU 1991: Jennifer Montagu, *La scultura barocca romana: un'industria dell'arte*, Torino: Allemandi, 1991.
- MONTAGU 1996: J. Montagu, *Gold, silver and bronze: metal sculpture of the Roman baroque*, New Haven 1996.
- MONTAGU 1999: J. Montagu (a cura di), *Algardi. L'altra faccia del barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio 1999 – 30 aprile 1999)*, Roma 1999.
- MONTAGU 2006: Jennifer Montagu, «A Cast of Camillo Rusconi's 'Dead Christ': a Gift for the Buoncompagni Ludovisi-Rezzonico Wedding», in *The Burlington Magazine*, 148, 1245, 2006, pp. 820–827.
- MONTAGU 2006: Jennifer Montagu, «A frame for the Barberini/Oldenburg Rape of Europa Mosaic», in *Pegasus. Berliner Beiträge zum Nachleben der Antike*, 8, 2006, pp. 195–205.
- MONTAGU 2006: Jennifer Montagu, «Melchiorre Cafà's models for Ercole Ferrata», in K. Sciberras (a cura di), *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, Valletta, Malta: Midsea Books, 2006, pp. 67–78, 245–246.
- MONTAGU 2018: Jennifer Montagu, «The Sobieskis in marble», in J.A. Chrościcki, Z. Flisowska, P. Migasiewicz (a cura di), *I Sobieski a Roma: la famiglia reale polacca nella Città Eterna*, Warszawa: Muzeum Pałacu Króla Jana III w Wilanwie, 2018, pp. 312–326.
- Montanari 1998a: T. Montanari, «Sulla fortuna poetica di Bernini: frammenti del tempo di Alessandro VII e di Sforza Pallavicino», in *Studi secenteschi* 39, 1998, pp. 127–164.
- MONTANARI 1998b: T. Montanari, «Bernini e Cristina di Svezia: alle origini della storiografia berniniana», in A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo 1998, pp. 328–477.
- MONTANARI 1999a: T. Montanari, «Pierre Cureau de la Chambre e la prima biografia di Gian Lorenzo Bernini», in *Paragone* 50, 24-25=589-591, 1999, pp. 103–132.
- MONTANARI 1999b: T. Montanari, «Prolegomeni a un "corpus" berniniano. Appunti sulla fortuna critica contemporanea di Gian Lorenzo Bernini», in M.G. Bernardini, M. Fagiolo dell'Arco (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini*.

Regista del Barocco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 21 maggio - 16 settembre 1999), Milano 1999, pp. 455–461.

MONTANARI 2005: T. Montanari, «Una nuova fonte per l'invenzione del corpo di Santa Cecilia: Testimoni oculari, immagini e dubbi», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 32, 2005, pp. 149–165.

MONTANARI 2006: T. Montanari, «At the Margins of the Historiography of Art: The “Vite” of Bernini between Autobiography and Apologia», in M. Delbeke, E.A. Levy, S.F. Ostrow (a cura di), *Bernini's Biography: Critical Essays*, University Park, PA 2006, pp. 73–141.

MONTANARI 2016: T. Montanari, *La libertà di Bernini: la sovranità dell'artista e le regole del potere*, Torino 2016.

MONTANARI 2017: G. Montanari, «Una proposta per Ercole Ferrata alla Certosa di Pavia», in *Paragone. Arte* 68, 131=803, 2017, pp. 3–14.

MONTANO 1624a: Giovanni Battista Montano, *Libro d'architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico*, Roma, Giovanni Battista Soria, 1624.

MONTANO 1624b: Giovanni Battista Montano, *Libro primo. Scelta di varii tempieetti antichi con le piante et alzatte, disegnati in prospettiva da m. Gio. Batta Montano milanese, date in luce per Gio. Batta Soria rom.o a beneficio publico, et fatti intagliare in rame, dedicati al illustriss.o et rever.mo signor cardinale Borghese*, Roma, Giovanni Battista Soria, 1624.

MONTANO 1625: Giovanni Battista Montano, *Diversi ornamenti capricciosi per depositi o altari utilisimi a' virtuosi, novamente inventati da m. Giovanbatista Montani milanese intagliatore di legname ecc.mo, dati in luce da Giovanbatista Soria romano, dedicati al ill.mo et rev.mo card. Hippolito Aldobrandino*, Roma, Giovanni Battista Soria, 1625.

MONTANO 1628: Giovanni Battista Montano, *Tabernacoli diversi novamente inventati da m. Giovanbatista Montano milanese, dati in luce da Giovanbatista Soria romano, opera utilissima a' pittori e scultori, et a qual si voglia persona che d'architettura si diletta, dedicata all'ill.mo et ecc.mo D. Tadeo Barberino prencipe romano*, Roma, Giovanni Battista Soria, 1628.

MONTANO 1638: Giovanni Battista Montano, *Raccolta de' tempj, et sepolcri disegnati dall'antico*, Roma, Bartolomeo de' Rossi, 1638.

MONTANO 1684a: Giovanni Battista Montano, *Li cinque Libri di Architettura di Giovan Battista Montani milanese: Libro Quarto. Diversi Ornamenti Capricciosi per Depositari o Altari: Utilissimi a Virtuosi*, Roma, Giovanni Jacomo de Rossi, 1684.

MONTANO 1684b: Giovanni Battista Montano, *Li cinque Libri di Architettura di Giovan Battista Montani milanese: Libro Quinto. Tabernacoli Diversi*, Roma, Giovanni Jacomo de Rossi, 1684.

MONTANO 1691a: Giovanni Battista Montano, *Li cinque Libri di Architettura di Giovan Battista Montani milanese: Libro Primo. Architettura con Diversi Ornamenti Cavati dall'Antico*, Roma, Giovanni Jacomo de Rossi, 1691.

MONTANO 1691b: Giovanni Battista Montano, *Li cinque Libri di Architettura di Giovan Battista Montani milanese: Libro Secondo. Scelta di Varii Tempieetti Antichi: con le Piante et Alzatte, Disegnati in Prospettiva*, Roma, Giovanni Jacomo de Rossi, 1691.

MONTANO 1691c: Giovanni Battista Montano, *Li cinque Libri di Architettura di Giovan Battista Montani milanese: Libro Terzo. Raccolta de' Tempj, e Sepolcri Disegnati dall'Antico*, Roma 1691.

MONTBEL, TOMASSI 2021: Eric Montbel, Marco Tomassi, «Settala's Sordellina: Steps in Reconstruction», in *Chanter. The Journal of the Bagpipe Society*, 35, 1, 2021, disponibile online presso (<https://www.bagpipesociety.org.uk/articles/2021/chanter/spring/setalla-sordellina/>).

MONTELATICI 1700: Domenico Montelatici, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana con l'ornamenti, che si osservano nel di lei palazzo, e con le figure delle statue più singolari*, Roma: per Giovan Francesco Buagni, 1700.

MORANO 2013: Agnese Morano, «Parrocchia di San Nicola dei Prefetti. Rione Campo Marzio», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 129–146.

- MORELLI 1937: Gonippo Morelli, *Le corporazioni romane di arti e mestieri dal XIII al XIX secolo*, Roma 1937.
- MORELLI 1981: A. Morelli, «L'organo della chiesa di S. Eustachio in Roma», in *L'Organo*, 1981, pp. 133–159.
- MORELLI 1983: Angela Morelli, «Un organaro del Seicento romano: Girolamo Borghese», in *Amici dell'organo*, 2, 1983, pp. 35–40.
- MORELLI 1983a: A. Morelli, «Un organaro del Seicento romano: Girolamo Borghese», in *Amici dell'organo [di Roma]* 2, 1983, pp. 35–40.
- MORELLI 1983b: A. Morelli, «I Testa, celebri organari romani», in *Le fonti musicali in Italia* 1, 1983, pp. 111–138.
- MORELLI 1985: A. Morelli, «Organi e organari in S. Agostino a Roma», in *Amici dell'organo di Roma* 4, 1985, pp. 74–81.
- MORELLI 1986: A. Morelli, «Gli organi della chiesa e dell'oratorio di S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) a Roma», in *Amici dell'organo di Roma* 5, 1986, pp. 122–139.
- MORELLI 1986: Arnaldo Morelli, «Gli organi della chiesa e dell'oratorio di S. Maria in Vallicella (Chiesa Nuova) a Roma», in *Amici dell'Organo a Roma*, 5, 1986, pp. 122–129.
- MORELLI 1987: A. Morelli, «Dedi, Pompeo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 33, 1987, p. ad vocem.
- MORELLI 1992: A. Morelli, «Storia dell'organo italiano. Bibliografia (1958-1992)», in *Le fonti musicali in Italia* 6, 1992, pp. 25–92.
- MORELLI 1994: A. Morelli, «L'arte organaria a Roma dal XV al XIX secolo», in G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994.
- MORELLI 1994: Arnaldo Morelli, «L'arte organaria a Roma dal XV al XIX secolo», in G. Battistelli (a cura di), *Organi e cantorie nelle chiese di Roma*, Roma 1994, pp. 11–26, 147–154.
- MORELLI 1996: A. Morelli, «The Role of the Organ in Performance Practices of Italian Sacred Polyphony during the Cinquecento», in *Musica Disciplina* 50, 1996, pp. 239–271.
- MORELLI 2004: A. Morelli, «“Musica nobile e copiosa di voci et istromenti”. Spazio architettonico, cantorie e palchi in relazione ai mutamenti di stile e prassi nella musica da chiesa fra Sei e Settecento», in M. Engelhardt, C. Flamm (a cura di), *Musica a Roma nel Sei e nel Settecento: chiesa e festa*, Laaber 2004, pp. 293–334.
- MORELLI 2019: A. Morelli, «Testa (famiglia)», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 95, 2019, p. ad vocem.
- MORELLO 1981: G. Morello, «Il Museo “Cristiano” di Benedetto XIV», in *Musei Monumenti e Gallerie Pontificie, Bollettino* 2, 1981, pp. 53–89.
- MORELLO, CASALE, TREFFERS 2004: Giovanni Morello, Vittorio Casale, B. Treffers (a cura di), *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento (Catalogo della mostra, Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 14 ottobre 2003 - 18 gennaio 2004)*, Milano: Skira, 2004.
- MORETTI 2011: Massimo Moretti, «Le committenze dei Somaschi di S. Biagio a Montecitorio: Jacques Stella, Avanzino Nucci, Tommaso Salini», in *Storia dell'Arte*, 129, 29, 2011, pp. 29–55, 145.
- MORI 2003: E. Mori, «La strategia della memoria: il ‘giardino segreto’ di Gaspare Alveri», in M. Bevilacqua, M.L. Madonna (a cura di), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma 2003, pp. 173–180.
- MORI 2003: Elisabetta Mori, «La strategia della memoria: il “giardino segreto” di Gaspare Alveri», in M. Bevilacqua, M.L. Madonna (a cura di), *Atlante tematico del barocco in Italia. Il sistema delle residenze nobiliari. Stato Pontificio e Granducato di Toscana*, Roma: De Luca, 2003, pp. 173–180.

MORTARI 1987: L. Mortari, *S. Maria Maddalena*, Roma 1987.

MULEO 2020: F. Muleo (a cura di), *Sant'Eusebio all'Esquilino: La chiesa e il suo passaggio dall'età arcaica ad oggi*, Roma 2020.

MUSSOLIN 2006: M. Mussolin, «Forme in fieri: i modelli architettonici nella progettazione di Michelangelo», in C. Elam (a cura di), *Michelangelo e il disegno di architettura, catalogo della mostra del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio (Vicenza, Palazzo Barbaran da Porto, 17 settembre - 10 dicembre 2006; Firenze, Casa Buonarroti, 15 dicembre 2006 - 19 marzo 2007)*, Venezia 2006, pp. 94–111.

NADAL 1593: H. Nadal, *Evangelicae historiae imagines ex ordine Evangeliorum: quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*, Antuerpiae 1593.

NADEAU 2016 Tara L. Nadeau, «The Concept of Bernini's "Calculated Spontaneity": A Critical Reassessment», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini, Visual Culture in Early Modernity*. London; New York: Routledge, 2016, pp. 169–186.

NAPOLEONE 1998: Caterina Napoleone, «Bernini e il cantiere della Cappella Cornaro», in *Antologia di belle arti*, 55/58, 1998, pp. 172–186.

[NARDINI] 1666: [Famiano Nardini], *Roma antica, alla Santità di Alessandro VII*, in Roma 1666.

NATIVEL 2000: C. Nativel, «Le De pictura, plastice et statuaria du père Jules César Boulenger, S.J.», in R. Schnur, R.P.H. Green (a cura di), *Acta conventus neo-latini abulensis. Proceedings of the tenth International Congress of Neo-Latin studies. Avila, 4-9 Aug. 1997.*, Tempe 2000, pp. 473–480.

NATIVEL 2011: C. Nativel, «Poussin et sa culture de l'antique d'après sa correspondance», in M. Bayard, E. Fumagalli (a cura di), *Poussin et la construction de l'Antique, atti del colloquio "Poussin et l'Antique" (Roma, Villa Médicis, 13-14 novembre 2009)*, Paris 2011, pp. 325–341.

NATOLI, PETRUCCI 2003: Marina Natoli, Francesco Petrucci (a cura di), *Donne di Roma dall'Impero Romano al 1860. Ritrattistica romana al femminile (Catalogo della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi, 30 marzo - 15 giugno 2003)*, Roma: De Luca Editori d'Arte, 2003.

NEGRI ARNOLDI 1974: F. Negri Arnoldi, «Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente», in *Storia dell'arte* 20, 1974, pp. 57–80.

NEGRI ARNOLDI 2011: F. Negri Arnoldi, «Il San Sebastiano dell'Aracoeli: l'enigma di un capolavoro», in *Bollettino d'Arte* 96, 12, 2011, pp. 149–166.

NEGRO 1987: A. Negro, «Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella Cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari e un dipinto inedito)», in *Bollettino d'Arte*, 72, 44–45, 1987, pp. 157–178.

NEGRO 1987: Angela Negro, «Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa», in *Bollettino d'Arte*, 44/45, 1987, pp. 157–178.

NEGRO 1987: Angela Negro, «Nuovi documenti per Giuseppe Mazzuoli e bottega nella Cappella Pallavicini Rospigliosi a San Francesco a Ripa (con una nota per Giuseppe Chiari e un dipinto inedito)», in *Bollettino d'Arte*, 72, 44–45, 1987, pp. 157–178.

NEGRO 1999: Angela Negro, *La collezione Rospigliosi: la quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma: Nuova Argos, 1999.

NELLE AFFLIZIONI DELLA CHIESA 1862: [s.a.], *Nelle Afflizioni della Chiesa e di Roma. Memorie Compendiate dalla Venerabile Arciconfraternita di San Giuseppe de' Falegnami, risguardanti il Triduo celebrato al Santissimo Crocifisso in Campo Vaccino: il trasporto di quella sagra immagine a San Carlo al Corso, Ottavarii, Comunioni generali, e processione solenne che la ricondusse al suo santuario sopra il carcere Mamertino il 3 di giugno 1860.*, Roma: Angelo Placidi, 1862.

NERI 1952: D. Neri, *Scultori francescani nel Seicento in Italia*, Pistoia 1952.

- NERI 2004: E. Neri, «Bernini, Michelangelo e il “Delle statue” di Giovanni Andrea Borboni», in *Prospettiva* 113/114, 2004, pp. 32–47.
- NERI 2008: E. Neri, «Su Orfeo Boselli scultore-trattatista fra Roma e Parigi», in *Prospettiva* 132, 2008, pp. 31–60.
- NESSELRATH 2023: A. Nesselrath, «Ex uno lapide», in H. de Riedmatten, F. Gaffo, M. Jaccard (a cura di), *Restoration as fabrication of origins: A material and political history of Italian Renaissance art*, Berlin; Boston 2023, pp. 61–78.
- NEVEU 1972: B. Neveu, «Bruzio, Giovanni Antonio», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 14, 1972, p. ad vocem.
- NIBBY 1839: A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII, descritta da Antonio Nibby: publico professore di Archeologia nella Università Romana e nell'Accademia di Francia in Roma, membro del Collegio Filologico della stessa Università e della Commissione Generale Consultiva di Antichità e Belle Arti, scrittore interprete di lingua greca nella Biblioteca Vaticana, socio dell'Accademia Romana di Archeologia, dell'Accademia delle Belle Arti di San Luca, dell'Accademia Reale Ercolanese di Napoli, dell'Accademia Reale delle Scienze di Monaco, dell'Istituto Reale di Francia, dell'Accademia delle Belle Arti di Firenze, dell'Accademia Reale delle Scienze di Torino, ec. ec. ec.: Parte Prima Moderna*, Firenze; Roma; 1839.
- NIBBY 1839: A. Nibby, *Roma nell'anno MDCCCXXXVIII: Parte Prima Moderna*, Roma 1839.
- NICOLACI 2016: M. Nicolaci, «Giovanni Baglione e i Virtuosi del Pantheon: precisazioni sulla “Natività di Gesù con San Giuseppe” e sull'eredità del pittore», in V. Tiberia, A. Capriotti, P. Castellani (a cura di), *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon: dipinti e sculture*, Reggio Emilia 2016, pp. 60–74.
- NICOLAI 2008: F. Nicolai, *Mecenati a confronto: committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo seicento. Le famiglie Massimo, Altompe, Naro e Colonna*, Roma: Campisano, 2008.
- NIGITO 2007: A. Nigito, «L'organo della Cappella del Voto del Duomo di Siena», in L. Collarile, A. Nigito (a cura di), *In organo pleno. Festschrift für Jean-Claude Zehnder zum 65. Geburtstag*, Bern 2007, pp. 175–226.
- NOACK 1927: F. Noack, *Das Deutschtum in Rom: seit dem Ausgang des Mittelalters*, Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, 1927.
- NOEHLES 1966: K. Noehles, *Roma l'anno 1663 di Giovanni Battista Mola*, Berlin 1966.
- NOEHLES 1970: Karl Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, 2a ed. (1a: Roma, Banco di Santo Spirito, 1969), Roma: Bozzi, 1970.
- NOEHLES 1985: Karl Noehles, «Teatri per le Quarantore e altari barocchi», in M. Fagiolo, M.L. Madonna (a cura di), *Barocco romano e barocco italiano: il teatro, l'effimero, l'allegoria*, Roma: Gangemi, 1985, pp. 88–99.
- NOREEN 2008: K. Noreen, «The High Altar of Santa Maria in Aracoeli: Recontextualizing a Medieval Icon in Post-Tridentine Rome», in *Memoirs of the American Academy in Rome* 53, 2008, pp. 99–128.
- NOYES 2013: R.S. Noyes, «“Aut numquid post annos mille quingentos docenda est ecclesia catholica quomodo sacrae imagines pingantur?” Post-Tridentine Image Reform and the Myth of Gabriele Paleotti», in *The Catholic Historical Review* 99, 2, 2013, pp. 239–261.
- NUOVA DESCRIZIONE 1739: [s.a.], *Roma Ampliata, E Rinovata, O Sia Nuova Descrizione Della Moderna Città Di Roma, E Di Tutti Gli Edifizj Notabili, Che Sono In Essa: Cioè Basiliche, Chiese, Monasterj, Conventi [...]; Colla Notizia delle Sacre Reliquie [...] degli architetti, pittori, scultori, ed altri eccellenti artefici de' suddetti edificj: [...] Come anche di alcune Chiese, Ville, e Fabriche insigne [...]; Coll'aggiunta delle nuove Fabriche erette nel Pontificato di Papa Clemente XII*, Roma 1739.
- O'MALLEY 2013: J.W. O'Malley, «Trent, sacred images, and Catholics' senses of the sensuous», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 28–48.
- O'REGAN 1992: N. O'Regan, «Processions and their music in post-Tridentine Rome», in *Recercare* 4, 1992, pp. 45–80.

O'REGAN 1994: N. O'Regan, «Music at the Roman Archconfraternity of San Rocco in the Late Sixteenth Century», in B.M. Antolini, A. Morelli, V.V. Spagnuolo (a cura di), *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio: Atti del Convegno (Roma, 4-7 giugno 1992)*, Lucca 1994, pp. 521–552.

O'REGAN 1995: N. O'Regan, *Institutional Patronage in Post-Tridentine Rome. Music at Santissima Trinità dei Pellegrini, 1550-1650*, London 1995.

O'REGAN 1999: N. O'Regan, «Music in the liturgy of San Pietro in Vaticano during the reign of Paul V (1605-1621): a preliminary survey of the liturgical diary (part 1) of Andrea Amici», in *Recercare* 11, 1999, pp. 119–151.

O'REGAN 2000: N. O'Regan, «Asprilio Pacelli, Ludovico da Viadana and the Origins of the Roman “Concerto Ecclesiastico”», in *Journal of Seventeenth-Century Music* 6, 1 <<https://sscm-jscm.org/v6/no1/oregan.html>>, 2000.

O'REGAN 2024: N. O'Regan, «Corporations or Confraternities? Strategies Adopted by Artisan Groups in Response to Pressures Arising from the Catholic Reformation», in *Listening to Confraternities Spaces for Performance, Patronage and Urban Musical Experience*, Leiden; Boston 2024, pp. 177–199.

OECHSLIN 2008: Werner Oechslin, «Epitaffi come tema architettonico prima e dopo Juvarra», in C. Ruggero (a cura di), *La forma del pensiero. Filippo Juvarra: la costruzione del ricordo attraverso la celebrazione della memoria*, atti del convegno (Roma, 16 dicembre 2005, Bibliotheca Hertziana, Istituto Max Planck per la Storia dell'Arte), Roma: Campisano, 2008, pp. 183–195.

OLIN 2009: M. Olin, «Disegni romani per mobili barocchi nella collezione Tessin del Museo Nazionale di Stoccolma», in E. Debenedetti (a cura di), *Collezionisti, disegnatori e pittori dall'Arcadia al purismo. I: Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico*, Roma 2009, pp. 13–28.

OLIN 2012: M. Olin, «Diplomatic performances and the applied arts in seventeenth-century Europe», in P. Gillgren, M. Snickare (a cura di), *Performativity and performance in Baroque Rome*, Farnham 2012, pp. 25–45.

OLMI 1992: G. Olmi, *L'inventario del mondo: catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna 1992.

ONORATI 1634: M. Onorati, *Historia di Santa Martina Vergine, e Martire Romana. Raccolta, e compendiate da gli antichi manuscritti da Marsilio Honorato Sacerdote della Congregatione dell'Oratorio di Roma. Con un breve racconto dell'invention del suo corpo, con quelli delli Santi Concordio, et Epifanio Martiri, e con il Compagno di essi. Seguita alli 25 d'Ottobre del 1634.*, in Roma 1634.

ONTINI 1952: Bianca Rosa Ontini, *La chiesa di S. Domenico in Roma*, Roma: Edizione Cateriniane, 1952.

ORBAAN 1920: Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma: Reale Società Romana di Storia Patria, 1920.

ORBAAN 1920: Johannes Albertus Franciscus Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma: Società Romana di Storia Patria, 1920.

ORIGLIA 2021: R. Origlia, «Nuove aggiunte sulla carrozza romana dalla corrispondenza con il ministro francese Hugues de Lionne (1661-1671)», in *Studi di Memofonte* 27, 2021, pp. 1–18.

ORIGLIA 2021: Romina Origlia, «Nuove aggiunte sulla carrozza romana dalla corrispondenza con il ministro francese Hugues de Lionne (1661-1671)», in *Studi di Memofonte*, 27, 2021, pp. 1–18.

ORIGLIA 2023: R. Origlia, «Drawings of parade carriages for Cardinal Francesco Maria de' Medici», in *Metropolitan Museum Journal* 58, 2023, pp. 86–95.

ORLANDI 1776: Pellegrino Antonio Orlandi, *Supplemento alla serie dei trecento elogi e ritratti degli uomini i più illustri in pittura, scultura e architettura o sia Abecedario Pittorico dall'origine delle Belle Arti a tutto l'anno MDCCLXXV*, Firenze: Allegrini, Pisoni e Compagni, 1776.

ORSINI 1790: B. Orsini, *Descrizione delle Pitture, Sculture, Architetture ed altre cose rare della Insigne Città di Ascoli nella Marca: Opera di Baldassarre Orsini Pittore ed Architetto Socio onorario dell'Accademia Clementina di Bologna ed Etrusco di Cortona ecc.*, Perugia 1790.

OSTROW 2004: S.F. Ostrow, «Playing with the “Paragone”: the reliefs of Pietro Bernini», in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 67, 2004, pp. 329–364.

OSTROW 2016: Steven F. Ostrow, «Bernini's Bozzetti and the Trope of Fire», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; New York: Routledge, 2016, pp. 147–168.

OTTANI CAVINA, ROLI 1977: A. Ottani Cavina, R. Roli (a cura di), *Commentario alla “Storia dell'Accademia Clementina” di G. P. Zanotti (1739): Indice analitico e trascrizione delle postille inedite*, Bologna 1977.

OTTONELLI, BERRETTINI 1652: G.D. Ottonelli, P. Berrettini, *Trattato della Pittura e Scultura: Uso et Abuso loro, composto da un theologo e da un pittore, per offerirlo a' Signori Accademici del Disegno di Fiorenza, e d'altre Città Christiane. In cui si risolvono molti casi di coscienza intorno al fare e tenere l'Immagini sacre e profane; si riferiscono molte Historie antiche e moderne; si considerano alcune cose d'alcuni Pittori morti e famosi nel nostro tempo; e si notano certi Avvisi e certe particolarità circa l'operare secondo l'osservationi fatte in alcune Opere di Valenthumini, stampato ad istanza de' Signori Odomenigio Lelonotti da Fanano e Britio Prenetteri, con due indici, uno de' capi e quesiti, l'altro delle materie*, in Fiorenza 1652.

OY-MARRA 2013: E. Oy-Marra, «Giovanni Lanfranco, Bellori e la questione della scuola dei Carracci a Roma, in a cura di Leonarda e Lorenzo», in L. di Cosmo, L. Fatticcioni (a cura di), *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica, atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011)*, Roma 2013, pp. 191–210.

OY-MARRA 2017: E. Oy-Marra, «“Nel conoscere le cose tutte della natura”: Niccolò Simonelli and the Musaeum of Flavio Chigi», in *Nuncius* 32, 3, 2017, pp. 556–582.

OY-MARRA 2017: Elisabeth Oy-Marra, «“Nel conoscere le cose tutte della natura”: Niccolò Simonelli and the Musaeum of Flavio Chigi», in *Nuncius*, 32, 3, 2017, pp. 556–582.

OY-MARRA 2018: E. Oy-Marra, «Circulating Words, Generating Concepts. Bellori's “Idea” and Its Ties to the Academy and the Studio», in M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier 2018, pp. 197–211.

OZZÒLA 1908: Leandro Ozzòla, *L'arte alla Corte di Alessandro VII*, Roma, Archivio Reale Società Romana Di Storia Patria 31. Roma, 1908.

PAARDEKOOPEL 1996: Ludwin Paardekoopeel, «The monument to Maria Flaminia Chigi Odescalchi 1771-72», in *Labyrinthos*, 15/16, 29/32, 1997/1996, pp. 261–315.

PACE, BELL 2002: C. Pace, J.C. Bell, «The Allegorical Engravings in Bellori's Lives», in J.C. Bell, T. Willette (a cura di), *Art History in the Age of Bellori: Scholarship and Cultural Politics in Seventeenth-Century Rome*, Cambridge, UK 2002, pp. 191–223.

PACHECO 1649: F. Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas : descriuense los hombres eminentes que ha auído en ella, assi antiguos como modernos del dibujo, y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminacion, y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones, de polimento, y de mate; del dorado bruñido, y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas.*, Sevilla 1649.

PACHECO 2009: F. Pacheco, *Arte de la Pintura*, Madrid 2009.

PACICHELLI 1695: G.B. Pacichelli, *Lettere familiari, istoriche, et erudite tratte dalle memorie recondite dell'abate Gio. Battista Pacichelli in occasione de' suoi studj, viaggi e ministeri. Per l'attenzione zelante verso il ben pubblico di Dom. Ant. Parrino. Divise in due tomi, ne' quali si divulgano singolari, e curiose Notizie Erudite, Sagre, e Politiche*, Tomo II, Napoli 1695.

PAGANO 1980: S. Pagano, «Le visite apostoliche a Roma nei secoli XVI - XIX: repertorio delle fonti», in *Ricerche per la storia religiosa di Roma* 4, 1980, pp. 317–464.

PAGANO 1990: Sergio M. Pagano, *L'archivio dell'Arciconfraternita del Gonfalone: Cenni Storici e Inventario*, Città del Vaticano: Archivio Vaticano, 1990.

PAGANO 1994: Sergio M. Pagano, *L'archivio del convento dei Ss. Domenico e Sisto di Roma. Cenni storici e inventario*, Città del Vaticano: Archivio Segreto Vaticano, 1994.

PAGLIA 1980: Vincenzo Paglia, *«La pietà dei carcerati»: Confraternite e società a Roma nei secoli XVI-XVIII*, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 1980.

PALEOTTI 1581: G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane. Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Cardinale Paleotti Vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua* Trattati d'arte del Cinquecento a cura di P. Barocchi, II, Bari 1961, pp. 117–517, in Bologna 1581.

PALEOTTI 1582: G. Paleotti, *Discorso intorno alle immagini sacre et profane diviso in cinque libri: dove si scuoprono varij abusi loro, et si dichiara il vero modo che christianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case, et in ogni altro luogo* Ed. mod. a cura di Paola Barocchi in Trattati d'arte del Cinquecento, voll. 2, Bari, Laterza 1961, Bologna 1582.

PALIAGA 1991: Franco Paliaga, «Note sull'intagliatore Giovanni Battista Riminaldi», in *Paragone*, 42, 493–495 = N.S. 26–27, 1991, pp. 65–73.

PALTRINIERI 2020a: C. Paltrinieri, «Alla riscoperta della sociabilità dell'Accademia del Disegno di Firenze: i Luogotenenti», in C. Tarallo (a cura di), *Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari*, Siena 2020, pp. 3–20.

PALTRINIERI 2020b: C. Paltrinieri, «Filippo Baldinucci scultore? A new light on his fifty years in the Accademia del Disegno», in E. Fumagalli, M. Rossi, E. Struhal (a cura di), *Per Filippo Baldinucci: storiografia e collezionismo a Firenze nel secondo Seicento*, Firenze 2020, pp. 21–34.

PALTRINIERI 2021: C. Paltrinieri, «Social and spatial dimensions of the Florentine “Accademia delle Arti e del Disegno”», in M. Faietti, G. Wolf (a cura di), *Motion: Transformation, atti del convegno (Firenze, 35o congresso dell'International Committee of the History of Arts, 1-6 settembre 2019)*, Bologna 2021, pp. 83–86.

PAMPALONE 2003: Antonella Pampalone, «Nota su Pietro Bracci intagliatore di carrozze», in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento III. La professione dello scultore*, Roma: Bonsignori, 2003, pp. 183–199.

PAMPALONE 2004: Antonella Pampalone, «Parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 11–125.

PAMPALONE 2005: Antonella Pampalone, «Parrocchia di San Lorenzo in Lucina. Rione Colonna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 11–130.

PAMPALONE 2013a: Antonella Pampalone, «Parrocchia di San Lorenzo in Lucina parte 2. Rione Colonna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 157–273.

PAMPALONE 2013b: Antonella Pampalone, «Parrocchia di San Lorenzo in Lucina parte 3. Rione Colonna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 277–376.

PAMPALONE 2020: Antonella Pampalone, «“Là sorge il Gran Clemente”: la statua ravennate di Clemente XII di Pietro Bracci, con una nota su Alessandro Bracci», in *Ravenna, studi e ricerche*, 27–28, 2020, pp. 91–109.

PAMPALONE 2023a: Antonella Pampalone, «Parrocchia di San Marcello. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 119–159.

PAMPALONE 2023b: Antonella Pampalone, «Parrocchia di San Marco. Rione Pigna», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 369–432.

PANARELLO, SOLFERINO, PINILLA 2012: M. Panarello, G. Solferino, M.J. Pinilla, «Le sculture marmoree del retablo di Salamanca: un artista italiano tra maniera e barocco», in M. Panarello (a cura di), *Fanzago e fanzaghiani in Calabria. Il circuito artistico nel Seicento tra Roma, Napoli e la Sicilia*, Soveria Mannelli (CZ) 2012, pp. 541–552.

PANCIROLI 1625: O. Panciroli, *Tesori nascosti dell'Alma Città di Roma: Con nuovo ordine ristampati, et in molti luoghi arricchiti da Ottavio Panciroli, canonico nella cattedrale di Reggio sua patria. Quest'opera oltre alcuni trattati, dell'Anno Santo, e modo di visitar le quattro chiese, de' sacri cemeteri, de' titoli delle chiese, delle stazioni, delle sette chiese, contiene tutte le chiese di Roma distinte per rioni, con le reliquie, et indulgenze perpetue che in esse vi sono, si sono aggiunti tre indici, uno delle chiese, l'altro delle reliquie, il terzo dell'indulgenze*, in Roma 1625.

PANCIROLI 1625: O. Panciroli, *Tesori nascosti dell'alma città di Roma: Con nuovo ordine ristampati, et in molti luoghi arricchiti...*, Roma: Per gli heredi d'Alessandro Zannetti, 1625.

PANFILI 2010: A. Panfili, «Johannes Conradus Werle Germanus Romae fecit», in *Strenna dei Romanisti* 71, 2010, pp. 541–556.

PANFILI 2012: A. Panfili, «Due nobilissimi Cori con Organo per comodo sì de' Musici che d'Istromenti», in *Strenna dei Romanisti* 73, 2012, pp. 449–466.

PANOFSKY 2008: E. Panofsky, *Galileo critico delle arti*, Milano 2008.

PANTANELLA 1999: Rossella Pantanella, «Il “Caffeaus” di Benedetto XIV», in *Bollettino d'Arte*, vol. speciale «Restauro al Quirinale», 1999, pp. 385–400.

PANZANELLI 2008: R. Panzanelli (a cura di), *The color of life: Polychromy in sculpture from antiquity to the present, catalogo della mostra (Malibu, Getty Villa, 6 marzo-23 giugno 2008)*, Los Angeles 2008.

PAOLUCCI 1930: A. Paolucci, «Soffitti in legno di chiese romane», in *Roma* 8, 1930, pp. 521–530.

PAOLUCCI 1939: Alfredo Paolucci, «Soffitti in legno di chiese romane», in *Roma*, 8, 1939, pp. 521–530.

PAPALDO 1972: Serenita Papaldo, «Buonvicino, Ambrogio» in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 15, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1972, *ad vocem*.

PAPETTI 2009: S. Papetti, «Sculptura lignea in Valtellina nel XVIII secolo: la cassa d'organo del santuario della Beata Vergine delle Grazie di Grosotto», in *Bollettino della Società Storica Valtellinese* 62, 2009, pp. 185–197.

PAPI 2004: M. Papi, «Mariano da Firenze e la “superiorità” della sua Toscana», in S. Gensini (a cura di), *Una «Gerusalemme» toscana sullo sfondo di due Giubilei: 1500-1525, atti del convegno di studi (San Vivaldo, 4-6 ottobre 2000)*, Firenze 2004, pp. 69–81.

PAPI 2017: C. Papi, «Considerazioni sull'Itinerarium Urbis Romae di Mariano da Firenze L'opera storico-agiografica di frate Mariano da Firenze. Atti della giornata di studio (Convento San Francesco, Firenze, 22 ott. 2016), volume speciale di “Studi francescani”, 114 CXIV (2017)», in *Studi francescani*, 2017, pp. 327–340.

PAPINI 1998: Maria Letizia Papini, *L'ornamento della pittura: cornici, arredo e disposizione della Collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo*, Roma: Àrgos, 1998.

PARISI 1884: A. Parisi, *Memorie intorno alla Venerabile Chiesa ed Arciconfraternita di S. Giuseppe de' Falegnami al Foro Romano e Santuari Annessi: pubblicate in occasione dei grandi restauri praticati dall'anno 1880 al 1884 a cura della commissione direttiva dei medesimi.*, Roma: Monaldi, 1884.

- PARISI 2019: Camilla Parisi, «Il reliquiario rospigliosiano di san Bartolomeo Apostolo a Pistoia: nuove indagini su Antonio Giorgetti», in A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli Allievi di Algardi: opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento*, Milano: Officina Libraria, 2019, pp. 187–209.
- PARISI 2021: C. Parisi, «Bellori secondo Bottari: come l'erudizione settecentesca toscana si confronta con l'antiquaria del Seicento romano», in M. Di Macco, S. Ginzburg (a cura di), *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, Genova 2021, pp. 364–367.
- PARLATO 1989: E. Parlato, «Il soffitto ligneo di San Marcello al Corso, opera dell'architetto Carlo Lambardi e del pittore Giovan Battista Ricci», in T. Calvano, M. Cristofani (a cura di), *Per Carla Gughelmi: Scritti di allievi*, Roma 1989, pp. 136–147.
- PARLATO 2014: E. Parlato, «“Per diporto ò devotione”: Curiosità, godimento dei monumenti ed erudizione nella Roma ricercata... di Fioravante Martinelli (1644)», in *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 29, 1, 2014, pp. 54–65.
- PARLATO 2015: E. Parlato, «Erudizione, archeologia cristiana e apologetica barberina ne “I sacri trofei romani” di Francesco Maria Torrigio», in D. Gallavotti Cavallero (a cura di), *Francesco Maria Torrigio (1580-1649): San Pietro e le sacre Memorie*, Roma 2015, pp. 67–77.
- PARRA 1989: M.C. Parra, «Letture del colore antico tra i Savans del primo Ottocento», in *Ricerche di storia dell'arte* 38, 1989, pp. 5–21.
- PARTSCH 2007: Susanna Partsch, «Giorgetti, Pietro Paolo», in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 54, 2007, p. 431.
- PASCOLI 1730: L. Pascoli, *Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Scritte, E Dedicate Alla Maestà Di Vittorio Amadeo Re di Sardegna Da Lione Pascoli*, in Roma 1730.
- PASCOLI 1732: L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti perugini*, in Roma 1732.
- PASCOLI 1736: L. Pascoli, *Vite De' Pittori, Scultori Ed Architetti Moderni: Scritte, E Dedicate Alla Maestà Di Vittorio Amadeo Re di Sardegna Da Lione Pascoli*, in Roma 1736.
- PASCOLI 1992: L. Pascoli, *Le vite dei pittori e scultori ed architetti modernied. critica con introduzione e commento dell'originale (1730-1736)*, Perugia 1992.
- PASCOLI 1992: Lione Pascoli, «Di Giambatista Soria», in E. Longo (a cura di), *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni [1736]*, Perugia: Electa Editori Umbri, 1992, pp. 989–997.
- PASCULLI FERRARA 1989: M. Pasculli Ferrara, «Contributo per la scultura lignea in Capitanata e in area meridionale nei secoli XVII-XVIII. Fumo, Colombo, Marocco, Di Zinno, Brudaglio, Buonfiglio, Tillocco, Sanmartino», in G. Bertelli, M. Pasculli Ferrara (a cura di), *Contributi per la storia dell'arte in Capitanata tra medioevo ed età moderna. I. La scultura.*, Galatina (LE) 1989, pp. 53–80.
- PASQUALI 2002: Susanna Pasquali, «Fortuna di G. B. Montano nel tardo Settecento: un taccuino di disegni di Giovanni Battista Cipriani», in *Il disegno di architettura* 25/26, 2002, pp. 18–23.
- PASSARINI 1698: Filippo Passarini, *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri, intagliatori, ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno*, in Roma: per Domenico de Rossi, 1698.
- PASSERI 1772: G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, Roma 1772.
- PASSERI 1772: G.B. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673 di Giambattista Passeri Pittore E Poeta*, in Roma 1772.
- PASSERI 1772: Giovan Battista Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, In Roma: presso Gregorio Settari, 1772.

- PASSIGNAT 2018: É. Passignat, «“Manière”, “maniéré”, “maniériste”: transferts et enjeux théoriques autour d’un terme clé du vocabulaire artistique», in M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique : formes, usages et enjeux dans l’Europe moderne*, Montpellier 2018, pp. 363–376.
- PATIGNY 2015: Géraldine Patigny, «Une vie archivée. Jérôme du Quesnoy le Vieux, sculpteur bruxellois sous les archiducs Albert et Isabelle», in *Annales d’histoire de l’art et d’archéologie*, 37, 2015, pp. 167–175.
- PATIGNY 2024: Géraldine Patigny, *Une odyssée baroque: les du Quesnoy et la sculpture à Bruxelles au XVIIe siècle* Géraldine, Bruxelles, Institut royal du Patrimoine artistique, 2024.
- PATRIS, RIZZO 2013: Pascale Patris, Adriana Rizzo, «An unfolding tale: the making and transformation of the decorative elements of the golden harpsichord», in *Journal of the American Musical Instrument Society*, 39, 2013, pp. 62–88, 190–196.
- PATTANARO, PIETROBELLI 2020: A. Pattanaro, G. Pietrobelli, «Il coro ligneo di Riccardo Taurino e di Battista Marchesi», in G. Baldissin Molli, F.G.B. Trolese (a cura di), *Magnificenza monastica a gloria di Dio. L’abbazia di Santa Giustina nel suo secolare cammino storico e artistico*, Roma 2020, pp. 373–378.
- PAUL 2016: C. Paul, «Benedict XIV’s Enlightened Patronage of the Capitoline Museum», in R. Messbarger, C.M.S. Johns, P. Gavitt (a cura di), *Benedict XIV and the Enlightenment: Art, Science, and Spirituality*, Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 2016, pp. 341–366.
- PAVAN 1996: Paola Pavan, «Le corporazioni di arti e mestieri e il Palazzo dei Conservatori», in M.E. Tittoni (a cura di), *Il Palazzo dei Conservatori e il Palazzo Nuovo in Campidoglio: momenti di un grande restauro a Roma*, Pisa: Pacini, 1996, pp. 29–39.
- PAVIOLO 2023: M.G. Paviolo, *I testamenti dei cardinali: Filippo Antonio Gualtieri (1660-1728)*, Morrisville, NC 2023.
- PAYNE 2008: A.A. Payne, «Portable ruins: the Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German art history at the fin de siècle», in *Res* 53/54, 2008, pp. 168–189.
- PAYNE 2009: Edward Payne, «Dealing with art: Pier Francesco Mola’s “Caricature of three ecclesiastics”», in *Immediations*, 2, 2, 2009, pp. 44–59.
- PAYNE 2011: A.A. Payne, «On sculptural relief: “malerisch”, the autonomy of artistic media and the beginnings of baroque studies», in H. Hills (a cura di), *Rethinking the Baroque*, Farnham UK 2011, pp. 39–64.
- PAYNE 2012: A.A. Payne, *The Telescope and the Compass: Teofilo Gallaccini and the dialogue between Architecture and Science in the Age of Galileo*, 2012.
- PAZIENTI 2013: M. Pazienti, *Le guide di Roma tra Medioevo e Novecento: dai mirabilia urbis ai Baedeker*, Roma 2013.
- PECCHIAI 1952: Pio Pecchiai, *Il Gesù di Roma: descritto e illustrato*, Roma: Società Grafica Romana, 1952.
- PEDROCCHI 1987: Anna Maria Pedrocchi, «L’Album delle statue del colonnato di San Pietro di Donato Andrea Fantoni», in V. Martinelli (a cura di), *Le statue berniniane del Colonnato di San Pietro: L’universo berniniano*, Roma: De Luca, 1987, pp. 232–233.
- PEDROCCHI 1994: Anna Maria Pedrocchi, «Fantoni, Donato Andrea», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 44, 1994, *ad vocem*.
- PEDROCCHI 2019: Anna Maria Pedrocchi, «Grand Tour a Napoli di Donato Andrea Fantoni (1769)», in *La rivista di Bergamo*, N.S. 97, 2019, pp. 56–61.
- PEGAZZANO 2019: Donatella Pegazzano, «Stati, Cristofano», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 94, Roma: Istituto dell’Enciclopedia Italiana, 2019, *ad vocem*.
- PELLEGRINI 1869: A. Pellegrini, *Itinerario o Guida Monumentale di Roma Antica e Moderna e suoi dintorni: opera compilata da Angelo Pellegrini, membro dell’Istituto di Corrispondenza Archeologica*, Roma 1869.

- PEPPER 1984: David Stephen Pepper, *Guido Reni: a complete catalogue of his works with an introductory text*, Oxford UK: Phaidon, 1984.
- PEPPER 1988: D. Stephen Pepper, *Guido Reni: l'opera completa*, Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1988.
- PERGOLIZZI 1999: Alfredo Maria Pergolizzi (a cura di), *La Confessione nella Basilica di San Pietro in Vaticano*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 1999.
- PERICOLO 2015: L. Pericolo, «“Statuino”: an undercurrent of Anticlassicism in Italian Baroque Art Theory», in *Art History* 38, 5, 2015, pp. 862–889.
- PERINI FOLESANI 2018: G. Perini Folesani, «Appunti preliminari per un'analisi semiotica della comunicazione non verbale nella letteratura artistica barocca: ovvero: il paratesto visivo, questo misconosciuto», in M. von Bernstorff, S. Kubersky, M. Cicconi (a cura di), *Vivace con espressione: Gefühl, Charakter, Temperament in der italienischen Kunst; kunsthistorische Studien zu Ehren von Sybille Ebert-Schifferer a cura di*, München 2018, pp. 277–298.
- PERINI FOLESANI 2019: G. Perini Folesani, *Luigi Crespi: storiografo, mercante e artista attraverso l'epistolario*, Firenze 2019.
- PERINI FOLESANI 2022: G. Perini Folesani, «Lessico critico e riflessione teorica: a proposito del termine “statuino”», in M. Collareta, M. Ferretti, S. Maffei, C.M. Sicca (a cura di), *Le voci del marmo: materiali per un lessico tecnico della scultura in marmo, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 giugno 2016)*, Pisa 2022, pp. 217–240.
- PERNET 1625: Claude Pernet, *Illustrissimum, omnique virtutis, et scientiarum laude praestantissimum virorum icones. Illustrissimus et Excellentissimo Domino Philippo Columnae duci Paliani et Tagliacozzi: Magno Contestabili Regni Neapolitani. Domino suo colendissimo. In perpetuum grati Animi monumentum dicat Claudius Pernetus. Roma Anno Jubilei Con licentia di Superiori 1625*, Roma 1625.
- PERON 2004: P. Peron, «Jannella, Ottaviano», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 62, 2004.
- PERRI 2009: G.F. Perri, *Il saio e lo scalpello: vita e opere di frate Diego da Careri, scultore francescano del XVII secolo*, Reggio Calabria 2009.
- PESCARMONA 2005: D. Pescarmona, «Presenze in Lombardia di fra Diego da Careri e di fra Giovanni da Reggio: contributo per la scultura lignea del XVII secolo», in *Arte cristiana* 93, 830, 2005, pp. 350–357.
- PESCARMONA 2007: D. Pescarmona, «Presenze in Lombardia di fra Diego da Careri e di fra Giovanni da Reggio: contributo per la scultura lignea del XVII secolo. Appendice», in *Arte cristiana* 95, 839, 2007, pp. 145–146.
- PESCARMONA 2008: D. Pescarmona, «Scultura lignea del Seicento a Como: aperture verso il barocco romano», in *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, 2008, pp. 193–204.
- PESSA MONTAGNI 1986: Loredana Pessa Montagni, «L'iconografia del transito di S. Giuseppe nella pittura genovese del '600», in *Arte cristiana*, 74, 1986, pp. 253–268.
- PESTILLI 2021: L. Pestilli, «Bernini e collaboratori nella Cappella Poli (dell'Angelo Custode, o del Santissimo Sacramento) a San Crisogono in Trastevere: Precisazioni Storiche ed artistiche», in *Inquiries into Art, History, and the Visual* 1, 2021, pp. 77–134.
- PESTILLI 2022: L. Pestilli, *Bernini and his world: sculpture and sculptors in early modern Rome*, London 2022.
- PESTILLI 2022: Livio Pestilli, *Bernini and his world: sculpture and sculptors in early modern Rome*, London: Lund Humphries, 2022.
- PETERSEN 2012: N.H. Petersen, «The Quarant'Ore: Early Modern Ritual and Performativity», in P. Gillgren, M. Snickare (a cura di), *Performativity and performance in Baroque Rome*, Farnham 2012, pp. 115–133.
- PETTIT-RADEL 1815: P. Petit-Radel, *Voyage historique, chorographique et philosophique dans les principales villes de l'Italie en 1811 et 1812*, Paris 1815.

PETRACCIA 2011: A. Petraccia, «Flaminio Boulanger “Gallo de Urbe” a L’Aquila nel 1584: una prima ricognizione sull’arte del legno per la modernizzazione di L’Aquila a fine Cinquecento», in *Studi medievali e moderni* 15, 1/2, 2011, pp. 85–100.

PETRACCIA 2011: Arianna Petraccia, «Flaminio Boulanger “Gallo de Urbe” a L’Aquila nel 1584: una prima ricognizione sull’arte del legno per la modernizzazione di L’Aquila a fine Cinquecento», in *Studi medievali e moderni*, 15, 1/2, 2011, pp. 85–100.

PETRUCCI 1997a: Francesco Petrucci, «Considerazioni sulla sanguigna del Bernini nella cappella del Palazzo Chigi di Ariccia», in F. Petrucci (a cura di), *Echi del Barocco*, Roma: Libreria Roma e Lazio, 1997, pp. 120–125, già pubblicato in *Castelli Romani*, 35 (1995).

PETRUCCI 1997b: Francesco Petrucci, «Gian Lorenzo Bernini per casa Chigi: precisazioni e nuove attribuzioni», in *Storia dell’arte*, 90, 1997, pp. 176–200.

PETRUCCI 1998: Francesco Petrucci, «Alcuni arredi seicenteschi del palazzo Chigi di Ariccia nei documenti d’archivio», in *Studi romani*, 46, 1998, pp. 320–336.

PETRUCCI 1999: Francesco Petrucci, «Un fonte battesimale paleocristiano in un mobile del Bernini nell’“Assunta” di Ariccia», in *Castelli romani*, 39, 1999, pp. 99–103.

PETRUCCI 2001: F. Petrucci, «Intagliatore romano, ca. 1628: Santa Apollonia, n. 20», in M. Fagiolo dell’Arco, F. Petrucci (a cura di), *Il Baciccio un anno dopo. La collezione Chigi, restauri e nuove scoperte, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 25 marzo-27 maggio 2001)*, Ginevra 2001, pp. 69–75.

PETRUCCI 2003: Francesco Petrucci (a cura di), *Le Stanze del Cardinale*, Roma: De Luca, 2003.

PETRUCCI 2016: Francesco Petrucci, «Giovanni Paolo Schor pittore: tra Pietro da Cortona e Bernini», in *Valori tattili*, 7, 2016, pp. 100–117, 189.

PETRUCCI 2017: Francesco Petrucci, «Bernini inventore: disegni berniniani per arti decorative», in S. Ebert-Schifferer, T.A. Marder, S. Schütze (a cura di), *Bernini disegnatore: nuove prospettive di ricerca*, Roma: Campisano editore, 2017, pp. 341–364.

PETRUCCI 2022a: Francesco Petrucci, «Considerazioni su Antonio Gherardi, genio incompreso del Barocco romano», in *Studi di storia dell’arte*, 33, 2022, pp. 151–178.

PETRUCCI 2022b: Francesco Petrucci, *Palazzo Chigi in Ariccia: nel contesto del complesso berniniano e dell’antico feudo chigiano*, Roma: Gangemi editore, 2022.

PETRUCCI 2024: Francesco Petrucci (a cura di), *La carrozza berniniana del cardinal Chigi*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 7 dicembre 2024-18 maggio 2025), Roma: De Luca editori d’arte, 2024.

PETRUCCI, PIGNATELLI 1971: A. Petrucci, G. Pignatelli, «Bottari, Giovanni Gaetano», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 13, 1971, p. ad vocem.

PFULG 1986: Gerard Pfulg, «Pietro Reyff (1661-1711): sculpteur romain, originaire de Fribourg», in *Revue suisse d’art et d’archéologie / Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 43, 1986, pp. 203–214.

PFULG 1994: Gerard Pfulg, *Un foyer de sculpture baroque au XVIIe siècle. L’atelier des frères Reyff: Fribourg (1610-1695)*, Fribourg: Editions de La Sarine, 1994.

PIATTI 1925: Tommaso Piatti (padre procuratore generale degli Oblati di Maria Vergine), *Il Carcere Mamertino. La Chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami e il Santuario del SS. Crocifisso: Cenni Storici*, Roma: [s.e.], 1925.

PIATTI 1938: Tommaso Piatti (padre procuratore generale degli Oblati di Maria Vergine), *Il Carcere Mamertino. La Chiesa di S. Giuseppe dei Falegnami e il Santuario del SS. Crocifisso: Cenni Storici*, Roma: per Gio. Battista Bussotti, 1938.

PIAZZA 1679: Carlo Bartolomeo Piazza, *Opere pie di Roma descritte secondo lo stato presente*, Roma: Per Domenico Antonio Ercole alla Strada di Parione, 1679.

PIAZZA 1698: Carlo Bartolomeo Piazza, *Eusevologio Romano: ovvero delle Opere Pie di Roma, accresciuto, et ampliato secondo lo stato presente. Con due Trattati delle Accademie, e Librerie celebri di Roma.*, Roma: Per Domenico Antonio Ercole alla Strada di Parione, 1698.

PICCIALUTI 1994: Maura Piccialuti, *La carità come metodo di governo: istituzioni caritative a Roma dal pontificato di Innocenzo XII a quello di Benedetto XIV*, Torino: G. Giappichelli Editore, 1994.

PICOZZI 2003: M.G. Picozzi, «Orfeo Boselli and the interpretation of the antique», in J. Fejfer, T. Fischer-Hansen (a cura di), *The rediscovery of antiquity: the role of the artist*, Copenhagen 2003, pp. 89–122.

PICOZZI 2022: M.G. Picozzi, «Orfeo Boselli, la maniera antica e la pratica del restauro», in M. Collareta, M. Ferretti, S. Maffei, C.M. Sicca (a cura di), *Le voci del marmo: materiali per un lessico tecnico della scultura in marmo, Atti del convegno (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 giugno 2016)*, Pisa 2022, pp. 193–215; 314–317.

PICOZZI, DI MACCO, GASPARRI, PIRZIO BIROLI STEFANELLI, CIPRIANI, FUSCONI 2018: M.G. Picozzi, M. Di Macco, C. Gasparri, L. Pirzio Biroli Stefanelli, A. Cipriani, G. Fusconi (a cura di), *Vincenzo Pacetti, Roma, l'Europa all'epoca del Grand Tour, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 28-30 novembre 2013; Bollettino d'Arte. Volumi Speciali 2017, 7)*, Roma 2018.

PIERDOMINICI 2010: M.C. Pierdominici, *La Chiesa di Santa Maria in via Lata: note di storia e di restauro*, Roma 2010.

PIERGUIDI 2006: S. Pierguidi, «Federico Zuccari, tra reazione antivasariana e ossequio al culto di Michelangelo», in *Schede umanistiche* 1, 2006, pp. 165–177.

PIERGUIDI 2008: S. Pierguidi, «Annibale, Domenichino e Lanfranco: episodi di committenza artistica di tema sacro di Odoardo Farnese e della sua cerchia», in *Saggi e Memorie di storia dell'arte* 32, 2008, pp. 1–20.

PIERGUIDI 2011: S. Pierguidi, «Due autori per la “Nota delli Musei” del 1664: Giovanni Pietro Bellori e Fioravante Martinelli», in *La bibliofilia* 113, 2, 2011, pp. 225–232.

PIERGUIDI 2011: S. Pierguidi, «Vasari, Borghini, and the Merits of Drawing from Life», in *Master Drawings* 2, 2011, pp. 171–174.

PIERGUIDI 2012: S. Pierguidi, «Bellori e i putti nella scultura del Seicento: Bernini, Duquesnoy, Algardi», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 39, 2012, pp. 155–180.

PIERGUIDI 2013: S. Pierguidi, «Il Disegno di Doni e la disputa sul “paragone”: alle origini dell'Accademia del Disegno», in G. Rizzarelli (a cura di), *Dissonanze concordie: temi, questioni e personaggi intorno ad Anton Francesco Doni*, Bologna 2013, pp. 199–213.

PIERGUIDI 2015: S. Pierguidi, «L'antico nella trattatistica rinascimentale: il rapporto con lo studio dal naturale e con la “notomia”», in *Pegasus* 17, 2015, pp. 33–64.

PIERGUIDI 2018a: Stefano Pierguidi, «Istanze di rinnovamento nel restauro dell'antico intorno al 1675-1680: il caso del Fauno Barberini», in *Kermes*, 29, 103, 2018, pp. 61–69.

PIERGUIDI 2018b: S. Pierguidi, «“Però è maniera e non ha naturalezza”: Raffaellino da Reggio e il concetto di Maniera tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Settecento», in *Taccuini d'arte* 11, 2018, pp. 20–27.

PIERGUIDI 2018c: S. Pierguidi, «Caravaggio, i bamboccianti e lo scontro fra Domenichino e Ribera: Una rilettura della nascita delle Vite di Bellori», in *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte* 41=73, 2018, pp. 339–359.

PIERGUIDI 2023: S. Pierguidi, «“Pittura di pratica” e “macchine”: Giuseppe Cesari, Giovanni Lanfranco, Pietro da Cortona, e la discussione critica in Fréart de Chambray, Dufresnoy e Bellori», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 50, 2023, pp. 117–147.

PIETRANGELI 1959: Carlo Pietrangeli, «L'Accademia del Nudo in Campidoglio», in *Strenna dei Romanisti*, 20, 1959, pp. 123–128.

- PIETRANGELI 1961: Carlo Pietrangeli, «Il tabernacolo cinquecentesco dell'Aracoeli al Museo di Roma», in *Bollettino dei musei comunali di Roma*, 8, 1961, pp. 26–33.
- PIETRANGELI 1962a: Carlo Pietrangeli, «L'Accademia Capitolina del Nudo», in *Capitolium*, 37, 3, 1962, pp. 132–134.
- PIETRANGELI 1962b: Carlo Pietrangeli, «La sala degli Orazi e Curiazi», in *Capitolium*, 37, 4, 1962, pp. 195–203.
- PIETRANGELI 1976: Carlo Pietrangeli, «I Musei Vaticani al tempo di Pio VI», in *Rendiconti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia* 49, 1976, pp. 195–233.
- PIETRANGELI 1985: Carlo Pietrangeli, *I Musei Vaticani: cinque secoli di storia*, Roma 1985.
- PIGNATTI 2016: F. Pignatti, «Ricchieri, Lodovico Maria», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 87, 2016.
- PINAROLI 1700: G. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, in Roma 1700.
- PINAROLI 1725: G. Pinaroli, *Trattato delle cose più memorabili di Roma*, in Roma 1725.
- PINTO 1991: J.A. Pinto, «Il modello della Cappella Pallavicini Rospigliosi», in B. Contardi (a cura di), *In Urbe architectus: modelli, disegni, misure; La professione dell'architetto: Roma 1680-1750, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 12 dicembre 1991-29 febbraio 1992)*, Roma 1991, pp. 50–57.
- PINTO 1997: V. Pinto, *Racconti di opere e racconti di uomini: la storiografia artistica a Napoli tra periegesi e biografia 1685-1700*, Pozzuoli (NA) 1997.
- PIO 1977: N. Pio, *Le Vite di Pittori Scultori et Architetti (Cod. ms. Capponi 257)*, Città del Vaticano 1977.
- PIRANESI 1761: G.B. Piranesi, *Della magnificenza ed architettura de' Romani: Opera di Gio. Battista Piranesi Socio della Reale Accademia degli Antiquari di Londra. [Ioannis Baptistae Piranesii Antiquariorum Regiae Societatis Londinensis Socii De Romanorum magnificentia et architectura]*, Romae 1761.
- PIROTTA 1969: Luigi Pirotta, «I “direttori” dell'Accademia del Nudo in Campidoglio», in *Strenna dei romanisti*, 30, 1969, pp. 326–334.
- PIRRI 1952: P. Pirri, «Intagliatori gesuiti italiani dei secoli XVI e XVII», in *Archivum Historicum Societatis Iesu* 21, 41, 1952.
- PIVA 2007: C. Piva, «Il problema della “pelle” nel restauro della scultura antica alla fine del Settecento: una delicata questione tra teoria e prassi», in P. D'Alconzo (a cura di), *Gli uomini e le cose, I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo: atti del convegno nazionale di Studi (Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dipartimento di Discipline Storiche E. Lepore, 18-20 aprile 2007)*, Napoli 2007, pp. 13–23.
- PIZZORUSSO 2009: C. Pizzorusso, «Federico Barocci e il paradosso dell'“ottimo Scultore”», in A. Giannotti, C. Pizzorusso (a cura di), *Federico Barocci (1535-1612): l'incanto del colore. Una lezione per due secoli, catalogo della mostra (Siena, Santa Maria della Scala, 11 ottobre 2009-10 gennaio 2010)*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 54–65.
- POCINO 2000: Willy Pocino, *Le confraternite romane*, Roma: Edilazio, 2000.
- POCINO 2013: Willy Pocino, «La colonna di S. Maria Maggiore», in *Lazio ieri e oggi* 49, 586, 2013, pp. 278–279.
- POLLAK 1928: Oskar Pollak, a cura di Dagobert Frey, *Die Kunsttätigkeit unter urban VIII. Vol. I. Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) und Paläste*, Wien: Filser, 1928.
- POLLAK 1931: Oskar Pollak, a cura di Dagobert Frey, *Die Kunsttätigkeit unter urban VIII. Vol. II. Die Peterskirche in Rom*, Wien: Filser, 1931.
- POLLENS 1990: Stewart Pollens, «Michele Todini's golden harpsichord: an examination of the machine of Galatea and Polyphemus», in *Metropolitan Museum Journal*, 25, 1990, pp. 33–47.

- POLLENS 2007: Stewart Pollens, «Michele Todini's golden harpsichord: changing perspectives», in *Music in art*, 32, 2007, pp. 143–151.
- POMPONI 1993: Massimo Pomponi, «Un dimenticato progetto di riproduzione della Colonna Traiana», in *Xenia Antiqua* 2, 1993, pp. 175–180.
- PONCINI 1944: Pietro Poncini, «Cantorie, organi e organisti nelle chiese di Roma», in *Strenna dei Romanisti* 5, 1944, pp. 71–79.
- PONTIGGIA 2015: D. Pontiggia, «Barberini harp. Data sheets», in *Recercare* 27, 1/2, 2015, pp. 165–184.
- PORTOGHESI 1966: Paolo Portoghesi, *Roma barocca: Storia di una civiltà architettonica*, Roma: Bestetti, 1966.
- POSSANZINI 2011: L. Possanzini, «Monaldi, Carlo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 75, 2011, p. ad vocem.
- POUNCEY 2005: P. Pouncey, *The Pouncey index of Baldinucci's Notizie*, Firenze 2005.
- POUSSIN 1911: N. Poussin, *Correspondance de Nicolas Poussin publiée d'après les originaux par Ch. Jouanny*, Paris 1911.
- PRACCHI 1991a: Valeria Pracchi, «La raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano (prima parte)», in *Il disegno di architettura*, 3, 1991, pp. 5–24.
- PRACCHI 1991b: Valeria Pracchi, «La raccolta Martinelli al Castello Sforzesco di Milano (seconda parte)», in *Il disegno di architettura*, 4, 1991, pp. 9–28.
- PRADILLO Y ESTEBAN 1996: P.J. Pradillo y Esteban, «Primeras noticias documentales de pasos de Semana Santa en Guadalajara (1553-1621)», in *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* 62, 1996, pp. 337–353.
- PREIMESBERGER 1985: R. Preimesberger, «Themes from art theory in the early works of Bernini», in I. Lavin (a cura di), *Gianlorenzo Bernini: new aspects of his art and thought; a commemorative volume*, University Park (PA) 1985, pp. 1–18.
- PREIMESBERGER 2001: R. Preimesberger, «Motivi del paragone e concetti teorici nel Discorso sopra la Scultura di Vincenzo Giustiniani», in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Caravaggio e i Giustiniani: toccar con mano una collezione del Seicento, catalogo della mostra (Roma, Senato della Repubblica Italiana, Palazzo Giustiniani, 26 gennaio-15 maggio 2001; Berlin, Altes Museum, 15 giugno-9 settembre 2001)*, Milano 2001, pp. 50–56.
- PRESSOUYRE 1984: Sylvia Pressouyre, *Nicolas Cordier: recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma; Parigi 1984.
- PRODI 1965: P. Prodi, «Ricerche sulla teorica delle arti figurative nella riforma cattolica», in *Archivio italiano per la storia della pietà* 4, 1965, pp. 121–212.
- PRODI 1984: P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Bologna 1984.
- PROSPERI VALENTI RODINÒ 2014: Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, «Ghezzi e gli altri: caricature di Salvator Rosa, Burrini, Mitelli, Maratti e Mola nei volumi di Pier Leone Ghezzi alla Biblioteca Apostolica Vaticana», in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, 20, 2014, pp. 657–677.
- PROSPERI VALENTINI RODINÒ 1984: Simonetta Prosperi Valentini Rodinò, «Courtois, Guillaume (in Italia Guglielmo Cortese detto il Borgognone)», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 30, 1984, ad vocem.
- QUAGLINO 2019: M. Quaglino, «Il lessico dei colori nei “Veri precetti della pittura” di G. B. Armenini (1586): aggettivi e sostantivi», in *Studi di Lessicografia Italiana* 36, 2019, pp. 237–266.
- QUATREMÈRE DE QUINCY 1832: Antoine Chrysostome Quatremère de Quincy, «Soria, Giambattista», in *Dictionnaire historique d'architecture*, vol. 2, Paris: Le Clere, 1832, pp. 479–480.
- QUINTERIO 1980: Francesco Quinterio, «Catalogo delle opere di architettura», in F. Borsi (a cura di), *Bernini architetto*, Milano: Electa, 1980, pp. 291–361.

RAMAZZINI 1713: Bernardino Ramazzini, *De morbis artificum diatriba Mutinae olim edita. Nunc accedit supplementum ejusdem argumenti ac dissertatio de sacrarum virginum valetudine tuenda*, Padova, per Jo: Baptistam Conzattus, 1713.

RAMAZZINI 1745: B. Ramazzini, *Le malattie degli artefici: Trattato di Bernardino Ramazzini da Carpi, Professore di Medicina, prima nello Studio di Modena, dappoi nella Celebre Università di Padova, composto in lingua latina, e in questa edizione tradotto nella italiana dall'Abate Chiari da Pisa*, Venezia 1745.

RANDOLFI 2004: Rita Randolfi, «Parrocchia di San Lorenzo in Damaso. Rione Parione», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 279–433.

RANDOLFI 2005: Rita Randolfi, «Parrocchia Santi Vincenzo e Anastasio. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 433–461.

RANDOLFI 2013: Rita Randolfi, «Parrocchia di Santa Susanna. Rione Trevi», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 377–418.

RANDOLFI, ZANDRI 1999: Rita Randolfi, Giovanna Zandri, *Oratorio del Gonfalone*, Roma: Istituto Nazionale di Studi Romani, 1999.

RANGONI 2010: F. Rangoni, «Apparati festivi a Roma nel XVII secolo: le Quarantore», in *Roma moderna e contemporanea* 18, 1/2, 2010, pp. 275–308.

RASPE 2014: M. Raspe, «Jérôme David (1590/1600-nach 1663) nach Giovanni Battista Montano (1534-1621)», in S. Frommel, E. Leuschner (a cura di), *Architektur- und Ornamentgraphik der Frühen Neuzeit: Migrationsprozesse in Europa. Gravures d'architecture et d'ornement au début de l'époque moderne: processus de migration en Europe*, Roma: Campisano, 2014, pp. 104–105.

RATH 2016: M. Rath, *Die Gliederpuppe: Kult – Kunst – Konzept*, Berlin; Boston 2016.

RAWLINSON-MAZERI 2016: Emily Rawlinson-Mazeri, «Bertelot et Kulikowski au Luxembourg. Conservation d'un exceptionnel ensemble de moulages», in *In Situ. Revue des patrimoines*, 28, 2016, online.

REBELLATO 2024: E. Rebellato, «Giorgio Vasari, primo biografo di Properzia», in L. Balbi (a cura di), *Lynda Benglis - Properzia de' Rossi: «sculptrici di capriccioso e destrissimo ingegno»*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2024, pp. 178–185.

REGAZZONI CANIGGIA 1995: Adelaide Regazzoni Caniggia, «Lettura della cappella del coro in S. Pietro», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, N.S., 25/30, 1995, pp. 275–278.

REICHARD 1819: H.A.O. Reichard, *Guide des voyageurs en Italie et en Suisse: faisant partie d'une nouvelle édition originale du Guide des Voyageurs en Europe; publiée par le même auteur; avec deux grandes cartes itinéraires, le plan des fouilles de Pompéja, les carte de Chaumony et de l'oberland, Bernois, et les panoramas des villes capitales*ed. estratta da *Guide des voyageurs en Europe* 1793, Weimar 1819.

REITER 2024: A. Reiter, «Artistic manner as autonomy: creative freedom and the constraint of rules in Vasari, Bellori and Kant», in *The journal of aesthetics and art criticism* 82, 1, 2024, pp. 45–60.

REPISHTI 2004: F. Repishti (a cura di), *Architettura e controriforma: I dibattiti per la facciata del duomo di Milano 1582-1682*, Milano 2004.

RESMINI 2019: M. Resmini, «Tra Milano e Roma: disegni per il tabernacolo di Santa Maria presso San Celso», in A. Russo (a cura di), *Roma-Milano: Architettura e città tra XVI e XVII secolo*, atti del convegno (Roma, Università la Sapienza, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, 14 febbraio 2019), Roma: Ginevra Bentivoglio, 2019, pp. 201–220.

- REYNOLDS 1986: C. Reynolds, «Early Renaissance Organs at San Pietro in Vaticano», in *Studi Musicali* 15, 1, 1986, pp. 39–58.
- REZOAGLI 2008: P. Rezoagli, «I Ramus, scultori di valcamonica e la loro scuola», in M. Dell’Omo, F. Mattioli Carcano (a cura di), *La scultura lignea fra Sei e Settecento nelle valli alpine e prealpine tra Piemonte e Lombardia*, atti del convegno di studi (Miasino 18-19 aprile 2008), Miasino 2008, pp. 205–220.
- RHODIGINUS 1542: L.C. Rhodiginus, *Lectioinum antiquarum libri triginta*, Basileae 1542.
- RIBOUILLAULT 2022: Denis Ribouillault, «La “Villa Aldobrandina” de Dominique Barrière (1647) et les gravures de jardins au XVIIe siècle entre la France et l’Italie», in F. Cousinié (a cura di), *L’attention au monde. Paysages gravés du XVIIe siècle*, catalogo della mostra (Maison de l’Université de Rouen Normandie, 29 settembre-4 novembre 2022), Paris 2022, pp. 45–57.
- RICCI 2017: G. Ricci, «Le effigi funebri europee della prima età moderna: varianti senza un modello?», in L. Canetti (a cura di), *Statue: Rituali, scienza e magia dalla tarda antichità al Rinascimento, Atti delle giornate di conferenze (Ravenna, Dipartimento di Beni Culturali, 20-22 maggio 2015)*, Firenze 2017, pp. 443–461.
- RICCO 2022a: A. Ricco, «Riflettere sull’esposizione di sacri resti: un confronto critico attuale», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 12–21.
- RICCO 2022b: A. Ricco, «In chiese e musei: sacri resti nell’arcidiocesi di Sant’Angelo dei Lombardi-Conza-Nusco-Bisacca», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 245–256.
- RICCO 2022c: A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022.
- RICE 1997: L. Rice, *The Altar and Altarpieces of New St. Peters: Outfitting the Basilica. 1621-1666*, New York; Cambridge 1997.
- RICE 1997: Louise Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter’s: Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997.
- RICHARD 1766: J. (Abbé) Richard, *Description historique et critique de l’Italie*, Dijon 1766.
- RICHARDSON 1728: J. fils Richardson, *Traité de la peinture et de la sculpture: par Messieurs Richardson, Père et Fils: Divisé en Trois Tomes*, vol. 3, à Amsterdam 1728.
- RICHARDSON, RICHARDSON 2008: Jonathan Richardson père et fils, *Traité de la peinture et de la sculpture*, Paris 2008.
- RIDOLFI 1648: Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell’arte, ovvero Le vite de gl’illustri pittori veneti, e dello stato; ove sono raccolte le opere insigni, i costumi, et i ritratti loro, con la narratione delle historie, delle favole, e delle moralità da quelli dipinte. Descritte dal cavalier Carlo Ridolfi, con tre tavole copiose de nomi di pittori antichi, e moderni, e delle cose notabili*, in Venetia 1648.
- RIEGL 1908: Alois Riegl, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom: Akademische Vorlesungen gehalten von Alois Riegl aus seinen hinterlassenen Papieren*, Wien 1908.
- RIGON 1988: Lidia Rigon, *La bottega dei Fantoni*, Clusone: Ferrari, 1988.
- RIGON 2019: Lidia Rigon, «Casa Fantoni a Rovetta: da sede della plurisecolare bottega artistica degli scultori Fantoni all’istituzione museale», in *La rivista di Bergamo*, N.S. 99, 2019, pp. 18–23.
- RINGBECK 1989: Birgitta Ringbeck, *Giovanni Battista Soria, Architekt Scipione Borghese*, Münster 1989.
- RINGBECK 1996: Birgitta Ringbeck, «Giovanni Battista Montano», in *The Dictionary of Art*, vol. 22, 1996, pp. 4–5.
- RISSO 1993: Paolo Riso, *Un apostolo del nostro secolo: P. Giocondo Lorgna fondatore delle suore domenicane della beata Imelda*, Bologna 1993.
- RITSEMA VAN ECK 2017: M.P. Ritsema van Eck, *Custodians of Sacred Space: Constructing the Franciscan Holy Land through texts and sacri monti (ca. 1480-1650)*, PhD Thesis Faculty of Humanities (FGw), Amsterdam School of Historical Studies (ASH), 2017.

ROCA DE AMICIS 1984: Augusto Roca De Amicis, «Studi su Città e Architettura nella Roma di Paolo V Borghese (1605-1621)», in *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 31, 1984, pp. 55–62.

ROCA DE AMICIS 1993: Augusto Roca De Amicis, «Il portone di bronzo di San Giovanni in Laterano: reimpiego, restauro, invenzione nella progettazione di Borromini», in *Tema. Tempo, materia, architettura*, 2, 1993, pp. 59–66.

ROCA DE AMICIS 1996: Augusto Roca De Amicis, «[Recensione di] Organi e cantorie nelle chiese di Roma, Roma: Libreria dello Stato, 1994.», in *Palladio* 9, 17, 1996, p. 119.

ROCA DE AMICIS 2015: Augusto Roca De Amicis, «Rinnovare le basiliche romane, prima e dopo San Giovanni in Laterano», in A. Roca De Amicis, C. Varagnoli (a cura di), *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea*, Roma 2015, pp. 45–67.

ROCA DE AMICIS 2015: Augusto Roca De Amicis, «Ornamento e risparmio: l'opera di Valvassori in Santa Maria dell'Orto», in M. Funghi, W. Troiano (a cura di), *Santa Maria dell'Orto: Il complesso architettonico trasteverino*, Roma: Dei Merangoli editrice, 2015, pp. 171–182.

ROCCASECCA 2016: Pietro Roccasecca, «L'Accademia di Francia e Roma: la copia, l'antico e il nudo», in J. Delaplanche (a cura di), *Trecentocinquante anni di creatività: gli artisti dell'Accademia di Francia a Roma da Luigi XIV ai nostri giorni*, Milano: Officina Libraria, 2016, pp. 36–50.

ROCCIOLO 1999: Domenico Rocciolo, «Gli archivi delle confraternite per la storia dell'assistenza a Roma in età moderna», in *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée*, 111, 1, 1999, pp. 345–365.

ROCCIOLO 2004: Domenico Rocciolo, «Il costo della carità: doti per matrimoni e monacazioni nell'età moderna», in U. Dovere (a cura di), *Chiesa e denaro tra Cinquecento e Settecento. Possesso, uso, immagine.*, Cinisello Balsamo (MI): San Paolo, 2004, pp. 305–326.

ROCCIOLO 2008: Domenico Rocciolo, «Confraternite e devoti a Roma in età moderna: fonti e problemi storiografici», in B. Dompnier, P. Vismara (a cura di), *Confréries et dévotions dans la catholicité moderne (mi-XVe - début XIXe siècle): atti del colloquio (Roma, ottobre 2003, Centre d'histoire «Espaces et cultures» (Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand), Università degli studi di Milano, Centre d'anthropologie religieuse européenne (EHESS), École Française de Rome)*, Roma: École Française de Rome, 2008, pp. 61–75.

RODOKANAKĒS 1894: Emmanuël P. Rodokanakēs, *Les Corporations Ouvrières à Rome depuis la Chute de l'Empire Romain*, Paris: Picard, 1894.

RODRÍGUEZ RUIZ 2014: D. Rodríguez Ruiz (a cura di), *Bernini: Roma y la monarquía hispánica, catalogo della mostra (Las Ánimas de Bernini. Arte en Roma para la corte española, Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 novembre 2014-8 febbraio 2015)*, Madrid 2014.

ROISECCO 1725: G. Roisecco, *Roma ampliata e rinovata, o sia Nuova descrizione della moderna città di Roma, e di tutti gli edificj notabili, che sono in essa, cioè basiliche, chiese, monasterj ... : colla notizia delle sacre reliquie, che si conservano ne' santuarij della medesima; degli architetti ...; e delle cose più celebri, che erano nell'antica Roma: come anche di alcune chiese, ville, e fabbriche insigni, che sono nelle vicinanze di essa città.*, Roma 1725.

ROISECCO 1750: G. Roisecco, *Roma Antica, e Moderna o sia Descrizione di tutti gl'Edifici Antichi, e Moderni, tanto Sagri, quanto Profani della Città di Roma. Formata con l'autorità del Cardinal Baronio, Ciacconio, Bosio, Panciroli, Marliani, Panvinio, Donati, Nardini, Grevio, ed altri più Classici Autori, sì Antichi, che Moderni. Abbellita con duecento, e più Figure di Rame, e con curiose Notizie istoriche. Distinta in 14 Rioni secondo l'ultimo ripartimento fattone per comandamento di Nostrp Signore Benedetto XIV felicemente Regnante. Divisa in tre tomi. Dedicata all'Eccellentissimo, e Reverendissimo Principe il signor Cardinale Silvio Valenti, Segretario di Stato della medesima Santità Sua, e Camerlingo di Santa Chiesa*, in Roma 1750.

ROISECCO 1762: G. Roisecco, *Roma ampliata, e rinovata, o sia nuova descrizione dell'antica, e moderna città di Roma, e di tutti gli edificj notabili, che sono in essa: cioè basiliche, chiese, monasterj...; colla notizia delle sante reliquie, che si conservano ne' santuarij della medesima...; coll'aggiunta delle nuove fabbriche erette fino al presente accresciuta in questa nuova edizione della cronologia di tutti li sommi pontefici...*, Roma 1762.

ROISECCO 1765: G. Roisecco, *Roma Antica, e Moderna o sia Nuova: descrizione di tutti gl'edifizii antichi, e moderni, sagri e profani della città di Roma. Co' nomi degl'Autori di tutte le Opere di Architettura, Scultura, e Pittura. Colla notizia degl'Acquedotti, Strade, Costumi, Riti, Magistrati, e Famiglie antiche Romane. Una relazione della presente corte di Roma, de' suoi ministri, congregazioni, e tribunali, e la Cronologia de' Re, Consoli, Imperadori e Pontefici Romani: con duecento e più figure in rame. Il tutto cavato dal Baronio, Bosio, Nardini, Grevio, ed altri Classici Autori*, in Roma 1765.

ROISECCO 1775: G. Roisecco, *Nuova descrizione di Roma antica e moderna e di tutti li più nobili monumenti sacri e profani che sono in essa e nelle sue vicinanze: cioè archi, tempj, anfiteatri, circhi, obelischi, basiliche, e chiese colla notizia delle reliquie più insigni, che si conservano in esse, palazzj, biblioteche, musei, e ville, pitture, e sculture co' nomi de più celebri architetti, pittori, e scultori, fino al tempo presente: con un breve ragguaglio dell'origine ed istituzione dell'anno santo, e la cronologia de' pontefici romani fino al regnante Pio VI. Edizione Seconda. In cui si è aggiunta la relazione della corte di Roma e della solenne cavalcata che si fa dal pontefice in occasione del solenne possesso, con altre notizie molto interessantia* spese di Giuseppe Monti Roisecco, in Roma 1775.

ROMA SACRA 1997: Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Roma (a cura di), *Roma sacra. Guida alle chiese della città eterna 9o itinerario. Da piazza Fontanella Borghese al Gesù*, Roma 1997.

ROMAN D'ELIA 2016: U. Roman D'Elia, «How the Quattrocento saw Ancient Sculpture in Color», in *Notes in the History of Art* 35, 3, 2016, pp. 216–226.

ROSA 1966: Mario Rosa, «Benedetto XIV, papa», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 8, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 1966, *ad vocem*.

ROSSETTI 2000: Rossetti, *Rome: A Bibliography from the Invention of Printing through 1899*, vol. I, *The Guide Books*, Firenze 2000.

ROSSI 2014: P. Rossi, *Giovanni Marchiori alla Scuole Grande di San Rocco e le altre opere veneziane*, Venezia 2014.

ROSSI 2020: M. Rossi, «Il Tersite di Bellori: i fondamenti retorici e strutturali della Vita di Michelangelo Merigi da Caravaggio pittore», in S. Ebert-Schifferer, L. Teza (a cura di), *Caravaggio e i letterati*, Todi (PG) 2020, pp. 187–192.

ROSSINI 1789: P. Rossini, *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma, tanto antiche, che moderne. Di Pietro Rossini antiquario; diviso in due parti, nelle quali si descrivono le Antichità, Statue, bassi Rilievi, Pitture, e cose più singolari, che si ammirano ne' Palazzj, Chiese, Ville, Giardini, ed altri luoghi della Città di Roma. Aggiuntavi la descrizione del Museo Clementino-Pio, della nuova Sagrestia Vaticana, ed altre Fabbriche fatte sino al presente*, in Roma 1789.

ROSTIROLLA 1984: G. Rostirolla, «Maestri di Cappella, organisti, cantanti e strumentisti attivi in Roma nella metà del Settecento, da un manoscritto dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia», in *Le fonti musicali in Italia* 2, 1984, pp. 195–269.

ROSTIROLLA 2001: Giancarlo Rostirolla, *Il «Mondo novo» musicale di Pier Leone Ghezzi*, Milano: Skira, 2001.

ROYO, HUBERT, BÉRENGER 2008: M. Royo, É. Hubert, A. Bérenger (a cura di), «Rome des Quartiers»: des «Vici» aux Rioni; cadres institutionnels, pratiques sociales, et requalifications entre Antiquité et époque moderne, *Actes du colloque international (Paris, Sorbonne, 20 - 21 mai 2005)*, Paris 2008.

RUBINI 2020: L. Rubini, «L'antica chiesa del Gesù ritrovata: da una schedatura degli anni venti», in *I quaderni di Arcipelago* 3, 2020, pp. 65–76.

RUFFINI 2008: M. Ruffini, «Un'attribuzione a Donatello del 'Crocifisso' ligneo dei Servi di Padova», in *Prospettiva* 130–131, 2008, pp. 22–49.

RUFFINI 2009: M. Ruffini, «Sixteenth-Century Paduan Annotations to the First Edition of Vasari's Vite (1550)», in *Renaissance Quarterly* 62, 3, 2009, pp. 748–808.

RUGGIERI 1651: G.S. Ruggieri, *Diario dell'anno del Santissimo Giubileo 1650: celebrato in Roma dalla santità di Nostro Signore papa Innocenzo X; raccolto da Gio. Simone Ruggeri romano*, in Roma 1651.

RULLI 2018: S. Rulli, «Tecniche e gusto ornamentale nella policromia», in D. Sanguineti (a cura di), *Maraglianeschi, la grande scuola di Anton Maria Maraglio*, Genova 2018, pp. 117–125.

RUSSO 1969: F. Russo, *Nostra Signora del Sacro Cuore*, Roma 1969.

RUSSO 1990: Laura Russo, «Notizie su Guglielmo Cortese e la famiglia Pamphilj», in A. Zuccari, S. Macioce (a cura di), *Innocenzo X Pamphilj: Artisti e committenza a Roma nell'età barocca*, atti del convegno (Roma, Protomoteca Del Campidoglio, Novembre 1990), 2a edizione 2006, Roma: Logart Press, pp. 193–202.

RUSSO 1999: L. Russo (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Palermo 1999.

RUSSO 2007a: L. Russo, *Santa Maria in Aracoeli*, Roma 2007.

RUSSO 2007b: P. Russo, «Una “Immacolata Concezione” di frate Innocenzo da Petralia ed altri inediti della scultura in legno del Seicento nella Sicilia centro-meridionale», in *Scritti di storia dell'arte in onore di Teresa Pugliatti*, Roma 2007, pp. 81–86.

RUSSO 2019: Antonio Russo, «Da Roma a Milano e ritorno: Giovanni Battista Montano, Girolamo Rainaldi e Francesco Maria Ricchino tra genius loci e soluzioni “alla romana”», in A. Russo (a cura di), *Roma-Milano: Architettura e città tra XVI e XVII secolo*, atti del convegno (Roma, Università la Sapienza, Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, 14 febbraio 2019), Roma: Ginevra Bentivoglio, 2019, pp. 221–238.

RUSSO 2025: Antonio Russo (a cura di), *San Giuseppe dei Falegnami: la chiesa e l'oratorio sopra il Carcere Mamertino*, Roma 2025.

RUSSO TAGLIENTE, FORTINI 2022: A. Russo Tagliente, P. Fortini (a cura di), *Carcer Tullianum: Il Mamertino al Foro Romano*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2022.

RUTTERI 1965: M.G. Rutteri (a cura di), *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi di Raffaello Soprani. Carlo Giuseppe Ratti: Indici* prod. anastatica, Genova 1965.

SALAMONE 1999: F. Salamone, «Preparativi per il giubileo del 1725: Gli interventi nella chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini e Convalescenti», in E. Debenedetti (a cura di), *L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento: Arciconfraternite, chiese, artisti. I*, Roma 1999, pp. 215–222.

SALERNO 1997: C.S. Salerno, «Cartapeste d'autore berniniane e algardiane. Contributo alla storia, alla tecnica e al restauro della cartapesta nelle botteghe rinascimentali e barocche», in *Bollettino d'Arte*, 82, 99, 1997, pp. 67–98.

SALERNO 2008: C.S. Salerno, «Gianlorenzo Bernini. Modello per Suor Maria Raggi, cat. 21.», in R. Casciaro (a cura di), *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 15 gennaio 30 marzo 2008; Lecce, Museo Provinciale, 18 aprile-15 giugno 2008), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2008, pp. 94–97.

SALET 1959: F. Salet, «Oeuvre nouvelles de Guillaume Berthelot», in *Bulletin monumental* 117, 1959, pp. 69–70.

SALVAGNI 2007: Isabella Salvagni, «L'Accademia di San Luca e il diritto di censura in materia d'arte (1795-1796)», in A. Cipriani, G.P. Consoli, S. Pasquali (a cura di), *Contro il Barocco: Apprendistato a Roma e pratica dell'architettura civile in Italia (1780-1820); catalogo della mostra (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 19 aprile - 19 maggio 2007)*, Roma: Campisano, 2007, pp. 333–343.

SALVAGNI 2008: I. Salvagni, «Gli “aderenti al Caravaggio” e la fondazione dell'Accademia di San Luca: conflitti e potere (1593-1627)», in M. Fratarcangeli (a cura di), *Intorno a Caravaggio: dalla formazione alla fortuna*, Roma 2008, pp. 41–74.

SALVAGNI 2008: Isabella Salvagni, «I ticinesi a Roma tra corporazione e accademia: il caso dell'Accademia di San Luca (1550-1610)», in *Arte e Storia*, 8, 35, 2008, pp. 74–86.

SALVAGNI 2009: I. Salvagni, «Presenze caravaggesche all'Accademia di San Luca: conflitti e potere tra la “fondazione” zuccariana e gli statuti Barberini (1593-1627)», in L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità: Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 3-4 febbraio 2006)*, Cinisello Balsamo 2009, pp. 109–134.

SALVAGNI 2009a: Isabella Salvagni, «The Università dei Pittori and the Accademia di San Luca: from the installation in San Luca sull'Esquilino to the reconstruction of Santa Martina al Foro Romano», in P.M. Lukehart (a cura di), *The Accademia seminars: The Accademia di San Luca in Rome (c. 1590-1635)*, New Haven, Conn.: Yale University Press; National Gallery of Art, 2009, pp. 69–121.

SALVAGNI 2009b: Isabella Salvagni, «Presenze caravaggesche all'Accademia di San Luca: conflitti e potere tra la “fondazione” zuccariana e gli statuti Barberini (1593-1627)», in L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità, atti del convegno internazionale di studi (Milano, Caravaggio e l'Europa: il movimento caravaggesco internazionale, 3-4 febbraio 2006)*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana, 2009, pp. 109–134.

SALVAGNI 2012: Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Accademia, I. La corporazione dei pittori nella chiesa di San Luca a Roma (1478-1588)*, Roma: Campisano, 2012.

SALVAGNI 2021: Isabella Salvagni, *Da Universitas ad Accademia, II. La fondazione dell'Accademia dei pittori e scultori di Roma nella chiesa dei Santi Luca e Martina. Le professioni artistiche a Roma: istituzioni, sedi, società (1588-1705)*, Roma: Società Romana di Storia Patria, 2021.

SALVATORE 2016: E. Salvatore, «Non è questa un'impresa da pigliare a gabbo». *Giovanni Gaetano Bottari filologo e lessicografo per la IV Crusca*, Firenze 2016.

SAN JUAN 2001: R.M. San Juan, «“Roma ricercata”: The Pocket Guidebook and the City's Tourist Itineraries», in R.M. San Juan (a cura di), *Rome: A City Out of Print*, Minneapolis 2001, pp. 57–93; 266–274.

SÁNCHEZ HERRERO 1996: J. Sánchez Herrero, «El origen de las cofradías de Semana Santa o de Pasión en la península ibérica», in *Temas Medievales* 6, 1996, pp. 31–79.

SÁNCHEZ HERRERO 1999: J. Sánchez Herrero, «Las cofradías sevillanas: los comienzos», in *Las cofradías de Sevilla. Historia, antropología y arte*, Sevilla 1999, pp. 9–34.

SANGUINETI 1998: Daniele Sanguineti, *Anton Maria Maragliano*, Genova 1998.

SANGUINETI 2012: Daniele Sanguineti, «La ceroplastica a Genova in età barocca: fortuna e funzioni», in F. Simonetti (a cura di), *Sortilegi di cera: La ceroplastica tra arte e scienza, catalogo della mostra (Genova, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, 6 dicembre 2011 - 4 marzo 2012)*, Genova 2012.

SANGUINETI 2013: Daniele Sanguineti, «Assetti corporativi tra obblighi e rivendicazioni: gli scultori in legno e i bancalari nella Repubblica di Genova», in *Atti della Società Ligure di Storia Patria* 53=127, 2, 2013, pp. 149–194, 292.

SANGUINETI 2013: Daniele Sanguineti, *La scultura genovese in legno policromo dal secondo Cinquecento al Settecento*, Torino 2013.

SANGUINETI 2014: Daniele Sanguineti, «Una “foggia non prima usata”: appunti sull'arte carradoria nella Roma barocca», in M. Lattanzi, A. Merlotti, F. Navarro (a cura di), *Carrozze regali. Cortei di gala di papi, principi e re*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, 28 settembre 2013-2 febbraio 2014), Cinisello Balsamo (MI): Silvana editoriale, 2014, pp. 19–26.

SANGUINETI 2018: Daniele Sanguineti (a cura di), *Maraglianeschi, la grande scuola di Anton Maria Maragliano*, Genova 2018.

SANSTERRE 2016: Jean-Marie Sansterre, «Les images parlantes des catholiques, du Moyen Âge aux Temps modernes, et la polémique protestante (XVIe-XVIIe siècles): une première approche», in C. Michel d'Annville, Y. Rivière (a cura di), *Faire parler et faire taire les statues: de l'invention de l'écriture à l'usage de l'explosif, Atti dei due colloqui (Roma, École française, 05 luglio 2010 e 18-19 marzo 2011)*, Roma: École française de Rome, 2016, pp. 59–77.

SANTANGELO 1954: Antonino Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle sculture*, Roma 1954.

SANTANGELO 1959: Antonino Santangelo, «La Scultura», in *Il Settecento a Roma*, Catalogo della mostra promossa dall'associazione Amica dei Musei di Roma 19 marzo - 31 maggio 1959, Roma: De Luca, 1959, pp. 31–39.

SANTIAGO GODOS 1995: V. Santiago Godos, «La fachada de la Capilla del Rosario en la iglesia de Sant Onofrio en Roma un ejemplo de conjunción de artes y de proceso integral de restauración», in *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid 1995, pp. 683–690.

SAPORI 2017: G. Saporì, «La presenza degli artisti nordici a Roma (1530-1630): Alcune osservazioni su costanti e variabili», in S. Cabibbo, A. Serra (a cura di), *Venire a Roma, restare a Roma: forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, Roma 2017, pp. 179–196.

SARNECKA, DZIKI 2023: Z. Sarnecka, A. Dziki (a cura di), *The materiality of terracotta sculpture in early modern Europe*, New York; London 2023.

SAUR 1992: Saur, «Anguilla, Giovanni», in *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 4, 1992, p. 103.

SAUR 1995: Saur, «Berthelot, Guillaume», in *Allgemeines Künstlerlexikon: die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, vol. 10, 1995, pp. 62–63.

SAVELLI 1680: G.A. Savelli, *La guida sicura del viaggio d'Italia*, Genova 1680.

SAVETTERI 2013: C. Savettieri, «Les modes musicaux appliqués à la peinture entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle: une remise en question de la mimésis?», in C. Michel, C. Magnusson (a cura di), *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: théorie, critique, philosophie, histoire, atti del colloquio (Lausanne, "Théorie de l'Art et Esthétique", 14-16 febbraio 2008; Paris, "Théorie de l'Art et Critique d'Art", 10-12 aprile 2008; Roma, Villa Medici, Académie de France à Rome, "Théorie de l'Art et Histoire de l'art", 22-23 maggio 2008)*, Paris 2013, pp. 265–281.

SCALONI 2022: Giovanna Scalonì, «Piranesi riflette su Montano: la genesi della pianta del Campo Marzio», in M. Bevilacqua, C. Hornsby (a cura di), *Piranesi@300: studi nel terzo centenario della nascita (1720-2020)*, Roma: Artemide, 2022, pp. 28–35.

SCANNELLI 1657: F. Scannelli, *Il Microcosmo della Pittura: Overo Trattato diviso in due Libri. Nel primo spettante alla Theorica si discorre delle grandezze d'essa Pittura, delle parti principali, de' veri primi, e più degni Maestri, e delle tre maggiori Scuole de' moderni, dandosi parimente a conoscere con autorevoli ragioni varie mancanze de' gli Scrittori della Professione. Nel secondo, che in ordine al primo dimostra la pratica, s'additano l'opere diverse più famose, ed eccellenti, le quali hora vivono alla vista de' virtuosi, come ornamento particolare dell'Italia*, in Cesena 1657.

SCARAMELLA 2007: P. Scaramella, «Madonne violate e Christi abbruciati: note sull'iconoclastia in Italia tra Rinascimento e Controriforma», in G. Olmi, G.P. Brizzi (a cura di), *Dai cantieri della storia: liber amicorum per Paolo Prodi*, Bologna 2007, pp. 1–16.

SCARAMUCCIA 1674: L.P. Scaramuccia, *Le finezze de' pennelli italiani, ammirate, e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del genio di Raffaello d'Urbino: con una curiosa, ed attentissima osservazione di tutto ciò, che facilmente possa riuscire d'utile, e di diletto a chi desidera rendersi perfetto nella teorica, e pratica della nobil'arte della pittura* cura di Carmelo Occhipinti, Universitalia Horti Hesperidum, 2019, in Pavia 1674.

SCARFONE 1981: G. Scarfone, «L'oratorio del Caravita», in *Alma Roma* 22, 3/4, 1981, pp. 17–22.

SCHALLERT 1998: R. Schallert, *Studien zu Vincenzo de' Rossi*, Hildesheim: Olms, 1998.

SCHIAVO 1976: Armando Schiavo, «Opere di Pietro Bracci in S. Antonio dei Portoghesi», in *Studi romani*, 24, 1976, pp. 521–523.

SCHIAVO 1985: Armando Schiavo, *La Pontificia insigne accademia artistica dei virtuosi al Pantheon*, Roma: Palombi, 1985.

SCHIFFERER, LANGDON, VOLPI 2010: Sybille Schifferer, Helen Langdon, Caterina Volpi (a cura di), *Salvator Rosa e il suo tempo (1615-1673): Atti del convegno (Roma, Bibliotheca Hertziana, Università degli studi di Roma «La Sapienza», Facoltà di lettere e filosofia, 12-13 gennaio 2009)*, Roma: Campisano editore, 2010.

- SCHLEGEL 1996: Ursula Schlegel, «“Das Leben” und “der Tod” auf zwei Kissen», in V.V. Flemming, S. Schütze (a cura di), *Ars naturam adiuvans. Festschrift für Matthias Winner zum 11. März 1996*, Mainz am Rhein: von Zabern Verlag, 1996, pp. 524–528.
- SCHLOSSER 2011: J. von Schlosser, *Storia del ritratto in cera: Un saggio; con 15 tavole in bicromia, 53 figure, l'atlante illustrato delle figure in cera conservate in Europa e la bibliografia sulla ceroplastica*, Milano 2011.
- SCHMIDT 2012: E.D. Schmidt, *Das Elfenbein der Medici: Bildhauerarbeiten für den Florentiner Hof von Giovanni Antonio Gualterio, dem Furienmeister, Leonhard Kern, Johann Baltasar Stockamer, Melchior Barthel, Lorenz Rues, Francis van Bossuit, Baltasar Griessmann und Baltasar Permoser*, München 2012.
- SCHOFIELD 2013: R.V. Schofield, «Carlo Borromeo and the dangers of laywomen in church», in M.B. Hall, T.E. Cooper (a cura di), *The sensuous in the Counter-Reformation church*, Cambridge UK 2013, pp. 187–205.
- SCHOLTEN 2017: F. Scholten (a cura di), *Small wonders: late-gothic boxwood micro-carvings from the Low Countries, catalogo della mostra (Toronto, Art Gallery of Ontario, 5 novembre 2016-22 gennaio 2017; New York, The Met Cloisters, 22 febbraio-21 maggio 2017; Amsterdam, Rijksmuseum, 15 giugno-17 settembre 2017)*, Amsterdam 2017.
- SCHRAVEN 2001: Minou Schraven, «Giovanni Battista Borghese's funeral “apparato” of 1610 in S. Maria Maggiore, Rome», in *The Burlington Magazine*, 143, 1174, 2001, pp. 23–28.
- SCHUBRING 1907: P. Schubring, *Donatello. Des Meisters Werke in 277 Abbildungen*, Stuttgart 1907.
- SCHUDT 1930: Ludwig Schudt, *Le guide di Roma: Materialien zu einer Geschichte der römischen Topographie*, Wien: Filser, 1930.
- SCHWAGER 1993: Klaus Schwager, «Zu Giacomo della Porta's Entwurf für die Capella dei Principi in Florenz», in K. Gütthlein, F. Matsche (a cura di), *Begegnungen, Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*, Worms: Werner, 1993.
- SCIBERRAS 2006a: Keith Sciberras, «Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque», in *Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta (Malta): Midsea Books, 2006, pp. 1–18.
- SCIBERRAS 2006b: Keith Sciberras, «Melchiorre Cafà's Baptism of Christ for the Knights of the Order of Malta», in K. Sciberras (a cura di), *Melchiorre Cafà: Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta (Malta): Midsea Books, 2006, pp. 97–112.
- SCIOLLA 1994: G.C. Sciolla, «Una fonte trascurata per le arti del manierismo: La piazza universale di tutte le professioni del mondo di Tomaso Garzoni», in *Arte Lombarda* 110/111, 3/4, 1994, pp. 48–51.
- SCOCCIANTI 1982: S. Scoccianti, *Gli scultori Scoccianti e i loro allievi: note biografiche ed artistiche*, Recanati 1982.
- SCOTO 1610: A. Scoto, *Itinerario, ovvero Nova Descrittione de' Viaggi principali d'Italia: nella quale si hà piena notizia di tutte le cose più notabili, et degne d'essere vedute, di Andrea Scoto; novamente tradotto dal Latino in lingua Italiana, et accresciuto di molte cose, che nel Latino non si contengono*, Padova 1610.
- SCOTTI TOSINI 2013: Aurora Scotti Tosini, «La circolazione di modelli e soluzioni per la teoria e per la pratica nel Milanese tra Cinque e Seicento: percorsi possibili di ricerca», in *La circolazione dei modelli a stampa nell'architettura di età moderna*, atti del convegno internazionale (Parma, 17-18 settembre 2012), Palermo: Caracol, 2013, pp. 11–26.
- SEELIG-TEUWEN 2013a: Regina Seelig-Teuwen, «Guillaume Bertelot as a sculptor of small bronzes», in J. Warren (a cura di), *Renaissance and Baroque bronzes in and around the Peter Marino Collection*, atti di convegno (Londra, Wallace Collection, giugno 2010), London 2013, pp. 28–41.
- SEELIG-TEUWEN 2013b: Regina Seelig-Teuwen, «Guillaume Bertelot as a sculptor in ivory», in J. Warren (a cura di), *Renaissance and Baroque bronzes in and around the Peter Marino Collection*, atti di convegno (Londra, Wallace Collection, giugno 2010), London 2013, pp. 42–51.
- SERAŽIN 2002: H. Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi ed intagliatori veneziani (I)», in *Acta historiae artis Slovenica* 7, 2002, pp. 167–187.

- SERAŽIN 2003: H. Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi ed intagliatori veneziani (II)», in *Acta historiae artis Slovenica* 8, 2003, pp. 193–210.
- SERAŽIN 2004: H. Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi ed intagliatori veneziani (III)», in *Acta historiae artis Slovenica* 9, 2004, pp. 185–204.
- SERAŽIN 2005: H. Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi ed intagliatori veneziani (IV)», in *Acta historiae artis Slovenica* 10, 2005, pp. 201–214.
- SERAŽIN 2007: H. Seražin, «I contratti di garzonato degli scultori, lapicidi ed intagliatori veneziani (V)», in *Acta historiae artis Slovenica* 12, 2007, pp. 183–195.
- SERRA 2010a: Alessandro Serra, «Les confréries romaines du Moyen Âge aux temps modernes», in J.-M. Olivesi (a cura di), *Collectivité de Corse, Les confréries de Corse. Une société idéale en Méditerranée, catalogo della mostra (Corte, Musée de la Corse, 10 luglio-30 dicembre 2010)*, Ajaccio: Albiana, 2010, pp. 120–135.
- SERRA 2010b: Alessandro Serra, *Culti e devozioni delle confraternite romane in Età moderna*, PhD Thesis, Università degli Studi di Roma «Tor Vergata»; Université «Blaise Pascal» - Clermont Ferrand 2, 2010.
- SERRA 2011a: Alessandro Serra, «Confraternite e culti nella Roma di Sei-Settecento, in *Devozioni, pratiche e immaginario religioso. Espressioni del cattolicesimo tra 1400 e 1850*», in R. Millar, R. Rusconi (a cura di), Roma: Viella, 2011, pp. 45–81.
- SERRA 2011b: Alessandro Serra, «Spazi sacri e sacralizzazione degli spazi nelle confraternite romane d'età moderna», in S. Pastore, A. Prosperi, N. Terpstra (a cura di), *Brotherhood and Boundaries/Fraternità e barriere*, Pisa: Edizioni della Normale, 2011, pp. 133–155.
- SERRA 2013: Alessandro Serra, «Le confraternite nazionali “italiane” a Roma (secoli XVII-XVIII). Territori, devozioni, identità», in T. Calì, M. Duranti, R. Michetti (a cura di), *Italia sacra. Le raccolte di vite dei santi e l'inventario delle regioni (secc. XV-XVIII)*, Roma: Viella, 2013, pp. 25–54.
- SERRA 2016: Alessandro Serra, *La mosaïque des dévotions. Confréries, cultes et société à Rome (XV^e-XVIII^e siècles)*, Louvain-la-Neuve: Presses Universitaires de Louvain, 2016.
- SERRA 2017: Alessandro Serra, «Roma, un laboratorio delle identità? Comunità ‘nazionali’, dinamiche associative e linguaggio devozionale tra XVI e XVIII secolo», in S. Cabibbo, A. Serra (a cura di), *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, Roma: Roma TrE-Press, 2017, pp. 271–289.
- SESSA 1979: M. Sessa, «Arti e mestieri nei vocabolari metodici», in M. Fileti Mazza (a cura di), *Convegno nazionale sui lessici tecnici delle arti e dei mestieri: contributi, atti di convegno (Cortona, «Il Palazzone», 28-30 maggio 1979)*, Firenze 1979, pp. 37–78.
- SEVERANO 1630: G. Severano, *Memorie sacre delle sette chiese di Roma e di altri luoghi, che si trovano per le strade di esse: Parte prima, in cui si tratta dell'antichità di dette chiese; di quello ch'era già nei siti loro; delle fabbriche, ornamenti, e donazioni fatte alle medesime; delle reliquie che vi sono; e della venerazione, che a quelle hanno avuto tutte le nazioni del mondo; particolarmente li potentati della cristianità; li sommi pontefici; e i santi, che l'hanno visitate: Parte seconda, in cui si tratta del modo di visitar le dette chiese; Raccolte da Giovanni Severano prete della Congregazione dell'Oratorio di Roma*, in Roma 1630.
- SIEKIERA 2009: A. Siekiera, «Delineare con le parole. Le guide di Roma nel Cinquecento», in L. Bertolini (a cura di), *Saggi di letteratura architettonica*, Firenze 2009, pp. 153–177.
- SIEKIERA 2013a: A. Siekiera, «Identità linguistica del Vasari “artefice”. I: Due lezioni di Benedetto Varchi alla vigilia della prima edizione delle Vite», in L. Corrain, F.P. Di Teodoro (a cura di), *Architettura e identità locali*, Firenze 2013, pp. 113–123.
- SIEKIERA 2013b: A. Siekiera, «Identità linguistica del Vasari “artefice”. II: La scrittura vasariana nell'“Introduzione” alle Vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani (1550)», in M. Mussolin, H. Burns (a cura di), *Architettura e identità locali*, Firenze 2013, pp. 497–509.

- SIGNORINI, DI GIULIO, FIORAVANTI 2014: G. Signorini, G. Di Giulio, M. Fioravanti (a cura di), *Il legno nei beni culturali: Guida alla determinazione delle specie legnose*, Perugia 2014.
- SILVESTRINI 1987: Elisabetta Silvestrini, «L'ambiguo e il verosimile. Bambole-gioco, immagini dei re, figure in costume», in *La Ricerca Folklorica* 16, La cultura della bambola, 1987, pp. 41–48.
- SILVESTRINI 1996: Elisabetta Silvestrini, «Culti leggende vestizioni», in *Il Bambino Gesù: Italienische Christkinder*, Brescia: Grafo, 1996, pp. 135–157.
- SILVESTRINI 2005: Elisabetta Silvestrini, «Corredi e dotazioni delle Madonne “da vestire”», in *La Ricerca Folklorica* 52, La devozione dei laici: Confraternite di Roma e del Lazio dal Medioevo ad oggi, 2005, pp. 17–28.
- SILVESTRINI 2010a: Elisabetta Silvestrini, «Vestire i simulacri», in *La Ricerca Folklorica* 62, Vestire i simulacri, 2010, pp. 3–6.
- SILVESTRINI 2010b: Elisabetta Silvestrini, «Toccare i simulacri», in *La Ricerca Folklorica* 62, Vestire i simulacri, 2010, pp. 103–106.
- SILVESTRINI 2010c: Elisabetta Silvestrini, *Simulacri vesti e devozioni: etnografia delle statue «da vestire» della provincia di Latina*, Roma 2010.
- SIMARI, GRIFFO 2019: Maria Matilde Simari, Alessandra Griffo, *Il carro d'oro di Johann Paul Schor: L'effimero splendore dei carnevali barocchi*, Livorno: Sillabe, 2019.
- SIMI BONINI 1986: E. Simi Bonini, «L'organo di S. Girolamo della Carità», in *Amici dell'organo di Roma* 5, 1986, pp. 140–147.
- SIMONATO 2015: Lucia Simonato, «Maratti, Bellori e i maccheroni», in *Paragone. Arte* 66, 123-124=787-789, 2015, pp. 85–103.
- SIMONATO 2018: Lucia Simonato, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*, Milano: Electa, 2018.
- SIMONATO 2019: Lucia Simonato, «Giovanni Battista Pacichelli e l'idea di scultura a Roma allo scadere del Seicento (con qualche annotazione sulla cappella del Battesimo in San Pietro)», in A. Bacchi, A. Nova, L. Simonato (a cura di), *Gli allievi di Algardi: Opere, geografia, temi della scultura in Italia nella seconda metà del Seicento, Atti del convegno internazionale (Firenze, Palazzo Grifoni Budini Gattai, Palazzo Strozzi, 9-11 aprile 2015)*, Milano 2019, pp. 311–343.
- SIMONATO 2021: Lucia Simonato, «Algardi, classico e pittorico: percorsi di fortuna belloriani tra Sette e primo Ottocento», in M. Di Macco, S. Ginzburg (a cura di), *La tradizione dell'“Ideale classico” nelle arti figurative dal Seicento al Novecento*, Genova 2021, pp. 284–295.
- SIMONATO 2022: Lucia Simonato, «Un colosso a pezzi: Michelangelo Lualdi e un appunto tecnico sulla “Veronica” di Francesco Mochi», in P. Bell, D. Olariu, R. Müller, A. Fehrmann (a cura di), *Maraviglia. Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne: Festschrift für Ingo Herklotz*, Wien; Köln 2022, pp. 155–164.
- SIMONE 2012: Gianluigi Simone, «Artefici e committenti», in G. Simone (a cura di), *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, L'Aquila 2012, pp. 335–337.
- SIMONE 2013: Gianluigi Simone, «“Di legname più eccellenti che fusseno in Roma”: l'intagliatore Flaminio Boulanger e le maestranze attive nei suoi cantieri», in L. Corrain, F.P. Di Teodoro (a cura di), *Architettura e identità locali. I*, Firenze 2013, pp. 287–306.
- SIMONE 2019: Gianluigi Simone, «“Laqueata tecta in ecclesiis construi”: i soffitti lignei delle chiese romane in età post-tridentina e il ruolo di Flaminio Boulanger», in C. Conforti, M.G. D'Amelio (a cura di), *Di sotto in su: soffitti nel Rinascimento a Roma*, Modena 2019, pp. 186–207.
- SIMONETTI 1968: Silvana Simonetti, «Blasi, Luca», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 10, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1968, *ad vocem*.

- SIMONI 2019: Serena Simoni, «Le Confraternite dei Falegnami in Romagna», in M. Gaballo, S. Colafranceschi (a cura di), *De domo David: La Confraternita di San Giuseppe Patriarca e la sua Chiesa a Nardò. Studi e Ricerche a Quattro Secoli dalla Fondazione (1619-2019)*, Nardò (LE): Fondazione Terra d'Otranto, 2019, pp. 193–208.
- SIRANO 2019: F. Sirano, «Eredi di Dedalo: il legno e la sua arte nel mondo romano imperiale», in C. Conforti, M.G. D'Amelio, F. Funis, L. Grieco (a cura di), *I cieli in una stanza: Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie degli Uffizi, Sala Edoardo Detti e Sala del camino, 10 dicembre 2019-08 marzo 2020)*, Firenze; Milano 2019, pp. 58–63.
- SKUBISZEWSKI 1995: P. Skubiszewski, «Figurazioni devozionali», in *Enciclopedia dell'arte medievale*, vol. 6, 1995, pp. 177–195.
- SMERIGLIO 2014: P. Smeriglio, «Per un aggiornamento sullo scultore francescano fra' Diego Giurato da Careri e sulle cappelle dell'Ultima Cena e della Crocefissione del Santuario "Madonna delle Lacrime" di Dongo», in *Quaderni della Biblioteca del Convento Franciscano di Dongo* 25, 2014, pp. 129–164.
- SMITH O' NEIL 1985: M. Smith O' Neil, «The Patronage of Cardinal Cesare Baronio at San Gregorio Magno: Renovation and Innovation», in R. de Maio, A. Borromeo (a cura di), *Baronio e l'arte, atti del convegno internazionale di studi (Sora, 10 - 13 ottobre 1984)*, Sora 1985, pp. 145–171.
- SMITH, GADEYNE 2013: G. Smith, J. Gadeyne (a cura di), *Perspectives on Public Space in Rome from the Antiquity to the Present Day*, Farnham UK 2013.
- SNICKARE 2012: Marten Snickare, «How to Do Things with the Piazza San Pietro: Performativity and Baroque Architecture», in P. Gillgren, M. Snickare (a cura di), *Performativity and performance in Baroque Rome*, Farnham (UK): Ashgate, 2012, pp. 65–83.
- SNODIN, LLEWELLYN 2009: M. Snodin, N. Llewellyn (a cura di), *Baroque: style in the age of magnificence, 1620-1800, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 4 aprile-19 luglio 2009)*, London 2009.
- SOBRAL, BOOTH 1999: L. de M. Sobral, D.W. Booth (a cura di), *Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII. Espaços profanos, espaços abertos, arte efêmera, atti del simposio internazionale (Braga, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibaes, 11-14 giugno 1996)*, Lisboa 1999.
- SONTAG 1964: S. Sontag, «Notes on "Camp"», in *Partisan Review* 31, 4, 1964, pp. 515–530.
- SOPRANI, RATTI 1969: R. Soprani, C.G. Ratti, *Vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi*, ristampa anastatica della seconda edizione (1768-1769) riveduta, accresciuta ed arricchita rispetto alla prima in unico volume (1674), Bologna 1969.
- SORRONE 2011: M.L. Sorrone, «Sculptura in legno tra Napoli e le periferie: appunti su Colicci e Di Venuta», in *Kronos* 14, 2011, pp. 211–224.
- SOSTI 1985: S. Sosti, «Le fonti per l'arte negli Annales Ecclesiastici di Baronio», in R. de Maio, A. Borromeo, L. Gulia, G. Lutz, A. Mazzacane (a cura di), *Baronio e l'arte, Atti del convegno internazionale di studi (Sora 10-13 Ottobre 1984)*, Sora 1985, pp. 247–260.
- SOUSSLOFF 1989: C. Soussloff, «Imitatio Buonarroti», in *Sixteenth Century Journal* 20, 4, 1989, pp. 581–602.
- SPARTI 1998: D.L. Sparti, «Tecnica e teoria del restauro scultoreo a Roma nel Seicento, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi», in *Storia dell'arte* 92, 1998, pp. 60–131.
- SPARTI 2013: D.L. Sparti, «I limiti del classicismo: Duquesnoy, Boselli, Poussin e la cosiddetta "maniera greca"», in L. di Cosmo, L. Faticcioni (a cura di), *Le componenti del Classicismo seicentesco: lo statuto della scultura antica, atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011)*, Roma 2013, pp. 211–235.
- SPEAR 1982: R.E. Spear, *Domenichino*, New Haven 1982.
- SPERANZA 2007: L. Speranza, *La scultura lignea policroma, ricerche e modelli di restauro*, Firenze 2007.

SPERANZA, GIGLI 2020: L. Speranza, M.C. Gigli, «Il capolavoro di Grinling Gibbons e la sfida del suo restauro. Vicende e conservazione del Pannello di Cosimo al Museo del Tesoro dei Granduchi delle Gallerie degli Uffizi», in *OPD Restauro* 32, 2020, pp. 29–56.

SPERINDEI 2004: Simona Sperindei, «Parrocchia di San Giovanni dei Fiorentini. Rione Ponte», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: I. Volume in onore di Elisa Debenedetti, in appendice: Indice generale della collana, dei suoi autori e dei nomi contenuti dal I al XIX volume*, Roma: Bonsignori, 2004, pp. 215–250.

SPERINDEI 2005: Simona Sperindei, «Parrocchia di San Nicola dei Cesarini. Rione di Sant'Eustachio», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: II*, Roma: Bonsignori, 2005, pp. 293–311.

SPERINDEI 2008: Simona Sperindei, «Nuovi documenti per Antonio Chiccarì (Chiccheri, Chicari), intagliatore pisano», in F. Petrucci (a cura di), *Dalle collezioni romane. Dipinti e arredi in dimore nobiliari e raccolte private XVI-XVIII secolo*, Roma: De Luca, 2008, pp. 127–128.

SPERINDEI 2011: Simona Sperindei, «Il pisano Antonio Chiccarì (1617-1675) e altri artefici nella Roma barocca: Johann Paul Schor, Pietro Antonio Perone e Francesco Adriani», in *Valori tattili*, 0, 2011, pp. 88–96.

SPERINDEI 2013: Simona Sperindei, «Parrocchia di San Salvatore in Campo. Rione Regola», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: III*, Roma: Bonsignori, 2013, pp. 503–517.

SPERINDEI 2018: Simona Sperindei, «Una scultura lignea della bottega di Ercole Ferrata: il Battesimo di Cristo», in D. Aristodemo, C. Occhipinti (a cura di), *Lodovico Guicciardini nell'Europa del Cinquecento: letteratura, arte e geografia tra Italia e Paesi Bassi*, Roma: UniversItalia, 2018, pp. 385–397.

SPERINDEI 2023: Simona Sperindei, «Parrocchia dei Santi Celso e Giuliano. Rione Ponte», in E. Debenedetti, A. Pampalone (a cura di), *Artisti e artigiani a Roma dagli stati delle anime del 1700, 1725, 1750, 1775: IV*, Roma: Bonsignori, 2023, pp. 213–288.

SPEZZAFERRO 2009: L. Spezzaferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità, atti del convegno internazionale di studi (Milano, 3-4 febbraio 2006)*, Cinisello Balsamo 2009.

SPIAZZI 1997: A.M. Spiazzi (a cura di), *Scultura lignea barocca nel Veneto*, Verona 1997.

SPIAZZI 2009a: A.M. Spiazzi (a cura di), *Andrea Brustolon 1662-1732: «il Michelangelo del legno», catalogo della mostra (Belluno, Palazzo Crepadona, 28 marzo - 12 luglio 2009)*, Milano 2009.

SPIAZZI 2009b: A.M. Spiazzi, *Andrea Brustolon e la sua bottega: itinerari in provincia di Belluno*, Milano 2009.

SPIAZZI 2011: A.M. Spiazzi (a cura di), *Andrea Brustolon: opere restaurate. La scultura lignea in età barocca*, atti del convegno (Belluno, Auditorium Comunale, 23 gennaio 2009), Padova 2011.

SPIAZZI 2016: A.M. Spiazzi (a cura di), *Andrea Brustolon, Valentino Panciera Besarel: la scuola di restauro di Sedico (BL) interroga i grandi maestri*, Belluno 2016.

SPIAZZI, MAJOLI 2006: A.M. Spiazzi, L. Majoli (a cura di), *La scultura lignea, tecniche esecutive, conservazione e restauro*, atti della giornata di studio del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico per le Province di Venezia, Padova, Belluno e Treviso (Belluno, Istituto Tecnico Industriale Statale «G. Segato», 14 gennaio 2005), Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2006.

SPILA 2016: A. Spila, «Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi», in *Annali delle arti e degli archivi* 2, 2016, pp. 67–74.

SPIRITI 2019: Andrea Spirti, «Ercole Ferrata: da Pello Inferiore a Roma», in A. Spirti, L. Facchin (a cura di), *Ercole Ferrata (1610-1686) da Pello all'Europa*, Laino Intelvi (CO): Edizioni di APPACuVI (Associazione per la Protezione del Patrimonio Artistico e Culturale della Valle Intelvi), 2019, pp. 22–35 (Artisti Dei Laghi; 3).

SPOLTRE 2019: Giulia Spoltore, «I cantieri di Domenichino: fonti e modelli per una rilettura critica», in S. Quagliaroli, G. Spoltore (a cura di), «*Quegli ornamenti più ricchi e più begli che si potesse fare nella difficoltà di quell'arte*» *La decorazione a stucco a Roma tra Cinquecento e Seicento: modelli, influenze, fortuna*, atti delle giornate di studi (Roma, palazzo Spada, 13-14 marzo 2018), Roma: numero speciale di «Horti Hesperidum», 2019, pp. 235–256.

SQUASSI 1965: Francesco Squassi, *Sant'Eligio e le antiche corporazioni artigiane d'Italia*, Roma: Filelfo, 1965.

ST. JOHN HOPE, ARMITAGE ROBINSON 1907: W.H. St. John Hope, J. Armitage Robinson, «On the funeral effigies of the kings and queens of England: Note on the Westminster tradition of identification», in *Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity* 60, 1907, pp. 517–570.

STAFFIERI 1990: G. Staffieri, *Colligite fragmenta: La vita musicale romana negli «Avvisi Marescotti» (1683–1707)*, Lucca 1990.

STATUTI 1818: [s.a.], *Statuti della pontificia accademia romana di belle arti detta di S. Luca*, Roma 1818.

STEINBERG 1965: Ronald Martin Steinberg, «The iconology of the teatro dell'acqua at the villa Aldobrandini», in *The Art Bulletin*, 17, 4, 1965, pp. 453–463.

STEINBERG WEIL 1974: Mark Steinberg Weil, *The history and decoration of the ponte S. Angelo*, PhD Thesis, Columbia University, 1974.

STEWERING 2002: Roswitha Stewering, «The Galleria Giustiniana on the graphic works of some “Lorenese” from the circle of the Tassi workshop», in *Gazette des Beaux-Arts*, 140, 2002, pp. 19–38.

STIBERC 1989: P. Stiberc, «Polychrome Holzsulpturen der Florentiner Renaissance: Beobachtungen zur bildhauerischen Technik», in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 33, 2/3, 1989, pp. 205–228.

STIBERC 2005: P. Stiberc, «La scultura lignea policroma del Rinascimento fiorentino. Osservazioni sulla tecnica scultorea», in *OPD Restauro* 17, 2005, pp. 304–316.

STIBERC 2007: P. Stiberc, «Donatello's Kruzifix in Santa Croce: Untersuchung und Restaurierung im Opificio delle Pietre Dure in Florenz», in *Restauro* 113, 6, 2007, pp. 386–394.

STIBERC 2012: P. Stiberc, «Ricerca anatomica e innovazioni nelle tecniche costruttive della scultura lignea fiorentina del Quattrocento», in G.B. Fidanza, L. Speranza, M. Valenzuela (a cura di), *Scultura lignea: per una storia dei sistemi costruttivi e decorativi dal medioevo al XIX secolo, atti del convegno (Serra San Quirico e Pergola, 13 - 15 dicembre 2007)*, *Bollettino d'Arte, Volume Speciale*, Roma 2012, pp. 49–62.

STIBERC 2015: P. Stiberc, «Alcuni crocifissi lignei di Giuliano e Antonio da Sangallo e di Baccio da Montelupo: primi risultati di una ricerca sulle tecniche costruttive in corso all'Opd», in *Rivista d'arte* 5, 2015, pp. 41–56.

STIBERC 2016a: P. Stiberc, «La “Maddalena penitente” di Donatello: analisi tomografica e tecnica costruttiva di una scultura lignea», in E. Francescutti (a cura di), *Il restauro del «Crocifisso» ligneo di Donatello nella Chiesa dei Servi di Padova: diagnostica, intervento, approfondimenti, atti della giornata di studio (Udine, Centro culturale delle Grazie, 15 maggio 2015)*, Padova 2016, pp. 185–201.

STIBERC 2016b: P. Stiberc, «Il “Crocifisso” di Antonio del Pollaiuolo della basilica di San Lorenzo di Firenze: indagine sulla tecnica costruttiva e intervento di restauro di una scultura in sughero», in *OPD restauro* 28, 2016, pp. 220–232.

STRIMMER 2023: U. Strimmer, «Wood: Between natural affordance and cultural values in Eurasia (Interdisziplinäre Konferenz, März 2023, Münchner Zentralinstitut für Kunstgeschichte)», in *Restauro* 2, 2023, pp. 54–55.

STORIA DELLA CHIESA 1920: [s.a.], *Storia della Chiesa Parrocchiale di S. Maria in Via con cenni dell'annesso Convento dei RR. PP. Serviti*, Roma 1920.

STRUHAL 2016: E. Struhal, «Filippo Baldinucci's Novità: The Notizie de' Professori del Disegno and Giorgio Vasari's Vite», in F. Jonietz, A. Nova (a cura di), *Vasari als Paradigma: Rezeption, Kritik, Perspektiven*, a cura di, *Alessandro Nova*, Venezia 2016, pp. 193–203.

STRUHAL 2018: E. Struhal, «Documenting the Language of Artistic Practice: Filippo Baldinucci's "Vocabolario Toscano dell'Arte del Disegno"», in M.-C. Heck (a cura di), *Lexicographie artistique: formes, usages et enjeux dans l'Europe moderne*, Montpellier 2018, pp. 213–227.

STRUNCK 2003: C. Strunck, «Bellori und Bernini rezipieren Raffael: unbekannte Dokumente zur Cappella Chigi in Santa Maria del Popolo», in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 30, 2003, pp. 131–182.

STRUNCK 2008: Christina Strunck (a cura di), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock: Un regista del gran teatro del barocco*, atti delle giornate internazionali di studi (Roma, Bibliotheca Hertziana, 6-7 ottobre 2003), München: Hirmer Verlag, 2008.

STRUNCK 2008: Christina Strunck, «Neue Überlegungen zur Künstlerfamilie Schor: eine Einführung mit Dokumenten aus den Archiven Colonna und Borghese», in C. Strunck (a cura di), *Johann Paul Schor und die internationale Sprache des Barock: "un regista del gran teatro del barocco"*, München: Hirmer Verlag, 2008, pp. 7–30.

STRUNCK 2019: C. Strunck, «Johann Paul Schor, capo disegnatore della famiglia Colonna. Nuove piste di ricerca», in M.M. Simari, A. Grippo (a cura di), *Il carro d'oro di Johann Paul Schor: l'effimero splendore dei carnevali barocchi*, Livorno 2019, pp. 70–89.

STRUTT 1785: Joseph Strutt, *A biographical dictionary: containing an historical account of all the engravers, from the earliest period of the art of engraving to the present time: and a short list of their most esteemed works: with the cyphers, monograms, and particular marks, used by each master, accurately copied from the originals, and properly explained: to which is prefixed, an essay on the rise and progress of the art of engraving, both on copper and on wood: with several curious specimens of the performances of the most ancient artists*, London: Printed by J. Davis, for Robert Faulder, New Bond Street, 1785.

STUMPEL 2023: J. Stumpel, «Time and Its Teeth: On Art, Survival and Material», in M. Bol, E.C. Spary (a cura di), *The Matter of Mimesis: Studies of Mimesis and Materials in Nature, Art and Science*, Leiden; Boston 2023, pp. 343–376.

STURM 2017: S. Sturm, «Bianco come mimesi, allusione, fusione. Bernini, Borromini... Mies van der Rohe», in *Opus Incertum* 2, 2017, pp. 82–93.

SUTHERLAND HARRIS 1977: Ann Sutherland Harris, *Andrea Sacchi: complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford: Phaidon, 1977.

TABACCHI 2008: S. Tabacchi, «Martinelli Fioravante», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 71, 2008.

TABARRINI 2021: Marisa Tabarrini, *Vincenzo della Greca e la didattica dell'architettura nel primo Seicento a Roma*, Roma: Gangemi, 2021.

TAFURI 2019: Manfredo Tafuri, «Caratteri del Manierismo nei progetti di Giovan Battista Montano», in *Il disegno di architettura*, 46, 2019, pp. 8–18.

TAMBURINI 1997: Elena Tamburini, *Due teatri per il principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna, 1659-1689. Con un'ipotesi di ricostruzione del teatro piccolo elaborata in collaborazione con Sergio Rotondi*, Roma: Bulzoni, 1997.

TAMBURINI 2012: E. Tamburini, *Gian Lorenzo Bernini e il teatro dell'arte*, Firenze 2012.

TANI 1922: A.D. Tani, *Le chiese di Roma. Guida storico-artistica: Chiese Stazionali*, Torino 1922.

TANTILLO MIGNOSI 2000: Almamaria Tantillo Mignosi, «La Galleria e l'alcova del cardinale Chigi: G. Troppa e C. Fancelli nel Palazzo ai Santi Apostoli», in M.G. Bernardini (a cura di), *Studi di storia dell'arte in onore di Denis Mahon*, Milano: Electa, 2000, pp. 305–312.

TASSI 1793: F.M. Tassi, *Vite dei pittori e scultori e architetti bergamaschi*, in Bergamo 1793.

- TEMANZA 1778: T. Temanza, *Vite dei più celebri architetti, e scultori veneziani che fiorirono nel secolo decimosesto*, in Venezia 1778.
- TERZAGHI 1995: M.C. Terzaghi, «L'intaglio in Lombardia nella seconda metà del XVII secolo: il caso della bottega Pino», in *Arte lombarda* 112, 1, 1995, pp. 12–24.
- TERZAGHI 1995: Maria Cristina Terzaghi, «L'intaglio in Lombardia nella seconda metà del XVII secolo: il caso della bottega Pino», in *Arte Lombarda*, 112, 1995, pp. 12–24.
- TERZAGHI 2007: Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del banco Herrera e Costa*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2007.
- TERZAGO 1666: Paolo Maria Terzago, *Museo o Galeria adunata dal sapere e dallo studio del Signor Canonico Manfredo Settala, nobile milanese*, Tortona: per Nicolò Viola e fratelli, 1666.
- TESSIN 2002a: N. jr. Tessin, *Traictè dela decoration interieure, 1717*, Stockholm 2002.
- TESSIN 2002b: N. jr. Tessin, *Travel notes 1673-77 and 1687-88*, Stockholm 2002.
- TESTA 2001: Laura Testa, «La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini: modalità di acquisizione e direttive culturali», in Marco Gallo (a cura di), «*Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes*»: I cardinali di Santa Romana Chiesa collezionisti e mecenati, atti della giornata di studi (Roma, Sagrestia della Chiesa di Sant'Andrea della Valle, 27 ottobre 2001), vol. 1, Roma: Edizioni dell'Associazione Culturale Shakespeare and Company, 2001, pp. 38–60.
- TESTORI, STEFANI PERRONE 1985: G. Testori, S. Stefani Perrone (a cura di), *Artisti del legno. La scultura in Valsesia dal XV al XVIII secolo*, Borgosesia 1985.
- TETIUS 1642: H. Tetius, *Aedes Barberinae ad Quirinalem: a Comite Hieronymo Tetio Perusino descriptae*, Romae 1642.
- TEZI 2005: G. Tezi, *Aedes Barberinae ad Quirinalem descriptae*, Pisa 2005.
- THIEME ET AL. 1907: U. Thieme, F. Becker, F.C. Willis, H. Vollmer, *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig: E.A. Seemann, 1907.
- THIEME, BECKER 1935: U. Thieme, F. Becker (a cura di) «Bartolomeo De Rossi», in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 29, 1935, p. 53.
- THIEME-BECKER 1913: U. Thieme, F. Becker, F.C. Willis, H. Vollmer, «Donatello (Donato da Formello)», in *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler von der Antike bis zur Gegenwart*, vol. 9, 1913, p. 425.
- THUILLIER 1973: Jacques Thuillier, «Un peintre oublié, le sculpteur Jacques Sarazin», in J. Bruyn, J.A. Emmens (a cura di), *Album amicorum J. G. van Gelder, 's-Gravenhage*, Nijhoff 1973, pp. 321–325.
- TIBERIA 1971: Vitaliano Tiberia, «S. Giuseppe dei Falegnami: Notizie Storiche», in *Palladio*, 21, 1971, pp. 184–188.
- TIBERIA 1971a: Vitaliano Tiberia, «S. Giuseppe dei Falegnami: Notizie storiche», in *Palladio* 21, 1–4, 1971, pp. 181–188.
- TIBERIA 1974: Vitaliano Tiberia, *Giacomo Della Porta: un architetto tra manierismo e barocco*, Roma: Bulzoni, 1974.
- TIBERIA 2000: Vitaliano Tiberia (a cura di), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nel XVI secolo*, Galatina (LE) 2000.
- TIBERIA 2002: Vitaliano Tiberia (a cura di), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta nei pontificati di Clemente VIII, Leone XI e Paolo V (1595-1621)*, Galatina (LE) 2002.
- TIBERIA 2005: Vitaliano Tiberia (a cura di), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Gregorio XV a Innocenzo XII*, Galatina (LE) 2005.
- TIBERIA 2010: Vitaliano Tiberia (a cura di), *La Compagnia di S. Giuseppe di Terrasanta da Clemente XI a Pio VI: "diario"*, Galatina (LE) 2010.

TIBERIA 2015: Vitaliano Tiberia (a cura di), *La Congregazione dei Virtuosi al Pantheon da Pio VII a Pio IX*, Galatina (LE) 2015.

TIBERIA 2016: Vitaliano Tiberia, «I Virtuosi al Pantheon fra missione congregazionale e idealità accademiche», in V. Tiberia, A. Capriotti, P. Castellani (a cura di), *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon: dipinti e sculture*, Reggio Emilia: Scripta manent edizioni, 2016, pp. 11–27.

TIBERIA 2023: Vitaliano Tiberia, «Raffaello e i Virtuosi al Pantheon: Ricordi, Equivoci, Precisazioni e Difesa del suo Sepolcro», in Y. Bertling Biaggini, C. Dohna Schlobitten, C. Cieri Via (a cura di), *L'amore Divino e Profano: Uno Sguardo Diverso su Raffaello*, Regensburg: Schnell; Steiner, 2023, pp. 45–60.

TIBERIA, CAPRIOTTI, CASTELLANI 2016: Vitaliano Tiberia, Adriana Capriotti, Paolo Castellani (a cura di), *La collezione della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon: dipinti e sculture*, Reggio Emilia: Scripta manent edizioni, 2016.

[TIROLI] 1775: [Francesco Tirolì], *La vera guida per chi viaggia in Italia: con la descrizione di tutti i viaggi e sue poste: dimostrate con esatte carte geografiche, con una breve annotazione di tutto ciò che si trova di più rimarchevole in ogni città e luogo di passo, riguardante pittura, scultura architettura ed antichità, ricavato dai più classici autori. Dedicata all'illustrissimo signore Tommaso Jenkinsed. bilingue, ristampa 1787, in Roma 1775.*

TIELLA 1991: M. Tiella, «Alcune considerazioni sulla funzione della cassa dell'organo», in *La riforma dell'organo italiano: atti del convegno (Pisa, 31 agosto-2 settembre 1990)*, Pisa 1991, pp. 139–172.

TIGRI 1854: G. Tigri, *Pistoia e il suo territorio: Pescia e i suoi dintorni; Guida del forestiero a conoscerne i luoghi e gli edifici più notevoli per l'istoria e per l'arte: adorna di 8 incisioni, della pianta della città di Pistoia, e della carta topografica del territorio pistoiese e pesciatino*, Pistoia 1854.

TITI 1674: F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma: dell'Abbate Filippo Titi da Città di Castello, Dottore dell'una, e l'altra Legge, Protonotario Apostolico. Nel quale si ha notizia di tutti gl'artefici, che hanno ivi operato; con una breve introduzione, delle foundationi, e ristori delle medesime chiese, e strada facile per ritrovarle*, in Roma 1674.

TITI 1675: F. Titi, *Studio di Pittura, Scoltura, et Architettura nelle Chiese di Roma: dell'Abbate Filippo Titi da Città di Castello, Dottore dell'una, e l'altra Legge, Protonotario Apostolico. Nel quale si ha notizia di tutti gl'artefici, che hanno ivi operato; con una breve introduzione, delle foundationi, e ristori delle medesime chiese, e strada facile per ritrovarle*, Roma, et in Macerata 1675.

TITI 1686: F. Titi, *Ammaestramento Utile, e Curioso di Pittura Scoltura et Architettura nelle Chiese di Roma, Palazzj Vaticano, di Monte Cavallo, altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle: dell'Abbate Filippo Titi Nobile, e Canonico di Città di Castello, Dottore dell'una, e l'altra Legge, e Protonotario Apostolico. O vero nuovo studio per sapere l'opere de' professori delle virtù sudette, che si vedono nelle medesime chiese, o palazzj, le loro foundationi, et ristoramenti e chi ne ha la cura, o tiene il possesso, con l'indice delle chiese, e de' virtuosi che si nominano. Et in fine un'aggiunta dove è descritto il duomo di Città di Castello*, in Roma 1686.

TITI 1708: F. Titi, *Nuovo studio di pittura, scultura et architettura nelle chiese di Roma, palazzj Vaticano, di Monte Cavallo ed altri. Dell'abbate Filippo Titi ... Aggiuntevi al presente tutte l'opere fatte di nuovo nelle sudette chiese e palazzj, con quanto di magnifico e di grande ha fatto fin'ora inalzare...*, Roma 1708.

TITI 1721: F. Titi, *Nuovo Studio di Pittura, Scoltura, ed Architettura nelle Chiese di Roma, Palazzo Vaticano, di Monte Cavallo, ed altri, dell'Abate Filippo Titi: in cui si dà notizia di tutte le opere de' professori delle virtù sudette, che si vedono nelle medesime chiese, e palazzj; aggiuntevi al presente tutte le opere fatte di nuovo nelle sudette chiese, e i palazzj, con quanto di magnifico, e di grande s'è fatto fin'ora inalzare, e restaurare nell'anno MDCCXXI, regnante la santità di nostro signore papa Innocenzo XIII, con l'indice delle chiese, e de' virtuosi, che si nominano*, in Roma 1721.

TITI 1763: F. Titi, *Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte al Pubblico in Roma: Opera cominciata dall'Abate Filippo Titi da Città di Castello, con l'aggiunta di quanto è stato fatto di nuovo fino all'anno presente*, in Roma 1763.

TODINI 1676: Michele Todini, *Dichiaratione della galleria armonica eretta in Roma da Michele Todini piemontese di Saluzzo, nella sua habitatione, posta all'Arco della Ciambella*, in Roma: per Francesco Tizzoni, 1676 (edizione facsimile a cura di Patrizio Barbieri, Lucca, Libreria musicale italiana, 1988).

TOGNOLETTO 1687: P. da P. Tognoletto O.F.M. Ref., *Paradiso serafico del fertilissimo Regno di Sicilia: ovvero Cronica, nella quale si tratta dell'origine della Riforma de' Minori Osservanti in questo Regno, della Fondazione, e Riformatione de i Conventi, de' Casi Notabili successi, con la Vita, e Miracoli, di tutti Beati, e Servi di Dio, così Frati, come Tertiarij, dell'uno, e l'atro sesso...* (1667), in Palermo 1687.

TOGNONI 2009: F. Tognoni (a cura di), *Il carteggio Cigoli-Galileo: 1609-1613*, Pisa 2009.

TOLOMEI 1821: F. Tolomei, *Guida di Pistoia per gli amanti delle Belle Arti: con notizie degli architetti, scultori, e pittori pistoiesi*, Pistoia 1821.

TORRI 1941: Alberto Paolo Torri, *Le corporazioni romane: Cenno storico giurico economico*, Roma 1941.

TORRIGIO 1644: F.M. Torrigio, *I sacri trofei romani del trionfante prencipe degli apostoli san Pietro gloriosissimo di Francesco Maria Torrigio romano*, in Roma 1644.

TORRIGIO 1649: Francesco Maria Torrigio, *Historica narratione della chiesa parrocchiale et archiconfraternità del Santissimo Corpo di Christo posto in S. Giacomo Apostolo in Borgo*, in Roma: per Lodovico Grignani, 1649.

TOTTI 1638: P. Totti, *Ritratto di Roma moderna: All'Eminentissimo e Reverendissimo Signore il Signor Cardinale Antonio Barberino*, in Roma 1638.

TRAVAGLINI 1998: Carlo M. Travaglini, «Corporazioni e gruppi professionali a Roma tra XVI e XIX secolo», in *Roma Moderna e Contemporanea. Rivista interdisciplinare di storia*, 6, 3, 1998, pp. 249–578.

TRAVAGLINI, LELO 2013: Carlo M. Travaglini, K. Lelo (a cura di), *Roma nel Settecento: Immagini e Realtà di una Capitale attraverso la Pianta di G. B. Nolli*, Roma: Edilstampa, 2013.

TRAVERSI 2000: L. Traversi, «Giannotti Silvestro, detto il Lucchese», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 54, 2000, p. ad vocem.

TRAVERSI 2008: Laura Traversi, «Maruscelli, Paolo», in *Dizionario Biografico degli Italiani (1960-2020)*, vol. 71, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2008, *ad vocem*.

TRIBOUT DE MOREMBERT 1973: Henry Tribout de Morembert, «La famille de Georges de La Tour à Vic, Moyenvic et Marsab», in *Le Pays Lorrain*, 54, 1973, pp. 113–115.

TRIONFI-HONORATI 1999: Maddalena Trionfi-Honorati, «Arredi lignei nelle alte valli tra il Potenza e l'Esino», in M. Giannatiempo López (a cura di), *La cultura lignea nelle alte valli tra il Potenza e Esine*, catalogo della mostra (Matelica, 1999), Milano 1999, pp. 101–107.

TROTTA 2022: A. Trotta, «Amabili resti: esporre l'invisibile, anche nel XXI secolo», in A. Ricco (a cura di), *Reliquie e sacre custodie in chiese e musei*, Roma 2022, pp. 25–32.

TURCHI 1936: N. Turchi, «Settimana Santa», in *Enciclopedia Italiana*, vol. 31, 1936, p. ad vocem.

TURQUET DE MAYERNE 1620: T. Turquet de Mayerne, .

TUZI 1676: G.B. Tuzi, *Breve Racconto Dell'Opere prodigiose Fatte con Minutissimo intaglio da Ottaviano Iannella Ascolano Esposto alla publica luce e Aggiunto dal Dottore Gio: Battista Tutij parimente d'Ascoli*, in Ascoli 1676.

UGONIO 1588: P. Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadagesima di Pompeo Ugonio. All'Illustrissima et Eccellentissima Signora Camilla Peretti. Dove oltre le vite de' Santi, alle Chiese de' quali è Statione, si tratta delle Origini, Foundationi, Siti, Restaurationi, Ornamenti, Reliquie et memorie di esse Chiese, antiche et moderne*, in Roma 1588.

UGURGIERI AZZOLINI 1649: I. Ugurgieri Azzolini, *Le pompe sanesi o' vero Relazione delli huomini, e donne illustri di Siena, e suo Stato: scritta dal Padre Maestro Fr. Isidoro Ugurgieri Azzolini*, Pistoia 1649.

ULISSE 2019: A. Ulisse, «La presenza di Girolamo Sicilante nel soffitto dell'Aracoeli: vicende e nuove considerazioni», in F. Bertini, D. Delle Fave (a cura di), *Gregorio XIII Boncompagni: un quadro nel quadro «per speculum et in aenigmate», atti della giornata di studio (Frascati, Villa Sora, 19 gennaio 2018)*, Roma 2019, pp. 87–96.

- VALENTI 1927: T. Valenti, «Il contratto per l'organo di S. Maria della Pace in Roma», in *Note d'archivio per la storia Musicale* 4, 1/4, 1927, pp. 203–209.
- VALENTI 1933: T. Valenti, «Il Contratto per un organo in S. Maria del Popolo a Roma (1499)», in *Note d'archivio per la storia Musicale* 10, 4, 1933, pp. 289–296.
- VALENTI 1939: T. Valenti, «L'organaro Luca Blasi perugino (1600) inventore anche d'organi ad acqua», in *Note d'archivio per la storia musicale* 16, 1/2, 1939, pp. 10–13.
- VALERI 2022: M.T. Valeri, *Fra' Vincenzo Pietrosanti da Bassiano (1624 ca. - Roma, 25 marzo 1694) e i suoi crocifissi lignei: Studi di Maria Teresa Valeri dal 1997 al 2009*, Ferentino 2022.
- VALERIANI 2000: R. Valeriani, «La Princesse des Ursins e l'eredità Orsini», in *Antologia di Belle Arti*, vol. speciale “Il Settecento”, 2000, pp. 5–29.
- VALESIO 1977: F. Valesio, *Diario di Roma*, Milano 1977.
- VALESIO 1977a: Francesco Valesio, *Diario di Roma. I, 1700-1701: libro primo e libro secondo*, Milano: Longanesi, 1977.
- VALESIO 1977b: Francesco Valesio, *Diario di Roma. II, 1702-1703: libro terzo e libro quarto*, Milano: Longanesi, 1977.
- VALESIO 1978a: Francesco Valesio, *Diario di Roma. III, 1704-1707: libro quinto e libro sesto*, Milano: Longanesi, 1978.
- VALESIO 1978b: Francesco Valesio, *Diario di Roma. IV, 1708-1728: libro settimo e libro ottavo*, Milano: Longanesi, 1978.
- VALESIO 1979a: Francesco Valesio, *Diario di Roma. V, 1729-1736: libro nono e libro decimo*, Milano: Longanesi, 1979.
- VALESIO 1979b: Francesco Valesio, *Diario di Roma. VI, 1737-1742: libro undicesimo*, Milano: Longanesi, 1979.
- VAN ECK 2013: C. van Eck, *François Lemée et la statue de Louis XIV. Les origines des théories ethnologiques du fétichisme*, Paris 2013.
- VAN GASTEL 2013: J. van Gastel, *Il marmo spirante: sculpture and experience in seventeenth-century Rome*, Berlin 2013.
- VAN GASTEL 2016: Joris van Gastel, «Body and clay: material agency from an early modern perspective», in E.A. Levy, C. Mangone (a cura di), *Material Bernini*, London; New York: Routledge, 2016.
- VARCHI, BORGHINI 1998: B. Varchi, V. Borghini, *Pittura e scultura nel Cinquecento*, Livorno 1998.
- VASARI 1966-1997: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori: nelle redazioni del 1550 e 1568*, Firenze: Sansoni; S.P.E.S. (Studio per edizioni scelte, dal 1976), 11 voll., 1966-1997.
- VASI 1763: G. Vasi, *Itinerario istruttivo diviso in otto stazioni o giornate per ritrovare con facilità tutte le antiche e moderne magnificenze di Roma: dedicato ai gloriosi apostoli S. Pietro e S. Paolo*, in Roma 1763.
- VASIC VATOVEC 1989: C. Vasic Vatovec, «Giovannino e Marco de' Dolci», in S. Danesi Squarzina (a cura di), *Maestri fiorentini nei cantieri romani del Quattrocento*, Roma 1989, pp. 199–213.
- VENDITTI 1982: Antonio Venditti, «L'attività romana di Giovanni Battista Montano», in *Bollettino della Unione Storia ed Arte*, N.S., 25, 1982, pp. 21–37.
- VENTRA 2017: Stefania Ventra, «“coll'Arte ha mostrato il nostro Secolo superiore”: Giuseppe Ghezzi, l'Accademia di San Luca e Bernini come vessillo del primato di Roma moderna», in *Studi di storia dell'arte*, 28, 2017, pp. 239–248.
- VENTRA 2019: Stefania Ventra, *L'Accademia di San Luca nella Roma del secondo Seicento: artisti, opere, strategie culturali*, Firenze: Leo S. Olschki, 2019.
- VENUTI 1766: R. Venuti, *Accurata, e succinta Descrizione Topografica e Istorica di Roma Moderna, Opera postuma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese Presidente alle Antichità Romane, e Membro Onorario della Regia Società degli Antiquari di Londra, ridotta in miglior forma, accresciuta e ornata di molte figure in Rame*, in Roma 1766.

- VENUTI 1767: R. Venuti, *Accurata, e succinta Descrizione Topografica e Istorica di Roma Moderna, Opera postuma dell'Abate Ridolfino Venuti Cortonese Presidente alle Antichità Romane, e Membro Onorario della Regia Società degli Antiquari di Londra, ridotta in miglior forma, accresciuta e ornata di molte figure in Rame*, in Roma 1767.
- VERMEULEN 2007: I.R. Vermeulen, «Vasari illustrato: il progetto incompiuto di Giovanni Bottari (1759-60) e la collezione di stampe Corsini», in *Prospettiva* 125, 2007, pp. 2–22.
- VIGNAROLO 2009: Carolina Vignarolo, «Giovanni Lorenzo Bernini. Memoria a Suor Maria Raggi, cat. 93.», in M.G. Barberini, M.S. Sconci (a cura di), *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, Roma: Gebart, 2009, p. 87.
- VILLANI 2016: Marcello Villani, *Il Colonnato di piazza S. Pietro: opera che fra le antiche poche ne ha pari, fra le moderne nessuna*, Roma: Gangemi editore, 2016.
- VISCEGLIA 1997: M.A. Visceglia, «Il cerimoniale come linguaggio politico: su alcuni conflitti di precedenza alla corte di Roma tra Cinquecento e Seicento», in M.A. Visceglia, C. Brice (a cura di), *Cérémonial et rituel à Rome: 16.-19. Siècle*, Roma 1997, pp. 117–176.
- VISCEGLIA, BRICE 1997: M.A. Visceglia, C. Brice (a cura di), *Cérémonial et rituel à Rome: 16.-19. Siècle*, Roma 1997.
- VITALI 1997a: Romina Vitali, «Notizie sulla chiesa di San Bartolomeo a Cagli», in G.M. Fachechi, B. Montevicchi (a cura di), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria. Documenti I. I legni di Pergola*, catalogo della mostra documentaria (Pergola, Comunità montana del Catria e del Cesano), Pergola 1997, pp. 25–33.
- VITALI 1997b: Romina Vitali, «Decorazioni lignee nella chiesa di San Bartolomeo di Cagli», in G.B. Fidanza (a cura di), *Scultura e arredo in legno fra Marche e Umbria*, atti del primo convegno (Pergola, 24-25 ottobre 1997), Ponte San Giovanni (PG): Quattroemme, 1997, pp. 161–172.
- VITIELLO 2009: R. Vitiello, *Il teatro del sacro. Scultura lignea del Sei e Settecento nell'Astigiano*, Cinisello Balsamo (MI): Silvana Editoriale, 2009.
- VIVIO 1590: G. Vivio, *Discorso sopra la mirabil opera di basso rilievo di cera stuccata con colori scolpita in pietra negra dal Dottor Iacomo Vivio dell'Aquila: ove brevemente si dichiarano l'histoire dal principio del mondo del Vecchio, e Nuovo Testamento, insino all'estremo et universal giuditio*, in Roma 1590.
- VODRET 2011: Rossella A. Vodret, *Alla ricerca di "Ghiongrat": studi sui libri parrocchiali romani (1600-1630)*, Roma: L'Erma di Bretschneider, 2011.
- VOLLMER 1907: Hans Vollmer, «Anguilla, Giovanni», in *Allgemeines Lexikon Der Bildenden Künstler Von Der Antike Bis Zur Gegenwart: Unter Mitwirkung Von 300 Fachgelehrten Des In- Und Ausländes*, vol. 1, Leipzig: W. Engelmann, 1907, p. 523.
- VON DOMARUS 1915: Kurt von Domarus, *Pietro Bracci: Beiträge zur römischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts*, Straßburg: Heitz, 1915.
- VON HENNEBERG 1974: J. von Henneberg, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma 1974.
- VON HENNEBERG 1977: Josephine von Henneberg, «Emilio dei Cavalieri, Giacomo della Porta, and Giovan Battista Montano», in *Journal of the Society of architectural historians*, 36, 1977, pp. 252–255.
- VON HENNEBERG 1983: Josephine von Henneberg, «Giacomo della Porta's model for the cappella dei Principi: an addendum», in *Journal of the Society of architectural historians*, 42, 1983, pp. 290–291.
- VOUHÉ 2009: Grégory Vuhé, «Le Louis XIII Richelieu ou l'histoire d'une figure de marbre», in *Revue historique du Centre-Ouest*, 8, 1, 2009, pp. 7–41.
- WAANDERS 1997: N. Waanders, «The restoration of pipe organs: some reflections on theory and approach», in *Recercare* 9, 1997, pp. 205–229.
- WACKERNAGEL 2008: Rudolf H. Wackernagel, «Carrozze romane», in *Barockrichte*, 50, 2008, pp. 301–307.

WADDY 1982: Patricia A. Waddy, «Giovanni Battista Soria», in *Macmillan Encyclopedia of architects*, vol. 4, 1982, New York; London: Free Press; Collier Macmillan, pp. 106–107.

WADDY 1990: Patricia A. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces: Use and the Art of the Plan*, New York: The Architectural History Foundation; MIT Press, 1990.

WADDY 1996: Patricia A. Waddy, «Giovanni Battista Soria», in *The Dictionary of Art*, vol. 29, New York: Grove's Dictionaries Inc., 1996, pp. 79–81.

WALKER 1998: D. Walker, «Surveying the History of Collecting Italian Sculptural Models», in I. Wardropper (a cura di), *From the sculptor's hand: Italian baroque terracottas from the State Hermitage Museum, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 28 febbraio-3 maggio 1998; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 maggio-2 agosto 1998)*, Washington (DC) 1998, pp. 14–29.

WALKER 2002: Stefanie Walker, «Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti», in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento. II: La professione dello scultore*, Roma: Bonsignori, 2002, pp. 23–40.

WALKER 2003a: Stefanie Walker, «Tessin, Roman Decorative Arts and the Designer Giovanni Paolo Schor», in *Konsthistorisk tidskrift*, 72, 2003, pp. 103–112.

WALKER 2003b: Stefanie Walker, «Schor's "Pegasus" and the banquet of the princess», in *Proporzioni*, N.S., (2001/2002), 2/3, 2003, pp. 202–204.

WALKER 2011: Stefanie Walker, «Benedetto Pamphilij's Sunflower Carriage and the designer Giovanni Paolo Schor», in S.C. Leone (a cura di), *Pamphilij and the Arts: patronage and consumption in Baroque Rome*, Boston, Mass.: Boston College Museum of Art, 2011, pp. 151–160.

WALKER, HAMMOND 1999: S. Walker, F. Hammond (a cura di), *Life and the arts in the baroque palaces of Rome: ambiente barocco, catalogo della mostra (New York, NY, Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design, and Culture, 10 marzo-13 giugno 1999; Kansas City, MO, Nelson-Atkins Museum of Art, 25 luglio-3 ottobre 1999)*, New Haven, Conn.: Yale University Press, 1999.

WALLENS 2004: Gérard de Wallens, «Status animarum et domicile romain du Cavalier Carlo Maratti: un exemple de l'apport de ce type de document», in *Bulletin de l'Institut Historique Belge de Rome*, 74, 2004, pp. 405–441.

WALTHER 1732: Johann Gottfried Walther, *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek, darinnen nicht allein die Musici, welche so wohl in alten als neuern Zeiten, ingleichen bei verschiedenen Nationen, durch Theorie und Praxin sich hervor gethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinterlassen, mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, sondern auch die in Griechischer, Lateinischer, Italiänischer und Französischer Sprache gebräuchliche Musicalische Kunst oder sonst darin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret*, Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.

WARDROPPER 1998a: I. Wardropper, «The Role of Terracotta Models in Italian Baroque sculptural Practice», in I. Wardropper (a cura di), *From the sculptor's hand: Italian baroque terracottas from the State Hermitage Museum, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 28 febbraio-3 maggio 1998; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 maggio-2 agosto 1998)*, Washington (DC) 1998, pp. 30–42.

WARDROPPER 1998b: I. Wardropper (a cura di), *From the sculptor's hand: Italian baroque terracottas from the State Hermitage Museum, catalogo della mostra (Chicago, The Art Institute of Chicago, 28 febbraio-3 maggio 1998; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 16 maggio-2 agosto 1998)*, Washington (DC) 1998.

WARWICK 2012: G. Warwick, *Bernini: Art as Theater*, London; New Haven, Conn. 2012.

WEBSTER 1992: S.V. Webster, «Sacred Altars, Sacred Streets: The Sculpture of Penitential Confraternities in Early Modern Seville», in *Journal of Ritual Studies* 6, 1, 1992, pp. 159–177.

WEBSTER 1994: S.V. Webster, «Deus ex Sculptura: The art and ritual of penitential confraternities in early modern Seville», in L. Bertoldi Lenoci (a cura di), *Confraternite, chiese e società: Aspetti e problemi dell'associazionismo laicale europeo in età moderna e contemporanea*, Fasano 1994, pp. 837–851.

WEBSTER 1998: S.V. Webster, *Art and ritual in Golden-Age Spain: Sevillian confraternities and the processional sculpture of Holy Week*, Princeton N.J. 1998.

WEBSTER 1999: S.V. Webster, «Image and audience: Holy Week processional tableaux in Golden-Age-Spain», in L. de M. Sobral, D.W. Booth (a cura di), *Struggle for synthesis: a obra de arte total nos séculos XVII e XVIII. Espaços profanos, espaços abertos, arte efêmera, atti del simposio internazionale (Braga, Museu Nogueira da Silva e Mosteiro de Sao Martinho de Tibães, 11-14 giugno 1996)*, Lisboa 1999, pp. 557–569.

WEBSTER 2004: S.V. Webster, «Shameless beauty and worldly splendor on the Spanish practice of adorning the Virgin», in *Analecta Romana Instituti Danici* 35, Supplementum, 2004, pp. 249–271.

WEIL 2015: Mark S. Weil, «A terracotta bust of a woman or an angel by Gian Lorenzo Bernini or Antonio Giorgetti», in C.H. Miner (a cura di), *The Eternal Baroque. Studies in Honour of Jennifer Montagu*, Milano: Skira, 2015, pp. 437–444.

WESTON-LEWIS, CLIFFORD 1998: Aidan Weston-Lewis, sir Timothy Clifford (a cura di), *Effigies and Ecstasies: Roman Baroque sculpture and design in the age of Bernini*, Edinburgh: National Galleries of Scotland, 1998.

WINCKELMANN 1993: J.J. Winckelmann, *Storia dell'arte nell'antichità (1764)*, Milano 1993.

WINNER, ANDREAE, PIETRANGELI 1998: M. Winner, B. Andreae, C. Pietrangeli (a cura di), *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan: Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krautheimer (Roma, Bibliotheca Hertziana, 21-23 ottobre 1992)*, Mainz 1998.

WINTERNITZ 1956: Emanuel Winternitz, «The Golden Harpsichord and Todini's Galleria Armonica», in *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 14, 6, 1956, pp. 149–156.

WINTERNITZ 1967: Emanuel Winternitz, «The Golden Harpsichord and Todini's Galleria Armonica», in *Musical instruments and their symbolism in Western art: Studies in Musical Iconology*, New Haven; London: Yale University Press, 1967, pp. 110–115.

WITTE, VAN KEMENADE, GRAAF, TERBURG 2019: A. Witte, E. van Kemenade, N. Graaf, J. Terburg, «Codifying the genre of early modern guidebooks: Oskar Pollak, Ludwig Schudt and the creation of le guide di Roma (1930)», in A. Blennow, S. Fogelberg Rota (a cura di), *Rome and the guidebook tradition: from the Middle Ages to the 20th century*, Berlin; Boston 2019, pp. 313–337.

WITTKOWER 1955: Rudolph Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London: Phaidon, 1955.

WITTKOWER 1965: R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy: 1600-1750*, Harmondsworth (Middlesex) 1965.

WÖLFFLIN 1888: Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung Barockstils in Italien.*, München: Th. Ackermann, 1888.

WORSDALE 1981: Marc Worsdale, «Bernini Inventore», in A. Gramiccia (a cura di), *Bernini in Vaticano*, Roma: De Luca, 1981, pp. 231–278.

YAEGER-CRASSETT 2023: Lara Yaeger-Crasselt, «Sculpter l'ivoire, La Pierre et Le Bois: les débuts de François Duquesnoy à Bruxelles», in *Annales d'histoire de l'art et d'archéologie*, 45, 2023, pp. 55–70.

ZAHLTEN 1986: Johannes Zahlten, «Beobachtungen zur Mittelalter-Rezeption in der Ausstattung romischer Kirchen nach dem Tridentinum», in P. Wapnewski (a cura di), *Mittelalter-Rezeption: Ein Symposium (Berlin West, 1983)*, Stuttgart: J.B. Metzler, 1986, pp. 80–104.

ZANDER 1958: Giuseppe Zander, «Le invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano milanese (1534 - 1621)», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 30, 1958, pp. 1–21.

ZANDER 1962: Giuseppe Zander, «Le invenzioni architettoniche di Giovanni Battista Montano milanese (1534 - 1621)», in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, 49–50, 1962, pp. 1–30.

ZANDRI 1971: Giovanna Zandri, *S. Giuseppe dei Falegnami*, Roma: Marietti, 1971.

ZANDRI 2000a: G. Zandri, «Il complesso conventuale di S. Pietro in Vincoli: Nuove Acquisizioni», in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 121, 1998, 2000, pp. 91–118.

ZANDRI 2000b: G. Zandri, «Francesco Fontana e il soffitto di S. Pietro in Vincoli», in *Storia dell'Arte*, 100, 2000, pp. 123–144.

ZANETTI 1771: A.M. Zanetti, *Della Pittura Veneziana e delle Opere Pubbliche de' Veneziani Maestri Libri V*, in Venezia 1771.

ZANOTTI 1739: G. Zanotti, *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, in Bologna 1739.

ZARDIN 2009: Danilo Zardin, «Riscrivere la tradizione. Il mondo delle confraternite nella cornice del rinnovamento cattolico cinque-seicentesco», in M. Gazzini (a cura di), *Studi confraternali. Orientamenti, problemi, testimonianze*, Firenze: Firenze University Press, 2009, pp. 340–370.

ZEKAGH 1990: Abdelouahab Zekagh, «La chiesa di S. Sebastiano fuori le Mura in Roma e i restauri del Cardinale Scipione Borghese», in *Palladio*, 3, 1990, pp. 77–96.

ZUCCARI 1607: F. Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, in Torino 1607.

ZUCCARI 1608: F. Zuccari, *Il passaggio per Italia con la Dimora di Parma: del Signor Cavaliere Federigo Zuccaro; dove si narrano fra molte altre cose le feste, e trionfi Regii fatti in Mantova da quella Altezza per le Nozze del Serenissimo Principe Francesco Gonzaga suo Figliuolo con la Serenissima Infante Margherita di Savoia; aggiuntovi una copiosa narratione di varie cose trascorse, vedute, e fatte nel suo diporto per Venetia, Mantova, Milano, Pavia, Turino, et altre parti del Piamonte*, in Bologna 1608.

ZUPPANTE 2005: A. Zuppante, «Le confraternite di Orte e la processione del Cristo morto», in *La Ricerca Folklorica* 52, La devozione dei laici: Confraternite di Roma e del Lazio dal Medioevo ad oggi, 2005, pp. 33–37.

Apparati

Abbreviazioni.

Archivio Pallavicini: Roma, Palazzo Pallavicini-Rospigliosi, Archivio storico famiglia Pallavicini

Archivio Pamphilij: Roma, Palazzo Doria-Pamphilij, Archivio storico famiglia Doria-Pamphilij

Archivio Sacchetti: Roma, Palazzo Sacchetti, Archivio storico famiglia Sacchetti

AAV: Archivio Apostolico Vaticano

ASBI: Archivio Storico della Banca d'Italia

ASGF: Archivio Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami

ASR: Archivio di Stato di Roma

ASVR: Archivio Storico del Vicariato di Roma

AVP: Archivio Virtuosi del Pantheon

ARFSP: Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro

BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana

Criteri delle trascrizioni

Nelle trascrizioni si è seguito il seguente criterio:

- Soppressione della h latina all'inizio della parola (historia, hoggi, huomo, gentil'huomo > gentiluomo all'ora > allora);
- Sostituzione dei latinismi ti o tti + vocale con la forma italiana zi + vocale (Venetia, consideratione, attione);
- Eliminazione delle lettere maiuscole nei sostantivi (salvo casi particolari);
- Sostituzione di -j e -y con -i (anche per i plurali che prevederebbero î);
- Modernizzazione degli accenti sui monosillabi (fû > fu, mà > ma, ò > o, ne > né);
- Modernizzazione degli apostrofi;
- Le abbreviazioni certe sono state sciolte senza esplicitarle tra parentesi quadre; quelle incerte sono rimaste nel testo così come compaiono nell'originale, seguite da eventuali supposizioni tra parentesi quadre.
- Fusione della preposizione e dell'articolo nel caso di articoli contrattuali: de i, da i, ne i > dei, dai, nei;
- La posizione delle virgole è stata modernizzata per rendere il testo più comprensibile, i punti sono, se possibile, conservati al loro posto.

Statuti dell'Arciconfraternita dei Falegnami

Archivio di Stato di Roma, Biblioteca, Collezione degli Statuti romani, stat. 0377/05, [*Statuti dei Falegnami di Roma, 1617*] *Descrizione* riportata su front. esterno al ms originale a foglio 1r, Manoscritto in pergamena sec. 17. Serie: Corporazioni; Ente: Falegnami; f. 2r: vaca; f. 2v, intestazione PAULUS. PP. V. / AD PERPETUAM REI MEMORIAM / Christi fidelium quorum de praesentim alma Urbis nostrae Opificum, eorumque Universitarum vottis communem eorum utilitatem et tranquillitatem concernentibus libenter annuimus, eaque favoribus prosequuntur opportunis. Ex poni siquidem Nobis nuper fecerunt dilecti filij Universitas, et homines artis Carpentarior[um] seu Fabrorum lignariorum de Urbe quod ipsi tam super eorum Universitatis (Christiana) Archiconfraternitate Sancti Josephi de dicta Urbe canonice instituta unione quam pro felici et prospera eorum Universitatis directione antiqua eisdem Universitatis statuta in parte reformarunt et alia de novo condiderunt ... due righe illeggibili ... che col tempo si variano le cose, et stato loro, et per ciò li statuti, e leggi, quali alle volte furono perfette, et servirono, si / vedono col progresso di tempo, ò manchevoli, ò simili, et in conseguenza degni di supplemento, et riforma. Però tanto la nostra Università di Falegnami di Roma, havendo per esperienza osservato ne' Statuti, et ordini antichi esserci questa necessità di commune parere, et consenso aivocando, et supplendo detti statuti antichi per l'infrascritti, et nell'altre parti espressamente confirmandosi in ogni miglior modo statuisce, ordina, e dichiara, come segue.

[lo stesso testo in copia originale è in ASVR, ASGF, 51, Registri delle Congregazioni e dei Decreti 1568-1617, busta 1, fasc. 4, "Statuti Della Universita di falegname sotto il Pontificato di NS Urbano VIII Del 1623_creato Pontefice", ff. n. nn., ma indice mio]:

Ff.: 1r: intestazione; 1v: vuoto; 2r: Cap.o Primo e Cap. 2.o, quasi identici; 2v: Cap.o 3.o= III e IV; 2v-3r: Cap. 4.o= V, con differenze; 3r-v: Cap.o 5.o= VI con differenze; 3v-4r: Cap.o 6. Del modo che si deve tenere in fare la Bussola; 4r, Del modo che si deve tenere in cavare gl'offtiali dalla Bussola, Cap. o 7.o; 4v-5r, In che tempo debbiano gl'offtiali nuovi pigliare il possesso, et li vecchi darglielo. Cap.o 8.o; 5r-v, Cap.o 9.o, Dell'offitio del Consolo e Camarlengo; 5v, Della pena che devono pagare li Consoli, che non vorrano accettare l'offitio. Cap. X.o; 6r-v, Cap. XI.o, Che li Consoli e Camarlengo siano tenuti antrare nella Compagnia et dare idonea sicurtà; 6v-7r, Cap.o 12.o Della potestà delli consoli; 7r, Che il Consolo e Camarlengo siano obligati a riscuotere le pene, Cap. 13.o; 7r-v: Cap.o 14. Che il Consolo e Camarlengo siano tenuti a riscuotere li Sindicatj; f. 7v: Cap.o 15.o Del modo che si deve tenere dal Camarlengo e Consolo in riscuotere e spender denari e della pena a chi contrafarà; f. 8r-v: cap. 16. Che il Camarlengo non vada à riscuotere per Roma senza uno delli tre Compagni; f. 8v-9r: Che li Consoli nell'andare à riscuotere debbano fare la ricevuta a quelli che la domandano et che habbino la contralista, Cap.o 17.o; f. 9r-v: Che li Consoli rendino ragione nel loro Tribunale ; f. 10r: ; f. 10v: ; f. 11r: ; f. 11v: ; f. 12r: ; f. 12v: ; f. 13r: ; f. 13v: ; f. 14r: ; f. 14v: ; f. 15r: ; f. 15v: ; f. 16r: ; f. 16v: ; f. 17r: ; f. 17v: ; f. 18r: ; f. 18v: ; f. 19r: ; f. 19v: ; f. 20r: ; f. 20v: ; f. 21r: ; f. 21v: ; f. 22r: ; f. 22v: ; f. 23r: ; f. 23v: ; f. 24r: ; f. 24v: ; f. 25r: ; f. 25v: ; f. 26r: ; f. 26v: ; f. 27r: ; f. 27v: ; f. 28r: vuoto; f. 28v: vuoto.

Della festa di S. Gioseppe nostro Avvocato et quanto si paga. Cap. I. Statuimo, et ordiniamo che [il Camarlengo sia tenuto] li Consoli siamino tenuti, et debbano a laude et honore di S. Gioseppe nostro Avvocato riscuotere per l'arte, et ogni Maestro sia obbligato, et debba pagare [al detto Camarlengo] alli detti Consoli in nome dell'arte [un giulio per bottega per ogni sei mesi] doi carlini per bottega et più, et meno [secondo l'occorrenze e bisogni della nostra Università] secondo la descrizione delli Consoli, dalla quale colletta le donne vedove [ne qualsivoglia altra

persona] che essercitassero l'arte, ò facessero essercitar [l'Arte di qualsivoglia braccio di detta Università] non siano essente [dalle tasse, ne meno dalla Colletta].

Delle persone soggette alla nostra arte [Università]. Cap. Ii. / Item dechiaramo tutte, et singole persone essercitanti l'infrascritte arti essere della nostra Università, cioè Falegnami, Intagliatori, Tornitori, Cattinari, Formari, Mantaciari, Mastri di Carozze, Mastri di Mole, mastri di Barche, Bottari, Coppelari, et altre persone che lavorano di legname, quali tutti volemo, siano, et debbano essere soggette alli [nostri Consoli, et Università de falegnami] Consoli, quali sono, et per tempo saranno, et obediendi nelle cose utili, et honeste per beneficio dell'arte [della nostra Università].

Del medesimo Cap. Iii. Item statuimo, et dechiaramo per maggior quiete della nostra Università et per toglier via ogni occasione di disturbo, che si bene vi sono cinque Bracci distinti in parlare compresi poi sotto un sol nome di Università de' Falegnami, che detta distintione s'intendi fatta solo per maggior comodo in caso di elettione di offitiali, et simili, acciò ciascheduno, come più informato dell'essere del suo Braccio, procuri non si facci aggravio ad alcuno.

Del medemo Cap: Iiii. Item dechiaramo ancora per le cause sudette, / che sotto il braccio de' Falegnami vi si comprendono ancora gl'Intagliatori, sediarì et Ebanisti, [f. 2v: Dichiaratione delli Bracci Cap.o 3.o / Item dichiaramo, che sotto il braccio de falegnami vi si comprendono Intagliatori, Ebanisti, Cimbaleri, Leutari, Sediari e facasse di Archibusi ...] et sotto il braccio de' Catinari, vi si comprendino anco li Tornitori, et sotto il braccio de' Cuppellari vi si comprendano ancora li Zoccolari, scatolari, Formari, Mantaciari, Fa' casse d'Archibugi, Bottari, [Tinozzari] et fa' Tamburi, et sotto il braccio di fa' Cocchi vi si comprendino ancora li Carrozzari, fa' mole, et fa' Barche, et nel braccio de Bastari si contiene solo il suo nome. [quale diffinitione de bracci s'intenda fatta solo per la rescossione della Tassa dell'estintione de quattrini, e sino a detto tempo, ma nel resto s'intenda tutto un corpo]

Della bussola delli Offitiali dell'arte de' Falegnami. Cap V. Per pace, et tranquillità della nostra Università de Falegnami di Roma statuimo, et ordinamo, che [cap. 4o Della creatione de nuovi Offitiali da farsi ogni cinque anni ... la prima settimna del mese di Marzo, òvero la prima di ottobre – f. 3r – si come si affronterà l'estratione ultima delli Offitiali] si debba fare una bussola delli Offitiali, cioè [quattro] tre Consoli, delli quali, uno ne sia Camerlengo, doi sindici, [quattro] tre estimatori, et [quattordici] tredici huomini secreti, [et un sigillatore delle Carte, quali debbiano durare in offitio per sei mesi da finirsi l'ultima udienda d'Aprile et l'ultima d'Ottobre.] quali si debbano rinovare di cinque anni in cinque anni per li Consoli, et Offitiali da quella ultimamente estratti, in modo, che ogni braccio habbia il suo / Camerlengo, et prima, che detta bossola si rinovi si debba fare publica congregazione, acciò parendo all'arte di dare alcuno aggiunto alli Consoli nelle detta rinovazione, possano uno, ò vero più dare l'offitio, il quale non possa eccedere un'anno da finire l'ultimo giorno d'Aprile.

[f. 3r: Della dichiarazione delli Offitiali che deve havere ciascun braccio, cap.o 5.o. Che il Braccio de falegnami debba avere in qualsivoglia Busolla di cinque anni due Camarlenghi, sedici Consoli, sette sindici Cinquanta huomini secreti, venti stimatori, et due sigillatori delle Carte, ò vero patenti di potere essercitar l'arte et aprire bottega / Li Catinari debbiano havere due Consoli, e Camarlenghi, otto altri Consoli, quattro Sindici, trenta huomini secreti, dieci stimatori, e due sigillatori delle dette patenti / Li facocchi debbano havere due Consoli, e Camarlenghi, e due altri Consoli, tre sindici, venti huomini secreti, dieci Stimatori et due sigillatori delle dette patenti / f. 3v: idem i cuppellari, idem i bastari ma venti uomini segreti ... et li due Bracci che non hanno stimatori, quando occorrerà qualche differenza sopra li lavori della lor arte li Consoli, che

pro tempore saranno habbino facultà di eleggere due huomini del lor essercitio per stimare quelli lavori sopra li quali si letigherà, ò nascerà differenza, et così si doverà osservare ogni volta che occorrerà per l'arte loro, et non altrimenti.] Del medesimo Capitolo Vj. Item statuimo, et ordiniamo, che in ogni bussola che si farà de cinque anni in cinque anni, ciascheduno braccio vi debba havere doi Consoli, che siano Camerlenghi, oltre i quali ciaschedun braccio per piccolo, che sia vi habbia doi altri Consoli quattro Scindici doi Sigillatori, et doi Camerlenghi delle carte, et quanto all'elegere di detti Consoli li quattro bracci inferiori seguiranno la forma del Capitolo primo de'nostri statuti, et il braccio de' Falegnami osserverà l'ordine che segue come per partito vinto nella publica adunanza de' V. di Febraro M.D.C.X.V. cioè per l'elettione di cadauno / Console farà tre bollettini di diversi nomi, et quelli metterà in una bussola et il primo che a' sorte si caverà, sarà Console, et gli altri bollettini si stracciaranno et nell'istesso modo incontenente uno doppò l'altro si estraeranno gli altri Consoli di dette braccia. Quanto poi alla eletione e delli tredici si debba fare la bossola in questo modo cadaun'anno, et due volte per anno, cioè di sei mesi in sei mesi si debbano imbussolare per tredici, otto del braccio de' Falegnami, sei delli Catinari, et quattro per ciascheduno delli altri tre bracci che restano, che in tutto sono vintisei. Et quanto alli stimatori, che se ne debbano imbussolare uno per braccio de quelli bracci che ne hanno bisogno. Che il Console et Camerlengo habbi sempre il primo luogho, et doppò à lui, quando esso non sia Falegname habbia il secondo luogo, il Console Falegname, et doppò il Catinaro, et non essendovi il Catinaro, quello à chi toccherà secondo la bussola di quella tratta. Che mentre duraranno li quattro Con/soli, in Console aggiunto nel braccio de' Falegnami debbia sempre havere l'ultimo luogho come aggiunto, che nella detta bussola di cinque anni niuno possa havere, né godere altro che quattro offitij, mà variati, eccetto che se l'adunanza generale l'elegesse in caso di rifiuto, ò simile.

In che tempo si devano cavare dalla bussola gli Offitiali. Cap. Vij. Item statuimo, et ordiniamo, che ogni anno nel giorno di Sancto Giosepe, li Consoli, che sono, et che per il tempo saranno debbano cavare li nuovi Offitiali chiamati generalmente tutta l'arte, à vedere cavare gli Offitiali, et quelli congregati nell'oratorio se apra la bussola, quale debba stare nella Chiesa in una cassetta conforme à quella della nostra Compagnia serrata con tre chiavi, et si debba cavare una palla, nella quale debbano essere inclusi tutti gli Offitiali per un'anno futuro, quali debbano pigliare il possesso dell'Offitio il primo giorno di audienza nel mese di Maggio et detti / Consoli vecchi debbano nel detto termine detto Offitio rilasciare sotto pena di XXV. Libre da applicarsi, et togliere come di sotto si dirà.

Del medemo. Cap. Viiij. Item statuimo, et ordiniamo, che per l'avvenire niun'offitio debba durare, oltre sei mesi, à quali si farà l'elettione, et che però dove di facevanano cinque palle se ne faccino dieci, et ogni sei mesi se ne cavi una sino al fine della bussola, et una estrattione si farà nella prima Domenica d'Aprile l'altra nella prima di Ottobre nell'oratorio nostro.

Del medemo Cap. Viiiij. Item statuimo et ordiniamo che quando li nuovi Consoli, et Camerlengo al tempo debito pigliaranno il possesso del loro offitio, li consoli, et Camerlenghi, che usciranno di offitio, siano tenuti darli detto possesso liberamente, et senza eccettione alcuna et il Console, et Camerlengo residente nelli nostri statuti, tutte le altre cose, et beni di detta nostra Università che / si trovaranno esserli state consegnate al tempo dell'ingresso del suo offitio, reservato solo il libro delli Scindacati, et le scritture quello concernenti, quali nondimeno debba poi in ogni modo consegnare, fatto che sarà detto suo Scindacato, et dar nota ancora à detto suo successore di tutto quello che è occorso nel suo tempo, acciò il nuovo successore si possi governare nel maneggio del suo offitio; Et di tutto se ne debba fare Inventario, et Ricevuta nel nostro libro fatto à questo effetto, nel quale Inventario vi si metta in spezie la stantia libera del nostro

Consolato con la sua chiave et così sempre si debba fare, et osservare ogni volta, che che li nuovi ufficiali pigliaranno il possesso del loro Offitio di sei mesi in sei mesi, come di sopra si è detto. Et di tutto questo, come anco della sigurtà, che hà da dare il nuovo Console, et Camerlengo per conto della sua administratione, sempre nondimeno, se ne debba rogare Instrumento publico dal / Notaro della nostra Università, et che ogni Console, et Camerlengo nuovo sia tenuto riscuotere tutto quello, che si troverà esserne debitore il Console et Camerlengo precedente, et così all'incontro pagare et restituire à detto suo predecessore tutto quello che legittimamente restasse ad havere dalla Università nostra fatto però, et publicuio (?) il suo sindacato subito liberamente, et senza eccezione alcuna tanto dell'una, come dell'altra parte.

Dell'offitio del Console, et Camerlengo Cap: Decimo. Item statuimo, et ordinamo, che lo Camerlengo della nostra Università, quale sarà secondo li nostri statuti creato, credito e debito riscuotere tutti, et singoli dinari, quali stassero debiti alla nostra Università per qualsivoglia causa et occasione, / insieme con uno delli Consoli, quale debba tenere una lista delli denari, che si riscuoteranno, et detti denari niuno delli Consoli li debba pigliare sotto poena di cinque libre, et occorrendo di fare quietanza, detto Camerlengo quella fare insieme con li Consoli, purché non fosse di cosa all'arte pregiudiziale, in qual caso non possa farla senza publica Congregatione, et se per caso alcuno delli Consoli riscuotesse alcuni danari de secatori, Bottari, e' simili cose straordinarie, possano quelli riscuotere, et in termine di Xiiij. hore li debbano assegnare al Camerlengo sotto la pena predetta.

Che il Console, et Camerlengo sia tenuto, et debba dare una idonea sicurtà. Cap. Xj. Item statuimo, et ordiniamo, che chi sarà Console, e Camerlengo dell'arte nostra de Falegnami tanto essendo estratto per bussola, quanto essendo creato et ordinato à detto offitio di Console, et Camerlengo in publi/ca adunanza, non possa né debba detto offitio accettare, se non con effetto, et inanzi, che esso accetti detto Offitio debba dare una idonea cautione, ò vero sigurtà in forma di deposito, non ostante etiam se fosse, ò vero dicesse esser idoneo, ò non la trovasse, la quale cautione prometta, che lui darà li suoi conti in mano alli Scindici, che lo haveranno da Scindicare, che scindicato, che sarà secondo la forma delli presenti nostri statuti, et di pagare con effetto tutta la somma, che lui sarà dalli nostri Scindici stato condannato, ritrovandosi però essere debitore dell'Università nostra, et se esso Console, ò Camerlengo non vorrà dare detta sigurtà, ancora, che fosse, ò dicesse esser idoneo, et non trovare detta sigurtà, che li Consoli nostri, che in quel tempo saranno in offitio lo possano constringere, et con effetto farli pagare la pena secondo che narra il Capitolo XV. et pagato che haverà detta pena, essi Consoli, che saranno in Offitio debbano fare adunanza, et in detta adunanza fare creare altro che sia Console, et Camerlengo di nuovo creato non vorrà adempire con dare detta sigurtà, come di sopra, diamo autorità alli detti Consoli di farli pagare la pena come sopra, et che detti nostri Consoli debbano fare tante volte adunanze, et creare tanti Consoli, e Camerlengo e fargli pagare tante volte detta pena à tutti, ò uno per uno, insino che si troverà uno, che darà detta sigurtà, et accetti detto Offitio, et essendo detti Consoli negligenti in riscuotere dette pene, che siano tenuti del loro a pagare tutto quello che per conto di detta pena pervenirà all'arte nostra, et che li scindici loro li possano nella sentenza nella detta somma condannare et li detti Scindici non li condannando, siano tenuti del loro proprio, le quali e tutte pene sopradette si debbano distribuire et applicare, si come si contiene nel Capitolo dell'applicatione delle pene.

Della potestà delli Consoli. Cap. Xij. Item statuimo, et ordiniamo, che / li Consoli quali sono, et pro tempore saranno, habbiano omnino la potestà, et giurisdittione tra gli huomini che nella loro Corte litigaranno, di giudicare, decidere, et terminare tutte, et singole differenze, che nel loro Tribunale si ventilassero, sommariamente, senza strepito, et figura di giuditio, pretermessa

ogni solennità de leggi, nel procedere giustamente, ò verò conosciuta la verità di quello si litigasse, et ad issi litiganti imporre pene, comandare a' loro arbitrio, et dette pene riscuotere, et applicare, come di sotto si contiene, et non solo a' litiganti nel loro Tribunale, mà à tutte persone alla loro giurisdittione soggetti.

Che li Consoli siano obbligati à riscuotere le pene Cap. Xij. Item ordiniamo, et statuimo, che li Consoli predetti siano tenuti per loro proprio giuramento effettivamente riscuotere tutte, et singole somme di danari, et praesertim pene dalli transgressori di questi nostri statuti, et inobedienti alli comandamenti delli Consoli, quali pene possano procedere ad essecutione reale, o personale secondo sarà più opportuno di quelle, et riscosse le debbano mettere ad entrata della nostra Università secondo la forma delli presenti nostri statuti, et essendo essi negligenti siano obbligati à pagare dette pene pervenienti alla nostra arte delli loro proprij nel tempo del Scindicato detti Scindici in dette pene li debbano condannare.

Che li Consoli siano tenuti riscuotere li Scindicati. Cap. Xij. Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli nuovi, quali sono, et per tempo saranno, siano tenuti, et dabbano riscuotere tutti, et singoli danari di condennatione fatte dalli Scindici alli Consoli passati, et riscuotere tutte le pene, quali fossero incorse per li huomini della nostra arte, et non riscosse dalli Consoli passati sotto pena di XXV. libre da applicarsi alla nostra Chiesa.

Quanto debbano pagare li Consoli, quali non vogliamo accettare l'offitio, et quanto / debbano avere di salario. Cap. XV. Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali al presente sono, et per tempo saranno estratti tanto per bussola, quanto creati in publica Congregatione, non volendo accettare detto offitio, debbano pagare l'infrascritta pena, cioè il Console, et Camerlengo scudi quindici, et gli altri doi Consoli scudi diece per qualsivoglia di essi da applicarsi, come nel Capitolo delle divisioni delle pene, et accettando, et essercitando detto offitio debbano avere per loro salario, cioè il Console, et Camerlengo scudi sette e mezzo li doi altri Consoli insieme con il Notario debbano avere scudi cinque per qualsivoglia di essi, et questo acciò tale offitio sia essercitato da persone idonee, quali possano vendere buon conto delle loro administrationi, et acciò l'arte non debba litigare nel fine del loro offitio.

Del medemo. Cap. Xvj. Item dichiaramo che gli emolumenti quanto alla quantità restino fermi, et siano sempre li mededimi, mà si debbiano dividere comunemente, cioè ne tocchi la metà per uno, et nel riscuoterli si tenghi questo ordine, cioè, Il primo Console, et Camerlengo, che sarà estratto la prima volta dopo finita la presente bussola, riscuota la metà della tassa della Camera et la metà della Colletta, et quello che sarà estratto doppò à lui riscuoterà le altre metà sì dell'una, come dell'altra, et così seguirà di mano in mano per sempre, et à questo effetto reducemo le pene, che si pagano delli rifiuti delli Offitij alla metà, cioè che da detto tempo in là per avvenire le dette pene non si paghino se non per metà. / Di più dichiaramo, che la Colletta solita essigersi ogni anno da quando comincerà la nuova bussola sia per sempre, et in perpetuo di due giulij l'anno, mentre però non vi sia spesa straordinaria, et li detti Consoli pro tempore di essa, ne riscuotino un giulio per uno ogni sei mesi nel tempo loro, et che oltre / alli detti Consoli, et Camerlengo da qui avanti paghino le pene. tutti gli altri Offitiali secondo il Capitolo XXXVJ. Delli nostri statuti per la metà però, come di sopra.

Che li Consoli rendano ragione nelli loro Tribunali. Cap. [18, identico, f. 9r-v] Xvij. Item statuimo, et ordiniamo, accioché le liti, cause, et controversie, quali sogliono occorrere trà gli huomini della nostra Università sommariamente si debbano spedire, che li Consoli, che sono, et che per tempo saranno, ò almeno uno di loro debbano sedere per Tribunale nel nostro Consolato [ogni mattina d'audienza], et udire, et decidere tutte, et singole cause, quali si

ventilassero avanti di loro, eccetto che non fosse qualche causa, che passasse la somma di diece ducati de' Carlini, quale non si possa spedire che almeno non ci siano doi Consoli, et nelle cause, dove ci fosse alcun punto, ò articolo di ragione, si spedissero con consiglio dello Assessore, quando le parti vogliano, ò vero una di loro [lo dimanderà], purché detto Consiglio non si addimandasse da detti litiganti, quando li Consoli fossero risolti, et la parte fosse citata à sentenza, ò verò non fosse causa di mercede, in qual caso detti Consoli procedano all'espeditiione, non ostante, che fosse addimandato detto Consiglio d'Assessore et se sarà citato alcuno debitore avanti alli Consoli, fatta la petitione, et non comparendo se li possa rilasciare il mandato fattoli prima una citatione, et intimatione se sarà assai somma, et se tale debitore citato comparirà, et negasse la petitione all'hora li Consoli dibbano prefigere un termine à provare, quale sia in arbitrio delli Consoli à prefigerlo longo, ò breve, secondo la qualità della causa, quale termine non possa essere più lungo di giorni dieci, et quello passato la causa si debba spedire dalli Consoli, come di sopra, et quello, che sarà condannato per sentenza, s'intenda condannato ancora nelle spese, ancorché non vi fosse fatta mentione in detta sentenza. Et se fosse in dubbio se' li testimonij, esaminati provino sì ò nò, ò verò che / concludendo li Consoli possano costringere le parti à deponere la propina per l'Assessore, et secondo il Consiglio del quale debbano detta causa spedire.

Del medesimo. Cap. Xviii. Item statuimo, et ordiniamo, che se alcuna delle parti litiganti si sentissero gravate dalla sentenza data per li Consoli possa infra termine di cinque giorni appellare, et eligere un'huomo dell'Arte, et citata la parte ad eleggere l'huomo suo, et non comparendo, li Consoli ne debbiano eleggere uno, quali doi huomini così eletti, non essendo alle parti sospetti, dibbiano infra termine di quindici giorni da computarsi dal dì che accetteranno detta causa rivedere, et detta sentenza de' Consoli riformare, et annullare come à loro parerà, et se detti doi eletti non fossero d'accordo, che uno delli Scindici dell'Arte sia per terzo, et quello che sarà giudicato per loro sia rato fermo dalla sentenza de quali non si possa appellare, ne' richiamare essendo confirmatoria alla prima, et in evento che non / fosse confirmatoria, volendosi le parti richiamare, ò verò una di loro, si dibba dare la lista de gli huomini confidenti, et delli sospetti, et vedendosi li Consoli che le parti si confidassero di un' Mastro dell'Arte debbiano deputare quello, et quando non si concordassero li Consoli ne eleggano uno di quelli, ché niuna delle parti l'haverà eletto, ò chiamato sospetto, et se per malitia uno de' detti litiganti dicesse in genere, et in spetie, Io hò sospetto uno, ò doi Masestri li nomi delli quali sospetti sia tenuto specificarli, con la causa, et poi soggiungesse in genere tutti li Maestri, volemo, che tal sospitione, come calunniosa non li sia menata buona, et citata la parte à vedere eleggere per li Consoli una persona solo il quale habbia detta causa à decidere con il consiglio di un Dottore, vedendo gli atti originali tanto della prima, quanto dilla secunda Istanza senza fare estratto alcuno di detti atti, et volendo, alcuna delle parti, che si faccià l'estratto, quello sì / dibbia fare alle spese del pedrente in tal modo, che la parte adversa non volendo lui usare detto estratto non sia tenuta à pagare cosa alcuna di detto estratto, et più volemo che tutti gli atti, quali si faranno dibbiano farsi dal nostro Notaro, et non per altro Notaro.

Del medesimo Cap. XIX. Item statuimo et ordiniamo, che tutte, et singole cause di qualsivoglia causa vertendosi nel nostro Consolato, quelle si debbiano spedire sommariamente conosciuta la verità, senza l'osservatione di alcuni termini giuditarij fatta una verbale petitione nelli atti del nostro Notaro, et negandosi detta petitione, quella verificata con testimonij sommariamente esaminati, ò per potestà (?) privata, ò per giuramento detta causa si spedisca, et non si possa dire de' nullità del processo, eccetto che non fosse per difetto di citatione, ò verò di mandato.

Della pena imposta alli Consoli essendo negligenti. Cap. XX. Item che li Consoli quali sono, et per il tempo saranno diligente/mente, debban essercitare l'offitio loro, et caso che fossero negligenti debbian pagare scudi dieci d'applicarsi come di sotto. Item che li detti Consoli in tutte le cause di mercede debbiano constringere li debitori à fare il deposito attuale acciò li poveri siano pagati delle loro fatiche.

Che li Consoli debbano spedire le carte durante il loro offitio Cap. XXJ. Per levare molti scandali, et liti, quali sogliono occorrere nell'arte nostra frà li nostri Consoli vecchi, et nuovi sopra il fare le carti à chi vuole aprire bottega di nuovo statuimo, et ordiniamo, che li Consoli che sono, et per lo tempo saranno durante il loro offitio poter fare astringere, che non havesse la carta secondo il capitolo Xxxxiiij. far fare, et con effetto riscuotere tutta la somma delli dieci Carlini, quali vanno per la mercede, et fatica delli Consoli, et del Notaro che in quel tempo sarà, che sia sigillata con il nostro sigillo maggiore. Et in evento che detti Consoli / fossero negligenti in adempire le sopradette conditioni, volemo che tutte, et singole carte habbiano da essere delli Consoli che succederanno al Consolato doppo loro, et che siano obligati detti Consoli vecchi restituire tutti li danari, che havessero havuti per fare dette Carte alli Consoli nuovi, eccetto se li Consoli vecchi non havessero dato il termine della ragione, ò in altro modo, ò verò li havessero da fare la carta, ma che tal termine, ò mandato debba constare per gli atti del nostro Notaro.

Che li Consoli nell'andare à riscuotere per l'arte debbano dare un' bollettino alli Maestri di quello riscuoteranno Cap: Xxij. Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali sono, et per l'avvenire saranno, che volendo riscuotere alcuna somma da detti Maestri, et huomini, tanto per la festa di Santo Giosepe quanto per riscuo/tere l'ordinario dell'arte, et tassa delli quattrini della Reverenda Camera pochi giorni avanti imposta, et ancora per qualsivoglia causa, et occasione, che li fosse necessario di riscuotere debbiano dare, et assegnare un bollettino à detto Maestro che pagherà, nel quale bollettino sia scritto l'anno, il mese, et il giorno, et tutta la somma de' danari, che essi maestri, ò huomini pagheranno à detti Consoli per qualsivoglia causa, et occasione, come sopra, et detto bollettino habbia da esser sottoscritto di mano del nostro Console, o Camerlengo, et di mano d'uno delli suoi Compagni Consoli, et di mano del nostro Notaro, che in quel tempo sarà, o debbia essere sigillata con il nostro sigillo minore, Et questo acciò li scindici, quali in quel tempo saranno possano giustamente trovare tutto quello, che detti Consoli, che staranno à Scindicato haveranno riscosso, acciò che la sentenza, che detti Scindici daranno habbia da essere più giuridica, et giusta, dando però autorità à detti Scindici di potere da detti / Maestri et huomini parendo à loro farsi mostrare il detto bollettino, tanto da quelli Maestri, et huomini, che si trovaranno essere assegnati nelli Conti di detti Consoli, et Camerlengo per maggior verificatione di quel che si è pagato, et riscosso, quanto ancora da quelli Maestri, et huomini, che in detti conti assegnati non si trovaranno di havere pagato, perché non si ritrovando specificati nelli detti conti, et non havendo il detto bollettino si presumeranno non havere pagato, et possano detti Scindici constringere detti Consoli, che staranno à Scindicato, che li debbiano andare à riscuotere, altrimenti, che essi Scindici l'annotaranno per riscossi nella loro sentenza, eccetto però, che essi Consoli non verificano à detti Scindici giusta causa per la quale non habbiano possuto riscuotere, ò di povertà, ò d'Infermità, ò di franchitia, ò verò per qualsivoglia altra giusta causa, et occasione escusabile. Et durante la sopra/detta tassa delli quattrini nuovamente, come di sopra imposta debbiano havere delli quattrini della nostra Università scudi quattro moneta, in tutto, et per tutto per il vitto, et estinguendosi detta tassa non dibbano havere cosa alcuna. Et se sarà alcun' Console, ò altro, come di sopra, che non voglia adempire, et con effetto esser obediente al presente Capitolo ipso facto caschi in pena di dieci scudi d'oro da applicarsi, come di sotto nel capitolo delle divisioni.

Che li Consoli habbiano la loro mercede delle sentenze, et laudi secondo si usa nelli altri Consolatj. Cap: Xxij. Item conoscendo, che li Consoli hanno grandi fastidij circa l'espeditiōe delle cause tanto in pigliare parere di esse in concordare le parti, quanto in perdere tempo. Per tanto statuimo, et ordiniamo, che per loro salario, et mercede habbiamo da quello, quale farà in stanza per l'espeditiōe, ò sia in / laudare, ò in sententiare, secondo si usa ne gl'altri Consolatj, et non siano obligati sententiare, né dare laude, se prima non è fatto il deposito di esse loro mercedi.

Dell'ordine, che devono tenere li Consoli, et Camerlengo circa il riscuotere, et spendere danari, et della pena à chi contrafarà. Cap: Xxiiij. Perché il riscuotere, et lo spendere denari d'altri, massime del publico il più delle volte suole apportare sinistre impressioni nelle menti delle persone, mormorationi, et anco contrasto, però comandiamo per omnia re à simili inconvenienti, et altri che potessero perciò nascere, che si osservino l'infrascritti Capitoli. Prima tenendo il Console, et Camerlengo il primo luogho della nostra residenza, et essendo capo della nostra Università statuimo, et ordiniamo, che senza interesse di volontà, ma solo à buon fine, et a gloria, et honore di Dio, et del nostro Avvocato S. Gioseppe che per ciò si eleggano huomini facultosi, da / boni, et di natura età, ò al manco di giuditio: et tali vogliamo, che tenga il primo luogo come di sopra. Volemo ancora che tenga denari, et entrate delle arti sottoposte al nostro Consolato, et comandiamo, et proibimo che gli altri doi Consoli non possano riscuotere, né tenere danari dell'arte, sotto pretesto alcuno, come appare al suo Capitolo senza licenza del sopradetto Camerlengo in servitij (?), et contrafacendo, caschino in pena per ogni volta di cinque scudi di applicarsi come sopra.

Del medesimo. Cap: Xxiij. Item statuimo, che il Camerlengo non debba andare per Roma, ò riscuotere senza li doi compagni, ò almeno uno, come appare al X. Capitolo, et quando anderanno per Roma à riscuotere le tasse imposte vadino con ogni diligenza, et modestia, et habbino particolar cura li doi Consoli à farsi dare dalli tassatori dell'arte, ò vero al Camerlengo una lista de' tutte le botteghe, et nome, et co/gnome, che sonno sottoposti al nostro Consolato, et mentre, che andaranno per Roma à riscuotere uno delli doi Consoli debba tenere il libretto, ò vero stracciafoglio et scrivere insieme col nostro notaro per tenere rincontro delle botteghe, che pagano, et che non pagano, acciò essendo forzato à dar fuori la lista all'essecutore, non siano molestati quelli, che hanno pagato, et li doi Consoli tengano un' libro grosso per copiare detto stracciafoglio, et scrivere in detto libro tutti li denari, che verranno in mano al nostro Camerlengo, et uscendo fuori dell'offitio siano tenuti consegnarli alli doi, che entreranno ne' buoni ordini, accioché la nostra arte non sia defraudata, et anco la povertà. [A CAPO] Ma perché li bottari, che vanno per Roma, essendo la loro entrata incerta, vogliamo, che il nostro Camerlengo li faccia la licenza, come è solito; però sottoscritta dalli doi compagni, ò almanco uno, et sigillata / con un' sigillo piccolo, che terra uno delli doi Consoli, et non essendo sottoscritta, et sigillata s'intenda nulla detta licenza à spese, et interessi à chi contrafarà alli presenti Capitoli, cosi l'uno, come l'altro caschi in pena per ogni volta de' scudi cinque d'oro in oro da applicarsi come di sotto.

Del medesimo. Cap: XXV. Item che il Camerlengo non possa in modo alcuno senza licenza della publica adunanza, ò verò della secreta spendere più di uno scudo per volta per servitio dell'università con ricevuta da chi lo riceverà, et spendendo di più non siano menati buoni alli suoi conti, et li Scindici menandoli buoni siano tenuti del loro all'arte. Et se sarà per qualche urgente causa, se li concede, che possano spendere sino alla somma di scudi tre insieme con li doi altri Consoli. Ma però comandiamo, et statuimo, che siano pagati per mandato sottoscritto dalli doi Consoli, et re/gistrato al suo libro dalli rincontri. Et che il Camerlengo non possa dar

fuora lista alli Sbirri senza ordine delli doi compagni, ò almeno uno in scriptis (?), et odiniamo, che il Camerlengo che uscirà d'offitio debba consegnare li libri, et cosi anco li pegni, che li fossero restati in mano in termine di un' mese, come appare al Capitolo Xxviiij. acciò li poveri li possano andare à riscuotere. Et contrafacendo così l'uno, come l'altro caschi in pena di cinque scudi d'oro in oro da applicarsi, come di sotto. Dechiando, che ogni volta il Camerlengo ricercharà li doi Consoli, ò uno, et non volessero andare con lui à riscuotere, che caschino ciascuno in pena di scudi ciue d'applicarsi come di sotto, dicendoglilo prima doi giorni avanti, et si debba sempre stare alla semplice sua assertione etiam' senza giuramento, et questo si fa', perché ogni volta, che non sono portati li denari per le tasse li superiori fanno fare l'essecu/tione contro di lui: Con questo però che a detto libro grosso non si debba dare credito contro esso Camerlengo se tutte le partite non saranno sottoscritte di sua mano al stracciafoglio, et anco al libro grosso.

Che non sia lecito à nessuno delli Consoli, et Camerlengo appellare, né reclamare dal Scindicato. Cap: Xxvj. Item statuimo et ordiniamo, che li nostri Consoli, ò verò chi sarà Console et Camerlengo Scindicato, che sarà dalli nostri Scindici estratti per bussola, non possa, né debba appellare, né reclamare alli Signori Conservatori né all'università nostra di Falegnami, né al alcun'altro Tribunale di Roma se in primis, et ante omnia non deporvi effettivamente, et in contanti la somma delli danari, che dalli nostri Scindici, come sopra sarà stato condannato, et fatto il detto Deposito li nostri Consoli, che in quel tempo saranno facendo publica adunanza, debbano detta adunanza fare creare / doi altri Scindici, li quali habbiano autorità di rivedere, decidere, ed terminare quel sopradetto Scindicato, secondo che parerà alle loro conscientie, et il tutto habbiano da annotare nella loro sentenza.

Che nessuna persona dica parole ingiuriose avanti alli Consoli, ò Notaro. Cap: Xxvij. Item che tutte et singole persone, quali litigano nel nostro Consolato, siano et dibbano essere modesti, nel parlare, et non ardiscano dire parole ingiuriose à niuna persona in presenza delli Consoli, ò vero del Notaro tanto al Tribunale, quanto fuori di Tribunale sotto pena di dieci libre da togliersi, et applicarsi, come di sotto.

Che nessuno dica parole ingiuriose a' Consoli, et Notaro. [Cap. 19.o, f. 10r, quasi identico] Cap: Xxviiij. Item che niuna persona sia tanto audace, che ardisca, né presuma dire Villania né parole ingiuriose, o dishoneste alli Consoli, ò nostro Notaro, tanto al Tribunale, quanto in altro luogo, mà debbiano fargli quel debito honore, che à tale offitio spetta, et chi contrafarà caschi in pena di diece ducati, et detti Consoli habbiano potestà di fare carcerare di fatto senza alcuna citatione, quel tale, che haverà ingiuriato il quale non si rilasci, se prima non haverà pagata la pena, quale [s'aplichì alla Chiesa di S. Giuseppe ipso facto]si debba applicare, et togliere, come di sotto.

Della Potestà delli Sindici Cap. XXIX. Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali haveranno finito il loro offitio debbano infra termine di un' mese assegnare alli Scindici nuovamente estratti, et dare li conti di tutti, et singoli danari per essi riscossi da qualsivoglia debitore della nostra Università per qualsivoglia occasione dotto pena di doj ducati d'oro d'applicarsi, come di sotto. Et similmente li detti Scindici siano obligati trà termine di un altro mese detti conti vedere, et diffinitivamente pronunciare sopra quelli assolvendo, et condannando detti Consoli passati, ò verò detta Università secondo la / loro coscienza sotto la pena predetta; Il che se per li Consoli passati, ò verò presenti Scindici frà il termine predetto non si adempisce li Consoli, che in offitio saranno, debbano dette pene senza alcuna remissione riscuotere, et essendo negligenti siano obligati del loro proprio à pagare la pena, quali detti Consoli, ò Scindici fossero incorsi per vigore del presente Statuto, et li Scindici, che sindicaranno li Consoli, quali fossero stati negligenti in eseguire dette pene, debbano quelle spetialmente

annotare nella loro sentenza concendendo alli scindici predetti ominino da potesta di sindacare li Consoli, et altri Offitiali passati, secondo la loro coscienza.

Del Salario delli Sindici. Cap. XXX. Item statuimo, et ordiniamo, che li Sindici della nostra Università, et ciascheduno di loro habbiano, et debbano havere nella detta festa di S. Gioseppe una fascola di cera lavorata di peso di una libra, et ancora per honore di detta arte detti Sindici nell'anno, che loro saranno Sindici siano essenti della Colletta, che si fa per la festa di Santo Gioseppe.

Quanto devano havere li Sindici per loro salario Cap. Xxvj. Item statuimo, et ordiniamo, che li sindici, che sono, et saranno per l'avvenire habbiano per loro salario giulij cinque, et una libra di cera et habbino le loro loro botteghe essenti per quell'anno da qualsivoglia impositione per l'arte nostra.

Dell'offitio delli estimatori Cap. XXXij. Item statuimo, et ordiniamo, che tutte, et singole persone alla nostra Università soggette, le quali havessero alcuna differenza sopra la mercede delli lavori per essi fatti à qualsivoglia persona volendosi far stimare detti Maestri non possino eleggere alcuno estimatore, ò vero apprezzatore se non de gli estimatori eletti dalla Università sotto pena de' xxv. libre etc. et occorrendo caso per il quale detti estimatori per alcuna legittima causa fossero recusati li Consoli, ò vero uno di / essi debbano detto lavoro in luogo de gli estimatori apprezzare quali tutte, e singole cose volemo si osservino sotto la detta pena di xxv. lib. da togliersi, et applicarsi come di sotto si contiene.

Delle mercedi delli stimatori Cap. XXXiij. Item statuimo, che le mercedi, che si devono alli stimatori publici, quando stimano alcuna cosa, s'intendano, et siano l'infrascritte, cioè baiocchi doi per scudo sino alla somma de' scudi dieci, et passando dieci scudi cominciando dall'uno, sino à scudi cinquanta sino alla somma di scudi cento baiocchi uno e mezzo per scudo, et da scudi cento sino à qualsivoglia somma baiocco uno per scudo, Cominciando sempre dall'uno.

Della potestà delli Tredecì, et offitiali, et della pena, à chi non viene all'adunanza. Cap. XXXiiij. Item statuimo, et ordiniamo, che li Consoli, quali sono et per tempo saranno di tutte, et singole cose concernente utilità, ò danno di detta arte ne / debbano fare publica Congregatione nella quale ci habbino à intervenire almeno tutti gli Offitiali, cioè Consoli, Sindici, Estimatori, et Tredecì, quali habbino piena potestà di decretare, et ordinare secondo à loro parerà per l'occorrenze di detta arte, et quello, che sarà per loro ordinato, et stabilito vaglia, et tenga, come fosse fatto da tutto il Corpo dell'arte, essendo però citata tutta l'arte universalmente per universale danno, ò commodo, et detti Offitiali, e Maestri citati non venendo alla Congregatione, ò adunanza li Offitiali caschino in pena di una libra di cera, et li Maestri nella pena di un' grosso per ogni volta che mancassero, qual pena senza alcuna diminutione si debba convertire in utilità della nostra Chiesa, et niente di meno, quello, che sarà decretato per li Consoli, con doi terzi delli Tredecì, et con alquanti Maestri, il numero delli quali con gli offitiali ascenda à venticinque persone nelle cose dell'arte importanti vaglia, et tenga, come / fosse fatto per tutti, ma nelle cose, et adunanze ordinarie basti essere citata l'arte, et quelle spedirle secondo il solito, né per questo li citati siano assoluti di pagare la pena predetta, quali detti Consoli siano obligati à riscuotere da ogni contrafaciente, et quella applicarla intieramente, come nel presente Capitolo si contiene.

Del Salario delli Tredecì. Cap. XXXV. Item volemo, che li Tredecì della nostra Università per remuneratione delle loro fatiche habbiano, e ciascheduno di loro habbia nella festività di S. Gioseppe una fascola di cera lavorata di peso di meza libra in honore della festività.

Della pena di chi rinunzierà offitij à loro commessi. Cap. XXXvj. Item costituimo, et ordiniamo, che nessuna persona di detta nostra arte, quale sarà estratta dalla bussola ad alcun'offitio, tanto per Console, quanto per altro offitio pena, ne voglia quello renuntiare, ò verò per sostituto essercitasse sotto la pena di libre venticinque da togliersi, et applicarsi, come di sotto, et il simile volemo si osservi, quando per publica Congregatione fosse deputato in luogho di qualche offitiale morto, ò vero assente.

Dell'applicatione delle pene Cap XXXvij. Item statuimo, che da adesso in perpetuo tutte le pene, le quali da detti nostri statuti non sono applicate alla detta Chiesa del nostro S. Gioseppe s'intendino sempre tutte in tutto, et per tutto niuna esclusa ipse facto, et ipso iure senza altra interpretatione applicate, si come con effetto per tenore del presente statuto si applicano alla detta Chiesa per servitio della Fabrica, et altri bisogni di essa, et perciò statuimo ancora, che dalli inobedienti, e Contraventori dette pene si paghino, et essigano inremisibilmente dal Consolo, et Camerlengo pro tempore, quale ne renderà conto nel suo Sindicato, dovendo li sindici crearne partita à parte, et farne espressa mentione, et dette pene come si riscuoteranno dal detto Console, e Camerlengo in un' libro particolare, quale s'intitolarà libro delle pene che / à tempo suo si consegnerà à detti Sindici da quali si farà poi consegnare dette pene al Proveditore dell'Archiconfraternità nostra, et da esso se ne riporterà sempre ricevuta.

Del medesimo, Cap: XXXvij. Item in quanto alla pena di quelli che non verranno alle adunanze pubbliche, s'intendi per l'avenire di un' giulio per caduna volta, et persona, nel resto si osservi il statuto à Cap. XXXiij. et Xvj.

Quando si fa la bussola delli offitiali si debba imbussolare uno dell'arte quale debba tenere il sigillo grande Cap. XXXIX. Item statuimo, et ordiniamo, che quando se imbossolano li offitiali della nostra arte, li debba imbossolare un huomo di essa arte, il quale debba tenere il sigillo grande con il quale si debba sigillare le carte, cioè le Garantie [? Patenti] di essercitare l'arte nostra, quali carte non si debbano sigillare fuori dalla publica adunanza, et sigillandone alcuna fuori di essa publica adunanza, quello che tenerà il sigillo caschi in pena di doi scudi / per cisheduna carte da applicarsi come di sopra, et li Sindici debbano in ciò condannarlo, et mancando loro siano tenuti del suo proprio, et questo si fa, accio ché l'arte nin possa essere defraudata.

Del medemo Cap. XXXX. Item statuimo ancora che le dette Carte subito sigillate si debbiano scrivere nel libro particolare tenuto a questo effetto dal detto Proveditore, et che ogni Console, et Camerlengo finito il suo tempo ne debba dar conto secondo la sua ricevuta da lui fatta in detto libro al nuovo successore, et che ogni Proveditore nel tempo, che si suol fare il Sindicato debbia volta per volta consegnare detto libro in mano alli Sindici pro tempore vi possino fare il Sindicato sopra, et così si debbia osservare sempre in ogni tempo à venire. Et che le dette carte si debbiano sigillare con doi sigilli già stabiliti, uno de' quali tiene la detta Università et l'altro il Padre Governatore della detta Archiconfraternità, / qual sigillo del Presente Governatore sempre sempre si debba mettere gratia, et senza pagamento alcuno, si come è stato decretato nella adunanza publica fatta sotto il dì 18. di Marzo. M.D.C.Xij.

Dell'autorità della Carta, et à chi hà da valere. Cap. XXXXJ. Ad ovviare alcune differenze, et dubij quali spesse volte fra gli huomini della nostra Università intervengono, et massime frà quelli, che hanno le Carte, et frà li Consoli della nostra Università per miglior dechiaratione di quel Capitolo dove dice, che ogn'uno, che vuole aprire bottega debbia esser tenuto di farsi fare la carta da quelli Consoli, che in quel tempo saranno. Per tanto statuimo et ordiniamo, che se alcuno della nostra Università havesse la Carta fatta dalli nostri Consoli ò vero fosse matricolato,

et havendo figliuoli et detti figliuoli volendo fare bottega appartata dal Padre che ciascheduno figliuolo ò uno ò più che siano, siano tenuti pigliare la carta. Et in evento che il Padre / fosse morto, et havesse havuta la Carta, ò vero fosse matricolato, volemo che detta Carta non debbia valere, se non che ad uno delli detti figliuoli, et gli altri siano tenuti, di pigliare la Carta, et similmente se alcuno Maestro havesse la Carta, ò vero fosse matricolato, et volendo far fare più botteghe in diverso luoghi detta Carta non debba valere se non per una bottega, e per le altre sia tenuto di pigliare la Carta; Et finalmente concludemo et statuimo che niuna Carta, in qual modo si sia, che alcuno della nostra Università habbia potere, ne debbia valere più che ad una bottega, cioè che non sia per servirsene in tenere lavoranti à giornata, ò vero à mesi, et che li nostri Consoli possano constringere ogni uno che farà una, ò più botteghe in compagnia à pigliare la Carta secondo che è detto di sopra.

Quanto deve pagare chi vuol mettere nuova bottega. Cap. XXXXIj. Item statuimo, et ordiniamo, che ogni Maestro tanto Ro/mano quanto forastiero volessi fare bottega di nuovo in Roma, sia tenuto, et debbia pagare per introito alli detti Consoli in nome della nostra Università ducati tre de Carlini, li quali uno si di essi Consoli per la loro mercede, et doi si applichino alla nostra Chiesa di Santo Gioseppe, et niente di meno detto tale che metterà bottega nuova sia obligatopagare per la festa di Santo Gioseppe come Maestro nelli tempi debiti.

Che le Carte, che si faranno di nuovo si debbano riservare in doj anni. Cap. XXXiij. Item statuimo, et ordiniamo, che tutte le Carte, ò patenti, che sono fatte et che si faranno di nuovo li Consoli, che sono, et per il tempo saranno siano tenuti solo à riscuotere li loro diece Carlini, che li viene, come di sopra, et li venti Carlini restanti che sono della nostra Chiesa, et arte il Camerlengo delle Carte, quale al presente, ò per il tempo à venire sarà, habbia da riscuotere tutti li venti Carlini per tutto l'anno / seguente tutti intieramente, et quelli riscossi nel tempo del suo Sindicato l'habbia da dare al Console, et Camerlengo, che al presente, et per il tempo à venire sarà, et mancando il detto Camerlengo delle Carte in detto anno in non haver riscossi li detti venti Carlini, li Sindici che sono, et per tempo saranno, siano tenuti à farli pagare al detto Camerlengo delle dette carte del suo proprio, et mancando li Sindici di fare le cose sopradette, li Consoli che saranno di poi debbano fare pagare la pena alli Sindici, quale doveva pagare detto Camerlengo delle Carte; mà costando alli detti Sindici, che il Camerlengo havesse fatto la sua diligenza per gli atti del Notaro nostro, et quelli non haver possuto riscuotere parte per povertà, parte per essere andati fuori di Roma, et altri per essere morti, in tal caso non siano tenuti pagare pena alcuna, costando della loro diligenza fatta per gli atti del Notaro nostro, et oltre / la pena predetta perdino il loro salario, et cera, et non habbino le loro botteghe seesnti.

Del medemo Cap. XXXXiiij. Item statuimo, et ordiniamo che resti salda, et ferma, adesso, et in ogni tempo avvenire in perpetuo la parte de' giulij sette, e mezo, qual tocca à Consoli, et Notaro per ogni Carta si pigliarà per essercitare bottega nuova, quale non si concedi ad alcuno se prima non sarà approvato secondo il Motu proprio di Pio quarto, et chi l'hà, sia tenuto, et obligato pagare tutti li trenta Carlini, cioè scudi doi et baiocchi XXV. soliti pagarsi per haverla in termine d'un' anno solo, da cominciarsi da dì che la sua Carta sarà stata sigillata in publica adunanza.

Che le Donne quali dicano le botteghe esser sue, debbiano pagare, come gli altri Mastri. Cap. XXXXV. Item statuimo, et ordiniamo, che se fosse alcuna Donna / dicesse la bottega essere sua per non per non [sic] pagare secondo li Maestri, et havendo marito volemo, che tali donne siano obligate pagare la Carta, et ogni altre tasse, et impositioni, come gli altri Maestri, et questo per evitare molte fraudi che sogliono nascere nell'arte, et in evento che fossero vedove con figliuoli piccoli siano essente, et havendo alcuno figliolo in età di governare la bottega siano tenute, come di sopra.

Che nessuno Maestro, ò Compagno, ò Garzone faccia bottega appresso la bottega del Compagno, ò Padrone. Cap: XXXXVJ. Per ovviare alli scandali, che sogliono nella nostra arte occorrere spesse volte frà Compagni Padroni, et Garzoni in aprire nuove botteghe appresso il Compagno, ò Padrone; Per tanto statuimo, et ordiniamo, che niun Compagno, ò vero Garzone de' Falegnami ò di altro essercitio alla nostra arte soggetto, quale sarà stato per spatio di / tre mesi continui, con un' altro di essa nostra arte per Garzone, ò Compagno, et partendosi dalla bottega, dove stava debbia stare tre anni dal giorno della sua partita, avanti che faccia bottega vicina à quella prima, che sia discosta et lontana cinquanta canne, quali tre anni passati possa fare, et aprire bottega, dove à lui meglio parerà à suo beneplacito, et similmente il Padrone, ò Compagno possa rinovare, cioè partirsi dalla prima bottega, et andare à fare bottega appresso il suo Compagno, ò Garzone per detto spazio, et per qualunque persona sarà contravenuto incorra nella pena de' scudi venticinque per ogni volta, che sarà contravenuto da applicarsi, come nel Capitolo delle Divisioni delle pene, et si occorresse, che uno non havesse pagato la pena predetta, (la quale li Consoli siano tenuti riscuoteterle con effetto) et volesse perseverare di stare in detto luogo, che è proibito per li / presenti nostri statuti, volemo che i Consoli debbiano penare, che lo Maestro di detta bottega debbia rimuovere quella dal predetto luogo, et allontanarsi per detto spatio di cinquanta Canne, et detta pena riscuotere, con effetto tante volte, quante volte sarà renitente à oberdire, et essendo li Consoli negligenti siano obligati starne à sindacato, et pagare dette pene del loro proprio, qual Capitolo volemo habbia luogo ogni volta, che infra termine di sei mesi, ricominciando dal giorno, che sarà aperta tal bottega, lo Padrone, ò Compagno si querelarà dalli Consoli della contraventione del presente statuto.

Delli discepoli, ò Garzoni, che non osservano le cose promesse. Cap: XXXXvij. Et per togliere le brighe, et contrasti, quali spesse volte volte sogliono intervenire nella nostra arte per conto delli Garzoni, statuimo, et ordiniamo, che se / alcun' Maestro havesse pigliato alcun' discepolo, o Garzone ad imparar' l'arte per alcun' tempo, et della conduttione ne apparisse publico Instrumento, ò vero per legitimi testimonij si provasse il detto Discepolo, ò Garzone esser obligato per tanto tempo, et il detto Discepolo non servasse le conventioni fatte, et si partisse, che nessun' Maestro adisca, ne presuma pigliare, ò ritenere detto Garzone, ò discepolo, ne darli da lavorare fuori di bottega, ne à cottimo, ne à giornata in nessun' modo senza espressa Licenza del Padrone, al quale sarà obligato à servire, ò vero citato detto Padrone ottenga la Licenza dalli Consoli, altrimenti detto Maestro caschi in pena di XXV. libre da togliersi, et applicarsi come di sopra si contiene, la qual pena detti Consoli la debbiano riscuotere senza alcuna altra declaratione, purchécosti per gli atti del nostro Notaro della obligatione del Garzone, ò Discepolo, et che quel' Maestro tale lo tenga, ò vero li dia da lavorare citato una volta detto Maestro à dire la causa, perché non si debbia rilasciare il mandato, si debba procedere à detta relaxatione di mandato non comparendo però, et allegando causa relevante, per la quale venisse ad essere escusato da detta pena.

Che niuno Maestro tenga Garzone de altri. Cap: XXXXviii. Vedendosi per esperienza, quante liti, et questioni occorrono trà gli huomini della nostra arte per conto delli Discepoli, ò Garzoni quali non osservano le cose per loro promesse volendo à quelle in quanto possiamo ovviare, statuimo, et ordiniamo, che niun Maestro ardisca, ne presuma di pigliare à salario, ò per lavoratore, ò per Discepolo alcun' Garzone ò persona quale habbia lavorato in Roma con alcun' Maestro, senza / licenza del detto primo Maestro, et quando il detto Discepolo, ò Garzone lavoratore non havesse osservato le cose per lui promesse, et quando trà il Maestro, et Garzone, Discepolo, ò lavoratore, che si acconci con ogni persona, et Maestro secondo à lui parerà, et ogni Maestro lo possa tenere senza alcuna pena, altramente facendo per ogni volta si contrafarà, il Maestro sia obligato à pagare di pena libre XXV, quali detti consoli la debbano riscuotere

senza alcun rispetto da applicarsi, come è detto di sopra, et se fossero negligenti, siano obligati à pagarli del loro, nel tempo del loro Sindicato.

Delli Garzoni, che non osservano le cose per loro promesse. Cap: XXXXIX. Item statuimo, et ordiniamo, che niun' Maestro ò vero lavoratore ardisca, né presuma pigliare, né ritenere à lavorare nelli loro lavori alcun' Discepolo, ò vero Garzone, quale si fosse acconcio per alcun' tempo ad un' Maestro, tanto à mese, come ad anno senza licenza del primo Padrone, ò vero delli Consoli, durante il tempo promesso sotto pena contenuta nel prossimo precedente Capitolo, qual Discepolo, che si partirà dal suo Padrone senza legitima causa, perda un' terzo del salario, quale havesse guadagnato nel tempo, che haverà servito, et questo quando tal Garzone sapeva un' poco lavorare nel principio, quando si acconciò à Padrone, et in evento, che / durante il termine promesso il Garzone per alcuna sua occorrenza li bisognasse andare fuori di Roma, volemo in quel caso, che il Padrone sia tenuto pagare il salario del tempo servito intieramente, et senza alcuna retentione, qual Garzone tornando à Roma sia obligato à tornare à finire il tempo da lui promesso, et se tal Garzone, tornando in Roma si acconciasse con altri Maestri della nostra Università, volemo per convincere la malitia de tali Garzoni, che quel tal Maestro di subito, che pigliarà tal Garzone, sia tenuto di pagare à conto del salario di tal Garzone un' terzo del salario al detto Garzone dal primo Padrone pagato, et quello restituito al primo Padrone ogni eccectione remota, et che li Consoli siano tenuti in questo caso fare ragione sommaria quanto potranno. Item / se quel Garzone si acconciasse ad imparare l'arte non sapendo lavorare niente non osservando il tempo promesso si haverà servito un' terzo del tempo promesso, ò manco, detto Garzone sia obligato pagare le spese al Padrone secondo la declaratione da farsi per li Consoli havendo servito doi terzi del tempo promesso volemo, che il Maestro non sia obligato à pagare niente, et lo Garzone non sia obligato à rifare le spese servendo (come si è detto) doi terzi del tempo promesso insino al mezzo dell'altro terzo di tutto il tempo il Maestro sia obligato pagare un' terzo del Salario convento per tutto il tempo.

Che li Garzoni debbano ricercare li Padroni. Cap: XXXXX. Item statuimo che tutti li Garzoni, quali servono à mese non volendo servire, siano tenuti quattro giorni avanti che finisca il tempo notificare al Padrone, / come lui non vuole più servire, et non notificandolo sia tenuto a servire un' altro per il medesimo salario, et similimente il Padrone non volendo tenere più il Garzone debbia dirlo per quattro giorni prima, et non lo dicendo, et non dandoli licenza sia tenuto il Padrone à tenerlo un' mese, et darli il salario consueto, et questo li Consoli ne facciano ragione espedita, et partendosi il Garzone non servata la forma predetta si debbia servire lo prescritto statuto, et se per caso ci fossero Garzoni, quali probabilmente non havessero notitia del presente Statuto, volendosi partire, debbano servire per quattro giorni doppò la notificatione predetta, con la metà del Salario corrente, acciò il Maestro si possa provvedere di un' altro.

Delli Garzoni, quali sono debitori alli Maestri. Cap: Lj. Volendo / ovviare alli inconvenienti, quali spesse volte occorrono nella nostra arte sopra li Garzoni, ò lavoratori, quali fanno debito con il loro Maestro con animo di partire, et non sodisfare. Per tanto statuimo, et ordiniamo per convincere tal malitia de tali Garzoni, che li Consoli, quali sono, et per tempo saranno debbano in questo far ragione sommaria, et relassare il mandato contro questi tali de' carcerando, dummodo che costi il credito, et che sia di somma de scudi quattro.

Che li Muratori siano obligati à pagare lavorando de Polito. Cap: Lij. Et per osservare la sentenza data dalla Camera apostolica, statuimo, et ordiniamo, che li nostri Consoli possano constringere tutti li muratori, quali lavorano di legname polito, et piglia/no opere di legname sopra di loro, tanto à pigliare la Carta dell'arte quanto à pagare per la festa di Santo Gioseppe, secondo si constringono gli altri Maestri, et il simile possano fare li Muratori se li Falegnami pigliassero

opera di muro sopra di loro se condo la sentenza data dalla Camera apostolica, nelli statuti nostri già passati registrata, quale si debba inviolabilmente per li nostri officiali osservare.

Che niun' Maestro, ò vero Garzone vada ad altro Tribunale per le cose dell'arte. Cap: Liiij. Item statuimo, et ordiniamo, che niuna persona al nostro Tribunale soggetta, ardisca, né presuma di citare, ò fare citare alcuno della nostra Università, ò vero per conto di cose spettanti, et pertinenti à quell'altre persone, eccetto non siano Chierici avanti ad altro Tribunale, ò Giudice, che al nostro, sotto pena di doi ducati, da applicarsi come di sopra nel Capitolo delle divisioni delle pene, senza alcuna remissione et per esattione delle quali pene senza alcuna remissione li Consoli possano costando à loro per un' testimonio della contraventione delli presenti statuti con una citatione relassare il mandato reale, et personale, et fare in modo, che con effetto detta pena si paghi.

Del salario del Notaro. Cap: Liiij. Item ordiniamo, che il Notaro della nostra Università, per remuneratione delle sue fatiche, habbia delli danari dalla nostra Università scudi cinque l'anno, et doi libre di cera lavorata, et volemo, che detto Notaro habbia per ogni carta di bottega nuova doi carlini per la / sua scrittura.

Del Salario delli Mandatarij. Cap: Lv. Item statuimoi, et ordiniamo, che li mandatarij della nostra Università habbiano ogni anno della nostra arte carlini ventidue facendo loro tutte, et singole citationi per conto di detta arte tanto in Roma, quanto in borgo, dummodo sia dentro alle mura di Roma, et massime a tredici adunaze, et tutte le altre citationi, quali siano per conto dell'offitio delli Consoli, et non altrimenti.

Dechiaratione della moneta detta libra. Cap: Lvj. Item dichiaramo, che per l'avenire la libra, della quale si fa mentione nelli statuti s'intenda di baiocchi quindici di moneta corrente A di V. del mese di Novembre M.D.C. Xiiij. Al nome sia della Santissima Trinità Padre, / Figliuolo, et Spirito Santo, et dell'Altissima Regina Madre MARIA sempre Vergine, e del nostro Avvocato il glorioso San Giuseppe. Essendo che alcune pie, e giuste persone habbino pensato essere bene unire l'Università dell'arte de' Falegnami di Roma con la venerabile Archiconfraternità di detto San Giuseppe sopra le Carcere di SS. Pietro, e Pavolo Apostoli nel foro Bovario, parendoli ciò molto ben convenire, poichè la maggior parte de' Fratelli di detta Archiconfraternità siano huomini di detta Università, et non senza qualche utile ancora di detta Archiconfraternità, acciò con maggior affetto si facci detta Unione. Et questo buon' pensiero sia poi stato proposto nella Congregatione secreta tanto di detta Archiconfraternità, come di detta Università fatta sotto il dì XXiiij. del passato novembre 1614, et dalli huomini dell'una e dell'altra Congregatione sopra ciò lungamente dricorso [sic] se sia alla fine risoluto di fare, si co e con ifetto fecero tre Deputati, cioè Mastro Paolo de' Magistri, Francesco Maneffo, et Ludovico Trampi per parte di detta Archiconfraternità, et Mastro Antonio Galletto, Giovan Maria Narice, et Francesco Matalano per parte di detta Università quali dovessero considerare l'unione proposta, et il modo di farla con sodisfatione dell'una, e l'altra parte. Di qui e che detti Signori Deputati congregati tutti insieme à questo effetto nella Chiesa di S. Lorenzo in Damaso, et havendo molto bene ventilato questo fatto, et quello maturamente discorso trà di loro hanno ultimamente risoluto et stabilito, che detta unione onninamente si facci per ogni buon rispetto, essendo, che il tutto, come chiaramente si vede) [sic] tenda in evidente utile con speranza di maggiore della detta Archiconfraternità, e sua Chiesa, la quale perciò si renderà meno bisognosa di quello si trova. Et perchè / questo si facci con sodisfattione dell'una e l'altra parte hanno ordinato et fatto l'infrascritti Capitoli, e conventioni da osservarsi in dette parti inviolabilmente, et sono le infrascritte, cioè in primis che la detta Archiconfraternità accetti l'offerta fattali da detta Università a questo effetto, che è che lei applica, et dona in perpetuo alla detta Archiconfraternità

tutte le pene da incorrersi, et convenute nelli Statuti di detta Università applicate altrove che a detto S. Gioseppe, et tutti li refuti delli Consoli pro tempore, et tutti li danari che ogn'anno nel fine di ciasche [sic] consolato, fatto che sarà lo scindicato, avvanzerano in mano del Console, et Camerlengo pro ipso, quali pene, rifuti, et avanzi si debbiano tutti insieme, et in una sol volta, et subito fatto lo scindicato pagare liberamente dal detto Camerlengo in mano del Proveditore pro tempore di detta Archiconfraternità con sua ricevuta da farsi nel libro di detta Università tenuto a questo effetto, intitolato il libro delle ricevute, et in un' medemo tempo accetti ancora la detta Università, et con effetto liberamente la unisca à detta Archiconfraternità in / miglior modo, et in perpetuo come sopra. E in recognitione di tal attione, et per confirmatione di tal unione dia, e conceda la detta Archiconfraternità libera autorità, e potestà alli moderni Camerlengo, e Consoli, che a spese però di detta loro Università si facciano un banco con le spalliere à man dritta nell'entrare, dell'oratorio di detta Archiconfraternità, dove al presente, et in ogni tempo stiano à sedere, et tenghino il proprio luogo doppo li due Deschi che vi sono al presente, sopra del quale banco nelle dette spalliere vi possino fare scrivere, che dichino 'Consules Universitatis Carpentariorum', ò altro titolo si[m]ile et che vi possino tener anco la tavoletta, dove siano descritti li nomi de tutti i loro Offitiali pro tempore, et all'incontro di detto banco la detta Archiconfraternità ne facci un' altro simile à sue spese nel quale sedono gli operarij, et altri Offitiali de detta Archiconfraternità a suo gusto. Di più, che nelle solite resagne da farsi secondo costuma da detta Archiconfraternità in ogni tempo a venire, dopo haver dimandato tutti gli Offitiali delli detti due Deschi si dimandino im/mediatamente il Camerlengo, e Consoli di detta Università, e poi di mano in mano gli altri Offitiali di detta Archiconfraternità secondo il solito suo. Inoltre, che in tutte le processioni da farsi in ogni tempo à venire, eccettuato, e riservato sempre il luogo del Padre Governatore, et delli doi Consiglieri il Camerlengo, e Consoli pro tempore di detta Università possino andare, et vadino in quel luogo, che gli pare, et piace, facendosi fare le Mazze à gusto loro, et à loro spese, purché vi sia l'impresa dell'Archiconfraternità. Che oltre il Camerlengo, et Consoli, tutti gli altri Offitiali di detta Università quali si siano in ogni tempo à venire non possino avere, né essercitare l'offitio al quale per bussola secondo il solito loro saranno stati estratti, ò vero altrimenti eletti, se non sono fratelli della detta Archiconfraternità, e non essendo, se prima frà termine di un' mese al più dal dì della loro estrattione, ò vero elettione non si saranno fatti admettere per fratelli di essa conforme alli suoi Capitoli, il che né / havendo fatto il Camerlengo, et Consoli pro tempore passato detto mese habbino libera, et ampla facoltà, et potestà di fatto, et senz'altra solennità creare, et fare altri Offitiali in luogo loro, purché siano del medemo braccio, et fratelli di detta Archiconfraternità, et non altrimenti. Et con espressa declaratione aggiuntavi, che per la presente unione, Capitoli, et conventioni, niuno di detta Università, tanto Offitiali, come qualsivoglia altro dell'arte possi mai pretendere di havere acquistato, né con effetto habbi acquistato voce attiva, né passiva in detta Archiconfraternità, né meno possa godere, né goda privilegij, favori, né prerogative, ò altro di essa in modo alcuno, se prima con effetto non saranno fratelli di detta Archiconfraternità, et accettati, et ammessi da essa conforme alli detti suoi Capitoli, et non altrimenti; Et che per ciò non s'intenda, né anco ne sia in modo alcuno pregiudicato à gl'altri patti, capitoli, et conventioni altre volte fatti trà le dette Archiconfraternità, et Università, quando fù ricevuta / in detta Chiesa di San Gioeppe più amplamente espressi e contenuti nell'Instromento fatto trà dette parti dell'anno mille seicento e doi seu et e. [?] pur gli atti del Saravezzo in quel tempo Notaro di detta Università, né innovato in cosa alcuna, quali però restino sempre, et in ogni tempo à venire saldi, e fermi, né nell'essere, che al presente si trovano, il che felicemente succeda, come fedelmente s'addimanda à laude, honore, et gloria come di sopra. Amen. Super quibus etc. CUM autem sicut eadem expositio subiungebat Universitas, et horis presentis plurimum cupiant statuta pta aplice nostrae confirmationis robore

communiri. Vobis propterea humilem supplicam fecerunt, ut in I*nist* opp*ne (?) providere de
ornignium (?) applica dignaremur. Nos igr* Universitatem et homines (?) presentibus speralibus
(?) savaria* (?), et grup*(?) prosequi nolentes, et eorum singulares personas à quibus sine
exceptionis, suppen*sionis(?), et interdicti (?) alijsque ecctieri*sn*tizj e in [?], et poenis à iure, vel
ab horae quavis occasione, vel eam latis si quibusquomodus (?) innodate et exitunt / ad essum
praesertim(?) duntaxat consequentem haribus (?) serie absolvimus, et absolutas fore censes,
huiusmodi (?) supplicationibus inclinationibus ; Statuta pta. Applicata. Incte ten praesentim [?]
approbamus, et confirmamus, illis quorum inviolabilis applica* firmitatis robur adijcimus, ac des
(?), et singulos tam iuris, quorum facri difus* (?) si qui desuper qmost (?) intervenerit supplemire
(?), dictaque statuta in predicta Universitate observari de*re, irritumque et inane si setus (?)
superbiam quorumque quamvis au*cte (?) scienter, vel ignoratores contingens attori decernimus.
Non obstante consto*nibus (?) et ordinariis aplicis (?), ac dicta Urbis et iurato confirmatione
applica, vel quamvis firmitate alia elaboratis (?) statutis, et consuetudinibus, ceteriisque (?) eorum
iurijs (?) quibuscumque. Datibus (?) Romae apud Sanctam Mariam Maiorem sub Annulo
Piscatoris die Xxj. Februarij MDCXvij. Pontificatus nostri anno Duedecimo: S. Card. S.
Susanna.

Documenti dall'Archivio di Stato

1. ASR, Camerale I, *Giustificazioni di Tesoreria*, b. 25, fasc. 9, *Conto di maestro Giovanni Battista Montano Intagliatore de legnami per la fattura dell'organo della Chiesa di san Giovanni Laterano, 1597-1599*
C. 2r: Illustrissimi Signori / A questo conto di maestro Giovan Battista Montano Intagliatore di legnami per la fattura dell'organo di S. Giovanni Lattrano, ne vederanno l'ordine abastanza di far tal lavoro. Per il prezzo faranno prima farlo stimare da huomini periti nell'arte, poichè non è lavoro da stimarsi dalli Misuratori della Camera. Faranno veder da Computisti, et li danari, che mette di haver havuto vi sono tutti. Che è quanto mi occorre di avertire intorno al presente conto rimettendomi nel resto à quanto ne dirà Monsignor mio Reverendissimo ed Illustrissimo Gnali, et al buon giuditio delle Signorie Vostre Illustrissime. Padre M. Antonio Olgiati Presidente [...]

C. 4r: [...] Nota delli lavori fatti d'Intaglio, et di quadro per l'ornamento dell'Organo, et anco l'armatura di detto adornamento fatto in San Gio: Laterano di ordine di Nostro Signore Papa Clemente Ottavo da me Giovanni Battista Montano Intagliatore alli Cesarini fatto tutto della robba mia eccettuando li legnami delli Ponti, et li legnami dell'armatura, et anco le staffe di ferro, che reggevano dett'opra cioè s'intende detti prezzi defalcando il legname, chiodi, et Colla, quali si mettono in ultimo di detto Conto.

In Prima per il Dio Padre	sc. 70
Per l'anuvola di detto Dio Padre co' quattro Cherubini	sc. 30
[somma totale parziale]	sc. 100
C. 4v: Per li doi Angeli che reggono la nivola	sc. 80
Per li doi Vasi grandi di sopra al frondespitio	sc. 20
Per li due Colombe di sopra li resalti nelli frisci delle Colonne grosse	sc. 12
Per li doi Capitelli Grandi	sc. 80
Per li doi basse grande	sc. 35
Per le Colonne grandi	sc. 320
Per li doi Pilastrì appresso le colonne grosse à fogliami	sc. 40
Per li doi Pilastrì nella legatura di mezzo intagliati à fogliami	sc. 30
Per la legatura di mezzo	sc. 60
Per tre figure di mezzo	sc. 30
Per le legature che reggono li detti fogliami di mezzo	sc. 25
Per le quattro Colonne tonde intagliate à fogliami con li suoi Capitelli et base à scudi centro l'uno	sc. 400
[somma totale parziale]	sc. 1132
C. 5r: Per otto termini dalle parti cioè in mezzo	sc. 150
Per le legature di detti termini	sc. 40
Per li fogliami di sopra detti termini cioè di sopra l'Archi	sc. 40
Per li doi Cherubini grandi	sc. 20
Per quattro figure grande di sopra li fontespitij	sc. 120
Per l'Angelo, et la Madonna	sc. 100
Per le lettere dell'epitafio	sc. 25
Per li otto Putti da basso alli Piedistalli	sc. 64
Per le doi Imprese di Sacrosancta Lateranensis ecclesia con letter di rilievo	sc. 25
Per le tre Gelosie grandi	sc. 200
Per sei festoni grandi alli Pedestalli delli Zoccoli delle Colonne grandi	sc. 12
Per otto Cherubini alli Zoccoli delle Colonne	sc. 15

[somma totale parziale]	sc. 811
C. 5v: Per rastelli, et stelle messi in diversi luoghi in detta opera	sc. 20
Per la fattura del Cornicione grande con scartocci dalle bande con vasi et menzzoloni	sc. 150
Per la fattura d'Intaglio di diversi membri di cornice del Cornicione in giù eccettuando la Gola delli Piedistalli	sc. 40
Per la manifattura del quadro di tutto l'adornamento di quadro	sc. 600
Per la manifattura dell'armatura che regge detta opera	sc. 350
Cioè s'intende difalcando li legnami, et ferramenti, chiodi grossi staffe di ferro, che tiene insieme dett'opra.	
Et più per tutto il legname d'Albuccio che si è messo in detta opera	sc. 550
[somma totale parziale]	sc. 1710
C. 6r: Et più per il legname de Tiglio	sc. 50
et più per diversi chiodi per haver Inchiodato l'armatura, et tutta l'opra di quadro	sc. 100
Et più per portature di legnami per i Ponti, et ancora per mio lavoro, et altre robbe necessarie in far dett'opra	sc. 30
Et più per colla Cervona, et altra colla per incollare l'Intagli, et fusti di legnami	sc. 20
Et però s'intende detta somma come di sopra defalcando li legnami, et anco la postura di Ponti, et li legnami dell'Armatura, et ferri che reggono dett'armatura, et opera	
[somma totale parziale]	sc. 200
[riporta totale parziale]	sc. 1710
[riporta totale parziale]	sc. 819
[riporta totale parziale]	sc. 1132
[riporta totale parziale]	sc. 100
[somma totale finale]	sc. 3953
[Ridotto a 2531 dalla stima:]	
Intotus pro scutis duobus millibus et quingentis triginta et una M. Crescentius.	

Allegato al conto e senza cartulazione, "Misura e stima fatta da noi sottoscritti mastri del
hornamento del organo fatto nella chiesa di S. Gio: Laterano per mano di maestro Gio: Batista
montano intagliatore di fattura di quadro et de' intaglio et legname di più sorte et altre spese
come nel presente foglio si noterà -q.tp di 20 di giugno 1599 ---

In prima per fattura d'intaglio del Dio padre con suoi hornamenti intorno di nuole e teste di
cherubini monta scudi sesanta cinque_____65:00
E più per lo intaglio di duoi Angeli che sono sotto al Dio padre montano scudi cinquanta_50:00
E più per dui vasi grandi intagliati che sono sopra le colonne torte montano scudi dieci___10:00
E più per lo intaglio di due colombe che sono nel risalto del fregio montano scudi quatro__04:00
E più per lo intaglio delli dui capitelli corintij con suoi hornamenti che sono sopra alle dui
colonne torte montano scudi sesanta di moneta_____60:00
E più per lo intaglio delle deui colonne con suoi hornamenti di fogliami, e putti montano scudi
ducentocinquanta_____250:00
E più per le dui base che sono sotto à dette colonne montano scudi dieciotto_____18:00
E più per lo intaglio di duoi fogliami che sono nelli pilastri che sostengono l'arco del mezzo
montano scudi trenta_____30:00
E più per la ligatura del hornamento di mezzo con pilastri con tutti li suoi hornamenti di figure
fogliami pitaffio tutto insieme monta scudi cento_____100:00

[totale parziale]	587:00
E più per lo intaglio del cornicione con tutti li suoi risalti et suoi hornamenti et frontespizio monta scudi novantaotto	98:00
E più per lo intaglio del basamento de piedistalli intagliati dinanti et per fianco monta scudi trenta	30:00
E più per lo intaglio della gelosia grande di mezzo fra un piedistallo et laltro hornata à fogliemi e puttini monta scudi sesanta	60:00
E più per lo intaglio della parte di detto horgano verso san' Gio: infante per le dui colonne con base e capitelli ionichi intagliati à fogliami montano scudi sesanta	60:00
E più per lo intaglio della ligatura di detta parte cioè quatro termini con suoi pilastri puttini e fogliami et altri hornamenti monta tutto insieme scudi cento e dieci	110:00
E più per una testa di cherubino grande sopra la ligatura monta scudi quatro	4:00
E più per lo intaglio di duoi angeli grandi più che il naturale di tutto rilievo andati al frontespizio montano scudi trenta dua	32:00
E più per la madonna andato sopra detto hornamento, e sotto un' pitaffio con lettere monta ogni cosa scudi trenta otto	38:00
E più per dui putti da basso nelli piedistalli con dui teste nelli zocchi delle colonne, e suoi festoni monta ogni cosa scudi quattordici	14:00
E più per lo intaglio della gelosia con suoi hornamenti di putti e fogliami monta scudi quaranta	40:00
[totale parziale]	486:00
E più per la manifattura di tutto lo intaglio dal altra banda simile al sudetto come si vede in sette partite di sopra nominate monta tutto scudi ducento novanta otto	298:00
E più per manifattura di quadro di tutti li hornamenti di sopra nominati monta scudi quatrocento otto	408:00
E più per la manifattura del armatura di dentro lavorata, e messa insieme con suoi incastri di Arcarecci carrerecci e travicelli con suoi ponti di tavole di castagnio incastrate à mezzo à mezzo monta tutta scudi ducento cinquanta dua	252:00
E più per legname di albuccio, e di taglio andato in tutta la detta opera monta scudi trecento ottanta	380:00
E più per chiodi diversi grandi e piccoli andati tanto nel hornamento come nel armatura montano scudi cinquanta otto	58:00
E più per colla di carnicci, e colla di cascio monta scudi dodici	12:00
E più per segatura di tutti i legnami tanto del ornamento come del armatura monta scudi venticinque	25:00
E più per portatura di tutti i legnami, e banchi, e altre cose da lavorare montano scudi venticinque	25:00
[riporta totale parziale]	1458:00
[riporta totale parziale]	486:00
[riporta totale parziale]	587:00
Somma tutto insieme scudi dui milia cinquecento trenta uno di moneta à giuli dieci per scudo	2531:00.
Io Alisandro Castaldi bollignese faligname in panigo afermo quanto di sopra in fede mano propria	
Io ambrogio bonazini falegname affermo quanto di sopra si contiene et in fede o sottoscritta di mano propria	
v.a. M. Crescentius	
C. 7r: Nota delli Denari che si sono havuti dell'ornamento dell'Organo fatto in San Gio: laterano	

fatto di ordine di Nostro Signore Papa Clemente ottavo da me Gio: Battista Montani Havuti à bon conto dell'Infrascritti lavori hauti li denari per le mano del signor Flaminio Chiari, et per le mano del signor Geronimo Brusca, et anco per le mano del signor Gio: Vaccarone sino al presente Giorno 19 di 7mbre 1599.

[Fino a c. 11r, per un totale di 2573:90]

C. 11v: +1599

La Reverenda Camera Apostolica deve dare a maestro Giovanni Battista Montano Intagliatore di ligniami scudi duimila cinquecento trent'uno di moneta per la fattura di tutto l'organo di San Gio: Laterano confrome alla stima fatta da Alessandro Castaldi et Ambrogio Bonadini falegname alligata in fine del presente Conto et 36 le partite 36, admesse tutte per detta somma di consenso del signor Laudivio Zachia Cam.o generale della Camera Apostolica come in 6 9mbre e per li quali lavori gli mandavano 3953 e sono state si tutte tassate et admesse per detta somma comunque_____sc. 2531:00

Se ne difalca il credito di Conto_____sc. 1573:90

Resta debitrice la Camera Apostolica di_____sc. 957:10

Antonio Fracassi Computista della Camera Apostolica

C. 12r: +1599

La Reverenda Camera Apostolica di contro deve havere da maestro Gio: Batta Montano intagliatore di Mille cinquecento settantatre e 90 di moneta che di tanti [...] haver ricevuti da Flaminio Chiari et Giovanni Abrusio e signore Giovanni Vavasoni deputati della fabrica di San Gio: laterano dalli 23 di Agosto 1597 per tutti li ducti ottobre 1599 come per le n. 9 partite [...] Nostri Signori Chierici Giudici [etc. fino a c. 13v].

2. ASR, *Confraternite*, b. 1956, *Beata Vergine del Carmine in San Crisogono*, fasc. 2: *Controversia tra l'arciconfraternita della Beata Vergine del Carmine e i Padri Carmelitani di San Crisogono in Trastevere sul possesso della Cappella della Santissima Madonna del Carmine (1623-1715)*, carte non numerate.

Beatissimo Padre / Lucrezia Ortenisa Latini nel suo Testamento rogato per gli Atti dell'Ottaviani Notaro Capitolino sotto li xi. Luglio 1689. istituì herede la Venerabile Compagnia de Santi Apostoli di Roma con un Legato di lochi cinque de monti al Convento, e Padri di San Grisogono in Trastevere col peso di celebrare ogni Mercordi in perpetuo una messa per l'anima sua all'Altare della Beatissima Vergine del Carmine, e con l'altro seguente legato, cioè. / Item per ragione di legato lascio al sudetto Altare della Madonna Santissima del Carmine un filo di perle tonde orientali, che soglio portar io, e sono quaranta, di valore di scudi cinque in seicento, acciò lo mettano detti Padri al collo di detta Image della Beatissima Vergine del Carmine, e vi stia perpetuamente, e di continuo, e non mettendovelo detti Padri, ò non facendovelo stare continuo, il mio herede possa levarglielo, e porlo nel modo sudetto alla Madonna Santissima della Vittoria à Termini, perché etc. / Item perché l'Altare mentionato nel detto legato è proprio della Confraternità del Carmine nella detta Chiesa di San Chrisogono, e se sarà ritenuto al collo di quella santa Image un vezzo di tal prezzo secondo il desiderio della testatrice, sarà verisimilmente assai presto rubato, come giornalmente succede delle gioie, che si ritengono in simili sante Imagini. La medesima Confraternità del Carmine umilissima ornate di Vostra Santità, la supplica degnarsi dar facoltà, che si venda il detto vezzo legato, e comprandone un altro simile s'impieghi, ò in adornamento dell'Altare, e Cappella, ò in argenti per servizio della medesima coll'arme della testatrice, ò in altro, che meglio parerà alla somma pietà, e prudenza della Santità Vostra Quam Deus etc. / Sussiste l'esposto nel presente Memoriale, e l'istanza pare molto giusta, e però degna d'esser esaudita, quando così paia alla somma prudenza della

Sacra Congregazione etc. 20 7bre 1691. / G. Cardinal Marescotti Protettore. / foris = Alla Santità di Nostro Signore = Per la Confraternità del Carmine in San Chrisogono di Roma = Alla Congregazione del Concilio per il Voto = Die prima Septembris 1691 = Eminentissimo Protectori, qui dignet Sacram Congregationem Concilij reddere eiusdem Voto instructam = Die 22. Septembris 1691 = Pro gratia arbitrio Eminentissimi Protectoris / Ita reposito in Lib. 91. Positionium eiusdem Sacrae Congregationi Sancti Concilij. In fidem etc. hac die 9. Maij 1699. = F. Nuptius S.C.C: Secretarius. [Nota: è compresa la brutta e la bella copia]

Note: la testatrice era maritata Castrucci. Oltre al legato impugnato nella trascrizione, dalla causa nella sua interezza si rileva che ella lasciò altri tre legati (tutti rogati da Ottaviani, Notaio Capitolino) ai padri del convento, segnalando però come erede principale, a cui dunque spettava il controllo dell'esecuzione testamentaria, la Compagnia dei Santi Apostoli. Si trattava di 1) cinque luoghi di monte in pagamento della messa in perpetuo ogni mercoledì all'altare della Beatissima Vergine; 2) una collana (detta alternativamente "vezzo" o "filo" di perle tonde orientali in numero di 40); 3) apparso in una copia successiva, riguarda il lascito di "una delle sue Vesti ad elettione di detti Padri, ad effetto di farne qualche ornamento ò suppellettile sacro à detto Altare". Nel settembre (tra il 1 e il 22) 1691, l'Arciconfraternita della Beata Vergine del Carmine, che ha sede nella Chiesa di San Martino ai Monti, forte di una concessione del 1543, che viene allegata agli atti del processo assieme a una (parziale) conferma data da una capitolazione del 1623, ritenendosi proprietaria di tutti gli arredi della cappella, chiede e ottiene una concessione (con l'avallo di Papa Innocenzo XII) da Galeazzo Marescotti, cardinale protettore della confraternita, per vendere la collana, e utilizzarne il ricavato in altro ornamento per l'altare o in argenteria per il servizio del medesimo, sostituendo il prezioso del valore oscillante tra 500 e 600 scudi con un gioiello finto (da far realizzare a un coronaro), per evitare rischi di furto. Durante la causa appare chiaro che nell'anno 1671, più precisamente il 23 febbraio di quell'anno, un simile furto era stato effettivamente perpetrato ai danni della statua da parte di "persona ben nota (quale si tralascia sotto il silenzio della penna)", di cui la Confraternita sembra accusare i padri: la concessione venne per questo motivo chiesta al Marescotti senza informare i padri carmelitani, che ne rimasero all'oscuro. Passano alcuni anni e la collana, nel frattempo, rimane nelle mani dell'erede, ossia la compagnia dei Santi Apostoli, a cui "mosse lite" l'arciconfraternita della Beata Vergine, azione che si risolse però il 12 marzo 1699 con la consegna del vezzo ai padri e non alla confraternita. Il 29 maggio 1699 dunque, durante la celebrazione dell'Ascensione di Gesù, alle ore 13, la confraternita, nella persona del Patriarca Giuseppe Baroni, insieme con altri ufficiali, messa una scorta alle porte della Chiesa, cercò con la forza di strappare dal collo della statua la collana, portando con sé delle scale all'uopo. I padri riuscirono a evitare il tumulto, portando il fatto prima nella proprio Congregazione Segreta, e poi davanti all'autorità papale, conservando nel frattanto il prezioso. A questo punto i padri decidono di risolvere il problema alla radice, impugnando la validità della decisione del 1543 che stabiliva la proprietà della cappella all'arciconfraternita. Vengono citati, tra gli obblighi sanciti in quell'occasione, quello di responsabilità dei padri carmelitani di fare inventario dei beni mobili della stessa (sia arredi che paramenti liturgici e non), in contrapposizione a quelli della confraternita, ovvero di lasciare in perpetuo accesa una lampada e pagarne le spese della cera, oltre ad altri esborsi dovuti per le spese delle celebrazioni. Sempre ad essi andava la possibilità di seppellire i confratelli defunti dentro e davanti la cappella, ma anche il divieto di celebrare la messa all'altare se non attraverso i padri carmelitani (pure questa infrazione venne sfiorata almeno una volta, di cui si dà conto negli atti della causa). Inoltre si disputò sul dovere di ritenere le chiavi della cappella e ancora su altre questioni. In tutto questo, già nel 1691 i frati di Santa Maria della Vittoria chiedevano, in cambio della collana che sarebbe

dovuta andare a loro ma non veniva ceduta dai due litiganti, secondo una clausola del testamento originale poi non citata nei memoriali successivi del processo “un calice d’argento in ricompensa”.

Cfr. Camillo Fanucci, Trattato di tutte l’opere pie dell’alma città di Roma: nel quale si descrivono tutti gli spedali, confraternite, et altri luoghi pii de’ quali tutti o la maggior parte hanno facoltà di comunicare i loro privilegi et indulgenze et si dichiara da chi sieno state institute dette opere di che tempo, et quello che fanno et molte altre cose curiose da intendersi, In Roma: per Lepido Facij & Stefano Paolini ad istanza di Bastiano de’ Franceschi, 1601, pp. 262-264.

Nella Chiesa di San Grisogono in Trastevere, molti anni sono era una confraternita sotto il titolo di Santa Maria mater Dei del Carmine; perché in essa Chiesa stanno frati dell’Ordine Carmelitano. Ma perché era stata quasi abbandonata, et a pena se ne aveva memoria, nell’anno 1543. sotto il Pontificato di Pavolo Terzo, fù instituita nella medesima Chiesa una nuova confraternita con l’invocazione del miracolosissimo corpo di Christo Signor nostro, et unitola alla confraternità del Carmine suddetta, chiamandola del santissimo Sacramento, et di Santa Maria mater Dei del Carmine. Questa confraternità ha in essa Chiesa una bella Cappella con una devota figura della Gloriosissima Vergine Maria Signora nostra; qual cappella gli serve ancora per Oratorio, et la tengano finita di paramenti, et ornamenti con tre lampane accese perpetuamente, et tre altre ne tengono in detta chiesa innanzi al Gloriosissimo Sacramento: Ogni prima Domenica di ciascun mese, essa confraternità si suol fare una solenne processione intorno alla chiesa con detto Divinissimo Sagramento, accompagnato con gran numero di torcie bianche accese, e così ancora quando si porta per comunicare l’infermi, per havere la prefata chiesa cura d’anime. Nella suddetta lor cappella fanno celebrare molte messe, et essi fratelli della confraternità vi cantano ogni sesta l’Officio della Beatissima Vergine, come l’altre Confraternite. Li loro fratelli ammalati, fanno visitare con il medico, et aiutare con limosine. Accompagnano, et portano quelli, che fono passati dalla presente vita alla sepoltura; facendo dir per essi diverse Messe, et Anniversarij. Ordinariamente ogn’anno maritano, ovvero dotano quattro, o sei Zitelle povere, et honeste, et alcuna volta più, secondo la loro possibilità; dando trenta soldi, et una veste di panno bianco per ciascuna. Vesteno sacchi bianchi, portando per segno sopra la spalla un Calice con l’Ostia sopra. Il Giovedì santo (come molt’altre Confraternite) vanno in Processione alla Cappella Paulina, et a San Pietro. Questa Chiesa di San Grisogono è molto antica, et pare che fusse fabricata nel medesimo tempo che fu fatta quella di Santa Maria in Trastevere, essendo, che nell’una, et nell’altra si veggano poste le belle colonne, che erano nella Taberna meritoria, et sieno quasi fatte d’un medesimo modello, se ben non si sappia chi prima l’edificasse: pure circa l’anno 735 si legge, che fu da Gregorio III ricoperta; perché doveva essere per la sua antichità scoperta, et rovinosa. Poi nel 1100 nuovamente dal Reverendissimo Monsignor Giovanni da Crema, creato Cardinale del titolo di San Grisogono da Pascale II Pontefice nell’anno 1110, et undecimo del suo Pontificato fu fin da fondamenti riedificata detta Chiesa, quale è titolo di Cardinale ornata di molte Reliquie, et indulgentie, et vi sono li sette Altari come nella Basilica de Santi Apostoli Pietro, e Pavolo. Chi vuol saper più di questa Chiesa veda il nostro trattato di tutte le Chiese di Roma.

3. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 103, 1610 giugno 29 – luglio 14. *Francesco Fangarezzi e Alessandro de Rossi, intagliatori, in favore di Lorenzo Minotti, detto “il Bergamo”, e Giovan Antonio Ramondino: fede. Carte due. Per Laurentio Minotto con Io: Ant.º Ramondino fede della pace di Lorenzo Minotti et Gio: Ant.º Ramondino* Regesto: *Francesco Frangarezzi ed Alessandro de Rossi,*

intagliatori, fanno fede sulla pace intercorse tra Lorenzo Minotti, detto "il Bergamo", e Gianantonio Ramondino, falegnami. Sottoscrizioni autografe.

Noi infrascritti facciamo piena, et indubitata fede come essendo nata rissa trà Lorenzo Minotti alias Il bergamo et Gio: Ant.^o Ramondino ambi doi falegnami, ultimamente medianti noi del presente mese si sono riconciliati et hanno fatto la pace insieme mangiando et bevendo insieme et facendosi l'inviti l'un l'altro al bere. In nostra presenza, et in fede. In Roma questo dì 29 di Giugno 1610.

Io Francescho Fangarezzi intagliatore fo fede qualmente Lorenzo Minotti et giovanAntonio Ramondino Anno fatta la pace in Mia presentia e bebero et mangiorno, e si fecero inviti insieme a hostaria del falchone Io Francescho Fangarezzi manu propria

Io alisandro de' rossi intagliatore fo fede qual mente Lorenzo minotti et giovanni antonio Ramondino anno fatta la pace in presentia mia dentro alla osteria della falchone e in fede o fatto la presente questo dì 14. di luglio 1610 J alisandro sodetto mano propria.

4. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 135, 1628 ottobre 19, *Fede in favore di Giulio Antici, lavorante di Bartolomeo Rossi, intagliatore*. Carte due. Regesto: *Don Filippo Tasca, della parrocchia di Sant'Eustachio, fa fede in favore di Giulio Antici, apprendista intagliatore presso Bartolomeo Rossi, intagliatore a Casa Pia. Autografo.*

Io infrascritto faccio fede per la presente, come Giulio Antici habitante nella mia Parochia da quattro Anni in circa in casa di maestro Bartholomeo Rossi intagliatore à Casa pia. Per imparare l'arte dell'intagliatore conforme una certa conventione fatta con il medesimo maestro Bartholomeo essere povero giovane di buoni costumi, quieto da bene et honorato, frequentando più volte l'anno li Santissimi Sacramenti della Confessione e Communione, et per essere questa la verità la verità ad istanza dal sudetto hò fatto far la presente sottoscritta di mia propria mano questo dì 19. 8bre. 1628. Io D. Filippo Lasca Parochiano di Santo Eustachio di Roma mano propria.

5. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 120, carta unica, [1624 agosto 6], *Claudio Pernetti contro Antonio de Bianchi. Perito Venicenzo della Greca, architetto*. [App.o 60 *Pro Domino Claudio Pernetto Con Magister Antonius de Blanchis. Die 6. Augusti 1624*. Notaio illeggibile e in altra mano "architetto!"]. (*della greca citato da bertolotti siciliani, p. 28-32*)

Illustrissime et excellentissime Domine. Licet stante protestante (?) pluries facta, ac instatus fuerit (?) pro parte Domini Claudij Pernetti quod nobis deveniretur ad aliquam pretensam electionem praesenti tertij periti, atto quo in actis etc (?) per dominum Claudium et magistrum Antonium de Blanchis muratorem adversarium fuit medio iuramento concorditer elictus in (non leggo, concordia?) peritus Dominus Vincentius de Grecis Architectus à quo fuit facta misuratio protestatam (?) laboreriam (?), et in actis notaij causa exhibita, qua stante nulla existente causa licet per D. S. ad instantiam adversarij nobis debuisset devenire ad electionem alteris (?) periti ob (non leggo) per iurij nihil s (?) nescitur pro pretextum D.S. ad novam electionem alteris (?) tertij periti devenit denegando illius repositionem (non leggo) et stante protestante (?) quod nobis deveniretur ad aliquam pretensam (?) electionem peritorum nisi prius in actis per dominum adversarium exhibitio prius computo praesentis (?) laboreriorum et specificatione summa pretij illorum ad effectum (?) ut dominus Claudius potuisset deliberare, et consultare cum aliquo experto in arte, prout inter partes ità conventur exhitis (?) ac ex furia oppositorum quod praesentiam (?) jure (?) experto (?) producta nobis licet (?) in forma probanti ex nulla fides mirebantur (?) in iudicio (?) nisi prius formiter (?) recognitis parte citata litis? de jure (non leggo) à ex (prestata?) fuit nihil feri nisi prius per adversarium mei (?) iuramento de (cad.a? non

leggo) ex inter nihil.s (iam pertam?) nulli denegavit nulli deveniente ad dicta elictione praesenti periti nobis obstantibus (dicti protestatores?) pluries factis in grave damnum per iudicium dicti sui praesentis peritis? (non leggo, Quappert? prot. et) domini Claudij praesenti ius plenum tantum ex promissis nimis labor, engravatur, timentijs in futurum magis lodi, engravari posse ab [strappo, dictis?] (laborisque? gravaminibus?), ex actis colligibilibus resultant (filoque?) nullo et vinculato, àc inordinato processo alijsque comprehendibilis, cirniristis?) nulliter iniuste, àc indectis factis (rescriptibus?) honore, et rener.a Iureg. Dicitus de multarum timp. ? salvis ad Sommmum Dominum Nostrum Urbanum Papam Octavum eiusque Sanctam sidem aemque ? alium Indicem competente inlis sempris provvenn. ? ex app.r ? petens sibi de aptis risp.ni :? P.r ? v. ert.o saepe sapius et sapisse instantia instarijs ermotanusse non solutusque? Pre.to sed et ob alio nostri modo salum franze prosistumorum irt.

6. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 159, [1646 novembre 21], *Mastro Egidio Tenaglini, doratore*. Carte due. *Gubernatore Pro Domenico Tomba et per Dominus Benedictus de Camilis Die 21. 9mbris 1646 Vatt*. Regesto: *Mastro Egidio Tanaglini, doratore presso San Giacomo degli Spagnuoli, perizia due cornici eseguite da Domenico Tomba delle misure testimoniate da Baldassarre Castelli e Marco Cartolini, lavoranti*.

[cancellato: 50 e altra mano 11] Mastro di botegha

Io Egidio Tenaglini Indoratore a Santo Jacomo de Spagnoli elletto perito per parte di Domenico Tonbi doratore in parione di vedere e giudicare doi cornice di palmi cinque in circha Tutto il giro fatto alla fiorentina tutto di oro le quale cornice per essere in Roma me regolo conforme alla misura e grandezza e membri che anno detto con giuramento nella desamina doi testimonij uno Baldasare Castelli e marco cazzolini anbi doi lavoranti che lavorano giornalmente per le nostre botteghe et dico io ancora con giuramento che dette cornice vagliono da scudi sette e più e detto lavoro non pol essere stimato da altre persone che da mastri di Bottegga indoratori istante li nostri statuti della cademia di San Luca et in fede Io egidi Tenaglini manu propria

7. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 164, [1651 febbraio 4], *Pietro Paolo Schor, pittore fiammingo perizia uno stendardo dipinto da Ludovico Stella*. Carte due. *Gubernatore Pro Ven. Sac. SS. Faustini et Ionita et per m. Ludovicus Stela, die 4. Febr. 1651 Vatt*.

Io infrascritto Perito eletto per Parte della Vener. Compagnia de' Santi Faustino et Ionita della natione de' Bresciani in Roma à vedere et stimare l'opera d'ogni sorte di pittura come mi si dice fatta dal Signor Ludovico Stella pittore nello stendardo novamente fatto per detta Compagnia, et anco la spesa de' colori oro et altro che è servito à far detta opera. Conforme alla peritia che io ne ho per haver molti anni essercitato l'arte della Pittura havendo ben visto et esattamente considerato tanto l'opera principale delle figure de' santi Faustino et Ionita che dall'una e dall'altra parte stanno dipinti nella tovaglia ed ogni altro ornamento di pittura che in detta tovaglia si vede et anco tutte le figurine et altri ornamenti che in qual si voglia maniera si vedono dipinti dall'una et l'altra parte del fregio di detto stendardo i colori oro et altro che è andato al servizio di detta opera dico giudico e stimo conforme et per la paritia ch'io ne ho evaulando alla veduta della detta opera anco la spesa de' colori oro et altro che ci è andato in far detto lavoro ogni cosa insieme montare in tutto scudi cinquanta moneta romana et così dico et per detta peritia che io ne ho giudico et stimo et in actis riferisco. Referisco come di sopra P. Paulo Schor manu propria.

8. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 167, Roma, 1651 maggio 8, *Polizza di M. Gio: E[ff]ingier, tedesco, e[b]banista in via dei Coronari*. Carte due. *Gubernatore Pro Dom. Hieronimo Leonoro et Johannem Efffinger Hebanistam Die 24 Augusti 1651. Vatt.*

c.1r: A di 8. Maggio 1651 in Roma / Per la pressente Io infrscritto faccio fede come M. Giovanni Effingier Todesco Ebbanista habitante alli Coronari confessa havere hauto e ricevuto dall' Signore Girolamo Leonori scudi Undici cioè scudi Cinque' moneta contanti e scudi sei in doi barili di Vino così dacordo fra di loro con patti e conventioni che il sudetto Giovanni sia hobbbligato fare all' detto Signor Girolamo doi buffetti di pero neri nella conformità et modo che il detto Giovanni à fatto sei altri simili all' Signor Giovanni Bartoli et all' Signor Paolo de Negris. Et à tall effetto gli è stato dato dell' suddetto Signor Girolamo tanti tavoloni di pero: di più il detto Giovanni si hobbbliga di dare e consegnare all' detto Signor Girolamo un studiolo di pero Nero fornito con tutti li fornimenti, eccetto perhò le serrature. Il qual Studiolo gli lo debba detto Giovanni darglielo fatto per tutto il mese di Giugno prossimo à Venire di lungezza di palmi quattro con dodici Cassettini dentro e una porticella in mezzo Ovata, con li sue colonnati è balustri sopra detta porticella e scorniciato con cornice à onda. E li sudetti buffetti si hobligha il detto Giovanni di darli e forniti per tutto il presente mese di Maggio e consegnarli [c.1v:] liberamente al detto Signor Girolamo. E ché detto Signor Girolamo sia ottenuto dar li ferri per detti buffetti come anco le serrature e chiave per detto studiolo e mancante il detto Giovanni non darli in detto tempo li sudetti buffetti e studiolo il detto Signor Girolamo lo possa astringere per scudi quindici cioè scudi undici come si è detto e scudi quattro per tanto legname di pero dato al detto Giovanni per far detti lavori e per l'osservanza delle parti. Item si hobligha il detto Giovanni E[ff]ingier nella Reverenda Camera Apostolica con tutte cause hoblighandosi le decime e beni. Volendo che la presente habbia forza come si fosse Instrumento giurato Rogato per mano di Notaro et perché il detto Giovanni disse non saper scrivere, ha pregato me infrascritto farvi la presente di suo hordine e conventione, alla presenza delli infrascritti testimoni affisa dall' sudetto Giovanni con una Croce di sua mano (aperta et amata?).

Io Carlo Tremanini di Ordine e Conventione ho fatta la presente mano propria. +

Io Vincentio Rogero fui presente quanto di sopra mani sue.

Io Ludovico Milioni fui presente quanto di sopra.

9. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 168, [1651 luglio 10], *Bonaventura Schor, pittore: quietanza*. Carte due. *Recevuta 115. Gubernatore Pro Antonio Chicaro cum Cardinalem magnavaccham. Die 7. Augusti 1651 Vatt.*

Io infrascritto ho ricevuto scudi dui moneta da Antonio Chicheri qual sono per pagamento di giornate cinque che io gli ho depinto sopra carta per li fochi di San Pietro serviti per Eccellentissimo Signore Duca del Infantato e di questo mi chiamo contento e sodisfatto in fede per questo dì 10 luglio 1651. Dico _____ s. 2 [: b.] –

Io Bonaventura Schor a fè quanto detto io manu propria.

10. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 169, 1652 maggio 4. *Giovanni Maria Narice e Claudio Duplicetti, falegnami, periti per mastro Tommaso Vitale, falegname, periziano un lavoro di Giovanni Battista Buglione, falegname*. Carte due).

C. 1r: A di 4. Maggio 1652.

Misura e stima fatta da noi infrascritti Periti eletti per amb[edue le] parti à misurare le spalliere di noce fatte à fattura da Maestro Giovan Battista Buglione nel Refettorio delle molto Reverende monache di S. Silvestro per maestro Thomasso Vitale falegname.

Per le Spalliere con sua armatura dietro di castagno lavorate e squadrate incastrate à mezzo con

suoi riquadramenti cioè base e pilastri e capitelli e collarino, e architrave freggio e Cornice con suoi risalti e riquadrate trà l'uno e l'altro pilastro con sua cornice lunga palmi 83. 1/3 alta palmi 9. $\frac{3}{4}$ in tutta fa palmi 812 à 25 baiocchi il palmo_____ s. 203. –

Per il Seditore di tavole di noce con ovolo in su il taglio maschiettate à coda di rondine da alzare e bassare longo steso palmi 80. 1/3. e largo palmi 1. 1/10/12 fa palmi 150. 1/3 à baiocchi 25. il palmo_____ s. 37. 58.

Per li piedi sotto detti seditori lavorati à mensole riquadrati trà l'uno e l'altro con sua basa e membretti con sua cimasa sopra con suoi risalti sino li detti piedi di n° 27. contornati alti palmi 2. 1/6 larghi palmi 1. $\frac{3}{4}$ che assieme tutti sono palmi 99 à baiocchi 25. il palmo____ s. 27: 75.

Noi infrascritti Periti habbiamo misurato e visto e considerato li sudetti lavori fatti à fattura et unitamente stimiamo e con [sic] d'accordo frà di Noi stabilimo essere il valore della suddetta fattura baiocchi 25. il palmo e così stimiamo d'accordo dichiarandosi per la parte di maestro Thomaso Vitale e eletto moestro Gio. Maria Narice e per la parte di Giovan Battista Buglione è mastro Claudio Duplicetti eletti di commun consenso delle parti. / Somma in tutto assieme scudi duecento sessanta cinque e baiocchi 33. Diciamo_____ s. 265. 33.

Io Claudio duplicetti affermo a quanto di sopra manu propria.

11. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 173, 1653 settembre 4. *Giovanni Chelli esegue perizia di lavori di Maurizio Maviglione, falegname, nella nuova spezieria alla Dogana*. Carte dieci, assai dettagliate. *Gubernatore Pro Mastro Maurilio Maviglione p.te con M. Ludovicus Bolanus. Die 27. Septembris 1653 Vatt.*

Niente di particolarmente rilevante se non l'estrema precisione dei termini architettonici e l'indicazione dei legni (ad es. in c. 1r "Per il Cornicione sopra a detta scanzia di noce con suoi membri, gola, gocciolatore ancolo, et dentello tagliato con gola", in in c. 1v. "Per il Colarino sotto detto con bastone et gusci sotto ed il Cantone... pilastrelli di noce riquadrati con goletta attorno", in in c. 2r "Per la facciata d'Albuccio tinta di noce ... scorniciata con 2 sportelli e 3 pilastri con cassette nel fregio compresovi basa et cimasa", in c. 3r "coperchio... di tavole di noce... con un becco di civetta", in c. 5v "Credenzone principale. Per il Cornicione sopra a detto di Noce d'ordine composito con modelli sotto il Gocciolatorio et borchiette et rosette trà un modello, et l'altro, et dentello tagliato"). Il lavorante fa anche una cornice di albuccio per un quadro della Madonna, ma anche rastrelli sgabelli e utensileria varia.

12. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 202, carte due, [1668 luglio 24], *Sebastiano Marchetti, intagliatore*.

Alla Santità di Nostro Signore Al Monsignor Governatore Per Sebastiano Marchetti intagliatore povero Carcerato

Caporale di S. Carlo farete intendere à Maestro Bastiano Marchetti falegname all'Arco di Portugallo, per odrine del signor Benedetto Sog.te locute che se per questa sera non haverà portati all'Offitio scudi dieci per sodisfare Antonia Angeli vi anderà subito prigionie, e subito ne verrete à portare la risposta all'Offitio che così è ordine espresso questo dì 24 luglio 1668. Charità S. Trinitate et Madonna SS.

25 Beatissimo Padre / Sebastiano Marchetti intagliatore povero vecchio humilmente espone alla Signoria Vostra come un'Anno, e mezzo fa in circa prese per suo fattore Giovanni figliolo d'Antonia Curiale per 4 anni ad insegnarli l'arte con patto che detta Antonia per detto tempo dovesse darli 20. Scudi, dieci de quali Lei ne pagò anticipatamente, et li restanti scudi x. si obbligò pagarghli à capo all'anno Si rogò di detto Instrumento P. Paolo Batistino Amasio di detta Antonia, vi stette da' 9. mesi in circa, et havendo incominciato ad imparare detta arte

approssimandosi il tempo di pagarli l'altri scudi x. Se ne fuggì di notte senza causa alcuna almeno giusta, e perche era in tal caso detta Antonia obligata non solo à pagarli li detti ristanti scudi x. Mà anco li alimenti fattili conforme appare dal detto Instrumento, espose sin dal mese d'Agosto dell'anno passato querela contro il povero Oratore di attestato vitio, et hora si è esaminato detto Bastiano suo Amasio de confissione extraordinaria dell'Oratore cosa aliena dal vero, il tutto per farli restituire detti scudi x., e precluderli la strada di poter repetire l'alimenti, et l'altri scudi x, essendone stato condotto all'Offitio di Monsignor Governatore dalli sbirri, e da li rilassato con conditione che restituisca à detta Antonia detti x. scudi; Hora gli è venuto l'accluso ordine dal quale chiaramente appare, ché il tutto s'opera non per punire il preteso delinquente del preteso delitto, mà acciò sotto detto falso prestito sia astretto à render contro ogni ragione detta onta Supplica per tanto la Signoria Vostra in visceribus Jesu Christi haver occhio alle buone ragioni del povero Oratore acciò indirettamente non resti conculcato che dal suo aspetto si può vedere non essere huomo da ciò. Tanto più che detto Giovanni si è accomodato con un' altro mastro dal quale ne guadagna il Vitto, e vistito doppo che l'Oratore gl'hà insegnata l'arte, et il lavoro Quam Deus etc.

13. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 209, carte due, [1671 settembre 16], *Giov. Giuseppe Soria, doratore: conto di lavori eseguiti per Ludovico Cremona*.

Conto del Signore Ludovico Cremona con Gio. Gioseppe Soria indoratore.

Camerlengo Gubernatore Pro Io. Josepho Soria Inauradore et D. Ludovicus Cremona Die xvi septembris 1671 Notaro Juliani

Conto dell Signore Ludovico Cremona

Una Cornice da imperatore tutta oro brunita e no brunita	scudi	5. —
Una altra Cornice ingessata e inbolata	scudi	1. 50
Una Cornice da Testa di colore di noce e oro brunita	scudi	— 90
Una Croce nera brunita	scudi	— 40
Per avere ritocata una lettiera e diverse cornice	scudi	1. —
Venti quatro giuli di lavori fatti al Signore Cavaliere Saluzo di ordine loro	scudi	2. 40.
Et per Avere dipinte doi finestre di chiaro e scuro	scudi	1.
In tutto s.	scudi	12. 20.

14. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 211, [segue intestazione mia], carta unica, [1676 febbraio 4], *Relatio Gubernatore Pro Mastro Nicolao Viviano Codazzio (VS? S P: ?) Vaccarone (?)*, Die 4 Feb.rij 1676. Julianis.

Essendo io sotto scritto Perito eletto dell'Illustrissimo Sinore Auditore di Monsignore Illustrissimo Governatore di Roma come il tutto costa per gl'atti del Giuliani Notaro indisposto. Per la lite, che verte fra il Signor Giovanni Vavasorri, et il Signor Nicolo Codazzi Viviani sopra le pretensioni delli conti dati, e spese di detto Codazzi per la nuova Festa, che ha fatto fare detto Signor Vavasorri di San Bartolomeo e Alessandro della natione Bergamascha nell'Anno Santo passato 1675, la qual festa, e opera del detto Signor Codazzi, fu in tre archi e vestimento della Guglia, e Facciata avanti la Chiesa, fatte con tele, e legnami di pinto di chiaro, e oschuro, e altro, dove che dalla propria situatione, ne' scandagliare la sua altezza proportionabile, et larghezza delli detti cinque corpi, di lavoro, e anche l'osservatione fatta delle robbe disfatte esistenti in un magazzino à Tor di nona, che' fra luna, e laltra osservatione trovo che' in dett opera vi possa

essere andato fra tela, giornate, legnami spese minute secondo il tempo, e qualita di lavori schudi Seicento trent'otto con la consideratione da farsi, che' in simile operatione snpre si consuma, e si smarrisce delle robbe di più di quello che va in opera, che' pero secondo la mia perita pratica, stimo, e riferisco detto prezzo questo di 3 febraro 1676.

Io Carlo Fontana Perito [sua propria mano]

15. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 219, [segue intestazione mia], carta unica, [1678 ottobre 20], *Gubernatore Pro Maestro Andrea Cornelio Codazzio Ed.a Sig. Cesare Vidascho, Die 20 8.bris di 1678. Julianis Conto dell'Illustrissimo Signore Cesare Vidaschi Con Andrea Cornelio Intagliatore*. Bibliografia: Antonino Bertolotti, *Artisti Belgi ed olandesi a Roma*, 1880, p. 249, e *Ragguaglio 1687*.

Conto dell'Illustrissimo Signore Cesare Vidaschi

A di 8. Agosto 1678 Intagliato una Carrozza grande da sei luochi di legnami grossi un palmo di tavoloni senza la giunta delli pezzi incollati e riportati: In prima alla parte di dietro li doi bracci formano doi gigli di inpresa con li riversi da Capo fatti di fogliami in tutte le parte, fogliami che collegano la Cimasa e il reporto Sopra lo Scanno medemamente a forma di gigli con foglie frappate e li cosciali formano gigli che Collegano il reporto con una Stella nel mezzo di detto reporto Con Scanni e Sala, intagliate tutte à Stelle e gigli e Corpetto con il medemo intaglio _____: _____ scudi 18
E più alla parte davanti doi Bracci con suoi pezzi riportati per fare la grossezza di detto intaglio a gigli intrecciati con foglie con il uo porticello si acompagna detta Cochiglia con li suoi Coscialetti fatti del medemo Intaglio _____ scudi 15
[tutto ammonta] _____ scudi 33.

16. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 231, [segue intestazione mia], carte due, [1683 gennaio 4], *Peritia DD. Franceschi Coralli, et Hieronimi Sacchetti Gubernatore Pro DD. Bartholomeo Guglinallo et Victorio Benenato, Die 4° Januarij 1683 di 1678. Julianus Notarus*.

Noi infrascritti Indoratori in Roma periti, e Giudici rispettivamente compromissarij eletti, e deputati dalli Maestri Bartholomeo Gudinelli, e Vittorio Benenati, come costa per Instrumento rogato per gli atti del Notaro Giuliani il di 2. Corrente, con le circostanze, e requisiti posti in detto Instrumento da noi infrascritti bene inteso, e considerato, el quale etc.. Havendo dunque noi infrascritti richiesti dalle suddette parti, et in vigore di detto Instrumento veduto, e molto ben' considerato, alla presenza delle suddette parti in Casa propria di detto Mastro Galinalli, due partite di cornici da detto Benenati dorate à detto Mastro Gallinelli, cioè una in numero di dodici, e l'altra in numero di quattro, et a noi infrascritti dalle medeme parti attestatici essere quelle le medeme cornici sopra le quali tra le medeme parti pende lite, e controversia, e differenza, e secondo la nostra perizia, e coscienza mediante il nostro Giuramento affermiamo le dette dodici cornici tutte in diversi luoghi restano defettose per causa del oro non essendo tutte ben coperte di oro, e le altre quattro sono parimente defettose per causa del Bolo, che restano parimente. Le dette cornici mancanti e non ben coperte d'oro nelli luoghi dove non è Imbrunito, e questo è mancamento del sudetto Indoratore, e nelle parti dove dette cornici numero quattro sono imbrunite, e che vi manca l'oro non puol essere mancamento del Indoratore et in fede gli di quattro Gennaro 1683.

Io girolimo sachetti manupropria

Affermo quanto sopra Maestro Francesco Corallo mp. [verso prima carta, seconda vuota]

Et di più havendo di novo reccediva, li retroscritti lavori, raccominodati dal medesimo indoratore li stimiamo importare le retroscritte n. 12 Cornici scudi Undici baiocchi 35 in fede

gli di 15 Gennaro 1683.

Et più per haver dato di Vernice negra a dui Cornici d'imperatore Giulij quattro et due Giulij per li anelli

Io Francesco Coralli affermo quanto sopra mp.

Io Girolimo sachetti afermo quanto di sopra

17. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 235, [segue intestazione mia], carte tre, [1684 marzo 9], *Peritia di computo Gubernatore Pro Illustrissimi et Gratosissimi DD. Duca Hippolito Lante et D. Antonius filio et Domenico Chiavena. A dì 9° martij 1684. di 1678. Julianus Notarus. 8. Conto, e Nota di Spese, e lavori fatti per Servizio delli Eccellentissimi Signori Duca, et Don Antonio Lanti Con Domenico Chiavena Intagliatore, et Indoratore.*

Io infrascritto Perito eletto, e deputato dall'Eminentissimo e Reverendissimo Signor Cardinale Pro Gubernatore met., per gl'atti del Giuliani suo Notaro nella Causa Vertente trà l'Eccellentissimo Signore Duca Hippolito Lanti, e Don Antonio Lanti suo figliolo, et il Signor Domenico Chiavena Intagliatore, et Indoratore, ad effetto di rivedere, e tassare il conto di spese, e lavori fatti dal sudetto Signor Domenico per Servizio della Comedia fatta recitare dall'Eccellentissimo Signore Don Antonio Lanti nel Carnevale dell'anno 1683, havendo ben visto, e considerati l'infrascritti conti à partita per partita, et osservati accuratamente li lavori infrascritti, dico, dichiaro, tasso, e riferisco come segue Cioè

Per costo di una Birozza di Creta _____ s. 1 – 50 –

Per haver modellato il carro, cioè la Machina, che compariva in palco di grandezza di palmi 14., e di larghezza palmi 7. con fogliami, e due Sirene fatte al naturale, e d'avanti havervi modellato un' orso palmi 5. grande, et un putto palmi 3 ½ alto, tutto adornato con intaglio, e le sue rote modellate di Creta _____ s. 25 –

Per costo di gesso (simbolo di peso, libbre?) 3250. À s. 5 il migliaro _____ s. 16 – 25 –

Per haver formato tutto il sudetto Carro di gesso _____ s. 15 –

Per costo di Carbone per asciugare le carte piste _____ s. 4 – 20 –

Per costo di olio per untare le forme _____ s. – 50 –

Per costo di strutto per untare parimente le forme _____ s. – 30 –

Per costo di Colla Cervona _____ s. – 80 –

Per costo di farina, cartoncino, filo, e spago _____ s. 3 – 50 –

Di patto fatto

s. 45 – Per haver gettato di carta pista, e cartoncino tutto il sudetto carro, et haverlo messo in opera, come era il modello _____ s. 16 – –

s. 4:50: – Per haver fatto Lancie no. 18. longhe palmi 11. l'una intagliate, et inargentate le punte, e l'altre colorite con fascie di torchino, e rosso _____ s. 7 – 20 –
[importa somma]

s. 49: 50: _____ s. 90: 25: –

[Verso prima carta, riporta somma]

49: 50: _____ s. 90: 25: –

3: 60. Per haver fatto spade n° 12. Longhe palmi 4 l'una con impugnature intagliate, indorate, et inargentate _____ s. 4: 80

2. 10. Per haver fatto accette n° 7 longhe palmi 5 l'una intagliate, et inargentate, et il manico colorito con sua fascia verdi, e rosse _____ s. 2 – 80.

3: 85: Per haver fatto n° 7 archi da frezze longhi palmi 4 l'uno intagliati con foglie, dorati, et inargentati, e messoni li suoi cordoni _____ s. 7 –

1. 80. Per haver fatto dardi n° 6. longhi palmi 5 intagliati,

	e tutto dorati, et inargentati_____ s.	3	–
2. 45	Per haver fatto circassi n° 7 longhi palmi 2. ½ l'uno, e longhi palmi ½ tutti intagliati fatti di carta pista dorati, et inargentati_____ s.	3 –	60 –
– 80.	Per haver fatto frezze n°5 longhe palmi 2. ½ l'una dorate, e con sue penne al naturale_____ s.	1 –	50 –
3. 25.	Per haver fatto Cimieri n. 5 per li Musici della Recita tutti intagliati, con un'Aquila in fronte di carta pista, e foderati di dentro di tela, e tutto inargentati, e dorati, e poi sbruffati sopra di sbroffi di più colori_____ s.	5	–
12. 60-	Per haver fatto n° 36 Morioni per le Comparse fatti di carta pista, e foderati, et indorati, e sbroffati con sbroffi di azurino_____ s.	21 –	60 –
[–.] 50-	Per haver fatto n° 3 bastoni da Comando longhi palmi 2. ½ et indorati_____ s.	–	80 –
1- 80-	Per haver fatto Ghirlande n° 3. di lauro fatte di cartoncino, e filo di ferro, e le foglie da una parte inargentate, e dall'altra Colorite di verde, come per Pastori_____ s.	3–	–
[importa somma]			
82: 25 -	_____ s.	143:	25:
[recto seconda carta, riporta somma]			
82: 25 -	_____ s.	143:	25:
– 60.	Per haver fatto ghirlande di tesa n° 4. per le Ninfe_____ s.	1 –	60 –
– 30.	Per haver fatto un bastone, cioè moletta per appoggiarsi la Vecchia, tutta dorata_____ s.	–	50 –
– 90.	Per haver fatto un scettro tutto intaglio con gigli, e fiori di legno longhi palmi 2. tutto dorato_____ s.	1 –	50 –
– 35.	Per haver fatto uno stilo con l'Impugnatura intagliata di legno inargentato, e dorato_____ s.	–	40 –
– 35.	Per haver fatto una Corona di cartoncino intagliata, e dorata, e messoci gioie, che servì per la Regina_____ s.	–	60 –
– 90:	Per haver fatto un Mazzabeco con una testa di Scornabeco di carta pista tutto dorato longo palmi 5. grosso palmi 1._____ s.	1 –	50 –
– 40:	Per haver dorato il Cavaletto del Mazzabeco alto palmi 4 longo palmi 4._____ s.	–	60 –
– 40:	Per haver fatto due ali per Cupido, che recitava grandi palmi 1. ½ colorite di più colori_____ s.	–	60 –
1 – 30-	Per haver fatto uno scudo intagliato con foglie longo palmi 2. ½ largo palmi 1. 1/3 dorato, che servì per Pallade_____ s.	2	–
– 40-	Per haver fatto una lancia longa palmi 8. tutta dorata per detta Pallade_____ s.	1	–
– 30-	Per haver fatto un'hasta per una bandiera longa palmi 10. tutta dorata_____ s.	–	30 –
[importa somma]			
88: 45 -	_____ s.	154:	05–
Somma il presente Conto sommato assieme_____ scudi centocinquantaquattro baiocchi 05 (more nostro?) –			
[diversa mano] Duplicato 9. Tassati li sopradetti lavori al suo giusto e vero prezzo scudi ottantotto e baiocchi 45 (more nostro?)_____ s.			
Tomasso Matthei ff (simbolo) 88 – 45			

18. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 259, [segue intestazione mia], carte tre, [1610-11], *Alla Santità di Nostro Signore A monsignor Governatore che proverà ch'è frà costoro non nascano scandali. Per Michelangelo Torrisano 1610. All'Illustrissimo et Reverendissimo Monsignore Governatore di Roma. Per Michelangelo Torrisano. 1611. Alla Santità di Nostro Signore Amonsignore Governatore di napoli 1611 Per Michelangelo Torrisano.*

C. 1r. Beatissimo Padre / Michelangelo Torrisano che fù figliolo del quondam Sebastiano Torrisano fonditore della Reverenda Camera Apostolica, et Antico Servitore della Santità Vostra da che era Auditore della Camera humilmente gl'espone che alli mesi passati, fù ad istanza di un Giulio Mancini Medico indebitamente carcerato per ordine del Pelegrini molto suo amico, et all'hora (t.ente? tenente?) di Monsignor Governatore, et finalmente non vi essendo cosa alcuna di rilievo contro di esso lo fece rilassar gratis, ma volse quel Giudice, che desse parola di non offendere, ne far offendere il detto Giulio sotto le pene contenute nelli bandi, et si obligasse di representarsi. Et perché Padre Santo l'adversario deve egli ancora stare sotto questa parola et obbligo come l'oratore, non è stato mai possibile l'abbia mai potuto astreggere a questo con tutto ne habbia fatto istanza più volte per essersi egli portato da personaggi, et molto favorito, per il che vedendosi in questa libertà di poter dire a bocca aperta quello che li pare, ogni giorno nelle spitiarie, et altri luoghi dice cose contro dell'oratore che lo provocano a rompersi il collo et andare in Ruina, et pare che con quest'huomo non vi possa la Giustizia. Et perché vole il dovere per levare ogni occasione et scandalo, che egli ancora sia rafrenato con la medema parola et obbligo che hà fatto l'oratore à suo favore, Ricorre alli Santissimi Piedi di Vostra Beatitudine humilmente supplicandola Voglia degnarsi ordinare a Monsignore Governatore che in ogni maniera astregga questo Medico a dar questa parola sotto le medeme pene nelle quali soggiace l'oratore non ostante qual'si voglia rispetto essendo così di Giustizia che oltre farà opera pia, pregherà Nostro Signore Iddio per la sua longa, et felice Vita.

C. 2r. Illustrissimo et Beatissimo Monsignore / Michelangelo Torrisano Devoto oratore di Vostra Signoria Illustrissima gl'espone che fù sospeso dall'esercitio della procura in questo suo Tribunale da Monsignore Ala in compagnia de alcuni altri alli quali la detta privatione et per le qualità loro, et per delitti commessi, fù di pocho castigo, il che non si puol' dire dell'oratore che oltre l'haversi qualche talento di lettera et intelligenza di questo essercitio, non commesse mai cosa che meritasse simile affronto, nondimeno per particolari interressi di quel' Prelato convenne all'oratore soggiacere a questo affronto indebitamente fattoli, di che fù sforzato darne anco Memoriale à Nostro Signore. Il quale si degnò rescriverli che gli ne parlasse, che per tenere il detto oratore in questa mortificatione, non glie ne volse mai parlare: nodimeno Monsignore Illustrissimo essendo stati tutti gl'altri reintegrati dalla molto benignità di Vostra Signoria Illustrissima ancor l'oratore la viene à supplicare perché si degni favorirlo della medema gratia, et lo abiliti che possa essercitare l'offitio suo come faceva per prima, che oltre farà cosa giusta et pia, pregherà Nostro Signore Iddio per ogni sua maggior felicità.

C. 3r Beatissimo Padre / Michelangelo figliolo del quondam Sebastiano Torrisano, che fù fonditore della Reverenda Camera Apostolica, et antico Servitore della Santità Vostra da che era Auditore della Camera humilmente gl'espone, che alli mesi adietro fù sospeso dall'esercitio della procura con altri sei da Monsignore Governatore di Roma in quel suo Tribunale sotto pretesto, che con una fede (pretensa?) mutilata havesse fatto carcerare un' Paolo Bossio ad istanza di un' suo parente, et per che con effetti la detta fede fù fatta dal Notaro che la diede senza avvertire di mettervi alcuni particolari, che ne meno potevano retardare la carceratione dell'adversario, ne si poteva dire fosse perciò mutilata, et perché anco la detta fede, la fece fare, et l'hebbe il suo parente, et l'oratore non ve si trovò parente, ne hà colpa veruna dell'ignoranza di quel' notaro che la fece; non ne deve per ciò egli patire una pena così rigorosa d'esser connumerato trà molti che per i loro misfatti la detta privatione fù pocho castigo, ne l'oratore

carico di fameglia persona ben'nata, et benemerito della Sede Apostolica per le opere egreggie fatte dal' Padre di argento, et metallo come ne fanno fede, li Apostoli, et Candelieri che sono nella Sacrestia di Vostra Beatitudine et li Colossi che sono sopra le Colonne Antonina, et Traiana con la Croce, et Palla della Cuppola di Santo Pietro fatte con' tanta eccellenza, et altre infinite opere che si veggono per Roma, sia indebitamente così mal trattato, et posto trà gente di moltieccettione con' infamia notabile della Casa sua; Ricorre per ciò alli Santissimi Piedi di Vostra Beatitudine humilmente supplicandola voglia degnarsi ordinare a Monsignor Governatore che costandoli dell'innocentia dell'oratore, lo voglia restituire al' suo esercizio con il quale havendo qualche talento di lettera, et pratica, campa la sua povera fameglia agravata di sei bocche. Esso inutile honoratamente che oltre farà opera pia, et giusta, pregherà Nostro Signore Iddio per la longa, et felice Vita di Vostra Santità.

19. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 267, S.d. [1628]. Carte due, segue intestazione mia. *Mancato pagamento di un falso cavaliere a sei diversi artigiani, tra cui Giovanni Anguilla. Alla Santità di Nostro Signore. A Monsignor Governatore per giusta [causa] Per Sei poveri Artegiani.*

È notorio in Roma, il Culto, et fasto diffusissimo, con il quale è vissuto in Roma Giovanni Ghisnel, che si fa chiamare il Cavaliere della Matalena. Con questo supponendosi ricco di sangue signorile con fiocchi à Cavalli ad uso de' Prencipi, levree superbe, et di molto costo hà ingannato molto Popolo in Roma contro la forma della legge commune, et della Bolla di Pio V.^o contra fraudulentos Ductores edita. Trà l'altri sei poverissimi Artigiani Oratori sottoscritti in 900 scudi frà tutti i quali desperati del pagamento per essersi scoperto fallito, et non avere con che pagare sono ricorsi alla Giustizia Criminale di Monsignor Governatore di Roma, et avanti di lui provati li requisiti della Bolla, et della Ragon Commune, fanno Istanza per la condennatione di lui, nelle pene di ragione, et perché sin'hora si è proceduto con molta lentezza, et riguardo ricorrono alla Santa Giustizia di Vostra Beatitudine, et la supplicano si degni ordinare à Monsignor Governatore, che contro questo vagabondo fraudolente proceda alla debite pene di ragione senza riguardo di raccomandatione, et habbia l'occhio, che in qualche modo li poveri Oratori habbino sodisfattione substance assorbite con fraude da detto Cavaliere. Che il tutto sia Pavolo Borrono Indoratore Antonio Tirabosco Spadaro Giovanni Mattheo Falegname Giovanni Sellaro in Campo Marzo Giovanni Anguilla Intagliatore Giovanni Chiodarolo.

20. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 264, senza data [1621-1623 (come da: Marcus Antonius Gozzardinus, card. 30 ag. 10 m. 1 sett. 1623.

L'Arciconfraternita di San Giuseppe dei Falegnami supplica il Cardinal Marco Antonio Gozzadini di intercedre presso il Governatore di Roma in favore di Antonio Grandi Intagliatore, condannato all'esilio, carte due. In c. 2v: Concedatur (mano recente) 1622.

cfr. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 182, 1659 giugno 6., carte due di cui una mancante). *Giacomo Mani, intagliatore, supplica per la grazia della remissione dall'esilio.*

21. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 2, *Artigiani ed artisti*, fasc. 183, 1661 aprile 1. *Antonio Santore, intagliatore*, carte due di cui una mancante). **Niente di notevole** Regesto *Conto di spese fatte da Antonio Santone intagliatore*. MA collegare a questo nome il Franco Santore citato da Bertolotti per il Gesù, vedi sopra, e da Di Castro nel volume Pallavicini, p. 274, unito dubitativamente a un certo "Monsù Sansone" che sarebbe stato responsabile del disegno di tre tavoli per il Principe di Civitella, Niccolò Carlo Pallavicini. Questo antonio è probabilmente quello che sempre Bertolotti annota tra gli Ebanisti come Antonio Sartorij, e i cui discendenti devono includere i

Sartori citati in *Artisti e Artigiani a Roma*, III, 2013, n. 29. Parrocchia di San Nicola in Arcione, Elisa Debenedetti, Rione Trevi, pp. 13-48: Anno 1700 niente; Anno 1725, p. 24, c. n. nn., Marcantonio Sartori romano intagliatore anni 57 in Strada Rasella casa e bottega con moglie Antonia Pauletti romana 61 e la figlia Domenica 25; Santoni, Antonio, intagliatore al Fico:

ASVR, ASGF, *Carte Patenti*, Tomo 164, c. [A10v]: [spedizione carta patente], Lorenzo Maffei, Console e Camerlengo, 27 marzo 1659, [paga s. -: b. 75], inedito;

Santone, Francesco intagliatore:

ASVR, ASGF, *Carte Patenti*, Tomo 164, c. [F 9v]: [spedizione carta patente], Pietro Paolo Aldovardi, [Console e Camerlengo], [ottobre] 1676, [no indicazione di pagamento, ma s. -: b. 75], inedito;

ASR, Archivio Odescalchi, *XIII Filza di Giustificazioni Diverse dal Libro Mastro*, A-5, n. 247: [pagamento per] sgabelli, poggiapiedi, stipi per collezioni, capitelli e basi per colonne, due sgabelloni intagliati con testine di donna, cartelle, fogliami, altri due sgabelloni con ornamento architettonico, bucrani e festoni, altri due sgabelloni con ornamento architettonico, fogliami e altri intagli a pattern vegetali ricavati dall'antico e altri dettagli, scudi 43: 50. 1695, citato in GONZÁLEZ-PALACIOS 2010;

22. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 290, senza data [1676-1689], carte due. In c. 2v altra mano: "alla competente della visita alle carcere che abbia il conveniente riguardo".

Carlo Prati, intagliatore, che ha eseguito dei lavori nel 1672 e 1673 per Carlo Francesco Bassi, lo ha querelato nel 1674 presso la corte di Campidoglio, poi presso l'Uditore per mancata mercede. Essendo il Bassi ora carcerato per debiti, l'oratore supplica che non sia scarcerato dalla Sacra Visita senza che abbia prima saldato il suo debito.

23. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 296, senza data [1699-1726, cfr. RIETZLER e SEFRIS, V, p. 21: Fabrizio Paolucci, cardinale col titolo di Santi Giovanni e Paolo, 5 gennaio 1699, morto nel 1726. Cfr. MOROSI, III, pp. 144-145: Paolucci Francesco, cardinal 1657 – 1661 Paolucci Merlini Camillo, cardinale 1766-1763], carte due. Supplica.

Filippo Ferrari "stuccatore ossia intagliatore", incaricato da monsignor de Vico di lavorare per la cappella che si fa fare in San Salvatore in Lauro dall'architetto Antonio Canavari, è stato privato del lavoro da quest'ultimo e, venuto con esso a parole e citato presso il tribunale del Governatore, supplica il Cardinal Fabrizio Paolucci di intercedere per lui.

24. ASR, *Tribunale del Governatore*, b. 3, *Artigiani ed artisti*, fasc. 154 *Andre Giuliani*, c. 30r-v [02-01-1683], (*Noctio?*) *Peritis et Concordia (partibus?) (Hauove? Simbolo vs?) Bartholomei Gulinelli. Die Secunda Januarij 1683*

Vertentibus per acta mei et litibus, controversijs et differentijs inter Dominum Bartholomeum Guglinellum firrll: Desdemonij (?) à Tolentino ex una, et Dominum Victorium Benenatum quondam Josephi messinensem Inauratorem in Urbe partibus excetera mihi et super Solutione scutorum Duodecim moneta à domino Victorio petitorum supradicto Bartholomeo occ.a ass: (?) residui gratis et mercedis resp.a ut d.e (?) per haver dato di colla, gesso, et ripulito dodici Cornice et quelle dorato di diverse misure et la maggiore di palmi quattro come da' dette parti s'asserisce, ad quas (?) computum (supradictus?) Dominus Victorius asseruit (o.et me.tis*?) affirmavit habuisse et recepisce à supradicto Domino Bartholomeo Scuta Octo 8is ma*s ?, quam

etiam prò arte dicti Domini Bartholomei fuerit convenutus? dictus Dominus Victorius et citatus pro solutione et restitutione scutorum sexdecim moneta eidem Victori indebitore solutus? Predicto? Ass.o pretio et valore aliarum quatuor Corniciarum inauratarum non benè et ad usum bonae Artis, et pre dictum Dominum Bartholomeum inadvertentem (quod?) copertarum? Ut asservitibus?, Cupientes igitur partes prglietem? Dd. Sites ut? Controversiam dicidere et terminare amicablem, et ad offugiam obtinere ex parva et incommoda (simbolo?). Hinc est quod in meis (presente ?) et per (ulo ? Corzi ? sup.e?) Dominus Bartholomeus Guglinellus, et Victorius Benenatus mihi sponte autem convenerunt et inter se se concordarunt hoc modo in (d.e ? simbolo) vulgari sermone loquendo...

Di rimettere le suddette differenze e pretensione à due Parti Indoratori in Roma dà (o lagovrana?) protentermente? Uno per parte dà nominarsi da basso, con questo però che li detti Periti prima de discidare debbino unitamente osservare et vedere se la colla, gesso, ripulitura et oro posto in dette Cornici sijno di buona qualità, ben fatte, lavorate et riviste ad uso di buon'arte, et trovandosi essere le dette Cornici in tutto et per tutto come sopra et non ascrincti, debbino stimare il prezzo et valore di quelle non compromesso et per oro per legno et intaglio di dette Cornici mà la sola opera oro, colle, et Gesso, messoci da detto Vittorio, per che così (simbolo: volemo?). Come anche abbino li medesimi Periti vedere et considerare le sudette altre quattro Cornici dorate per le quali come sopra si è detto il suddetto Vittorio ha ricevuto da detto Signor Bartholomeo in pagamento Scusi Sedici moneta, se sijno state ingessate, pulite, reviste à dovere ad uso di buon'arte, e trovandosi le dette quattro Cornici defettose et non fatte come sopra ad uso di buon'arte li medesimi Periti debbino affermare sì come vogliamo che dalli medesimi si stimi come si in quanto, et à che Somma ascenda il danno, pregiudicio, ò defetto per che così (simbolo: vogliamo?) Il Quale Signor Bartholomeo Guglinelli elegge et deputa per sua parte in Perito per l'offitio suddetto il Signor Francescho Coralli Indoratore di rincontro li Signori Panfilij al Corso, e detto Maestro Vittorio Benenati [...]

25. ASR, *Camerale I, Giustificazioni diverse*, b. 67, fasc. 10, *Computa diversa per lavori fatti a Palazzo Vaticano e Castel S. Angelo*, 1630-1631, n. 1.

Conto Con la Reverenda Camera Apostolica Per Andrea Plati Corniciaro In Panico [1631]
La Reverenda Camera Apostolica deve dare per li sottoscritti lavori serviti per la Carrozza della Santità di Nostro Signore Papa Urbano Ottavo sotto li 15. di Maggio 1630.

1 —	Per havere accomodato le Cornice per li specchi d'una Carrozza grande, essendosi accomodato per il rumore che facevano li Cristalli, et per havervi messo delle Vite, e madre vite			
	Importa in tutto _____	s.	1:	60.
60 —	Item a dì 6. Ottobre 1631. Per haver fatto n° 12. Cornice di specchi lavorati, cesellati di basso rilievo con l'imprese tutte di un pezzo per la Carrozza nova vale scudi dieci il pezzo, Importa _____	s.	120:	—
	Somma in tutto			
	s. 61 —	s.	121:	60

Si è fatto mandato questo dì 4 Agosto 1630 per s. 60 moneta.

26. ASR, *Camerale I, Giustificazioni diverse*, b. 67, fasc. 10, *Computa diversa per lavori fatti a Palazzo Vaticano e Castel S. Angelo*, 1630-1631, n. 2.

Conto della Reverenda Camera dell'Indoratura della Carrozza di Nostro Signore Con Simone Lagi Pittore et Indoratore [a fianco somma 85]

A di 4: 8bre 1631. / Conto delli lavori fatti per l'indoratura della Carrozza di Nostro Signore e Papa.

40 –	Per haver toccato d'oro la culatta molta ricca fatta con oro che resista all'acqua, e indorato la banda del Cocchiere toccato d'oro ricca con tutto il resto della Cassa di fuori importa assieme_____ s.	60:	—
15 –	Per haver'indorato il Cielo di detta Carrozza con 40: regoli ritorti scorniciati, e fatto d'oro in mezzo un vano ovato con molt'intagli con un sole in mezzo vale_____ s.	20:	—
8 –	Per haver indorato quattro Cornici che ricorrono intorno al suddetto Cielo ch'era intagliato importa_____ s.	12:	—
6 –	Per haver'indorato quattro riporti nelle Cantonate al detto Cielo molto ricche vagliono_____ s.	10:	—
6 –	Per haver toccato d'oro quattro rote di detta Carrozza_____ s.	10:	—
5 –	Per haver dato di colore di noce, et inverniciato la detta Carrozza con vernice che resiste all'acqua_____ s.	08:	—
Somma assieme delle partite			
80 –	_____ s.	120:	—

Fatto mandato 4. Aprile 1630 scudi 80 moneta.

27. ASR, *Camerali I, Giustificazioni diverse*, b. 67, fasc. 10, *Computa diversa per lavori fatti a Palazzo Vaticano e Castel S. Angelo*, 1630-1631, n. 3.

1631. Conto della Reverenda Camera Apostolica Con Pietropaolo Giorgetti Intagliatore de Legnami in Panico

C. 1r: La Reverenda Camera Apostolica deve dare per tutto l'Intaglio di una Carrozza servita per la Santità di Nostro Signore Papa Urbano Ottavo 1631.

49 –	Per tutto l'Intaglio del Cielo di detta Carrozza, ciò è per haver fatti à onde li regoli n° 40. scorniciatoli à mano con difficoltà, per essere detti regoli storti; fatto poi intorno all'ovato, e così dentro diversi reporti, Imprese, et altri Intagli, e li quattro pezzi di Cornice intorno assai ricche con diverse imprese sopra reportate con altri Intagli tutte trasforate, e nei quattro Cantoni sopra dette Cornici fattoci quattro Cantonate grandi, dove vi son dentro 4: putti con rami di lauro in mano di rilievo con altri Intagli intorno; fatto il tutto con diligenza e pulitezza, importa tutto questo scudi ottantacinque_____ s.	85
1. 80	E più per haver fatto dentro alla detta Carrozza ciò è intorno à un scalino mezzo tondo, dove posa sopra la Sedia di Nostro Signore con sue Cornici intorno di noce incastrate da levare e mettere, che servono per appoggio de' piedi, importa scudi tre_____ s.	3
1. 20	E più per haver fatto sopra l'ale di detta Carrozza quattro pezzi prima scorniciati, e poi intagliati, importano scudi doi_____ s.	2
25 –	E più per tutto l'Intaglio del Carro di detta Carrozza tanto dietro, come d'avanti, fattoci sopra diversi Intagli Imprese, reporti, fogliami, con haver requadrato con cornice tutta la Cassetta d'avanti ricca, e con altre fatture, et il tutto con pulitezza, come si vede importa scudi cinquanta_____ s.	50
– 50	E più per haver fatto un'Incastro sotto la coda di detta Carrozza fatto à	

	collo d'oca dove vi v'è dentro un ferro grosso, che lega insieme detti legni importa baiocchi ottanta_____	s.	—:	80
	[importa somma]			
	77.50 _____	s.	140:	80
	Fatto mandato 4 Aprile 1630 s. 77:50 moneta			
	C. 2r: ---			
	C. 2v: ---			
	C. 3r: La Reverenda Camera Apostolica deve dare per tutto l'Intaglio di una Carrozza servita per la Santità di Nostro Signore Papa Urbano Ottavo 1631._____			
20 —	Per tutti l'intagli del Cielo della Carrozza Prima per li 40. regoli del detto Cielo scorniciati ad onde ed un collarino in mezzo di rilievo ed il suo membretto di qua e di la fatti à mano vagliono giulij 8. l'uno m.no (?) tutti_____	s.	32:	—
12 —	Et più per le 4. Cornici in torno al detto Cielo, tutte trasforate con Ape et soli riportati sopra di rilievo con bastoncini di lauri et altri intagli che ci sono importano questi quattro pezzi_____	s.	24:	—
8 —	Et più per le 4. Cantonate di rilievo sopra a dette Cornici dove vi è dentro à ciascheduna un Putto relevato con Rami di lauro in mano, et altri Panni, e cartelle intorno importano queste 4. _____	s.	14:	—
6 —	Et più per haver fatto un reporto tutto di un pezzo intorno all'ovato dove ci sono sopra dieci ape, et dieci soli di rilievo con altri fiori, et cartelle transforate come si vedono importa questo_____	s.	10:	—
1. 50	Et più per una Cornice fatta ad onde, et intagliata à fronde di laoro riportata sopra al detto ovato importa_____	s.	- 2:	—
2 —	Et più per una impresa reportata dentro alla detta Cornice dove vi è dentro un sole di rilievo con lami di lauoro intorno, et un svolazzo sopra da scriverci dentro un motto importa questo__	s.	- 2:	—
	[importa somma]			
	49.50 _____	s.	85:	—
	C. 3v: [riporta somma]			
	49.50 _____	s.	85:	—
1. 50	Et più per haver fatto dentro alla detta Carrozza cioè intorno intorno à un scalino mezzo tondo, dove posa sopra la Sedia di Nostro Signore le sue Cornici intorno di noce incastrate da levare, e mettere, che servono per l'appoggio de piedi importa____	s.	3:	—
1. 20	Et più per haver fatto sopra l'ale di detta Carrozza quattro pezzi prima scorniciati, e poi intagliati importano_____	s.	2:	—
25 —	Et più per tutto l'intaglio del Carro di detta Carrozza tanto dietro come d'avanti fattoci sopra diversi intagli, Imprese, reporti fogliami, con haver requadrati con Cornice tutta la Cassetta d'avanti ricca, e con altre fatture, et il tutto con pulitezza come si vede importa_____	s.	50:	—
— 30	Et più per haver fatto un Incastro sotto la Coda fatto à collo d'oca, dove vi v'è dentro un ferro grosso, che lega insieme detti legni importa_____	s.	—:	80
	[importa somma]			
	77.50 _____	s.	140:	80

28. ASR, *Camerali I, Giustificazioni diverse*, b. 67, fasc. 10, *Computa diversa per lavori fatti a Palazzo Vaticano e Castel S. Angelo*, 1630-1631, n. 4.

Conto della Santità di Nostro Signore Con Paris Bazzano Vetraro [1631]

C. 1r: A di 8 8bre 1631

21 – La Santità di Nostro Signore deve dare a me Paris Bazzano Vetraro per Sei Christalli de misura del 36 dati per la carrozza nova fatta [a] sua santità per ordine di M.[onsignor] Fausto Poli (a di? X sua?) d'accordo con sua signoria Illustrissima importano in tutti scudi ventiquattro di moneta_____ s. 24mta__

1.50 Et per fattura d'haver lavorati detti Christalli e messoli li pronti intorno et saldatoli dentro le cornice a ragione di baiocchi 40 l'uno in tutti importano_____ s. 2 – b. 40

[importa somma]

22: 50 _____ s. 26 – b. 40

Saldato et accordo in scudi ventidue baiocchi 50 moneta

Federigo Sales Corp. (Camerlengo?)

Fatto mandato 4 Aprile 1632. Scudi 22: 50

Elenco degli intagliatori in legno identificati durante la ricerca

Le occorrenze degli intagliatori in VODRET 2011, per quanto parte di un volume meritorio, presentano diverse inesattezze, dimostrandosi uno strumento non paragonabile alle ricerche di DEBENEDETTI, PAMPALONE 2004; DEBENEDETTI, PAMPALONE 2005; DEBENEDETTI, PAMPALONE 2013; DEBENEDETTI, PAMPALONE 2023. Ad esempio, pur con tutta la giustissima enfasi che gli autori mettono sulla scelta lessicale (come nel caso degli onorifici Dominus, Signore, ecc.) e su altre specifiche mansioni degli artisti ricavabili dai documenti, si confondono drammaticamente per quanto riguarda il lemma “intagliatore”/“scultore”, di nostro interesse. Nelle affermazioni di intenti metodologici di Massimo Pomponi, infatti, appare evidente la volontà di registrare nello studio soltanto Architetti, Pittori e Scultori, con una breve “appendice” – che tale non è, essendo a corpo – per stuccatori e intagliatori. Il problema è che, sebbene il lemma secentesco di intagliatore possa coprire anche il mestiere di incisore, ossia quello che interessava veramente agli studiosi in quella sede, essi hanno anche registrato gli intagliatori in legno in cui si sono imbattuti – che noi citeremo nella trascrizione delle foto, distinguendoli da quelli degli incisori, o almeno probabili tali – mentre alcuni di questi ultimi, evidentemente per un significativo autocompiacimento, da registrarsi come fondamentale per lo studio invece presente, si sono presentati al parroco impegnato nella stesura dei registri di censimento come scultori, e forse anche come architetti, ma il dato sarà da ricontrollare per questa categoria. Ciononostante, il valore dell’opera sta nella sua indiscutibile messa a fuoco dei problemi centrali di uno studio di questo tipo, che è necessariamente comparativo è multipolare. In particolare, i ruoli e i doveri dei padrini e delle madrine nell’instaurare nuove cerchie di influenza e di amicizia è scarsamente sottolineato altrove, così come la distinzione tra il lavorante, il giovane e il garzone è adeguatamente esplorata, anche se a tratti frettolosamente risolta: probabilmente tramite la generalizzazione ed estensione dell’*habitus* dei pittori, principale oggetto di quella ricerca, anche agli altri mestieri dell’arte figurativa romana.

Agazzino, Pavolo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 7v]: «[spedizione carta patente], Giuseppe Cecconali, [Console e Camerlengo], mese di ottobre 1678 pagho in tutto scudi 1- 80»; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «4 9mbre 1678, Segr. Gioseppe Cecconali, Cons. Cam. Gioseppe Cecconali; Cons. comp. Gio Batta Rota e Pietro Previtali», spediscono la patente, cfr. <i>ivi</i> , 5 maggio 1679 Gioseppe Cecconali, Cons. Cam. Lorenzo Angelini; Cons. comp.: Pietro Pavolo Mandosi Vincenzo Giuliani Giovanni Testa, niente.
Agostini [Agostino], Mattia, “intaliattore a rischontro Santo Tomaso in parione”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [M 4r]: [spedizione carta patente], Giovanni Battista Galotti, [Console e Camerlengo], 25 ottobre 1664, [pagò s. --: b. 75]
Alasina o Alessini Francesco	PAMPALONE 2004, pp. 277-376, Anno 1775: p. 279, c. 4v, Francesco Alasina o Alessini

	intagliatore anni 22, in Strada Fratina terzo trasversale verso Piazza di Spagna col padre Giuseppe stagnaro (di una dinastia attiva per la camera apostolica) la madre Anna Maria Gervasi e la sorella Maria Teresa 15.
Albertini, Paolo “ms. Pavolo Albertini Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 4 di febraro 1662 Segretario Francesco Baroni, Console e Camerlengo Cesare de Angelis Consoli Compagni Giovanni Torciglione Gioseppe Tolomei Bastiano Consolini», spediscono la patente.
Aldovrandi, Domenico intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 56v: abita a Isola di Propaganda Fide con la moglie Lucia e suo figlio Michele, v. PAMPALONE 2004, p. 19 (il figlio Michele Aldovrandi ha preso il suo posto nel 1725), possibilmente imparentati con Aldovrandi, Giovan Battista, falegname, v. ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1700, c. 53, di anni 33 abita in Vicolo dei Cimatori, casa lato sinistro quarto appartamento, con la moglie Anna di anni 33 e i figli Antonio di anni 2 e Caterina di anni 1 a balia, cfr. Domenico Aldovrandi in San Andrea delle Fratte 1700, v. SPERINDEI 2004, p. 216.
Aloisi, Giacomo, boscaiolo in S. Maria in Via [Iachomo Alosi tagliattore a Santa Maria in viola]	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [I 4r]: [spedizione carta patente], Giulio Capeci, [Console e Camerlengo e Compagni], 18 ottobre 1631, [pagò s. --: b. 75]; cfr. GARMS 1972, p. 86, doc. 367: Rincontro del Banco col Signor Lorenzo Matheini Depositario dell’Eminentissimo Signor Cardinale Camillo Pamphilio. Seguita il Signor Pietro Nerli da Agosto 1646 ... li 28 Dicembre 1651. Banc. 86, N. 21, f. 70, p. 124: a “Giacomo Alloggi intagliatore (Aloisi)” 3 settembre 1646 – 2 ottobre 1648 Scudi 40 e scudi 12 per Dodici Apostoli in avorio. E allo stesso foglio verso un Gius. C. Alvigi, 2 ottobre 1646 ritratto della Santità di Nostro Signore.
Allegri, Agostino, intagliatore	PAMPALONE 2004, p. 254 Agostino Allegri ancora nel 1725e Giacomo fu Andrea Aquila, non parente dell’incisore Francesco ma del falegname Antonio in Santi Vincenzo e Anastasio 1775, entrambi falegnami.

Amati, Cesare, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, anno 1700, cc. n. nn.: romano di anni 32 abita nel Quartiere dei Soldati casa dei Signori Cenci ultimo piano e bottega seguente, con ampia famiglia, v. SPERINDEI 2013, p. 512.
Amici, Tommaso, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 40 abita in piazza dei Signori Vaini, casa 15 con la moglie Agnese Bettaglioni di anni 35, due figlie piccole e due cognate zitelle fuori sede, v. PAMPALONE 2004, p. 34.
Maestro Andrea francese, intagliatore alla Minerva	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 3r: [spedizione carta patente], Ludovico Trampi, Camerlengo del 1610, [paga s. -: b. 75].
Maestro Andrea [senza cognome nel testo], intagliatore a Piazza di Pietra	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 6v: [spedizione carta patente], Giacomo Cattaneo [Cattani], Console e Camerlengo, 17 ottobre 1626), [paga s. -: b. 75].
Angeloni, Alessandro "Angeloni non si sa la professione"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Novembre 1691 CC Gio Batta Angeletti», spedisce la carta patente.
Anguilla, Giovanni, intagliatore alla Vallicella	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Novembre 1692, CC Pietro Manfrini», niente; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 33r e carte sciolte n. nn., maggio 1693 ci sono dei deputati: «Carlo Antonio Perri falegname, Antonio Coriglio falegname Girolamo Cuartaroli bastaro, Alberto Sassetti intagliatore, Giovanni Santini bastaro e Mario Tozzi bastaro», che sotto il Console e Camerlengo Clemente Ottaviani, spediscono la patente.
Antonio [senza cognome]	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1750, c. 156r: Intagliatore di anni 35 è pigionante in Isola della Chiesa dei SS. Venanzio e Ansuino, casa 84, v. BORCHIA 2023, p. 439.
Arnolfi, Paolo [Paulo, Pavolo Arnolpho], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 8v]: [spedizione carta patente], Benedetto Biglioli, [Console e Camerlengo], 28 ottobre 1690, [pagò s. 1: b. 50], cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Novembre 1690 CC Benedetto Biglioli», cfr. <i>ivi</i> , Maggio 1690, deputati e non segretario, nuovamente: Marcho Cavalli scatolaro, Girolamo Pellegrini falegname e Giacomo

	Casalotti falegname: Console e Camerlengo è Tomasso Bombelli, niente.
Auregi, Domenico, intagliatore del fu Guglielmo guantaro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 113r: abita in Strada dei Condotti verso il Corso con la madre vedova Giovanna Ave e la sorella Barbara 12, v. PAMPALONE 2013A, p. 167.
Aureli, Lorenzo, del fu Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 18r: Aureli intagliatore di anni 15 in Strada Condotti primo trasversale verso il Corso con la madre Susanna Boccalari, i fratelli Anna Felice di anni 28, Nunziata di anni 26, Camillo di anni 24 parrucchiere, Giovanni di anni 17 suonatore, Marianna di anni 13, imparentati con argentieri e vetrai, v. PAMPALONE 2013 B, p. 280, cfr. PAMPALONE 2013A, p. 169, per i falegnami Aureli Filippo e Bernardino e i discendenti di Domenico Baronci Giovanni Rocco e Domenico Falegname con la madre Girolama Petrucci; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 113r.
Atticciati, Vincenzo, intagliatore a Santa Lucia	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [V 1r]: [spedizione carta patente]: Giovanni Armati, Console e Camerlengo, 1 aprile 1640, [paga soltanto s. -: b. 60].
Bascetti, Ignazio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 73r: intagliatore abita in Vicolo della Frezza lato destro da Ripetta al Corso, con Agata Bani (famiglia di bicchierari, come quella del marito) vedova di Girolamo Gasparini con i figli, v. PAMPALONE 2005, p. 17.
Baggio, Giovanni “M.o Giovanni Baggi Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Aprile 1668 Segretario -, Console e Camerlengo Domenico Altovardi Consoli Compagni Gioseppe Ancilotti Filippo Nobili Cesare de Angeli», spediscono anche la patente di “M.o Antonio di Beati facochio”
Baldani [Baldacci], Gaetano, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 34, abita in Vicolo e Isola dei Bernini casa 260 con la moglie Maddalena Senese del fu Francesco da Velletri di 45 anni) e figli Giovan Francesco 9 Francesca 7 Gaetano 5 Anna 1. Nel 1731 è a casa 303 con figlio

	Giuseppe di 9 mesi, in più, v. PAMPALONE 2004, p. 35.
Bani Giovanni Battista intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 38 r: di anni 26, abita in Isola della Chiesa dell'Angelo Custode, Vicolo dei Maroniti, con la moglie Elisabetta di anni 22 e un figlio piccolo; ha un parente Silvestro Bani bicchieraio alla Chiavica del Bufalo, in casa n. 225, cfr. <i>ivi</i> , anno 1725; anno 1750, c. 6r, v. PAMPALONE 2004, p. 19.
Barbarossa, Lucia, intagliatora	MARCHIONNE GUNTER 2013: in questa parrocchia abitava Lucia Barbarossa, figlia del quadraro Giovanni e poi moglie dell'intagliatore Antonio Landucci (v. DEBENEDETTI, PAMPALONE 2013, pp. 58-59, note 110: ASR 30 Notai Capitolini Uff. 28 Petrus Maria Bravi vol. 531, Istrumenti 1771, p. I, cc. 507r-512v, 519r-522r, per i documenti con cui l'intagliatora cede la sua proprietà al marito, in modo dunque non differente dalla vedova di Corbelli con Maglia Francesco; cfr. anche Licenze Matrimoniali, Parrocchia Santi Apostoli, n. 2565, e per Giuseppe Corsini <i>ibid.</i> , n. 2349-2350).
Barincelli, Giovanni, corniciaro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 132v: Giovanni Barincelli corniciaro abita in Traversone della Torretta lato destro verso San Lorenzo in Lucina casa 22 con la moglie Agnese Donati e il garzone Giuseppe Nicolai, figlio del falegname Antonio Nicolai, v. PAMPALONE 2005, p. 84 e nota 45.
Barbiani Domenico, intagliatore “per botteggha vecchia”	Pagò nel 1619 la sua entrata di 75 baiocchi.
Barbiani, Domenico, intagliatore ²⁸⁵⁰	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «--/--/1703 (maggio-ottobre) Segretario -, Console e Camerlengo Carlo Camera Consoli Compagni Pavolo Catalani

²⁸⁵⁰ ASVR, ASGF, 163, *Carte Patenti*: Rubrica alfabetica dei pagamenti per le carte patenti, dall'anno 1608 con molte integrazioni. Prima pagina nomi dei notai: Ambrosio Antonius Giulianus (26 aprile 1675) e Vincenzo Giuliani stessa data; Io Grespi; Giacomo Lomo; Ottavius Garavezzius, Baldassar Zucchella; et al.; le carte non sono numerate dopo le prime 5. Seguono però in ordine anche alla successiva [c. 6r-v]: questi primi fogli sembrano formare una sorta di volumetto autonomo. Poi è inserito nella legatura un originario foglio volante del 1629, e di lì in avanti la cronologia delle patenti è sfasata, poiché segue l'andamento alfabetico. Alcune informazioni interessanti: [c. 7r]: Sotto Carlo Camera, Console e Camerlengo da maggio a novembre 1703, le immatricolazioni sono da registrate Domenico Barbiani Intagliatore, che si firma; nel foglio inserito dopo [c. 8v]: 8 maggio 1729, sotto Giovanni Tommaso Corsini, Console e Camerlengo fino a novembre 1729. [c. 23v]: 24 marzo 1697: si tiene una Congregazione segreta il cui Governatore è Giovan Battista Vanelli, per decidere di registrare le patenti mancanti da Maggio 1687 a Novembre 1695; [c. 28v]: il 6 aprile 1642 è Console e Camerlengo Gio. Maria Giorgetti.

	Bastiano Cartone Leonardo Carpani», spediscono la patente, ma confronta anche per un esatto omonimo ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 8 Mag.o 1729 Segretario -, Console e Camerlengo Gio: Tomasso Corsini, Consoli Compagni Gaspero Mamucheri Francesco Cianelli Simone Castelli», (ultimo giorno di consolato) spediscono la patente.
Barbieri, Lorenzo, “Intagliatore in Campo Marzo”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [L 5v]: [spedizione carta patente], Giovanni Battista Rosa, [Console e Camerlengo], 26 ottobre 1686, [pagò s. 1: b. 50]; cfr. PAMPALONE 2004, p. 19: Alessandro Barbieri scalpellino, imparentato a Andrea Barbieri tornitore lucchese a San Marcello e anche Giovanni Maria Barigioni o Narigioni, muratore e forse imparentato con l'architetto Filippo Antonio, san marco 1700-1725 e poi Santa Lucia della Tinta 1750; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 9bre 1686 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Batta Rota, Consoli compagni Domenico Gigli Silvestro Pierantoni e Andrea Cornelij», spediscono la patente.
Bascetti Ignazio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 73r: intagliatore abita in Vicolo della Frezza lato destro da Ripetta al Corso, con Agata Bani (famiglia di bicchierari, come quella del marito) vedova di Girolamo Gasparini con i figli, v. PAMPALONE 2005, p. 17.
Barzi, Pietro, Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 8r]: [spedizione carta patente], Pietro Pavone, [Console e Camerlengo], 23 giugno 1682, [pagò s. 1: b. 50]: da non confondere con Pietro Bazzi scalpellino attivo per i Pamphili vedi GARMS 1972, <i>ad indicem</i> ; cfr. CARBONARA 2004a, p. 254 Pietro Barzi (Barsi-Borsi) intagliatore di anni 43 abita in Isola di Rosana e Manucci, casa 90 dei Signori Manucci, con la moglie Anna Maria Panischetti di anni 38 e i figli Petronilla di anni 11, Margherita di anni 10, Gaetano di anni 9, Bernardino di anni 4, Vittoria di anni 2, Ottavia di mesi 1: a casa 225 dei suddetti signori abita anche Carlo Fontana con grande famiglia di servitori e cocchieri,

	nella stessa zona molti falegnami, alcuni nomi che compaiono anche nei documenti della confraternita, che era compresa in questa parrocchia come anche l'Accademia di San Luca, cfr. CARBONARA 2004, p. 258); ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, anno 1700, c. 101r.
Batazzi, Gaetano, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 41v: abita in Piazza di Spagna da Strada Condotti, PAMPALONE 2013B, p. 282.
Battaglini, Andrea, intagliatore alla Chiavica di Santa Lucia	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. 8r: [spedizione carta patente], Marco Capriola, Console e Camerlengo, 7 ottobre 1635, [paga s. -: b. 75].
Belardini da Monteporzio, Pascasio	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Monticelli, anno 1725, c. 263: intagliatore di anni 20 abita in Isola della Trinità settima casa della Confraternita della Santissima Trinità dei Pellegrini, con la moglie Faustina Valenti romana di anni 25 e una figlia Anna Felice di anni 1; v. MARCHIONNE GUNTER 2023, p. 315; cfr. RANDOLFI 2013, p. 382: Bellardino marchigiano intagliatore di anni 34 abita con moglie e figlio piccolo in Strada della Purificazione, Casa Corsi; ASVR, Stati delle Anime, Santa Susanna, anno 1700, cc. n. nn.
Bellone, Gio: Antonio, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 20 Giug.o 1714, Agostino Rossetti Console e Camerlengo», spedisce la patente, v. CARBONARA 2005, pp. 352-353: Giovanni Antonio Belloni, intagliatore di anni 50, abita in Strada dei Serpenti, casa di Santa Eufemia, primo appartamento “nel corridore”, con la sorella Elisabetta Belloni di anni 49, moglie del già citato Agostino de Marchis falegname di anni 48, con i figli della coppia Anna di anni 20, Baldassarre di anni 17, Maria Teresa di anni 14, Giuseppe proietto di Santo Spirito di anni 22. Questa è una bottega di interesse elevato perché rappresenta palesemente un metodo per assommare capacità e nicchie di mercato diverso; ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore ai Monti, anno 1725, cc. 20-21.
Benci, Giacomo [Iacomo], “intagliatore a Campo marzo”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 3v]: [spedizione carta patente], Marco Capriola,

	[Console e Camerlengo e Compagni], 2 maggio 1635, [no indicazione di pagamento].
Bergamo, Francesco “falegname”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi primo de maggio 1661 Segretario Francesco Barzi, Console e Camerlengo Francesco Carminati Consoli Compagni Alessandro Angelone Francesco di Battista Pietro Alegretti», spediscono patenti a lui e a Gigli, Domenico “falegname”: di Bergamo sono però conservati lavori d'intaglio in diversi cori monastici, mentre Gigli è a capo di una importante dinastia di falegnami attivi nella chiesa della confraternita e in connessione agli intagliatori di inizio secolo, tra cui Vannelli e Passarini.
Bernabò, Gaspar [gasparo], Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [N 10r], (NOTA: da 8r a 11v aggiunte alla lettera G, finita): [spedizione carta patente], Giuseppe Cecconali, [Console e Camerlengo], ottobre 1678, [pagò s. 1: b. 50]; cfr. ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, anno 1700, cc. n. nn.: Gaspare Bernabò del fu Giovanni Battista veneziano intagliatore di anni 50 abita in Vicolo dei Balestrari lato destro terza casa dei Signori Ossoli con la moglie Domenica Alverà del fu Bernardo veneziana di anni 42 e i figli Giovan Battista di anni 17, Carlo di anni 12, Maria Rosa di anni 8: vive con loro anche Domenico Albertini del fu Francesco veneziano intagliatore di anni 50. Il figlio è celebre stampatore camerale e avevano parenti di quel mestiere in Santa Maria in Trivio a nome Rocco. In questa parrocchia viveva prima anche Ciro Ferri e poi 1725 Giovanni Paolo Pannini, un falegname Rota tra i molti, v. SPERINDEI 2013, p. 505.
Bertoni, Serafino	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Agostino, anno 1775, c. 34r: intagliatore di anni 26 abita in Isola grande di Campo Marzio con la moglie Clementina di anni 21 e la figlia Gertrude di anni 1, v. COLA 2004b, p. 140; cfr. PAMPALONE 2013A, p. 170: Giovanni Battista Bertini Otto cantoni verso il Corso con moglie Antonia Carri e molti figli piccoli; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 85v.

Betti, Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Cesarini, anno 1725, cc. n. nn.: intagliatore di anni 38 abita alla Depositaria Urbana con la moglie Teresa di anni 41 e il figlio Giuseppe di anni 8, v. SPERINDEI 2005, p. 303.
Biano, Angelo [Agnielo], intagliatore in via Giulia	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. 5v: [spedizione carta patente], Antonino de Marchi intagliatore, Console e Camerlengo, e Giovan Battista Trampi, Console al dì 16 ottobre 1622, e maestro Tomaso Cusino), [paga s. -: b. 75].
Bino, Domenico, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi. 6 9bre 1704. Segretario Giovanni Gigli, Console e Camerlengo Antonio Lozi Consoli Compagni Domenico Baronci Giachomo Cosini Bastiano de Caporali», spediscono la patente.
Binsone, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1725, c. 2v: intagliatore di anni 42 abita in Isola della Chiesa casa 14 con la moglie Agata Paternoster e la figlia Costanza neonata; v. SPERINDEI 2023, p. 243.
Bischizzi, Carlo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 108v: abita in Torretta verso San Lorenzo in Lucina con la moglie Barbara Piersanti, quattro figlie zitelle e Francesco di anni 15 fuori sede, v. PAMPALONE 2013B, p. 284.
Bocci, Giacomo [Iacomo], “intagliator a strada fratina”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 2v]: [spedizione carta patente], gregorio Lori, [Console e Camerlengo], 5 aprile 1625, [pagò s. -: b. 75].
Boccolini, Giovanni	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 16r: intagliatore abita in Strada Borgognona lato destro dal secondo trasversale verso il corso casa 14 con il padre Francesco, di mestiere servitore, e la madre Lucia Bianchini e due sorelle, v. PAMPALONE 2005, p. 85.
Boè, Agostino “Intagliatore, e Scultore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 2 Xbre 1714, Gio: Batta Angelini Console e Camerlengo», spedisce la patente.
Bona, Ambrogio Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Maggio 1689 Console e Camerlengo Antonio Tarrochi» spedisce la patente.

Bonanni [Bonanio], Ambrogio [Anbosio], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A15r]: [spedizione carta patente], Antonio Tavola, [Console e Camerlengo,] 30 aprile 1689, [paga s. 1: b. 50].
Bonazza, Giovanni, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 115r: abita in Strada Condotti verso il Corso con il padre Giacomo cocchiere e madre Anna de Vecchi due fratelli Nicola e Andrea cocchieri anche loro e una pigionante, v. PAMPALONE 2013A, p. 171.
Bonvera, Vincenzo, intagliatore ai Coppellari	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 129r: [registrata immatricolazione], Carlo Antonio Tadini, Console e Camerlengo da ottobre 1725 ad aprile 1726, [paga s. 1: b. 50]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi. 6. Luglio 1726 Segretario -, Console e Camerlengo Antonio Taddini Consoli Compagni Domenico Fioretti Giuseppe Piccione, Antonio Cenni», spediscono anche la patente di “Giuseppe Agazzi Tornitore”
Bordiga, Carlo Giuseppe, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, anno 1725, c. 22v: milanese di anni 52 abita in Salita del Grillo, Casa del Monastero dei Santi Domenico e Sisto n. 2, col figlio Carlo 24 e suoceri, v. MARCHIONNE GUNTER 2013, p. 482.
Bracci, Francesco, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 11r]: [spedizione carta patente], Domenico Gaglioli Console et Camerlengo li 10 Maggio 1685, [no indicazione di pagamento, ma s. --: b. 75]; è forse un suo antenato “Maestro Alessandro Bracci figliolo di Maestro Alessandro falegname alla Chiesa Nuova”, cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, [c. 9v]: Adi 30 7mbre 1617, è immatricolato; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Maggio 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Domenico Gaglioli, Consoli compagni Marco Aurelio Pavoletti Francesco Bracci Gio: Mola», spediscono anche le patenti di Domenico Gaglioli Cupellaro, Michel Angelo Marri falegname, Stefano Guarnieri falegname, Ambrogio Alegretto Cupellaro, Bartolomeo Cristofani Bastaro.
Bracci, Cesare (Bartolomeo), fratello e socio del precedente e padre di	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, cc. [31-32r-v]: Sotto Cesare Baronci, Console e

	Camerlengo da novembre 1702 a maggio 1703, tra i consoli compagni vi è Cesare Bracci, appena immatricolato, insieme a Gio. Tomasso Corsini intagliatore, Domenico Perrone Ebanista e Severino Cornicino intagliatore, le immatricolazioni sono registrate da Domenico Barbiani Intagliatore (per confronto della stessa grafia a [c. 7r]; cfr. DEBENEDETTI 2023, p. 166 e nota 4: Cesare del fu Pietro Bracci intagliatore di anni 47 abita in Via del Corso, Palazzo Spada casa 327 con bottega, con la moglie Anna Francesca Lorenzoni di anni 41, la madre Santa Sauli di anni 77 e il fratello Francesco Bracci intagliatore; ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Via, anno 1699, c. 112r.
Bracci, Pietro, Scultore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Aquiro, anno 1750, c. 138v: romano di anni 49, abita a Montecitorio, Via Monte Sant'Angelo, Palazzo del Cinque, terzo piano con la moglie Faustina Mancini romana di anni 42 e i figli Camillo di anni 24, Filippo di anni 21, Alessandro scultore di anni 17, Mario di anni 15, Virginio di anni 12 poi scultore e architetto, Anna Francesca di anni 3 e poi miniaturista come Teresa di anni 2, con la consuocera e due servi, v. CARLONI 2023, p. 204 e note 5-14. Cfr. COLA 2004c, p. 204: casa dei discendenti di Pietro Bracci in Isola Lante, casa 545 di Palazzo Lante in Piazza dei Caprettari; al terzo piano ultima, porticella ai piedi le scale a mano sinistra, abita Virginio. Pietro era scultore in Santa Maria in Aquiro 1750, abitando in Palazzo del Cinque in via Monte Sant'Angelo a Montecitorio, e aveva moglie (cfr. COLA 2004b, p. 209 per altri familiari, cfr. PAMPALONE 2013B, p. 285: Alessandro Bracci figlio di Pietro scultore; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 45v); Faustina del fu Paolo Mancini romana di anni 71 vedova nel 1775 abita in Isola Lante, casa 534 di Palazzo Lante in Piazza dei Caprettari all'ultimo piano, quinta porta a mano destra, ed era parente di Cesare Mancini, garzone registrato nel nucleo familiare di Giuseppe Roncetti intagliatore in San Lorenzo in Lucina 1750; vicino abitano Virginio architetto di anni 36,

	e Filippo pittore di anni 47, che vive con Francesca miniaturista di anni 28 e la madre Anna; cfr. COLA 2004b, p. 211, nota 6: Bartolomeo Cesare, padre di Pietro, era intagliatore in legno, residente insieme alla sua famiglia nella parrocchia di San Salvatore alle Coppelle, anche se Pietro fu battezzato a San Marcello al Corso. Nel 1700 Cesare risulta censito nella parrocchia di Santa Maria in Via, insieme alla moglie Anna Lorenzoni alla madre Santa Sauli e al fratello Francesco Bracci intagliatore; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, anno 1775, cc. 254-255 e 259r; cfr. COLA 2023, p. 353 e nota 8: Luigi Catalani scultore di anni 37 abita in casa 29 piano terzo, con la moglie Rosalba Sperandio di anni 30 e due figlie piccole e un aiutante-intagliatore, Francesco Mestoni di anni 23. Lo scultore discende da una lunga tradizione di falegnami (v. Paolo e Giovan Battista in San Luigi dei Francesi 1700 e 1725), ed è significativamente collaboratore di Pietro Bracci come Fantoni, lavora a Trevi e alla tomba di Benedetto XIV; ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore in Onda, anno 1775, c. 6r.
Brunelli, Domenico [dominico], “allangelo cystode falengniame”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [D3v]: [spedizione carta patente], Allisandro dati Consolo e Camerlengo A di 5 di Aprile 1632, [paga s. --: b. 75].
Brunelli, Francesco, intagliatore al Fico	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 6r]: [spedizione carta patente], gregorio lorij, [Console e Camerlengo,] li 21 marzo 1643 et pagho 75».
[Brunot, Gervase] “Gervasio Bruni intagliatore in panico francese”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 3 v]: fù spidita la sua Carta alli 28 di Marzo 1618 da mastro (m.) Cruciano Vechietti Consolo [...] dara b. 75, [a pagina 8v: Gervasio Intagliatore alias Bruno fu spedita la patente da Cruciano vechietti et conpagni Anno 1615 tradotta in termine de Intimazione sotto il di 20 di Marzo spedita].
Buccino, Francesco, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi Primo Aprile 1656 -/furno spedite le sotto scritte Carte dal nostro Padre Governatore S.re Gio: Batta Peloia sotto il Camerlengato el S.re francesco Pietralata Consolo, et Cam.o et del S.re

	Lorenzo Gambaro Consolo, et del S.re Gio: Laurentij Consolo, et del S.re Carlo Proldi Consolo registrate da me Gio: Batta Narice al presente segretario», spediscono la patente.
Buschino, Antonio, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi. 6 9bre 1704. Segretario Giovanni Gigli, Console e Camerlengo Antonio Lozi Consoli Compagni Domenico Baronci Giachomo Cosini Bastiano de Caporali», spediscono la patente.
Cacciatore, Giulio, “Gulio Caciatore intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 14r]: [spedizione carta patente], Antonio Maria Oliveri Consolo e Camerlengo, 19 7bre 1651, [pagò s. --: b. 75]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 15 di 8bre 1651 Console e Camerlengo Antonio Maria Olivieri» spedisce la patente.
Cafarnandi, Felippo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 15 Ag.o 1720 ²⁸⁵¹ Segretario -, Console e Camerlengo Giovanni Serafini Consoli Compagni Giuseppe Parà Federico Corbelli Pavolo Rossetti», spediscono la patente.
Camolli, Giovanni Andrea, “Gio: Andrea Camilli Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 8 Giugno 1727 Segretario -, Console e Camerlengo Bartolomeo Piatti Consoli Compagni Baldassarre Belli Domenico Fontana Domenico Abondanza», spediscono la patente; cfr. ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 11v: anni 24, abita in Strada Gregoriana angolo Strada Felice Isola di Toscanella con la moglie Orsola di anni 18 e la madre Costanza (il figlio Giuseppe fu poi falegname in San Lorenzo in Lucina tra 1725 e 1750), v. PAMPALONE 2004, p. 20; cfr. ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Campo Carleo, anno 1725, cc. n. nn.: Giovanni Andrea Camilli intagliatore di anni 49 abita in Strada Alessandrina con la moglie Orsola di anni 40 e Luigi Carli di anni 22, v. BORCHIA 2013, p. 430.
Camporesi, Giovanni Battista, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi XII Apostoli, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 40 in Casa incontro li Signori Mascardi, con la

²⁸⁵¹ Da questa data in poi inizia ad apparire con una certa frequenza il mestiere di “corniciaro” o “falegname-corniciaro”, tra cui si cita all’anno 1723 fino a maggio, Gasparo Sideri.

	moglie Margherita Gabani romana di anni 27 e i quattro figli di cui una adottata, (quasi certamente figlio di Giuseppe falegname a Sant'Apollinare, 1775 c. 99 e padre di Agostino futuro scalpellino), v. MARCHIONNE GUNTER 2013, p. 83 e nota 39.
Canaveri, Michelangelo di Bernardo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Agostino, anno 1700, c. 205v: romano di anni 38, abita in casa 68 primo appartamento, con la moglie Innocenza Magisteri da Palestrina di anni 38, e i figli Margherita Zenobia 2 e Pietro Filippo 7 futuro intagliatore: è capostipite di una famiglia di intagliatori tra Sant'Agostino e Santa Lucia della Tinta, dove nel 1752 è censito Giovanni Carlo nipote di Michelangelo intagliatore anni 27; in ASVR, Stati delle Anime, Sant'Agostino, anno 1725, c. 406r Pietro è in Isola Grande di Campo Marzio casa 66, con moglie Maddalena anni 35 e i figli Anna 5, Maddalena 4, Elisabetta 3, Giovanni Carlo 2, Francesco mesi 2), v. COLA 2004b, p. 130 e note 1-2.
Cannaveri, Carlo del fu Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Lucia della Tinta, anno 1752, c. 3r-v e 7r: romano di anni 27 in Strada di Santa Lucia bottega 93 di Santa Maria sopra Minerva con moglie Anna Maria Miccheli del fu Gregorio romana e figlia Maddalena 3, e sorella Maddalena Cannaveri romana anni 30 col marito Pietro Camilli guantaio e loro due figli; v. CARBONARA 2004b, p. 436 e nota 4, è figlio di Pietro intagliatore registrato in Sant'Agostino 1725-1750;; l'autrice nota come evidentemente i vari abitanti si spostassero di poco da una chiesa all'altra senza effettuare particolari preferenze, si noti che le due più San Luigi e San Apollinare sono confinanti, mentre più avanti negli anni molti si spostano nella più centrale San Lorenzo in Lucina. Aggiungiamo che San Lorenzo in Lucina, aggrega molti intagliatori ancora nel settecento perché è proprio all'incontro di queste parrocchie che si posizionano la maggior parte delle botteghe già nel 1600, seguendo la vicinanza del Campo Marzio al Porto di Ripetta a cui è collegata da Via della Scrofa. Qui abitano infatti anche i De Sanctis.

Canardi, Filippo	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1725, cc. n. nn.: intagliatore di anni 45 abita in Isola dell'Oro prima casa terzo appartamento famiglia 100 con la moglie Francesca Fortini di anni 31 e i figli Bartolomeo di anni 20, Domenica di anni 16, Maddalena di anni 13, Claudia di anni 8, Pietro di anni 5, Margherita di anni 2, v. SPERINDEI 2004, p. 224.
Carbone, Giovanni, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi XII Apostoli, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 57 abita in Torre Colonna, Casa e Bottega di intagliatore, con la moglie Anna Maria Cerri romana di anni 55 e le due figlie e un nipote, v. MARCHIONNE GUNTER 2013, p. 83.
Carcani, Cosimo [Chosimo Carcheno], "intagatore in piacia cholona":	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [C3r]: [spedizione carta patente], Benvenuto di santi Console e Camerlengo 14 di ottobre 1645, [paga s. -: b. 75]: cfr. per Filippo Carcani, CURZIETTI 2020, pp. 128-135, in part. pp. da 129 (anche Maglia e Ottoni), p. 131. Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163 c. 30 v. sotto Benvenuto de Santis Cosimo Carcano intagliatore, il 5 novembre 1645; cfr. il 19 aprile 1646 è console Pietro Paolo Giorgetti; cfr. PAMPALONE 2005, p. 44: Domenico Tartani (che sia corrotto per Carcani?) vedovo di Angela Verniani intagliatore abita in Strada della Madonnella lato destro da Capo Croce verso San Lorenzo in Lucina, con due figlie zitelle e un Giovanni e un fattore, è sua parente Caterina Tartani moglie di Crispino Pavone falegname (cfr. ibid., p. 98, ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 133v), abita in Traversone della Madonna lato destro verso Campo Marzio casa 16 con la moglie e Riccardo e Domenico Damiani orfani; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 118v.
Carli, Ma[t]tia, "Intagliatore al figho"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [M 5r]: [spedizione carta patente], Francesco Bevilacqua, [Console e Camerlengo], 20 luglio 1678, [pagò s. 1: b. 50].
Carlieri, Ludovico, "intaliatore ali cesarini"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [L 2v]: [spedizione carta patente], Bastiano Fede, [Console e Camerlengo], 6 dicembre 1621, [pagò s. -: b. 75].

Carletti, Nicola del fu Giambattista	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Via, anno 1775, cc. n. nn.: intagliatore di anni 53, abita in casa 9 accanto all'oratorio pigionante secondo piano con la moglie Teresa Cattoli di anni 43 e la figlia Vincenza di 16; v. DEBENEDETTI 2023, p. 180.
Casaccia, Bonifacio [bonifazio caraccia], intagliatore al Fico	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [B5v]: [spedizione carta patente], Jacomo Cosci, [Console e Camerlengo,] 27 ottobre 1648 sotto il pontificato di nocenzio decimo divina provvidenza, [paga s. -: b. 75].
Casolio, Carlo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 45v: milanese di anni 42 abita in Via del Pellegrino in casa del Collegio inglese con bottega, famiglia 478, con la moglie Maria Leonori romana di anni 40 e i figli Giacomo di anni 1 e Cesare di anni 20 di primo letto, v. RANDOLFI 2004, p. 367. Cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1775, c. 38v: milanese anni 68, già nel 1750 ma ora in seconde nozze con Anna Leoni romana 63 (che ha diversi probabili parenti falegnami), in Via del Pellegrino casa del Collegio degli Inglesi bottega 479 con figli Giacomo 27 e Teresa 24, v. RANDOLFI 2004, p. 406.
Cassani, Pietro Paolo	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Aquiro, anno 1725, c. 12r: intagliatore di anni 45, abita in Case di Capranica in piazza di Montecitorio con la moglie Teresa Rossetti di anni 36 molti figli piccoli e una zia; v. CARLONI 2023, p. 194.
Castellano, Nicolò, Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [N 5v]: [spedizione carta patente], Domenico Gaglioli, [Console e Camerlengo], 10 maggio 1685, [pagò s. 1: b. 50]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Maggio 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Domenico Gaglioli, Consoli compagni Marco Aurelio Pavoletti Francesco Bracci Gio: Mola», spediscono anche le patenti di Domenico Gaglioli Cupellaro, Michel Angelo Marri falegname, Stefano Guarnieri falegname, Ambrogio Alegretto Cupellaro, Bartolomeo Cristofani Bastaro.

Cataldi, Silvestro, “intagliatore abita vicino all’arco dei pazzarelli”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [S 6r]: [spedizione carta patente], giuseppe marinelli [Console e Camerlengo], 28 ottobre 1685, [pagò s. 1: b. 50]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo163 c. 35v Adì 10 9mbre 1685 è console Giovan Battista Vannelli e si matricola Caraldo Silvestro Intagliatore, a c. 35 r Francesco Bracci, fratello di Cesare Bartolomeo è immatricolato ed è subito console il 10 maggio 1685
Catalano, Carlo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi. 6 9bre 1704. Segretario Giovanni Gigli, Console e Camerlengo Antonio Lozi Consoli Compagni Domenico Baronci Giachomo Cosini Bastiano de Caporali», spediscono la patente.
Cattapani [catapani], Filippo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 27 abita in Piazza di Sant’Andrea delle Fratte, lato sinistro verso l’Angelo Custode, in casa 181, con la moglie Maria Felice Galeotti romana (figlia) di Benedetto, e la nipote Maria Domenica Onoranti (forse figlia del falegname Santi Honoranti, attivo anche nelle fortificazioni litoranee), vivono inoltre in casa i suoceri, un abate, un non specificato Carlo Basetti e il pittore Monsù Claudio Sardò, v. PAMPALONE 2004, p. 36; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 16 maggio 1728 Segretario -, Console e Camerlengo Domenico Vitali Consoli Compagni Domenico Berti Silvestro Pericoli Michele Ferrari», spediscono la patente.
Cavalieri, Giulio	Giulio Cavalieri ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Prefetti, anno 1775, c. 72v: intagliatore di anni 30 abita in Strada e Piazza di San Nicola, seconda casa della Madonna di Loreto, con moglie Marianna Mola di anni 22, e numerosi coinquilini e due fattori, v. MORANO 2013, p. 141.
Cavallieri, Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1725, cc. n. nn.: intagliatore di anni 32 abita in Banchi verso la Chiavica di Santa Lucia, con bottega, famiglia 232, con la moglie Flaminia Profili di anni 22 e i figli Angela di anni 4 e Tommaso di mesi 3, v. SPERINDEI 2004, p. 224

Ceccami, Gioacchino [Giovachino Cechame], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 15v]: [spedizione carta patente], andrea Vinci, [Console e Camerlengo], adi detto [16 8bre 1657], [pagò s. --: b. 75].
Ceccarelli, Francesco, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 20 Giug.o 1714, Agostino Rossetti Console e Camerlengo», spedisce la patente.
Cesenatici, Cristoforo	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola in Arcione, anno 1775, c. 38: intagliatore di anni 42 abita in Vicolo Palma, casa di San Nicola in Arcione, settima soffitta con la moglie Felice Angela Vanni di anni 33 e quattro figli maschi piccoli uno morto, v. DEBENEDETTI 2013, p. 40.
Ceralli [Cioralli], Antonio intagliatore al Corso, dopo la Corte	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A13v]: spedizione carta patente, Pietro Pavone, Console e Camerlengo, 25 ottobre 1682, [paga s. 1: b. 50]; cfr. PAMPALONE 2005, p. 22: Antonio del fu Santi Ceralli, intagliatore abita a Piazza di Spagna, terzo trasversale, lato destro, da Strada Vittoria a San Silvestro, con la madre Caterina Paganelli vedova, Maria Corpi, vedova di Tommaso Corpi con i figli Girolamo (della Colonna intagliatore), Francesco e Dora; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 59r.
Cerroni, Stefano del fu Simone, intagliatore (anche se fa parte famiglia di imbiancatori, di cui fa parte anche una Tommasa sposata con Francesco Corneli intagliatore)	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 86v: abita in Strada Schiavonia lato destro verso Ripetta, con la madre Francesca vedova, v. PAMPALONE 2005, p. 22.
Chermanini, Severino (forse Cornicino?)	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Via, anno 1699, c. 132v: intagliatore di anni 32 abita in Isola di San Claudio dei Borgognoni, casa 94 con bottega, con la moglie Anna Maglirini di anni 31 e i figli Lorenzo di anni 7, Giovanni Francesco di anni 5, Francesco Maria di anni 4, Anna Maria di anni 1, Maria Caterina tenuta a balia e Domenico Santarelli tessitore di anni 38. (vive qui anche Leonardo Retti scultore di anni 67, Isola di Palazzo Poli), v. DEBENEDETTI 2023, p. 167.
Chiavenna Giovan Pietro (forse fratello di Domenico) “Gio: Pietro Chiavenna Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: maggio 1691 è immatricolato intagliatore Gio Pietro Chiavenna con Francesco Santi sotto il Console e Camerlengo Carlo Tosini, che spedisce la

	patente, cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. [32v].
Chiccari, Antonio, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. [30v]: [registrata immatricolazione], sotto Vitorio Mognaino, Console e Camerlengo da novembre 1644 a maggio 1645, come «Antonio Chiacaro intagliatore ... Adi 9 di Aprile 1645», dal volume 163, in fogli sciolti.
Chiodini, Girolamo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 3v: intagliatore abita in Strada della Vite lato sinistro dal Corso a Propaganda Fide, con la moglie Margherita Guidi (non parente di Domenico) e cinque figli piccoli, v. PAMPALONE 2005, p. 22: si trasferisce poi in Sant'Andrea delle Fratte dove risulta 1725-1750, cfr. ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 61 abita all'Isola del Convento di Sant'Andrea delle Fratte di fronte all'Angelo Custode, in casa 182, con la moglie Margherita Guidi di anni 47 (e i figli adulti Domenico, Barbara e Francesco di cui non si sa il futuro, mentre Pietro di anni 18, che nella parrocchia di San Lorenzo in Lucina 1750, c. 2v è facocchio e sposato con Angela Baroni, sorella di Francesco Baroni falegname a San Lorenzo in Lucina 1750), v. PAMPALONE 2004, p. 37 e nota 56.
Ciarlanti, Antonio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, anno 1725, c. 24r: romano di anni 50, abita in Vicolo dell'Ibernesi cominciando da Casa Colonnese Casa del Minelli, con la moglie (morta quell'anno) Rosa Bartolini palermitana di 42 anni e i numerosi figli, di cui il maggiore Antonio 18 forse fu orologiaio, v. MARCHIONNE GUNTER 2013, p. 479.
Ciali, Felicissimo “felicissimo Ciali falegname intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 20 ottobre 1652 Camerlengo Giovanni Armati Segretario Carlo Olivieri», spedisce la patente.
Cignoni Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1750, c. 11, intagliatore di anni 49 abita in Isola Seconda, casa 18, con la moglie Rosa Longhi. <i>Ibid.</i> : Antonio De Angelis tornitore di anni 25 e Clemente de Angelis falegname di anni 24 e Gaetano pittore tutti imparentati tra loro e con Antonio de Angelis falegname in Sant'Andrea

	delle Fratte 1700 e 1750, con Giovanni Battista de Angelis, e forse con un Carlo Antonio de Angelis in Santa Susanna 1775 e una Giovanna de Angelis moglie del gettatore Angelo Radassi in San Lorenzo in Damaso 1750, v. SPERINDEI 2004, p. 231 e note 10-12.
Ciogni, Mario o Ilario, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 70r: romano di anni 29 abita in strada dei Coronari, casa 49 e bottega, con la moglie Brigida Fontana romana di anni 28 e la figlia Geltrude di anni 2, anche nel 1775 con nipote e familiari Giuseppe e Ferdinando Fontana, v. SPERINDEI 2023, p. 262.
Cioni, Giovanni Battista intagliatore	PAMPALONE 2004, p. 37; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 49, abita all'Isola del Convento di Sant'Andrea delle Fratte di fronte all'Angelo Custode, in casa 182 con la moglie Elisabetta Tonetti di anni 42 un figlio adulto (Angelo di 22 anni) e due piccoli.
Cieconi, Ottaviano, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Maggio 1692 CC Francesco Grotti», spedisce anche a “Rocco Bello Ebanista” e “Gioseppe Franchi; Carbonaro che fa Bottega di Bastaro”.
Cionferani, Filippo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santo Stefano del Cacco, anno 1750, c. 142: romano di anni 55 abita in Casa Pamphilj primo piano e altre stanze con il figlio Giovanni 30, v. CARLONI 2005, p. 426.
Claudi, Giuseppe	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 62r: intagliatore, abita nel Corso da Strada dei Greci, verso la chiesa di Gesù e Maria con la moglie Maddalena Manucci e il figlio Filippo di anni 3, forse imparentato con argentieri e pittore, v. PAMPALONE 2013B, p. 289 e note 196-197.
Cocca, Gasparo	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Prefetti, anno 1775, c. 80r: intagliatore di anni 49 abita in Strada Marescotti, prima casa del Capitolo di San Pietro secondo piano, con la moglie e molti figli, v. MORANO 2013, p. 141.
Colli, Felicissimo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 7r]: [spedizione carta patente], Giovanni Armati Consolo e Camerlengo et Conpagni, [A di 15 8bre 1652, paga b. 75].

Coltelli, Pietro Antonio	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, c. 25r: intagliatore di anni 40 abita in Isola della Chiesa dei SS. Venanzio e Ansuino, casa 14, con la moglie Antonia di anni 29, tre figlie e Santi Felice 13 (garzone?), e un proietto di Santo Spirito, Bartolomeo di anni 6; v. BORCHIA 2023, p. 437.
Consalvi, Bernardino, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Apollinare, anno 1750, cc. n. nn.: romano di anni 25, abita sotto la Libreria di Sant'Agostino in casa 426 con bottega, insieme alla sorella Maria Arcangela zitella di anni 24, v. MARCHIONNE GUNTER 2004, p. 163.
Corbelli, Giovanni [Gia Corbeli intatore] (ma anche scultore per Gonzalez-Palacios 2010)	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 6r]: [spedizione carta patente], antonio tarocho, [Console e Camerlengo], 30 aprile 1689, [no indicazione di pagamento]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163 [c. 42v] maggio 1689 anche ambrogio Bona. Pacichelli lo colloca tra i massimi intagliatori e cita anche un Corallo che identifichiamo come l'indoratore di cui PAMPALONE 2004, p. 20 ha scovato l'erede Giuseppe Coralli indoratore in Strada Gregoriana Isola di Toscanella Moglie Anna Maria e due religiosi pigionanti; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 12r; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Maggio 1689 Console e Camerlengo Antonio Tarrochi», spedisce la patente di Corbelli all'erede Francesco Maglia in quanto sposato con la moglie vedova. Cfr. PAMPALONE 2005, p. 23 e nota 123: Federico Corbelli falegname abita in Traversale di Piazza della Torretta a lato destro, dalla Chiavica di Borghese verso Palazzo Bussi, con la moglie Faustina Alberti vedova di Giacomo Maria Angeli e due figliastri zitella e tessitore. Suo figlio è Cosimo aiuto ebanista in San Marco nel 1750. Federico è consanguineo di Giovanni Corbelli, intagliatore di legnami milanese, documentato a Roma dal 1656 al 1700, ma anche stuccatore incisore scultore e architetto; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 111v.
Cornelij, Andrea del fu Francesco, intagliatore in Campo Marzio	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A13r]: [spedizione carta patente], Nunzio [Annuntio] Pasqualone, Console e

	Camerlengo, 9 luglio 1677, [paga s. -: b. 75]; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Agostino, anno 1700, c. 207v: romano di anni 53, casa 81, terzo appartamento, moglie Bogliardi Agata fu Claudio romana anni 45, figli Angela 17, Michelangelo 12 futuro intagliatore, francesco 10 futuro intagliatore, COLA 2004b, p. 130; cfr. ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: Michele (Michelangelo) Corneli, del fu Andrea intagliatore anni 37, abita alla Discesa di San Giuseppe Capo le Case, lato sinistro, in casa 158, con la madre Agata Guliardi [Bogliardi] vedova di anni 75, in casa anche un chierico spagnolo a nome Tinti, v. PAMPALONE 2004, p. 38 e nota 66, per il fratello Francesco anch'egli intagliatore, cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 40v: Francesco del fu Andrea Corneli (Sant'Agostino 1700 e Sant'Andrea delle Fratte 1725, morto mai in Michele fratello di F. intagliatore anche lui) intagliatore abita in Strada Paolina da Strada Vittoria lato destro verso Piazza di Spagna casa 12 con la moglie Giovanna Gagliardi e la figlia Teresa di anni 3, v. PAMPALONE 2005, p. 88: sia la piccola famiglia sia le studiate parentele probabili dei futuri membri della famiglia dimostrano il poco successo della bottega, sposalizi con coltellinai e rigattieri.
Corpi [Carpi], Girolamo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 20 Giug.o 1714, Agostino Rossetti Console e Camerlengo», spedisce la patente.
Corpi (della Colonna), Giovanni, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: in casa di Pietro Paolo Maffi romano falegname (imparentato con Giovanni Battista Maffi fiorentino falegname casa 2 in Piazza di Spagna di fronte alla Barcaccia), in Strada della Vite, casa 288, vive anche (oltre alla moglie Francesca Ambrosini di Antonio romana 21, e la figlia Geltrude mesi 1) l'intagliatore, noto per il tabernacolo del Santissimo Sacramento della Chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini, indorato e coperto ad argento sbalzato, e perduto, Girolamo Corpi della Colonna, v. PAMPALONE 2004, pp. 42 e 48: la Bottega di

	Pietro Paolo Maffi falegname si trovava in Strada della Vite, casa 287; un suo probabile discendente è in ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore ai Monti, anno 1775, c. 76: Corpi, Giovanni, intagliatore: romano di anni 52 in Isola della Concezione Starda della Madonna dei Monti, casa Bastianelli, secondo piano, famiglia 319, con moglie Margherita Tamburrini 40 romana e figlia Teresa Corpi zitella 17, v. CARBONARA 2005, p. 389, e nota 22: è discendente di Maria Corpi vedova di Tommaso che nel 1700 abita con i tre figli Girolamo Francesco e Dora insieme all'intagliatore Antonio Ceralli, vedi <i>supra</i> .
Corsini, Giuseppe, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 8 Giugno 1727 Segretario -, Console e Camerlengo Bartolomeo Piatti Consoli Compagni Baldassarre Belli Domenico Fontana Domenico Abondanza», spediscono la patente.
Corsini, Giovanni Tommaso, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1725, c. 54v: [romano] di anni 55 abita in Strada del Corso famiglia 1, con la moglie Felice di anni 56 e i figli intagliatori Pietro di anni 29 e Giuseppe di anni 25, Teresa di anni 21 e la nipote Anna Mattioli: fu attivo come i figli per le scuderie papali ed è già registrato in ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1700, v. PAMPALONE 2023B, p. 386 e note 49-52.
Costantini, Felice	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1775, cc. 55-56: intagliatore di anni 51, ha bottega in Banchi Vecchi, e una moglie Annunziata de Filippi di anni 46, figli Olimpia di anni 23, Vincenzo di anni 18; Salvatore di anni 11; Maddalena di anni 8, ed era forse parente di Anna Maria moglie di Carlo Abondi ricamatore in Sant'Andrea delle Fratte 1750; v. SPERINDEI 2004, p. 243.
Cottarelli, Pietro Antonio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1725, c. 48r fuori sede di anni 40 abita in Isola di Palazzo Petroni in piazza del Gesù, famiglia 23 con moglie Antonia 37, tre figlie e un figlio Santo 13 e un proietto di Santo Spirito Bartolomeo, v. PAMPALONE 2023B, p. 386.
Cremoncini, Giovan Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria ad Martyres, anno 1750, c. 3v: intagliatore di anni

	57 abita a casa 22 con bottega su piazza della Minerva con la moglie Angela di anni 52 e i figli Luigi di anni 14 e Giovanna di anni 12, v. COLA 2005A, p. 145.
Cresci, Giovanni, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 36r: fuori sede, ma abitava in Strada Paolina verso Strada dei Greci con la moglie tedesca Geltrude Stimonart e i figli Giacomo Cresci già intagliatore, Luigi di anni 16, Raffaele di anni 15, altri quattro piccoli e un garzone di anni 17, Giuseppe Paolucci, v. PAMPALONE 2013B, p. 290.
Cristallini, Pietro “ms. Pietro Crestallino Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 4 di febraro 1662 Segretario Francesco Baroni, Console e Camerlengo Cesare de Angelis Consoli Compagni Giovanni Torciglione Giosepepe Tolomei Bastiano Consolini», spediscono la patente.
D’Agostino, Mattia “Mattia di Agostino Romano” «intaliattore a rischontro Santo Tomaso in parione».	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 4 Novembre 1664 Segretario Isidoro Boccaletti, Console e Camerlengo Giovanni Maria Galante Consoli Compagni Iacomo Sbaraglia Tarquinio Liberti Carlo Tosini», spediscono la patente. L’intagliatore pagò i suoi 75 baiocchi il 25 ottobre 1664.
D’Annibale, Francesco, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1750, c. 31v: romano di anni 34 abita in Discesa di San Giuseppe a Capo le Case, lato sinistro, in casa 167 di Giuseppe Petti, al Secondo Piano (forse imparentato con Biagio Petto), e la moglie Girolama Boncinelli romana di anni 29, una figlia piccola e un pigionante falegname; PAMPALONE 2004, pp. 67 e 80-81: la bottega si trovava in Salita di San Giuseppe a Capo le Case, casa 34 dei signori Caccia.
Da Cortona, Andrea, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. 6v: [spedizione carta patente], Luciano [o Giuliano] Badini, Console e Camerlengo del 1628), [paga] s. -: b. 75.
De Angelis, Carlo Antonio	ASVR, Stati delle Anime, Santa Susanna, anno 1775, c. 143: Carlo Antonio De Angelis romano intagliatore di anni 40 abita in Vicolo della Purificazione, Sant’Ildefonso, famiglia 691, con la moglie Agata Beltrammi romana

	di anni 48 e i figli Antonio di anni 13, Tommaso di anni 10 e Giuseppe di anni 2, v. RANDOLFI 2013, p. 404. Cfr. SPERINDEI 2004, p. 231 e note 10-12: Antonio Cignoni intagliatore di anni 49 abita in Isola Seconda, casa 18, con la moglie Rosa Longhi. <i>Ibid.</i> : Antonio De Angelis tornitore di anni 25 e Clemente de Angelis falegname di anni 24 e Gaetano pittore tutti imparentati tra loro e con Antonio de Angelis falegname in Sant'Andrea delle Fratte 1700 e 1750, con Giovanni Battista de Angelis, e forse con un Carlo Antonio de Angelis in Santa Susanna 1775 e una Giovanna de Angelis moglie del gettatore Angelo Radassi in San Lorenzo in Damaso 1750; ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1750, c. 11.
De Beati, Cesare, Intagliatore:	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [C5r]: [spedizione carta patente], Isidoro Bocchaletti, [Console e Camerlengo,] 29 Ottobre 1672 [paga s. -: b. 75].
De Bernardis, Giuseppe, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Campo Carleo, anno 1775, cc. n. nn.: romano di anni 29 abita in Strada Alessandrina casa 132 con la moglie Teresa Ghenzer romana di anni 31, tre figli e la sorella, v. BORCHIA 2013, p. 436.c
De Dominicis, Felice di Francesco	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1750, c. 63r: intagliatore di anni 33, abita in Seconda Isola del Grottino, casa 38, famiglia 253 con moglie Francesca Ariguzzi 34 con cinque figli sotto i dieci anni di entrambi i sessi. Anche ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1775 p. 419, c. 30r, note 39-42 (casa 216, famiglia 244), con una figlia rimasta vedova che vive ancora con loro, v. PAMPALONE 2023B, p. 403, note 45-46.
De Jacobi Filippo del fu Domenico	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 39r: intagliatore anni 19, in Strada Paolina presso il Babuino verso Piazza di Spagna con madre Anna Abbati vedova e due sorelle zitelle, v. PAMPALONE 2013A, p. 179.
De Ricci, Giovan Battista [giovan batista di tomeo da ricci], “intagliatore in canpo marzo”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 7v]: «fue spedita la sua patente da me gregorio lori et compagni sotto il di 6 di febraro 1625 a dato a bon conto giuli----- x – 75».

De Rossi, Bartolomeo, intagliatore “alli vittorij”, è probabilmente suo parente l'intagliatore de Rossi Gaetano.	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [B2v]: [spedizione carta patente], Giovanni Bocci, [Console e Camerlengo,] 24 aprile 1621, [paga s. -: b. 75].
De Rossi, Giovanni Battista “ms. Gio Batta de Rossi Tornitore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 5. 9mbre 1662 Segretario -, Console e Camerlengo Francesco Rischì Consoli Compagni Francesco Baroni Francesco Gandolla Leonardo Salvatore», spediscono la patente.
De Rossi, Gaetano, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 41v: romano di anni 33 abita in Via dei cappellari, casa di San Giacomo degli Spagnoli famiglia 438, appena trasferitosi da Santo Stefano in Piscinula con la moglie Angela Lancia romana di anni 26: è forse parente dello scultore in marmo Angelo de Rossi nella stessa parrocchia nel 1700 e di Sante de Rossi ebanista nella stessa parrocchia nel 1775, insieme a Girolamo De Rossi, che nel 1725 abitava in San Lorenzo in Lucina, v. RANDOLFI 2004, p. 369 e nota 90.
De Sanctis, Tommaso	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 90r: intagliatore di anni 29 abita in Vicolo della Catena con il padre Bernardo barbiere, la madre Maria Scalzi e la sorella Agnese zitella di anni 23; la madre è imparentato con Carlo Scalzi intagliatore in San Lorenzo in Damaso 1750, v. PAMPALONE 2013B, p. 293 e note 278-279.
De Sebastiani, Giovanni (Giorgetti) intagliatore, a Sant'Agostino	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [N 10v]: [spedizione patente a] “giovani de sebastiano intaliatore a santo agostino dato la carta da giovan batista Casani consollo e camelengo spedita adi 25 aple 1682; [no indicazione di pagamento (s. --: b. 75)].
De Stefani, Sebastiano	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 116v: intagliatore abita in Piazza della Torretta, lato destro, da San Biagio (ossia la Chiesa dei Santi Biagio e Caterina dei Materassari, verso la Madonnella, con lui la famiglia di cocchieri Velli e un servitore Francesco Guelfi), v. PAMPALONE 2005, p. 26.
De Vincenzi, Paolo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 122v: intagliatore abita a lato destro dalle Stalle di Palazzo Chigi verso il portone dello stesso, col padre Vincenzo, di

	mestiere bottigliere, e i fratelli Girolamo intagliatore e Francesco falegname, v. PAMPALONE 2005, p. 26.
Del Compare, Marsilio, “Intagliatore all’Angelo Custode”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [M 3v]: [spedizione carta patente], Francesco Pietralata [Console e Camerlengo e compagni], 23 aprile 1657, [pagò s. -: b. 75].
Del Grande, Antonio [Antono], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. 6r: [spedizione carta patente], Giovan Maria Narice, Console e Camerlengo dell’anno 1624), [paga s. -: b. 75].
Del Po, Pietro	ASVR, Stati delle Anime, Santa Susanna, anno 1700, cc. n. nn.: intagliatore di anni 36 abita in Strada della Purificazione, Casa Corsi, con moglie e due figlie, v. RANDOLFI 2013, p. 383.
Della Neve, Giovanni Battista [Gio Batta], intagliatore “Int.re al Giesù”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 1r]: «[patente], fù dato à bon conto della sua carta quale è spedita sotto il dì 15. di Aprile 1608 baiocchi settantacinque dico-----s. – 75».
Della Rocca, Cesare, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 28 7bre 1727 Segretario -, Console e Camerlengo Antonio Cenni Consoli Compagni Giovanni Paris Domenico Antonio Giovannelli Gioseppe Oldoni», spediscono la patente.
Di Lorenzo [di laurencio], Giovanni, “intaliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 5r]: [spedizione carta patente], Lorenzo Bignardi, [Console e Camerlengo], 15 aprile 1629, giuli sette e mezzo [pagò ---- s.: b. 75].
Dona, Gio: Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 9bre 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Diacinto Fedele, Consoli compagni Bernardo Querciotti Marsilio del Compare Antonio Gigli», spediscono la patente.
Donati, Filippo, corniciaro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 91r: abita in Traversone di San Carlo verso la chiesa al Corso, con la moglie Margherita Grangiaché (francese sorella dello scultore Antonio Grandjacquet, PAMPALONE 2013, p. 299; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 90v) e i figli Anna di anni 10 e Giuseppe di anni 7, v. PAMPALONE 2013B, p. 294.
Durante, Francesco, ebanista	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Apollinare, anno 1750, cc. n. nn., regnicolo di anni 28 abita in Isola di Palazzo Altemps, casa 266, primo piano, con la moglie Liberata Gonella

	romana di anni 26 e i figli Maria di anni 2 Imperia di mesi 3: possibili parenti di Alessio Durante falegname in San Lorenzo in Lucina 1700 e anche per la vicinanza con il carpentiere Pietro Antonio, la cui attività è registrata a partire dal 1776 nella vicina chiesa di Sant'Antonio dei Portoghesi. Difficilmente sono imparentati con l'opera il pittore e indoratore di origine fiamminga Annibale Durante, tra gli autori nel 1611 del soffitto di S. Sebastiano sotto la direzione di Vittorio Roncone falegname, v. MARCHIONNE GUNTER 2004, p. 163 e nota 18.
Maestro Fabrizio [fabricio intaliatore], intagliatore senza cognome nel testo.	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 11v]: [spedizione carta patente], Giovan domenico Angioletti Consolo e Camerlengho soto questo di 25 Ottobre 1687, [no indicazione di pagamento, ma s. --: b. 75].
Fabrizi, Sebastiano, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 49r: abita col fratello Bartolomeo già falegname di 18 anni e Antonio 8, in vicolo del Bottino col padre Giovanni Battista cazzarolaro e Matrigna Margherita Gavucci, v. PAMPALONE 2013A, p. 183.
Falidonio Giovan Battista, corniciaro ma nel 1715 falegname	ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore ai Monti, anno 1725, c. 67: [intagliatore] di anni 50 abita in Vicolo che risponde al Vicolo dell'Agnello, casa di San Bartolomeo dei Bergamaschi, con la moglie Candida Fadulfi di anni 45 e i figli Clemente di anni 20, Maria di anni 15 e Antonio di anni 7, nella stessa strada anche Baldassarre Ferrari falegnami di anni 27, v. CARBONARA 2005, p. 354.
Fangarezzi, Giuseppe "Giuseppe Fangareccio intagliatore incontro a San Silvestro"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 10v]: [spedizione carta patente], marco Capriola [Console e Camerlengo] sudetti e Compagni il di 3 Aprile 1636 ----- b. 75], inedito; ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 19v: [registrata immatricolazione], Marco Capriola, Console e Camerlengo da ottobre 1635 a maggio 1637, registrato il 3 aprile 1636. Primo intagliatore dopo numerosi tornitori e falegnami della stessa famiglia.
Fatini, Giuseppe [Giuseppe fatino], "Intagliatore al Giesu".	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 9v]: [spedizione carta patente], Lodovico

	Scampi, [Console e Camerlengo], 24 marzo 1629, [pagò s. --: b. 75].
Ferrari Andrea	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Agostino, anno 1775, c. 31v: intagliatore di anni 31, abita in Piazza di Sant'Agostino, oltre la porta della Chiesa, con la moglie Elisabetta di anni 25 e i figli Vincenzo di anni 4, Sante di anni 2, e la madre Francesca Gentili di anni 55: tra le molte possibili parentele diffuse un po' in tutti i settori (dai diamantari e orefici ai festaroli e sarti a muratori e rigattieri) segnaliamo in San Lorenzo in Lucina 1775 Camillo Ferrari intagliatore, COLA 2004b, p. 140 e note 6-7; cfr. PAMPALONE 2013B, p. 281: per lo scultore Francesco Barberi, imparentato con intagliatori Ferrari Camillo, nota 66; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 49r.
Ferretti, Giovanni, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1775, c. 32v: romano di anni 62 abita in Via dei Cappellari casa 411 del canonico Fontana, bottega di intagliatore, con la moglie romana Teresa Azzocchi di anni 42, v. RANDOLFI 2004, p. 409.
Flacchi, Flavio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 44v: romano, abita in Via del Pellegrino, casa della Rotonda con bottega, famiglia 467 venuti dai Santi Celso e Giuliano con la moglie Caterina Bassi figlia di argentiere, romana e le figlie Marianna di anni 15 e Maddalena di anni 6, v. RANDOLFI 2004, p. 372 e nota 107.
Fontana, Carlo Nicola	Intagliatore di anni 45, abita in S. Andrea delle Fratte già nel 1750, e ha molti rapporti con cocchieri, forse fa carrozze, sposato con Geltrude Piccioni, probabile contatto con architetti attivi all'epoca, v. PAMPALONE 2004, p. 102.
Fortuna, Lorenzo, del fu Nicola corniciaro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 63v: di soli anni 16, abita in Vicolo delle Carrette, prosegue la bottega di corniciaro del padre con la madre Antonia Nicolai e i fratelli Giuseppe 13 Gaspare 10 e Andrea 7, v. PAMPALONE 2013A, p. 186.
Franceschini, Domenico, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni

	56, abita in Strada Gregoriana lato sinistro discesa casa 60 con la moglie Caterina Galantini 30 figlio di primo letto Gaspare di anni 20, v. PAMPALONE 2004, p. 39 e nota 98.
Franchini, Remigio del quondam Matteo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, anno 1775, c. 25r: romano intagliatore anni di anni 37 abita in Borgo Sant'Agata casa del Duca Strozzi 2 appartamento, con la moglie Benedetta Pancaldo del quondam Francesco Poli di anni 35 e i figli Domenico di anni 14 e Maria Anna di primo letto; v. MARCHIONNE GUNTER 2023B, p. 79.
Fratucci, Marco, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: ascolano di anni 27 abita in Strada Gregoriana lato sinistro discesa, casa 61, con la moglie Caterina Modestini di anni 28, il figlio Nicola che erediterà la bottega e una sorella piccola: nel 1750 la famiglia si trasferì in vicolo delle Carrette parrocchia di San Lorenzo in Lucina 1750 per espansione della famiglia, v. PAMPALONE 2004, p. 40. Cfr. DEBENEDETTI 2023, p. 181: Nicola di Marco Fratucci intagliatore 50 in Casa 9 di fronte al muro delle Monache Convertite di San Silvestro a pian terreno con moglie Caterina di Domenico Danieli e la nipote Vincenza Fratucci 6; ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Via, anno 1775, cc. n. nn.
Frigi, Gaspare, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria del Popolo, anno 1775, c. 90: romano di anni 35 abita in Corso verso Ripetta a Palazzo Rondanini, I mezzanino, 98, con la moglie Rosa Pastochi romana di anni 28, con quattro figli piccoli, v. MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 242.
Friulano, Francesco “franc.co frolano intagliatore alle botteghe oscure”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi [vaca] di ottobre 1642 Console e camerlengo Pompeo Angielini, Segretario Francesco Marcorali, sigillate le carte», spedisce la patente.
Galli, Giacomo “ms. Iacomo Galli Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 4v]: [spedizione carta patente], Francesco Rischì, [Console e Camerlengo], 15 settembre 1662, [pagò s. --: b. 75]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 5. 9mbre 1662 Segretario -, Console e

	Camerlengo Francesco Rischì Consoli Compagni Francesco Baroni Francesco Gandolla Leonardo Salvatore», spediscono la patente.
Garaffo, Giovan Battista	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1725, cc. n. nn.: intagliatore di anni 39 abita in una casa contigua all'Ospedale di San Giovanni dei Fiorentini, famiglia 7, con la moglie Anna di anni 23 e il figlio Andrea di anni 2; cfr. ibid. e p. 225, è vicino di casa di Pier Leone Ghezzi, e poco lontano in Vicolo dei Cimatori anche di Gaspare e Luigi Vanvitelli, con la madre e altri, v. SPERINDEI 2004, p. 224.
Gast, Natale, ebanista	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Maggio 1688 Console e Camerlengo Gio: Batta Priore niente; Novembre 1688 Console e Camerlengo Giuseppe Cecconale», spediscono la patente.
Gautier (Votier), Giacomo, del fu Giuseppe, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 17r: francese di anni 22, abita in Strada Condotti verso il Corso con la madre Maria Voglietti e i fratelli Giovanni di anni 25 cuoco, Francesco di anni 20 scalpellino, Michele di anni 15 doratore, Vincenzo di anni 14 cuoco, v. PAMPALONE 2013B, p. 298.
Geneva, Innocenzo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1725, c. 9r: romano di anni 32 abita in Via dei Cappellari, lato sinistro casa 58 di Santa Maria del Pianto, con la moglie Orsola Vicari romana di anni 29 e un figlio morto di due anni, v. RANDOLFI 2004, p. 328; cfr. per il fratello maggiore ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1725, c. 49, p. II: Geneva, Giuseppe, intagliatore, romano di anni 25 abita alla Stufa Mellini, casa 59 e altre stanze, con Alessandro Calvo regnicolo di anni 40 confessore degli Agonizzanti fuori sede, v. RANDOLFI 2004, p. 328.
Gentile [Gintile], Bartolomeo, intagliatore a Piazza Madama	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [B5v]: [spedizione carta patente], Pietro Savij, [Console e Camerlengo,] 13 ottobre 1644, [paga s. -: b. 75].
Geraldi, Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 2v: abita in Strada della

	Vite lato sinistro dal Corso a Propaganda Fide, v. PAMPALONE 2005, p. 30.
Gerardini, Giuseppe, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 107v: abita in Torretta verso San Biagio con la moglie Pudenziana Mazzoni e i figli Nicola di anni 22 intagliatore, Filippo di anni 18 intagliatore, e un garzone Francesco di anni 16, la moglie è sorella di Costantino Mazzoni, noto formatore di calchi delle collezioni di antichità del Museo Pio Clementino, v. PAMPALONE 2013B, p. 298.
Germain, Jean “Giovanni Germani francese”	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria del Popolo, anno 1700, cc. n. nn.: intagliatore di anni 62 abita in Rione Undicesimo, Orto di San Giacomo, casa 17, con la moglie Anna Maddalena Legendre (parente di architetto) di anni 52, i figli Giovanni Battista di anni 28, Antonio di anni 23 e Ignazio di anni 16, tra i garzoni un Celestino Corneli di Fumone di anni 16 (forse non parente degli intagliatori) e Domenico Trombetta di anni 18, v. MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 183.
Ghinassi, Clemente, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Trivio, anno 1700, c. 49r: romano di anni 37 abita in casa 18 con bottega, confine di questa parrocchia, con la moglie Anna Caterina romana di anni 33 e il suo figlio di primo letto Nicola Bursetti di anni 12, nel 1725 è ancora lì ma si è risposato e ha avuto due figlie (in quell'anno vive in Trivio anche Pietro Bernabò stampatore), v. COSTANTINI 2013, p. 149.
Ghisberti, Pietro, “[pietero Gisberti] intagliatore a ripetta”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 4v]: [spedizione carta patente], Gaspare Tarocchi, [Console e Camerlengo], 20 marzo 1637, [pagò s. --: b. 75].
Giorgetti, Giovan Maria intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G12v]: “Gomaria Gorgetto fu spidita la sua patente da maestro Gulio capeci e compagni sotto li [vaca] 1631---- [vaca] deta patete per non trovandosi matricholata la mostrera a me pompeo angeloni camerlengho e pero lo matricholata da me e sono serviti copagni questo di 20 ottobre 1642». Giovanni Maria Giorgetti spedisce diverse patenti (non di intagliatore) in qualità di Console Camerlengo, come quelle di Tomba, Domenico, indoratore in Parione (ASVR,

	ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [D4r]: «adi 20 Daprire 1642»: il documento è singolare, perché Giorgetti spedisce la patente di un indoratore: potrebbe trattarsi di un suo collaboratore personale), di Girardi, Francesco, “Co[n]solo Bastaro alli orfanelli” (ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [F6r]: [spedizione carta patente], «A di 24 Daprire-1642»), di Varese, Silvestro, arte non specificata (ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [S2v]: «a silvestro varesse 26 aprile 1642 abita alla cammella per ordine dell’illustrissimo monsignore mancini»), e di Conti, Francesco, falegname (ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [F6r]: «Adi 28 daprire 1642»).
Giorgetti, Pietro Paolo intagliatore (in Panico)	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [P3r]: [spedizione carta patente], «pietro paulo giorgetti intagliatore fu spedito la sua patente dal sudetto Giovanni [Narice] e compagni lano sudetto 1624----- b. 75». Pietro Paolo Giorgetti spedisce diverse patenti (non di intagliatore) in qualità di Console Camerlengo, come quelle di Riccardi, Giovanni (ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [G 10r]: «Giovanni Ricardi falegname al vicolo de calabraghe fu spedita la sua patente sotto il di primo de Aprile 1633 e pagò 75 b. da me Pietro Paulo Giorgetti console e Camerlengo»), del boscaiolo Salotti, Giovan Battista (ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [G 12r]: «Gio. Batta. Salotti tagliatore Abitta Alla Fontana di Trevi da mastro pietro pavolo Gorgetti fù spedita la patente di mastro Giovanni Battista Salotti il di 16 di Aprile 1633»), di Camaruco, Giovanni, “falegname alla madonna de mo[n]ti” (ASVR, ASGF, 164, c. [G 12r]: [«fu spidita lla pattente da me Giomaria Giorgetti Cosolo e Camerllengo Adi 2 de magio 1642»), e altri in data 14 aprile 1646 (ASVR, ASGF, [163], cc. n. nn.: «forno spedite et sigilate le sotto scritte Carte sotto il Camerlengato del Signore Pietro Pavolo Giorgetti registrate da me Thomasso Carminati al presente segretario»).
Giani, Giovan Pietro, “intagliatore a li pontani”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [G 7r]: «fu spedita la Carta il di 16 di 8bre 1622

	da mastro Tomaso Pucino e Conpagni----- b. [75]».
Gigli, Demetrio	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1775, c. 22r: intagliatore di anni 42 abita in Piazza del Gesù, Palazzo Petroni casa 147 famiglia 170, con la moglie Margherita Belli romana di anni 22 e tre figli piccoli; vivono qui vicino Giovan Battista Nolli e Paolo Posi, v. PAMPALONE 2023B, p. 420 e note 67-68. Cfr. PAMPALONE 2023B, p. 388 e note 72-74: Giovanni Gigli falegname anni 54 in Isola Spada famiglia 7 con moglie Marta 24 un fattore e una serva; ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1725, c. 46r.
Giorgi, Paolo Antonio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria ad Martyres, anno 1750, c. 2v: intagliatore abita a casa 9 terzo piano con la moglie Francesca di anni 29 e figli Giacomo di anni 6, Maria di anni 4, Giuseppe di anni 1 e Benedetta neonata: vari probabili parenti falegnami in Sant'Eustachio San Nicola in Arcione e San Lorenzo in Lucina 1775, v. COLA 2005A, p. 146.
Giovannelli, Domenico Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1725, c. 49r: intagliatore di anni 52 abita in Isola del Palazzo Astalli famiglia 18, con moglie Anna 40 un nipote e un fattore; v. PAMPALONE 2023B, p. 388 e note 75-76.
Giovanni Battista [senza cognome nei documenti] intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 18r: abitava in Isola della Santissima Trinità angolo verso Porta Pinciana, v. PAMPALONE 2004, p. 23.
Giusti, Giovan Francesco "Gio: Fran.co Giusto Intagliatore"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 13 ott.e 1715, Francesco Valentini Console e Camerlengo», spedisce la patente.
Giusti, Giuseppe [Giuseppe Giusto] "Jioseppe Justto intaglatore"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 14r]: [spedizione carta patente], Antonio Maria Oliveri Consolo e Camerlengo, 19 7bre 1651, [pagò s. --: b. 75]; ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 15 di 8bre 1651 Console e Camerlengo Antonio Maria Olivieri», spedisce la patente.
Giraldi, Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 2r: abita in Strada della Vite dal terzo trasversale lato sinistro verso Propaganda Fide, casa 11, v. PAMPALONE 2005, p. 92.

Gomez, Gaspare [Gasparo Gomes], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, [c. 10r]: [è immatricolato dal segretario Giovanni Gigli] il 16 novembre 1704 Gasparo Gomes Intagliatore (<i>passim</i> citato in altri ruoli anche come “scultore”; alla stessa c. si segnala “Paulo Catalano”: maestranze spagnole si introducono nell’ambiente romano!); cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi. 6 9bre 1704. Segretario Giovanni Gigli, Console e Camerlengo Antonio Lozi Consoli Compagni Domenico Baronci Giachomo Cosini Bastiano de Caporali» spediscono la patente; cfr. PAMPALONE 2004, p. 23, ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 18v: Gaspare Gomez intagliatore, Isola della Santissima Trinità, angolo verso Porta Pinciana, con lui abita un anonimo stuccatore, poi in San Lorenzo in Lucina 1725; cfr. PAMPALONE 2005, p. 92: Gaspare Gomez intagliatore abita in Corso lato destro verso San Giacomo degli Incurabili casa 2 con la moglie Marta Verera, e i figli Marco, Mattia (poi scultore) e Maddalena zitella (cfr. Neophitorum 11 febb. 1732 per i suoi eredi); ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, cc. 67r.
Gosser, Michele del fu Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 58r: abita al trasversale verso Strada Fratina con la madre Maria Fodra e i fratelli soldati Alessandro e Giuseppe, v. PAMPALONE 2013A, p. 190.
Grego[ri], Cesare, “intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [C4v]: [spedizione carta patente], Andrea Vinci, [Console e Camerlengo,] adi 16 8bre 1657, [paga s. -: b. 75].
Guarnieri, Giovanni [Gio: Quarnieri Diversi], Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 6r]: [spedizione carta patente], Pietro Pamulo Mandosi, [Console e Camerlengo], 6 novembre 1689, [no indicazione di pagamento]
Guelfi, Marco Antonio “[Marchantonio Gelfi] intagliato alla chiesa nova”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [M 3v]: [spedizione carta patente], Jacomo Cosci, [Console e Camerlengo], 27 ottobre 1648, [pagò s. -: b. 75]
Guerrieri, Innocenzo “Inocentio Gerreri Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 28 7bre 1727 Segretario -, Console e Camerlengo Antonio Cenni

	Consoli Compagni Giovanni Paris Domenico Antonio Giovannelli Giuseppe Oldoni», spediscono anche la patente di «Giovanni Marchionni Falegname».
Landini, Domenico, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 28 giugno 1705 Segretario Giovanni Gigli, Console e Camerlengo Giovanni Agostino» Consoli Compagni non riportati, spediscono la patente.
Lanfranco [lanfranchi], Egidio, “intagliatore di legname”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [E1r]: [h]a dato a bon conto della sua carta esule sotto il pontificato di pavolo quinto anno 1617 ---, ---, Consolo camerlengo [paga “fuoruscita”, s. -: b. 75?]
Lattagnino, Andrea, intagliatore al Corso, passato S. Carlo	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. 6v: [spedizione carta patente], Gregorio Lori [Console e Camerlengo e compagni], 5 aprile 1625, [paga] s. -: b. 75.
Lignani, Andrea Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Maggio 1684 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Carlo Tosini, Consoli compagni Angelo Pozzoni Angelo Belli e Carlo Coletti», spediscono anche la patente di Pietro Maffei falegname.
Limonelli, Andrea, intagliatore a Monte Giordano	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [9v, da qui non più numerate]: [spedizione carta patente], ---, ---, Console e Camerlengo, 17 ottobre 1643, [paga s. -: b. 75].
Lo Bello, Gennaro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1750, c. 61r: napoletano di anni 30, insediatosi con la famiglia il 10 aprile 1750 in strada Gregoriana, a casa 59 dei Signori de Angelis (la moglie era già sposata due volte con numerosi figli); nelle sue vicinanze compaiono numerosi scultori spagnoli dai nomi altisonanti come Pacheco, qualche inglese, portoghesi e anche “portoghesi americani”, ma soprattutto napoletani, v. PAMPALONE 2004, p. 72.
Lorenzi [Laurenti], Fabrizio, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Novembre 1687 ²⁸⁵² Console e

²⁸⁵² Per gli anni 1687-89 è in corso il riordino delle carte, e si è quindi istituita una commissione, al posto dell’ottimo Baldi che era stato segretario gli anni precedenti. Le carte continuano a essere spedite in occasione della prima udienza del nuovo semestre di camerlengato, ma hanno negli ultimi anni del Seicento raggiunto finalmente il ritmo regolare visto sopra, prima sconosciuto. I deputati a questo riordino sono: Domenico Abbondanza intagliatore, Cristoforo Vitale falegname, Carlo Cefanassa tinozzaro e Andrea Palozzi falegname; questi non segnano più la data del 10 maggio /novembre, ma solo il mese, ma mi sembra probabile immaginare che il tutto continuasse secondo l’istituito regolare meccanismo degli ultimi anni.

	Camerlengo Gio: Dom:co Angeletti», spedisce la patente. Cfr. RANDOLFI 2004, p. 294: Fabrizio Lorenzi di Todi intagliatore di anni 80 abita in Isola dei Galli Palazzo Buoncompagni, famiglia 296, con il fattore Giulio e il messinese Francesco Passalaqua di anni 32, forse imparentato con Giacomo indoratore in Vicolo dei Leutari, che ha tra i suoi lavoranti Giovanni Paradisi e suo figlio Pietro futuro architetto; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1700, c. 59, p. II.
Lori, Crispino, intagliatore (forse fratello di Gregorio falegname)	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 28 7bre 1727 Segretario -, Console e Camerlengo Antonio Cenni Consoli Compagni Giovanni Paris Domenico Antonio Giovannelli Giuseppe Oldoni», spediscono la patente; cfr. CARBONARA 2004a, p. 269 e note 27-30: Crispino Lori di Osimo intagliatore di anni 51 abita in Isola dello Spirito Santo in casa attaccata alla Chiesa delle Monache, famiglia 355 con la moglie Caterina Novelli di anni 35 e i figli Teresa di anni 16, Andrea di anni 11 e Giovan Battista di anni 8: già citato in Sant'Agostino e ritrovato ancora in ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, 1765, c. 182r, con la provenienza geografica e in ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, 1756 per la spedizione della patente da lì in poi è intagliatore nei documenti; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, anno 1750, c. 235r.
Lucatelli, Carlo, intagliatore (che ha da poco un parente Giuseppe immatricolato falegname)	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 29 9bre 1708 Segretario Giovanni Gigli, Console e Camerlengo Giovanni Agostini Consoli Compagni Pavolo Catalani Bastiano Maffei Giovanni Gigli», spediscono la patente; cfr. PAMPALONE 2013A, p. 220 e note 961-962: Caterina Frasoni, la vedova di Carlo Lucatelli intagliatore (1725, S. Nicola dei Cesarini, dove lascia un figlio intagliatore Francesco 1750) abita in Strada Condotti dal primo trasversale verso il Corso, con la figlia Anna Maria Lucatelli col marito Bernardino Badini servitore e la figlia Serafina; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c.

	21r; cfr. SPERINDEI 2005, p. 303: Francesco Antonio Lucatelli di anni 31 abita con casa e bottega alle Botteghe sotto il palazzo del Duca Strozza (cfr. <i>ivi</i> , p. 308 ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Cesarini, anno 1775, c. 90v); ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Cesarini, anno 1750, cc. n. nn.
Ludovisi, Francesco Antonio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Luigi dei francesi, anno 1725, c. 7v: intagliatore di anni 32, abita in Isola delle Cinque Lune, casa 4 con la moglie Maria Maddalena Fusci di anni 26 e due figli piccole un “giovane” Giacinto Natalucci 33 (più vecchio di lui) e Luigi Lotti scrivano 32, v. COLA 2004a, p. 451.
Luti, [Lutij], Achille, intagliatore a Casa Pia	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [B2r]: [spedizione carta patente], Antonio Bicchi, [Console e Camerlengo,] 7 agosto 1617, [paga s. -: b. 75].
Lorena, Carlo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: Maggio 1693 ci sono dei deputati: Carlo Antonio Perri falegname, Antonio Coriglio falegname Girolamo Cuartaroli bastaro, Alberto Sassetti intagliatore, Giovanni Santini bastaro e Mario Tozzi bastaro, sotto CC Clemente Ottaviani», spediscono la patente. Cfr. <i>ivi</i> , Novembre 1692, CC Pietro Manfrini, niente.
Maffei Sebastiano Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Maggio 1692 CC Francesco Grotti», spedisce anche a “Rocco Bello Ebanista” e “Gioseppe Franchi; Carbonaro che fa Bottega di Bastaro”.
Maglia, Francesco, Intagliatore [v. LAURO 2016 per la sua bottega spostata in più ambienti della parrocchia di S. Agostino]	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 22r: [registrata immatricolazione], Vincenzo Giuliani, Console e Camerlengo da aprile 1697, senza data, ma maggio 1697. Da non confondere con Moglia, Francesco, falegname al Babuino (cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 129r: [spedizione carta patente] Carlo Antonio Tadini, Console e Camerlengo da ottobre 1725 ad aprile 1726), [paga] s. 1: b. 50). Cfr. PAMPALONE 2004, p. 24: c. 24 v Pietro Moglia Falegname, Discesa di Sant’Isidoro verso Strada Felice Moglie Gerolama, Figli Giovanni 10 fuori sede, Francesca 8, Antonio 7 futuro falegname, nella stessa parrocchia 1725 (anni 31 Salita di Porta Pinciana lato sinistro casa 97 moglie

	Maria Tagliani figli Pietro 7 e Anna Maria mesi 9, p. 43) e 1750, Lucia 4 Vincenzo 2, lo ritroviamo anche in 1725 stessa casa (Discesa di Sant'Isidoro) ma come Familiari di Artisti (casa 129, lui morto, è vedova Girolama de Rossi romana 58, con figli Lucia 29 Vincenzo 24 Francesco 22 Antonia 16). Cfr. PAMPALONE 2004, p. 80-81: ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1750, c. 21r bottega di falegname di Antonio Moglia prob., in discesa di porta Pinciana casa 108; PAMPALONE 2004, p. 80-81: ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1750, c. 34r: Magazzino di Falegname, forse di Antonio Moglia, c 34r, Accanto la Portineria del Convento di Sant'Andrea delle Fratte; PAMPALONE 2004, p. 105, per altri discendenti del Moglia/Maglia falegnami; ccr. DEBENEDETTI 2013, p. 31: Nicola Magli intagliatore di anni 52 abita in Vicolo Zucchelli, casa del Signor Baccarini, primo piano, con la moglie Caterina Mannini di anni 51, tre figlie e un maschio Gasparo di anni 17; ASVR, Stati delle Anime, San Nicola in Arcione, anno 1750, c. 19r.
Maggi, Giacomo “ms.o Iacomo Maggio intagliatore resta debitore di giuli dodici e mezzo”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 25 di luglio 1635 forno sigilate le sotto scritte Carte in publica Adunanza nel nostro oratorio sotto il Camerlengato del S.re Marco Capriola», spedisce la patente.
Manzi, Vincenzo “ms.o vincenzo manzi intagliatori”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 25 aprile 1638 Orazio Melli console e camerlengo», spedisce la patente.
Mari [Mani, Mavi], Giacomo [Iacomo], “intagliatore a San Biagio delli pettini”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [I 3v]: [spedizione carta patente], Marco Capriola, [Console e Camerlengo e Compagni], 2 maggio 1635, [no indicazione di pagamento].
Marchetti, Gaetano	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, anno 1775, c. 192r: intagliatore di anni 36 abita in Isola Conti, bottega 269, famiglia 470, con la moglie Angela Iacovetti di anni 36 e i figli Giuseppe di anni 13, Filippo di anni 9, Anna Maria di anni 8, Pietro di anni 2, v. CARBONARA 2004a, p. 275.
Mariani, Giovanni	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 27 Ag.o 1710 Segretario

	Santi Honoranti Console e Camerlengo Domenico Baronci Consoli Compagni Antonio Losi Giacomo Caselli Ignazio Gai», spediscono la patente; cfr. RANDOLFI 2005, p. 445 e nota 22: Giovanni Mariani intagliatore abita all'Isola della Madonnella del Monte Cavallo con salita della Dataria Apostolica, con la moglie Ippolita e i figli Francesco di anni 10 poi muratore e Chiara di anni: avrebbero parentele con argentieri; ASVR, Stati delle Anime, Santi Vincenzo e Anastasio, anno 1725, c. 35.
Mariani, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 67v.: intagliatore di anni 36 abita in Strada dei Coronari casa 35 primo piano con la moglie Caterina De Mori di anni 36 e la figlia Maria Clementina di anni 1, v. SPERINDEI 2023, p. 269.
Maragliano, Giuseppe, "Gioseppe Marigliani intagliatore a monte Giordano"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [G 15r]: [spedizione carta patente], Bartolomeo Brevi, [Console e Camerlengo], Adi 26 8bre 1655, [pagò s. --: b. 75], ma in [163], cc. sciolte n. nn., «Adi 24 ottobre 1655 Padre Governatore Iacomo Curti, Carmelengo Console Bartolomeo Brecci Segretario Giovan Maria Narice», spedite e sigillate le carte di "m.ro Giuseppe Morigliano Intagliatore ... Iacomo Simonelli Intagliatore".
Marini, Mario di Domenico, intagliatore di sedie	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, anno 1750, c. 59r: romano di anni 40 abita in Isola Valle, casa 39, terzo piano, con la moglie Anna Maria di Pasquale Pellegrini di anni 28 e la figlia Geltrude di anni 1, parente di due corniciari (COLA 2004b, p. 189; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, anno 1725, cc. 295v e 456v): la moglie è figlia di un antiquario in Sant'Eustachio 1750; cfr. COLA 2004c, pp. 195-196 e nota 31: si tratta di un aspetto è fondamentale, finora trascurato: è evidente che con il mutare della società del Settecento, testimoniato ad esempio dalle parodie di Goldoni, l'antiquario inizia a diventare anche un mestiere e non solo una passione per i nobili signori, e dunque si interrompe il legame stretto tra committenti e intagliatori, che passano piuttosto da un intermediario come succedeva anche ai pittori

	bottegari con i mercanti di colori e cornici (cfr. p. 199, nota 38, altri probabili parenti sono significativamente Carlo Pellegrini indoratore in Sant'Apollinare 1750, Matteo Pellegrini muratore in Sant'Andrea delle Fratte 1725, Giuseppe Pellegrini ebanista in Santa Maria in Trivio 1775 e Giuseppe Pellegrini intagliatore in San Lorenzo in Lucina 1775). Cfr.
Marini Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 3r: Pasquale, Marini, intagliatore abita in Strada della Vite verso Propaganda Fide con la moglie Anna Porta, una figlia zitella e il figlio Saverio di anni 20 architetto; per altre parentele con doratori, falegnami, ecc. cfr. PAMPALONE 2013 p. 304, c. 97v, per Marini, Giovanni Battista, intagliatore, vedovo abita in Strada Condotti dal traversale di san Carlo a Palazzo Borghese con due figlie e due vedove: è riscontrato nei pagamenti per il Museo Pio Clementino, v. PAMPALONE 2013B, p. 304 e note 484-489; cfr. anche un ulteriore parente in ASVR, Stati delle Anime, San Luigi dei francesi, anno 1750, cc. n. nn.: Marini, Antonio, intagliatore: romano di anni 30 abita in Isola delle Cinque Lune, Osteria delle Cinque Lune, casa 1, primo piano con moglie Angela Maria Monti di anni 24 e due figli piccoli, v. COLA 2004a, p. 457 e nota 8.
Martinelli, Francesco, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Maggio 1692 CC Francesco Grotti», spedisce anche a “Rocco Bello Ebanista” e “Giuseppe Franchi; Carbonaro che fa Bottega di Bastaro”.
Martini Giuseppe	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Prefetti, anno 1775, c. 67r: intagliatore di anni 22 abita in Strada di San Nicola, casa di Santa Sabina primo piano, con la moglie Maria Antonia Legardi di anni 32, la suocera Caterina de Angelis di anni 57 vedova (probabilmente di intagliatore), e la sorella Gertrude di anni 29 zitella, v. MORANO 2013, pp. 142-143 e note 15-16.
Marri [Marrij], Ambrogio [Ambrosio], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A12r]: [spedizione carta patente], Bastiano Fattori, Console e Camerlengo, 26 aprile 1673, [paga s. -: b. 75].

Masi Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 48v: intagliatore di anni 24 in Piazza di Spagna secondo traversale da Strada Borgognona Condotti e delle Carrozze, con i genitori Giulio Masi e Anna Maria Politi e il fratello Vincenzo di anni 12, sono imparentati con scalpellini, servitori e argentieri; v. PAMPALONE 2013B, p. 305 e note 497-499.
Masini, Giovan Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: fiorentino di anni 25 abita da solo in Discesa di Sant'Isidoro, lato sinistro verso Starda Felice, casa 129, v. PAMPALONE 2004, p. 43.
Matelli, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 38r: intagliatore di anni 36 abita in Vicolo della Campanella casa 5 dentro l'archetto, con la moglie Angela Paolucci di anni 27, il figlio Luigi di anni 1 e la madre Barbara Galanti di anni 55 vedova, v. SPERINDEI 2023, p. 270.
Matricardi, Antonio (del quondam Vitale), intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 27 Ag.o 1710 Segretario Santi Honoranti Console e Camerlengo Domenico Baronci Consoli Compagni Antonio Losi Giacomo Caselli Ignazio Gai», spediscono la patente; cfr. MARCHIONNE GUNTER 2013, p. 482 e nota 160: Antonio Matricardi romano di anni 42, n. 1 con moglie Francesca Fiori 41, quattro figlie e un maschio piccolo a nome Giovanni e la suocera Maddalena Santini vedova di Agostino Fiori. Nel 1715 Matricardi prese parte al rifacimento del soffitto ligneo di San Clemente sotto la direzione di Carlo Stefano Fontana e all'epoca abitava in Santi Apostoli (v. 1700, cc. 21r-v), dove collaborò con lo stuccatore comasco Giovanni Maria Galli: l'intagliatore era ancora attivo nella stessa casa nel 1750 ma la moglie è morta; ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, 1700 c. 137v; cfr. MARCHIONNE GUNTER 2023B, p. 52 e note 180-183: Antonio Matricardi del quondam Vitale romano intagliatore di anni 73, abita in Salita del Grillo, Casa del monastero di SS Domenico e Sisto, con i figli Teresa Nunziata di anni 35, Agnese di anni 33, Giovanni Francesco di anni 28

	computista, Geltrude di anni 26 e un pigionante spagnolo: sono qui già dal 1725, Antonio muore nel 1772; ASVR, Stati delle Anime, Santi Quirico e Giulitta, anno 1750, c. 12r.
Mazzoni, Domenico di Giovanni Battista, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Monticelli, anno 1750, c. 65r (abita qui anche Agostino Cornacchini): romano di anni 44 abita in casa de Signoribus con la moglie Francesca del quondam Giuseppe Scarpetta romana di anni 41 e i figli Eustachio di anni 19 e Luigi di anni 3, v. MARCHIONNE GUNTER 2023, p. 327 e note 15-16.
Michei, Camillo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [C5r]: [spedizione carta patente], Baldasare Mazzi, [Console e Camerlengo,] di gennaio 1676, [paga s. -: b. 75].
Micheli, Carlo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 14v: abita a Strada Felice, Isola di Toscanella Moglie Maria Giovanna Figli Stefana 13 Petronilla mesi 8 Cognata Morelli Margherita e serva Giovanna Strazzolina. In nota si suppone la parentela con l'orefice Silvestro Micheli Santa Maria in Monticelli, nato 1712. Una Anna Maria Micheli, supposta nipote di Carlo, figlia di fratello, è moglie di Carlo Cannaveri intagliatore a Santa Lucia della Tinta 1752. La cognata Margherita è imparentata con l'orafo Claudio Morelli San Lorenzo in Damaso 1700, v. PAMPALONE 2004, p. 24.
Michetti, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 107r: intagliatore abita in Strada di Ripetta, lato destro dai Cancelli della legna a destra della dogana del Porto a Palazzo Borghese con moglie Caterina Righetti cognata di Agostino Colasanti orologiaio in San Marcello, e il nipote di anni 9 Antonio Antimi: fu padre dell'architetto Nicola Michetti 1675-1759, v. PAMPALONE 2005, p. 34 e nota 306; cfr. per una probabile discendente ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Campo Carleo, anno 1775, cc. n. nn.: Alberti, Nicola, intagliatore, romano di anni 51 abita in Strada Alessandrina casa 129 con la moglie Anna Michetti di anni 41 e quattro figli, v. BORCHIA 2013, p. 436.

Migliorelli [Mellorelli], Angelo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A13v]: [spedizione carta patente], Pietro Pavone, [Console e Camerlengo,] 23 giugno 1682, [paga s. 1: b. 50]. Cfr. PAMPALONE 2004, p. 43; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: Angelo Migliorelli intagliatore in Salita di Porta Pinciana lato sinistro casa 101, n. 169 forse imparentato con Gaspare Migliorelli e anche di Lorenzo Migliorelli di cui nel 1775 è vedova Innocenza Albertini in San Lorenzo in Lucina, c. 103v. cfr. ASVR, Stati delle Anime, Santa Susanna, anno 1700, cc. n. nn.: è imparentato con Migliorelli, Gaspare, intagliatore: romano di anni 33 abita in Strada della Purificazione, Casa Corsi, con la moglie Marta romana di anni 30 e i due figli piccoli Filippo e Pellegrino, v. RANDOLFI 2013, p. 386.
Molini, Matteo	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 98v: intagliatore in Strada Condotti verso il Corso con moglie Chiara Sassi tre figli piccoli e una serva; la famiglia è fortemente imparentata con rigattieri e muratori, v. PAMPALONE 2013B, p. 307, e note 546-547.
Monaldi, Giovanni Battista, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria del Popolo 1750, c. 44r: romano di anni 41 abita in Isola dei Signori Scapucci, casa 154, con bottega dopo la casa del Signor Bellelli, insieme alla moglie Margherita Indomi di anni 35 romana, il figlio Bartolomeo di anni 18, il padre Tommaso Monaldi di anni 94 e la serva Maddalena Francesconi zitella romana di anni 20; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Apollinare, anno 1750, cc. n. nn.: autore dei capitelli lignei della Sagrestia nella confinante chiesa di Sant'Agostino, si tratta dell'artista premiato nel concorso Clementino del 1716 per la scultura, fratello di Carlo Monaldi scultore (Roma 1690-1760) residente in vicolo delle Colonnelle, insieme al padre Tommaso, morte a 99 anni presso la Porta Flaminia e sepolto in Santa Maria in Traspontina: MARCHIONNE GUNTER 2004, p. 163 e note 26-27.
Montagna, Gennaro “ms. Gienaro Montagnia Intaliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 14 di Ap.le 1641 Console

	e camerlengo Francesco Mozanini sigilla le carte».
Monterei, Giuseppe, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 65v: romano di anni 48 abita in Strada dei Coronari casa 20 dei Signori Dori primo piano, con la moglie Girolama Costanti di anni 44 senese e i figli Stefano di anni 19, Camillo di anni 17 e Ubaldo di anni 16; v. SPERINDEI 2023, p. 271.
Morandi, Antonio, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 9bre 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Diacinto Fedele, Consoli compagni Bernardo Querciotti Marsilio del Compare Antonio Gigli», spediscono la patente che però era già registrata in ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Maggio 1684 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Carlo Tosini, Consoli compagni Angelo Pozzoni Angelo Belli e Carlo Coletti», quando spediscono anche la patente di Pietro Maffei falegname.
Morosini, Ottavio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 107v: intagliatore in Strada Condotti verso il Collegio Clementino con moglie Francesca Durandi, v. PAMPALONE 2013A, p. 199; cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore ai Monti, anno 1775, c. 70: Mazzetti, Giovan Battista, intagliatore di legno: romano di anni 42, abita in Isola Piccini, Strada delle Neofite, casa Guarnieri secondo piano, famiglia 296, con Anna Morosini 62 romana e figlia Geltrude Mazzetti 20 zitella. La moglie è probabilmente parente di Ottavio e anche del fratello Nicola Morosini, v. CARBONARA 2005, p. 394.
Negrotti, Domenico “M.o Domenico Negrotti intalliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [D5v]: [spedizione carta patente], Pietro Franci Cosolo e Camerlengo Adi 15 di 8bre 1666. [paga s. -: b. 75]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 24 8bre 1666 Segretario Bartolomeo Rotti, Console e Camerlengo Pietro Frangia Consoli Compagni Gioseppe Polveraro Francesco Galiotti Antonio Rozzi», spediscono la patente.

Nicolò [Nicolaj, Nicolé?], Francesco, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 9v]: [spedizione carta patente], baldassarozzi, [Console e Camerlengo], gennaio 1676, [no indicazione di pagamento, ma s. --: b. 75]; da non confondere con l'omonimo "francesco nichole", probabilmente suo antenato (cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 1r]: [spedizione carta patente], Console et Camerlengo Giovanni Merichelli, et Marzio baroni Consolo 12 di maggio 1608, [no indicazione di pagamento]), v. PAMPALONE 2023B, p. 377: Francesco Nicolaj o Nicolé intagliatore francese di anni 59 abita in casa di proprietà in Piazza San Marco nel primo appartamento, con la moglie Clelia Vittoria Ciaffretti romana; ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1700, c. 1123; vivono in questa parrocchia anche Daniele Seiter, l'ebanista Meieroffer, e la famiglia Barigioni, 1700-1725); cfr. Nicolò, Martino ebanista di anni 56 abita in Banchi, terzo appartamento, con un figliastro e tre lavoranti, v. SPERINDEI 2004, p. 219.
Olivieri [Oliviere], Giovan Battista, "Intagliatore à Strada Giulia"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 12r]: [spedizione carta patente], Francesco Marsorati [Console e Camerlengo e Compagni], 8 ottobre 1641---74 [baiocchi invece di 75].
Pacetti, Giovanni	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Prefetti, anno 1775, c. 84r: intagliatore di anni 26 abita in Strada di San Nicola, Casa Clementini verso il cortile, primo piano, con la moglie Costanza Canini di anni 27 e i due figli Filippo di anni 3 Mariangela di anni 1, sono parenti degli scultori omonimi in Sant'Andrea delle Fratte 1775, v. MORANO 2013, pp. 142-143.
Pacilli, Carlo, intagliatore alla Colonna Traiana	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 129v: «[spedizione carta patente], Carlo Antonio Tadini, Console e Camerlengo da ottobre 1725 ad aprile 1726), [paga] s. 1: b. 50»; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi. 6. Luglio 1726 Segretario -, Console e Camerlengo Antonio Taddini Consoli Compagni Domenico Fioretti Giuseppe Piccione, Antonio Cenni», spediscono anche la patente di "Giuseppe Agazzi Tornitore"; cfr. MARCHIONNE

	GUNTER 2013, p. 85 e note 96-100: Carlo Pacilli o Pacigli romano intagliatore di anni 33 abita in una casa presso il portone che corrisponde nel Palazzo del Banco dei Signori Rospigliosi, porticella che corrisponde nel Giardino, con la moglie Agnese Gai romana di anni 28 e i figli Francesco di anni 5 futuro intagliatore, Pietro di anni 4 futuro scultore e Lucia di anni 1; cfr. anche SPERINDEI 2005, p. 304: Carlo Pacilli intagliatore e scultore anni 58 in Casa contigua alle case dei Cesarini con Agnese Gai 52 moglie e i figli tutti dello stesso mestiere, Francesco 31 Pietro 28, Lucia 26 Stefano 22 Francesca 18 Andrea 17 Maria 14 Vincenzo 11, mentre alla stessa pagina in Casa di Sant'Agostino è registrato Tommaso Righi scultore anni 28; ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Cesarini, anno 1750, cc. n. nn.
Pacilli, Stefano (di Carlo)	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, anno 1775, c. 175v: intagliatore di anni 47 abita in Isola del Nome di Maria, casa 164 di Spinelli, famiglia 321, con la moglie Innocenza Spezzani di anni 49 e la figlia Teresa di anni 11, v. CARBONARA 2004a, p. 275 e nota 18: figlio dell'intagliatore in legno Carlo (San Marco 1725) e fratello degli scultori Pietro e Francesco Pacilli. Pietro muore il primo gennaio 1773 in Via del Corso, v. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, 1775, per i familiari: cfr. Andrea e Vincenzo Pacilli intagliatori in San Marco 1775, con la probabile parentela di Teresa Pacilli, moglie dell'intagliatore Giuseppe Pellegrini in San Lorenzo in Lucina 1775. Per Pacilli, cfr. FIDANZA 2005, che ci dà un chiaro senso di come doveva funzionare il processo creativo di uno scultore in marmo di secondo grado e discendente da una famiglia di intagliatori in legno, che ne varia i disegni e lavora in risparmio sugli elementi più leggeri, fingendoli in bianco per non dover utilizzare bronzi o stucchi, ma lascia a sé stesso l'impiego del marmo per gli elementi più liturgicamente normati e soprattutto più in vista come la mensa d'altare o la vasca dell'acqua santa.
Pacilli, Vincenzo del fu Carlo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1770, c. 5r: romano di anni 45 abita in Isola di

	Palazzo panfilì, casa 35, famiglia 36, con la moglie Elisabetta Berardi romana di anni 42, il figlio Carlo (futuro intagliatore) di anni 4 e il fratello Andrea di anni 45 intagliatore; vivono con lui quattro ventenni, due marchigiani (cameriere e segretario), un romano (garzone?), e un napoletano (cocchiere); v. PAMPALONE 2023B, p. 422 e note 98-101.
Pacino, Pietro Pavolo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «4 Novembre 1674 Segr. Giuseppe Cecconali; Cons. Cam.: Guglielmo del Re; Cons. comp.: Leonardo Salvatore, Francesco Castelli Pavolo Pianta», spediscono la patente. Cfr. <i>ivi</i> , 16 maggio 1677 Segr. Francesco Testa, Cons. Cam.: Annunzio Pasqualone; Cons. comp.: Baldassarre Mazzi Teodoro Feroli Giovanni Testa, niente.
Paganini, Remigio, “Paganino intagliatore a Corte Savella”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [R1r]: [spedizione carta patente, poco leggibile], Marco Capriola, [Console e Camerlengo], 7 ottobre 1638, [pagò s. --: b. 75].
Pagliardini, Andrea	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola in Arcione, anno 1775, c. 58: intagliatore di anni 50 abita in Strada degli Avignonesi casa del signor Gabrielli piano terra con la moglie Lucia de Angelis di anni 24, v. DEBENEDETTI 2013, p. 42.
Palombini, Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 15r: intagliatore in Strada Condotti terzo trasversale verso Piazza di Spagna con moglie Maria Teresa Spada due figli piccoli e un sacerdote, v. PAMPALONE 2013B, p. 310.
Paoletti, Francesco del fu Lorenzo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santo Stefano del Cacco, anno 1750, c. 156: romano di anni 48 abita in seconda bottega e casa con la moglie Francesca del fu Giovanni da Padova Sorgati di anni 51 e i figli Vittoria di anni 20, Gioacchino di anni 11, Giacomo di anni 9, v. CARLONI 2005, p. 428.
Pasqui, Liborio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 55r: intagliatore in primo trasversale da Piazza di Spagna tra Strada Borgognona verso Strada della Vite con due servitori, v. PAMPALONE 2013A, p. 201.

Passari, Francesco, “intagliatore per andar a piazza Capranica”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 10r]: [spedizione carta patente], Annuntio Pasqualone Consolo et Camerlengo et Compagni sotto 7 luglio 1677 pago-----b. 75».
Passarini, Filippo del fu Giovanni Battista da Spoleto	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Agostino, anno 1700, c. 207v: intagliatore anni 49, casa 85 sorella Maria Aurora Passarini 46, vedova di Giuseppe Giorgetti, nipote Antonio Giorgetti 24 e la serva Bartolomea del fu Santi Capitelli da Montepulciano anni 63: forse sono parenti di Giuseppe Giorgetti scultore, figlio di Giovanni Maria Giorgetti intagliatore, morto probabilmente nel 1679, ultima data di cui si hanno notizie documentarie: Maria Maddalena Giorgetti, moglie di Giovanni Rempel stampatore in Santa Maria ad Martires 1775 e Margherita Giorgetti 46 e Gaetano Giorgetti 9, suocera e nipote nella famiglia dello stesso Rempel, in San Luigi dei Francesi 1725, v. COLA 2004b, p. 131 e nota 17. Cfr. PAMPALONE 2013A, p. 221 e note 976-977: Antonio Giorgetti, scrittore apostolico e nipote di Filippo Passarini intagliatore di carrozze pittore e architetto, abita in terzo trasversale da Strada Fratina verso Strada della Vite: Passarini ebbe bottega nel 1700 in Sant’Agostino, in cui è presente Giorgetti, figlio della sorella Maria Aurora Passarini e di Giuseppe Giorgetti scultore, dove forse collaborava (o forse teneva i conti, visto che lo zio li teneva per l’arciconfraternita); ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 64v.
Passarini, Giovanni Battista, “Gio:batista Passarino Intaliatore in Campo marzo”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 15r]: fu spedita la sua Patente da noi Antonio Panico Consolo et Camerlengo et Pietro Ciaventi et Bonifazio bolas et il sudetto Gio:batista passarino Consoli Adi 16 di Aprile 1655, [NOTA: nonostante il pagamento regolare la patente risulta rispedita il 26 ottobre 1655; inoltre è il padre di Filippo Passarini, di cui curiosamente non risulta registrata la patente, mentre ne conosciamo il testamento (in AC, TNC, 13 luglio 1736 ad.o pro heredi Philippi Passarini, notaio Palmerius, 21 luglio ad.o per Antonio Giorgetti).

Pavone, Pietro “ms. Pietro Pavone ebanista”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 4 di febraro 1662 Segretario Francesco Baroni, Console e Camerlengo Cesare de Angelis Consoli Compagni Giovanni Torciglione Gioseppe Tolomei Bastiano Consolini», spediscono la patente.
Pelo, Niccolò [Nicholo Peli], “chordo intagliatore aripetta”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [N 1r]: [spedizione carta patente], Pietro Arigo Pietralata [Console e Camerlengo e compagni], 28 marzo 1620, [pagò s. --: b. 75].
Pe[[l]]egrini, Pietro Antonio, Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 8v]: [spedizione carta patente], Domenico Gaglioli, [Console e Camerlengo], 10 maggio 1685, [no indicazione di pagamento]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 10 Maggio 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Domenico Gaglioli, Consoli compagni Marco Aurelio Pavoletti Francesco Bracci Gio: Mola, spediscono anche le patenti di Domenico Gaglioli Cupellaro, Michel Angelo Marri falegname, Stefano Guarnieri falegname, Ambrogio Alegretto Cupellaro, Bartolomeo Cristofani Bastaro», spediscono la patente.
Maestro «Pe[[l]]egrino intagliatore sotto il fosco»	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 1r]: «hà dato à bon conto della sua carta quale è spedita sotto li 3. de Marzo 1608 baiocchi settantacinque dico----- scudi – 75».
Pellini, Girolamo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Simone e Giuda, anno 1750, c. 44: romano di anni 72 in Casa 5° del Duca di Nevers primo piano con le figlie Maddalena e Teresa, v. CARLONI 2013, p. 537: unico nella sua parrocchia, CARLONI 2013: La parrocchia dei SS. Simone e Giuda era la sede storica della famiglia degli Hamerani, e insieme a loro si trovano numerosissimi ottonari e indoratori: trattandosi di mestieri del fuoco si riscontrano pochi artisti del legno. Anno 1700, a c. 9 è Giovanni Falgherij ebanista di anni 72 con bottega e casa seguente agli Orfanelli e grande famiglia; Carlo Falder figlio del precedente ha ereditato la bottega. Interessante che il mestiere dei legni duri, che richiede strumenti adatti, spesso il tornio, che è comune ai mestieri del metallo, si trovi, unico, in questa

	parrocchia, ASVR, Stati delle Anime, Santi Simone e Giuda, anno 1725, cc. n. nn. Ultimo discendente Giuseppe Folchieri, diventa significativamente argentiere in botteghe sempre molto ampie e piene di stranieri, in questo caso segnalati come francesi; ASVR, Stati delle Anime, Santi Simone e Giuda, anno 1750, c. 130. Un altro ebanista è Giovanni Mignardi romano di anni 33; cfr. ASVR, Stati delle Anime, Santi Simone e Giuda, anno 1750, c. 6; si segnalano anche un paio di falegnami e Nicola Setel ebanista, a c. 29 e Dionigio Vulf a c. 18 entrambi ebanisti tedeschi, il secondo sposato con una Maddalena Giorgetti che però non sembra essere della nostra famiglia di intagliatori.
Pernet, Claude [Claudio Perneti], intagliatore all'Arco di Camigliano [Piazza del Collegio Romano]	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [C1r]: [spedizione carta patente], Andrea [lacuna], Console e Camerlengo, 7 di Agosto 1621, [paga s. -: b. 75].
Pernet, Denis “ms. Dionisio Perneti Intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 4 di febraro 1662 Segretario Francesco Baroni, Console e Camerlengo Cesare de Angelis Consoli Compagni Giovanni Torciglione Gioseppe Tolomei Bastiano Consolini», spediscono la patente ed è riportato anche con esattezza in ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, c. 45r: «Adi 4 febraro 1662», figlio del precedente.
Persiani, Pietro Paolo	ASVR, Stati delle Anime, San Luigi dei francesi, anno 1725, c. 7v: intagliatore di anni 34 in Isola delle Cinque Lune a casa 3, con la moglie Cecilia Angelini di anni 26 e tre “giovani” Lazzaro Massimi di anni 29, Francesco Antonio Ballante di anni 20 e Antonio Liberati di anni 30, v. COLA 2004a, p. 452: nel 1750 è registrato come Paolo Persini da Norcia intagliatore anni 59, all'Osteria, casa 4 con bottega: nella famiglia un trentenne Giuliano Picaini, ma anche due veri apprendisti, di 18 e 13 anni Domenico Andrieli da Norcia e Pasquale Bachi romano; forse parente di un Giovanni Persiani falegname in San Lorenzo in Lucina 1775.
Peroni [Peronio, Petronia], [Cristofano, cristoferro], “Intalliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 12 giugno 1650 / forno spedite e segillate le sotto scritte carte soto Ill camerlengato dell sig. francesco Gandolla

	Registrate da me Gio: Dom.co Bambini All Presente Segretario»; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [C3v]: [spedizione carta patente], francesco gandolla Consolo e Chamerlengo, Anno iubilei 1650, [paga s. -: b. 75].
Petto [Petò?], Biagio [Biasio Petti], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [B7v]: [spedizione carta patente], Pietro Paolo Aldovardi, [Console e Camerlengo,] 15 ottobre 1676, [paga s. -: b. 75]; cfr. ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Trivio, anno 1700, c. 51v: Biagio Petto (Petò, borgognone) intagliatore di anni 50 abita in casa 50 con bottega di intagliatore, con la moglie Plautilla borgognona di anni 40 e i figli Giovanni Battista di anni 19, Mattia di anni 12, v. COSTANTINI 2013, p. 149.
Pini, Belardino, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 30 oot.e 1712 Segretario -, Console e Camerlengo Santi Honoranti, Consoli Compagni Antonio Gai Giuseppe Carmignani Antonio Grotti», spediscono la patente.
Pizzuti da Valmontone, Giuseppe	ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1725, c. 61v: intagliatore di anni 31 abita in Isola della Pedacchia famiglia 36 con moglie Antonia 28, figlio Giovanni 1 anno e 1 mese e un nipote Tommaso 13; cfr. PAMPALONE 2023B, p. 390 e nota 107.
Poli, Giovanni, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Aquiro, anno 1750, c. 137v: romano di anni 45 abita nei pressi dell'Isola Ferrini a Case Pazzzerelli, casa con bottega, con la moglie Vittoria Padovani di anni 41 fiorentina, la suocera e 6 figli, cito solo Apollonia Francesca di anni 19 e Luigi di anni 14 futuro intagliatore, v. CARLONI 2023, p. 205; cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 77v: Poli, Luigi, intagliatore in Vicolo dei Soderini verso Strada delle Colonnelle con moglie Anna Maria Bardi e due figli piccoli, v. PAMPALONE 2013B, p. 313.
Ponziani, Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 89v: fuori sede di anni 19 è lontano dalla casa del padre scalpellino Casimiro in Strada di Merangolo verso Ripetta, v. PAMPALONE 2013B, p. 314.

Porena, Vincenzo di Francesco, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1725, c. 35: romano di anni 42 abita col figlio poi argentiere Francesco, in Via del Pellegrino casa di San Lorenzo in Damaso 212 e altre stanze, v. RANDOLFI 2004, p. 337. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 35 e 54: romano di anni 63 abita in Vicolo Savelli, casa Formenti famiglia 589, con la moglie Felice Bianchetti romana di anni 59 e la figlia Caterina di anni 22, v. RANDOLFI 2004, p. 381: è suo figlio Francesco Porena romano intagliatore di anni 43 che abita all'Albergo della Campana, casa del cavalier Aquilani, famiglia 369, con la moglie Teresa Grangiovanni romana di anni 29.
Porni, Marco del fu Baldassare	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria in Via, anno 1775, cc. n. nn.: intagliatore 39 in Casa 2 dell'Oratorio primo piano con moglie Marianna di Giovanni Martini 39, e figli Giovanni 16 benedetta 14 e altre tre bimbe piccole; v. DEBENEDETTI 2023, p. 182.
Porri, Giovanni Battista, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 91r: romano di anni 42 abita in Strada di Tor di Nona casa 43 e bottega, con la moglie Angela Casciolini di anni 42 e figli Anna Maria di anni 17, Barbara di anni 14, Filippo di anni 10, Vincenzo di anni 7, v. SPERINDEI 2023, p. 274.
Primavera, Paolo	ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore ai Monti, anno 1750, c. 35: intagliatore di anni 50, abita in Isola del Pernicone, Strada dell'Agnello, casa di Salvatore Brancatelli, con la moglie Maddalena Angelini di anni 29 e i figli piccoli Francesco e Anna, e il cognato Angelini Giuseppe di anni 31 e la di lui suocera Caterina Taboni vedova di Giovan Battista Angelini di anni 57, v. CARBONARA 2005, p. 376 (ancora 1775, ma a isola del palazzaccio Strada del Pernicone casa di Giovan Carlo Barberini, unico piano famiglia 502).
Prina, Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Marcello, anno 1725, c. 74v: intagliatore di anni 57, abita in Isola Quinta angolo Piazza Sciarra terzo appartamento al mezzanino con bottega, solo con una serva; cfr. PAMPALONE 2023A, p. 132: viveva qui anche un discendente di

	Filippo Carcani (ormai morto) in Isola Sesta Strada del Corso casa contigua alla casa grande di fronte la fabbrica nuova dei Padri di San Marcello, appartamento di mezzo famiglia 116, Marco Carcani romano di anni 73, bussolante di Nostro Signore ed esattore degli eminentissimi signori Albani.
Pucino, Francesco, “inglatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 7r]: [spedizione carta patente], francesco pietralata [Consolo e Camerlengo et] Copagni, [A di 30 Aprile 1656] pagò baiocchi 75.
Pucci, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Agostino, anno 1725, c. 406v: intagliatore di anni 28, abita in Isola grande di Campo Marzio, casa 84, con la moglie Anna di anni 31, e i figli Domenico di anni 3, Lucrezia di anni 1, Venanzio di mesi 2: è parente dei falegnami Giuseppe e Francesco Pucci entrambi in San Lorenzo in Lucina 1700 e forse fratello di Pucci Simone falegname in Santa Prassede 1725. Vi è anche un Francesco Pucci muratore in Sant’Andrea delle Fratte 1725, v. COLA 2004b, p. 135 e nota 7.
Radice, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1700, cc. n. nn.: discendente di Giovanni, sposato con Cecilia Gigli, ha 30 anni nel 1701, vive con la suocera e due servi, e poi ancora 1725 e 1750. cfr. SPERINDEI 2023: vivono qui anche lo scultore Lorenzo Merlini e alcuni falegnami presenti alle congregazioni, e molti ebanisti da Venezia.
Rasini, Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 22: intagliatore abita in Strada Condotti dal terzo trasversale lato destro verso il corso, casa 2, con Rita Conconi vedova di Giovanni Tomasoni, v. PAMPALONE 2005, p. 99-100.
Reiff, Johann Jakob “Gio: Iacomo Reffi intagliatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi Primo Aprile 1656 -/forno spedite le sotto scritte Carte dal nostro Padre Governatore S.re Gio: Batta Peloia sotto il Camerlengato el S.re francesco Pietralata Consolo, et Cam.o et del S.re Lorenzo Gambaro Consolo, et del S.re Gio: Laurentij Consolo, et del S.re Carlo Proldi Consolo registrate da me Gio: Batta Narice al presente segretario».

Renò, Carlo	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 86v: intagliatore in Strada de Macelli verso il Corso, con moglie Marianna Bini e cinque figli piccoli, v. PAMPALONE 2013B, p. 316.
Renzi, Francesco del fu Domenico	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 120r: intagliatore abita in Cavalletto lato destro verso Capo Croce, con la madre Angelica Grandi vedova e i fratelli Girolamo sellaro ed Elisabetta moglie di Bartolomeo Facci intagliatore anch'egli. Questo Renzi era membro piuttosto della nota famiglia di scalpellini attivi anche nei cantieri di Bernini, v. PAMPALONE 2005, p. 40 e nota 408.
Ridolfi, Domenico	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 32r: intagliatore deceduto, famiglia in Strada dei Greci verso strada Paolini, vedova Anna Maria Caramini e figlia Costanza 21 zitella, v. nota 954 prima stava in Santa Maria ad Martyres 1750, v. PAMPALONE 2013B, p. 328.
Rimasti, Francesco [franco] Maria, "intalliatore"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [F 9r]: [spedizione carta patente], Pietro Franci Consolo et Camerlengo adi 20 Aprile 1674, pago [illeggibile ma s. --: b. 75].
Romanelli, Silvestro Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [S 5v]: [spedizione carta patente], Giuseppe Cecconali, [Console e Camerlengo], ottobre 1678, [pagò s. 1: b. 50]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «4 9mbre 1678, Segr. Giuseppe Cecconali, Cons. Cam. Giuseppe Cecconali; Cons. comp. Gio Batta Rota e Pietro Previtali» spediscono la patente; cfr. <i>ivi</i> , cfr. 5 maggio 1679 Giuseppe Cecconali, Cons. Cam. Lorenzo Angelini; Cons. comp.: Pietro Pavolo Mandosi Vincenzo Giuliani Giovanni Testa, niente.
Romanelli, Gasparo Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «4 9mbre 1678, Segr. Giuseppe Cecconali, Cons. Cam. Giuseppe Cecconali; Cons. comp. Gio Batta Rota e Pietro Previtali» spediscono la patente; cfr. <i>ivi</i> , 5 maggio 1679 Giuseppe Cecconali, Cons. Cam. Lorenzo Angelini; Cons. comp.: Pietro Pavolo Mandosi Vincenzo Giuliani Giovanni Testa, niente.

Ronchetti Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 119v: Giuseppe del fu Giulio Ronchetti intagliatore in Strada di Ripetta verso il porto, con moglie Nicola Baroni, figlia Francesca di anni 13 e la madre vedova Caterina Torri e il “giovane” Cesare Mancini, v. PAMPALONE 2013A, p. 207; cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 68r: Giuseppe del fu Giulio Ronchetti intagliatore in Strada della Frezza verso il Corso con moglie Nicolina Baroni e figlio Antonio Ronchetti indoratore, v. PAMPALONE 2013B, p. 318.
Sabbatini, Filippo, del fu Dionisio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 48r: intagliatore in Piazza di Spagna secondo traversale da Strada Vittoria con la madre vedova Francesca De Belli, cfr. alla stessa pagine Giuseppe fu Felice Sabbatini falegname in Strada della Croce terzo traversale verso Piazza di Spagna, v. PAMPALONE 2013B, p. 319.
Rasini, Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 22: intagliatore abita in Strada Condotti dal terzo traversale lato destro verso il corso, casa 2, con Rita Conconi vedova di Giovanni Tomasoni, v. PAMPALONE 2005, p. 99-100.
Romanelli, Angelo	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 22: intagliatore abita in Strada Condotti dal Corso lato destro verso Palazzo Borghese casa 14 con la moglie Violante Giorgi, sorella di Antonio falegname e i figli Nicola, Felice (moglie di Tommaso Vanarelli facocchio), vivranno col fratello Francesco (ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1725, c. 110r), Benedetto futuro corniciaro di anni 10, Caterina di anni 8, Anna di anni 6 (che sposerà Stefano Raimondi falegname in Sant'Andrea delle Fratte 1750), Maria di anni 3, Luigia di anni 2, v. PAMPALONE 2005, p. 100.
Ronchini, Michele, “intagliatore alli Santi [Apostoli]”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [M 2r]: [spedizione carta patente], Domenico Guiducci, [Console e Camerlengo], 15 marzo 1617, [pagò s. --: b. 75].

Rossetti [Rosseti], Alessandro [Alesandro], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A14r]: [spedizione carta patente], Giovanni de Rossi, [Console e Camerlengo,] 28 aprile 1683, [paga s. 1: b. 50]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Adi 10 Maggio 1683 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: de Rossi, Consoli compagni Domenico del Moro e Michele Petretti», spediscono la patente; cfr. PAMPALONE 2005, p. 41: Alessandro Rossetti intagliatore abita in Trasversale lato destro dal portone di Palazzo Chigi verso il Corso, con la moglie Lucrezia Lombardelli e numerosi figli tra cui Domenico di anni 10 futuro coramaro, abitano con loro Francesca Rossetti (sorella) vedova di Domenico Pichi, col figlio Carlo Pichi intagliatore, una sua sorella Agnese è moglie (ibid., p. 46) di Angelo Vannozzi in Strada Schiavonia ma lui è fuori sede; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 123v.
Rues, Lorenzo, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Novembre 1673 Cons. Cam.: Stefano Ferrarini; Cons. comp.: Francesco Carminati Pietro Pavone Gioseppe Bardini». Cfr. <i>ivi</i> , 20 Maggio 1674 Segr. Gioseppe Cecconali; Cons. Cam.: Pietro Francia; Cons. comp.: Antonio Maria Scaramuccia Alessandro Angeloni Francesco Frontoni, niente;
Rustichelli Pietro	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 72r: intagliatore in Strada del Corso da Strada Vittoria verso la chiesa di Gesù e Maria con moglie Angiola Maria Botti e due figli piccoli, v. PAMPALONE 2013A, p. 209.
Sabbatini, Filippo del fu Dionisio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 48r: intagliatore in Piazza di Spagna secondo traversale da Strada Vittoria con la madre vedova Francesca De Belli, cfr. alla stessa pagine Giuseppe fu Felice Sabbatini falegname in Strada della Croce terzo traversale verso Piazza di Spagna, v. PAMPALONE 2013B, p. 319.
Salandri, Gioacchino	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, anno 1775, c. 59r: intagliatore di anni 29 abita in Isola Medici casa 125, porta incontro alle scale, con lui sorella Ludgarda 35 del fu

	Benedetto romana e zitella e Francesca Bruni del fu Gaetano 31 romana zitella e orfana, v. COLA 2004c, p. 208.
Saluzzi Andrea [Salusi]	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 33r: intagliatore di anni 42 abita in Vicolo del Pavone, casa 7 dentro il cortile con la moglie Maria Angelica Cenni di anni 39 e i figli Antonio di anni 3 Agnese di anni 23 Pietro di anni 20, e Elisabetta di anni 16 da precedente moglie Teresa Celli, v. SPERINDEI 2023, p. 276.
Saluzzi, Giacomo “Iacomo Saluse Intagliatore”	Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Adi 10 9bre 1686 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Batta Rota, Consoli compagni Domenico Gigli Silvestro Pierantoni e Andrea Cornelij», spediscono la patente; cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1700, c. 56: intagliatore anni 35 in Isola Gherardi casa con Moglie Andreana 40 e figli Costantina 14 Anna 11 Dionisia 10 Lorenzo 9 Virginia 6 Simplicia 5 Giovanna 3 Giovanni Andrea mesi 4, v. SPERINDEI 2004, p. 220.
Santi, Francesco, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Maggio 1691: CC Carlo Tosini» spediscono la patente.
Santini, Martino, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 56r: abita in Isola di Propaganda Fide, Moglie Maira e figli Domenico futuro ricamatore a San Giovanni dei Fiorentini 1750, con lo zio Bernardino, Margherita e Francesca fuori sede, Bartolomeo e Giovanna, è figlio del defunto Pietro muratore a San Lorenzo in Lucina, v. PAMPALONE 2004, p. 26.
Santucci, Bartolomeo, intagliatore imparentato con numerosi muratori	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 122v: abita al lato destro delle Stalle di Palazzo Chigi verso il portone dello stesso, con due zie, Maria vedova di Pasquale Bartoli forse parente di Pietro Sante, e Beatrice Zaccarelli, v. PAMPALONE 2005, p. 42.
Sanvitale, Tommaso	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo ai Monti, anno 1700, c. 109r: intagliatore di anni 44 abita in Isola della Colonna Traiana casa 143 di proprietà di Giovanni Antonio Dolfini, ma della Chiesa di San Lorenzo ai Monti, con

	la moglie Francesca Brunelli di anni 33, probabilmente imparentata con i Brunelli intagliatori della prima metà del secolo XVII, e i figli Veronica di anni 8, Giacomo di anni 5, Cecilia di anni 1, e la suocera Ottavia Annibaldi di anni 65, v. CARBONARA 2004a, p. 258.
Sartori, Marcantonio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola in Arcione, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 57 abita in Strada Rasella, casa e bottega, con la moglie Antonia Pauletti romana di anni 61 e la figlia Domenica di anni 25, v. DEBENEDETTI 2013, p. 24.
Sassetti, Alberto	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1700, c. 21: intagliatore anni 31 con casa in Banchi con moglie Francesca 31 e figli Anna 3 Isabella Teresa 2 Costantino mesi 4 e sorella vedova Giovanna Margherita 24, v. SPERINDEI 2004, p. 220.
Scalzi, Carlo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 54v: romano di anni 37 abita in Vicolo Savelli, casa Formenti, famiglia 593, con la moglie Francesca Chigi di anni 43, romana vedova di Pietro Rinaldi, imparentata con Lucia Rinaldi moglie del falegname Domenico Domenici in stessa Parrocchia 1700; v. RANDOLFI 2004, p. 383.
Scepi, Girolamo	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 109r: intagliatore in Torretta verso San Lorenzo in Lucina con moglie Colomba Rossi, fratello di un ospite di stampatori, v. PAMPALONE 2013B, p. 320 e nota 800.
Scoccianti [Scocciante], Andrea, intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A12v]: [spedizione carta patente], Stefano Ferrarini, [Console e Camerlengo,] 15 dicembre 1673, [paga s. -: b. 75], unico edito delle patenti, pubblicato in SCOCCANTI 1982; cfr. PAMPALONE 2005, p. 23: Domenico Coccianti falegname abita in Strada Borgognona lato destro dal Corso a Piazza di Spagna con la moglie Caterina Angela Caffarelli e la figlia Anna (parenti di falegnami e muratori). Questi sono gli Scoccianti che da fuori tentavano di insediarsi in Roma con un mestiere più semplice dell'intagliatore; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 11r.

Severini, Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1700, c. 46: intagliatore anni 36 con casa in Banchi e moglie Angela Antonia 31, e figli Vincenzo 9, Laura 8, Margherita Diana 6, Giovanna 4, Anna Giroloma 3, Diana 1; v. SPERINDEI 2004, p. 220.
Severini, Vincenzo di Antonio	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, anno 1750, c. 61v: intagliatore di sedie di anni 55 abita in Isola Valle, casa 60 con bottega, insieme alla moglie Anna di Claudio Polini romana di anni 54 e i figli Antonio di anni 22 e Giuseppe (proietto) di anni 26, cfr. COLA 2004c, p. 196. Forse è suo parente Severino Cornicino, citato in ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , 163, cc. [31-32r-v] tra i consoli compagni dell'Università dei Carpentari (insieme agli intagliatori Cesare Bartolomeo Bracci, Giovanni Tommaso Corsini, e all'ebanista Domenico Perrone) sotto Cesare Baronci, Console e Camerlengo da novembre 1702 a maggio 1703?
Siarani, Silvestro, Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Adi 10 9bre 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Diacinto Fedele, Consoli compagni Bernardo Querciotti Marsilio del Compare Antonio Gigli», spediscono la patente.
Simonelli, Giacomo [Iacomo], "intagliatore in borgo novo"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 4r]: [spedizione carta patente], Bartolomeo Brecci, [Console e Camerlengo e Compagni], Adi 26: 8bre 1655, [pagò s. --: b. 75].
Sinibaldi, Giovanni, del fu Giovanni Antonio	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 74r: intagliatori in Strada delle Colonnelle verso San Giacomo con la madre vedova Giovanna Ruffini e uno zio facchino, v. PAMPALONE 2013B, p. 321.
Sirleti, Francesco di Flavio, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 63, p. II.: romano di anni 35 abita in Isola di Campo de Fiori, casa della Chiesa Nova, famiglia 760, con la moglie Vittoria Santarelli romana di anni 30 e i figli Pietro di anni 5, Lorenzo di anni 3, Filippo di mesi 3, tutti fuori sede. Questo artefice nasce nel 1713, esercita dal 1732 e muore il 24 giugno 1788, venendo sepolto in San Lorenzo in Damaso, v. RANDOLFI 2004, p. 384 e nota 254.

Solasa, Giacomo [Iacomo], “intagliatore alli Pellegrini”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [I 5v]: [spedizione carta patente], Gio Bat. Rota, [Console e Camerlengo], 26 ottobre 1686, [pagò s. 1: b. 50].
Solimani, Nicolò, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant’Andrea delle Fratte, anno 1700, c. 33r: fratello di Giacomo ebanista (San Lorenzo in Lucina 1700 e 1725 vi si sposta anche egli) e di Giovanni Battista Falegname San Lorenzo in Damaso 1725 (con suo figlio Luigi San Lorenzo in Damaso 1775) e di Francesco Falegname Sant’Andrea delle Fratte 1700 16 v. Nicolò è padre di Francesco (San Lorenzo in Lucina 1725 e San Lorenzo in Damaso 1750) anche egli ebanista. Abita all’Isola del Convento di fronte all’Oratorio di Sant’Andrea delle Fratte con la moglie Caterina e figli Virginia 8, fuori sede, Francesco 4, Ottavio 1 e Carlo Carmignani giovane di bottega; v. PAMPALONE 2004, p. 27. Cfr. cfr. RANDOLFI 2004, p. 384 due Solimani uno falegname e uno ebanista imparentati, v. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 101r: Giacomo Solimani ebanista abita in Strada Condotti lato destro dal Corso a Palazzo Borghese, con la moglie Vittoria Funari e i figli Carlo di anni 8, Giovanni Battista futuro falegname di anni 5, Pietro Antonio fuori sede e un fattore, v. PAMPALONE 2005, p. 43 e nota 466: il nipote Luigi falegname in San Lorenzo in Damaso 1775 con altri parenti.
Soria, Giovan Battista, “falegname a Costantinopoli” [fu anche intagliatore e architetto e precedentemente era registrato come “Maestro Giovanni Battista Soria falegname di nostro Signore alla Colonna Traiana”]	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 4v]: fu spedita la sua Carta sotto il dì 12 di luglio 1627 da ms Antonio Brevi Consolo et Con[pagni] et paco a bon conto [--- b.] 75; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, [c. 9v]: Adì 30 7mbre 1617.
Spadino, Amadeo [Amadio], intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [A10r]: [spedizione carta patente], ---, ---, Console e Camerlengo, 27 marzo 1657, [paga s. -: b. 75]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, cc. n. nn.: «adi 28 Marzo 1654 Carmelengo Pietro Francia Segretario Thomasso Carminati, spedite e sigillate le carte di “ms.o AmaDio spadino intagliatore”.

Speranza, Giuseppe, falegname ma forse anche intagliatore (di Domenico, falegname)	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn.: «Adi 28 7bre 1727 Segretario -, Console e Camerlengo Antonio Cenni Consoli Compagni Giovanni Paris Domenico Antonio Giovannelli Giuseppe Oldoni», spediscono la patente; cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1750, c. 10v: abita in Strada Fratina verso il Corso con la moglie Margherita Bernasconi, numerosi figli e la suocera vedova del capomastro muratore Francesco, v. PAMPALONE 2013A, p. 212 e note 820-825.
Spina, Antonio, intagliatore (“habita innanzi la porticilla di S. Ignatio”)	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [A14r]: [spedizione carta patente], Giuseppe Marinelli, [Console e Camerlengo,] 28 ottobre 1685, [no indicazione di pagamento]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, cc. n. nn.: «Adi 10 9bre 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Giuseppe Marinelli, Consoli compagni Bartolomeo Mazzoleni e Gio: Batta Vannelli, spedite le patenti di “Antonio Spina Intagliatore e Silvestro Caraldi Intagliatore».
Stabile, Giuseppe Valentino, Intagliatore	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 164, c. [N 12r]: li fù spedito la patente da me Domenico Gaglioli Console e Camerlengo li 10. Maggio 1685, [no indicazione di pagamento]; cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i>, Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Adi 10 Maggio 1685 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Gio: Domenico Gaglioli, Consoli compagni Marco Aurelio Pavoletti Francesco Bracci Gio: Mola», spediscono anche le patenti di Domenico Gaglioli Cupellaro, Michel Angelo Marri falegname, Stefano Guarrieri falegname, Ambrogio Alegretto Cupellaro, Bartolomeo Cristofani Bastaro; cfr. ASVR, Stati delle Anime, San Salvatore in Onda, anno 1698, c. 124r: COLA 2023, p. 347: Giuseppe Stabile (intagliatore e orefice?) di anni 35, abita in casa 47 con moglie Francesca Nervoli di anni 39 e Francesco Castelli di anni 40 (argentiere) e un servitore con la moglie e il padre; aveva bottega in Santa Maria in Monticelli, Isola di Follachi 8a casa e bottega ed età leggermente diverse, COLA 2023, p. 310, ASVR, Stati delle Anime, San Marco, anno 1698, c. 273r).

Stagi, Pietro, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, San Giovanni dei Fiorentini, anno 1750, c. 43, fiorentino di anni 40, abita in Ottava Strada dell'isola dei Banchi Vecchi casa con bottega con moglie Caterina Torrigiani fiorentina anni 29, v. SPERINDEI 2004, p. 237.
Stracchi, Filippo	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1775, c. 78v: intagliatore anni 24, in Strada Schiavonia verso San Rocco coi genitori Giuseppe vetturino e Margherita Righetti tre figlie zitelle, nota 835-6, parente di Francesco Righetti bronzista, v. PAMPALONE 2013B, p. 322.
Tartani, Domenico, Intagliatore	Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Adi 10 Maggio 1684 Segretario Stefano Baldi, Console e Camerlengo Carlo Tosini, Consoli compagni Angelo Pozzoni Angelo Belli e Carlo Coletti», spediscono anche la patente di Pietro Maffei falegname.
Tibaldi, Francesco	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, anno 1725, c. 428v: intagliatore di anni 52, abita all'Isola dell'Annunziata con la moglie Vittoria Toffanelli di anni 37 e le figlie Ottavia di anni 17 e Anna di anni 15, precedentemente aveva casa e bottega in Sant'Andrea delle Fratte e in San Lorenzo in Damaso, v. COLA 2004c, p. 189 e nota 31.
Tibaldi, Domenico Filippo (di Francesco), intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anni 1750, c. 61v: romano di anni 23 abita in Isola di Propaganda Fide di fronte al Collegio di Propaganda, casa 255, insediatosi qui dopo Pasqua 1750, con la moglie Serafina Santacroce romana di anni 25 (sorella di Tommaso falegname che abita in strada Vittoria con il padre Francesco barbiere, parrocchia di San Lorenzo in Lucina 1750) e un figlio morto in fasce a ottobre 1750 (Francesco), con lui vive il fratello Benedetto romano intagliatore anni 35, con la moglie Teresa Olivieri maltese di anni 35 (possibili parentele della famiglia maltese Olivieri in Roma sono Ludovico falegname in Sant'Andrea delle Fratte 1725, e Felice Olivieri moglie del falegname Antonio Cimini in San Lorenzo in Lucina 1750, eredi di Francesco Cimini, anche se altre ipotesi vedono la famiglia estendersi anche a scultori

	e pittori); v. PAMPALONE 2004, pp. 78-79, note 257-258; cfr. RANDOLFI 2004, p. 385 e nota 268: Filippo Domenico Tibaldi romano intagliatore di anni 24 abita in Via dei Cappellari casa Capranica, con bottega di scalpellino, famiglia 405, appena trasferitosi da San Salvatore ai Monti con la moglie Serafina Santacroce romana di anni 25 e la vedova di Francesco Tibaldi, Vittoria Toffanelli di anni 50: si riscontra in ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, 1750 il fratello Benedetto intagliatore, mentre i genitori si trovano in ASVR, Stati delle Anime, Sant'Eustachio, 1725; inoltre la residenza ai Monti deve essere considerata intermedia tra quella in Sant'Andrea ancora nel 1750 e quella nell'attuale parrocchia nel 1775; ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Damaso, anno 1750, c. 38v.
Tonita, Leonardo, “intagliatore francese a S. Lucia”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [L 1v]: [spedizione carta patente], Antonino de Manchi, [Console e Camerlengo e compagni], 22 ottobre 1621, [pagò s. --: b. 75].
Triglione [Truglione], Giovanni Battista, “Gio. Trillione Intallgiatore”	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [G 13v]: [spedizione carta patente], francescho gandolla, [Console e Camerlengo e Compagni], a novembre 1650, [pagò s. --: b. 75]. Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Adi 12 giunio 1650 / forno spedite e segillate le sotto scritte carte soto Ill camerlengato dell sig. francesco Gandolla Registrate da me Gio: Dom.co Bambini All Presente Segretario»
Tronti, Antonio	ASVR, Stati delle Anime, Santi Celso e Giuliano, anno 1750, c. 2v: intagliatore di anni 49 abita in Strada Paolina, casa 3, quarto piano, con la moglie Giacomina Lopi di anni 40 e i figli Lucia di anni 17 e Angelo di anni 12; v. SPERINDEI 2023, p. 278.
Uberti, Vincenzo, da Sciaccané	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Cesarini, anno 1700, c. 142r: intagliatore di anni 39 abita in Casa del Signor Sebastiano Rosati con la moglie Teresa di anni 24 e i figli Anna di anni 9 e Isidoro appena nato, v. SPERINDEI 2005, p. 298.
Urbani, Serafino, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Susanna, anno 1775, c. 87: romano di anni 25 abita in Strada di San Nicola da Tolentino, lato sinistro

	famiglia 406, con i genitori e i fratelli parrucchiere e sarto, v. RANDOLFI 2013, p. 410.
Vaber, Lorenzo, intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Santa Maria del Popolo, anno 1775, c. 124: romano di anni 31 abita in Strada di Ripetta verso il Corso casa del Popolo, I piano, 93 con la moglie Anna Felice Ferrari romana di anni 32 con tre figli, v. MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 252.
Valentini Giacomo Intagliatore	Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «Novembre 1690 CC Benedetto Bigioli, cfr. Maggio 1690, deputati e non segretario, nuovamente: Marcho Cavalli scatolaro, Girolamo Pellegrini falegname e Giacomo Casalotti falegname: Console e Camerlengo è Tomasso Bombelli».
Valentini, Marcello (di Giovanni Battista), intagliatore	ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1725, cc. n. nn.: romano di anni 17 abita in Strada della Purificazione, lato sinistro discesa versa piazza Barberini casa 125 con i genitori Giovanni Battista 58 di Arezzo copista e Caterina Valli 49 e le sorelle Elisabetta 24 Romana 21 e Vittoria 15, v. PAMPALONE 2004, p. 47; ASVR, Stati delle Anime, Sant'Andrea delle Fratte, anno 1750, cc. n. nn.: romano di anni 44 (poi suocero di scultore), abita alla Chiavica del Bufalo all'angolo di Santa Apollonia, in casa 217 al secondo piano, con la moglie Marianna Pozzi romana di 36 anni e i figli Francesco 15 Giuseppe 11 Maria Giovanna 6, v. PAMPALONE 2004, p. 79 e nota 264: figlio di un Giovanni Valentini forse francese residente nel 1678 in San Lorenzo in Lucina, probabilmente suo parente è anche Valentini, Francesco, intagliatore, v. MARCHIONNE GUNTER 2005, p. 208, lorenese abita in rione ottavo Corso verso Ripetta casa 66, con la moglie Angela Maria Schor lorenese (figlia di Johann Paul Schor), ha una ricca famiglia con due servi e un nipote sacerdote ospite, due parenti nello stesso rione, Vincenzo e Domenico, falegnami.
Vannucci, Giovanni, "Pietro Zapone intagliator a Santo Zàcomo dele in Curabelli"	ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 164, c. [P 3r]: «glie fu spedita la sua cartta sotto il di 29 de luglio 1626 da me iacomo Cattani Consolo et Camerlengo e Compagnie pago-----b.75». Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo

	164, c. [P 3v]: [altra mano dal recto] «Adi 17 di Marzo 1628 Pietro Zapponi alias de Gio: Vannucci fu spedita la sua carta da Iacomo Catani gia console et Camerlengo sotto li 20 di Giugno anno 1626 per haverla prodotta citato Intimato da me Giordano Badini loqui registrata - - - -».
Vincenti, Girolamo	ASVR, Stati delle Anime, San Nicola dei Prefetti, anno 1725, c. 3v: intagliatore di anni 50 abita in casa della Madonna di Loreto, casetta appresso il Palazzo, con la moglie Porzia di anni 34 e sette figli, cito solo Giovanni di anni 17, Mattia di anni 16, v. MORANO 2013, p. 134.
Zanobij, Domenico	ASVR, Stati delle Anime, San Lorenzo in Lucina, anno 1700, c. 19r: intagliatore abita in Strada Condotti lato destro dal Corso a Piazza di Spagna con la moglie Teresa, un solo figlio e la cognata con la famiglia, v. PAMPALONE 2005, pp. 46-47: nel 1725 in Santa Maria sopra Minerva un suo fratello è stampatore a nome Gaetano e con lo stesso cognome numerosi cuochi e bicchierai.
Zocchi [Zochi], Ambrogio [Ambrosio], intagliatore alla Minerva	ASVR, ASGF, Carte Patenti, Tomo 164, c. [A13v]: [spedizione carta patente], ---, ---, Console e Camerlengo, --/--/1680, inedito; NOTA: un'altra mano segna che, anche se ha pagato i classici 75 baiocchi, restano da pagare s. 1: b. 65: qui va fissato il cambio di prezzo (retroattivo per chi era ancora in attività). Cfr. ASVR, ASGF, <i>Carte Patenti</i> , Tomo 163, carte sciolte n. nn. «10 maggio 1680 Segr. Francesco Carminati, Cons. Cam.: Agostino Spadonio, Cons. comp. Bastiano Razzi, Agostino Spadone Teodoro Feroli; cfr. 10 novembre 1679 Cons. Cam.: Carlo Tosini».

Lista dei confratelli dalle liste del “Centesimo di San Giuseppe” (non registrati da Paul Anderson)

Lo studio pioneristico di Paul Anderson (2008) registrò tutti gli iscritti alla confraternita, esaminando anche le liste di aggregati per motivi di carità funeraria (dette liste del Centesimo), ma fermandosi al 1661, ultima entrata dei tomi superstiti sull'argomento. Esaminando un tomo più tardo (ASVR, ASGF, 175, *Libro dei confratelli*, cc. n. nn.) troviamo infatti una fondamentale indicazione all'inizio che trascrivo per intero:

« - Notificazione - / Essendo in tempo della Repubblica, e li Ministri di detta avendo devastata la Chiesa di S. Giuseppe de Falegnami di Roma, Sopra le S. Carceri di SS. Apostoli Pietro, è Paolo, Avendo Derubbato, e Portato Via tutte le Sostanze di detta Chiesa, e frà quali portati via anche de libri Massime il Libro del Catalogo, della Fratellanza; Perciò Essendosi rimessa in piedi la detta Fratellanza per esercitare il Culto Divino, si, è dovuto rifare il Nuovo Libro del Catalogo di detta Fratellanza, è posto per Ord; Come anche il Catalogo delle Sorelle; Perciò si fà noto à Nostri Superiori, ed Uffiziali presenti, e successori il Motivo per cui si sono dovuti rifare li detti Cataloghi questi di primo del Mese di Aprile 1804 fatto da Me fratel Vincenzo Speranza Segretario, al tempo presente _ _ _ Adì 19».

Con la dichiarazione della Repubblica Romana, il cataclisma napoleonico, e il generale nuovo andamento della politica interna dello stato pontificio, che anche quando riprenderà il potere durante la Restaurazione non ripristinerà le arti dei mestieri fino a papa Pio IX, finisce la storia degli artefici del legno a Roma, come svaniti nell'ombra. Ricopiamo qui i nomi (purtroppo senza indicazioni di mestiere), seguendo la prima grafia dell'elenco, e fermandosi all'apertura del XIX secolo.

Antonio Valdesi: P.ma Xbre 1771____ +	Gio: Batta Sanbroni 17 Marzo 1782 +
Antonio Villa: 27 Marzo 1774 ____ +	Giacomo de Santis 12: Gen.ro 1783 ____
Antonio Anzgni: 18 Aprile 1774 ____ +	Girolamo Stefanocci 1784____
Antonio Orlandi: 1775 _____	Gaetano De Rossi 12: Giug.o 1785 +__
Antonio Vangelista: 1776 _____	Giacomo Narnali 1785__
Angelo Bonicelli = 27= Marzo 1777 ____ +	Gio: Pietro Anzimani 1785 +__
Andrea Mimmi: 27: Aprile 1777____ +	Gioacchino Mamuccheri 1785__
Alesio Quartieri 1778_____	Giuseppe Donini 1785__
Angelo Benigni: 9: Sbre 1780_____	Gasparo Bettino 8bre 1786 _+_
Antonio Frascari: 21: Aprile 1783_____ +	Gio: Ant.o OImi 17 xbre 1786 _+_
Antonio Castellani: 8: Sbre 1783_____ +	Gaetano Folieni 18: Marzo 1787 +__
Antonio Salandri: 23: Nbre 1783_____ +	Girolamo Tassini 15: Giugno 1788__

Anastasio Avraggi: 28: Xbre 1783_____	+ Gasparo Puliti 15: Giugno 1788 ____
Alesandro Paluzzi: 16 Gen.ro 1785_____	+ Giuseppe Speranza 8: Xbre 1788__
Antonio Rutini: 13. Maggio 1785_____ +	+Gio: Batta Fontana 1789____
Antonio Desiri 1785_	+Giuseppe+ Gambirasi 3: O.bre 1790____
Antonio Benedetti: 14: Maggio 1786_____ +	Gio: Ruechia Nera 1790 + ____
Alesio Guerieri: 15 Agosto 1786_____	+ Giuseppe Gironi
Antonio Propri: 31 Xbre 1786 _____ +	+ Gio: Fran.co Cocchi 7 Nbre 1790__
Andrea Pietrucci: 3 7bre 1789 _____ +	+ Giuseppe Mazzoni 2: Gen.ro 1791__
Angelo Perilli: 26 Nbre 1789 _____	+ Giuseppe Papi 3: Maggio 1791__
Angelo Cristalli 1788 Falegname	+ Gio: + Sisco 6 Giugno 1791__
Agostino Sabatini: 2 Nbre + 1788 Falegname	Giuseppe Cassetta 13 Mag.o 1792 +__
Andrea Mosconi: 10: Agosto + 1794 Chiavaro	Gio: Batta Anzani 27 gen.ro 1793 +__
Antonio Ghigi: 15 Marzo + 1795 Faccocchio	+ Gioacchino Gambirasi 17 N.bre 1793__
Angelo Simoncini: 9 Nbre 1800 Falegname +	+ Giacomo Moragni 28 Giug.o 1795__
Agostino Serafini: 19 Marzo 1803 Sediario	Gio: Stechle 29: Giugno ____1795 + _
Angelo Simoncini: 9 Nbre 1800 Falegname --- +	Gioacchino Cionni 20 S.bre 1795 ____
Agostino Serfaini: 19 Marzo 1803 Sediario ---	Giosafat Castelli 6: Maggio 1796 _+__
Anotnio Zabirini Adì 11 9mbre 1804 = facocchio	Giuliano Pacifici 19 Marzo 1796 ____
+	Giuseppe Bonesi 22 Maggio 1796__
Adì 15 Agosto 1805 Antonio Fiori Facocchio	+Giuseppe Laurenti 28: Agosto 1796__
Adì 15 Dicembre 1805 Angelo Possini Falegname	Girolamo Chiavari (cancellato: Marani) 1797__
+	+ Giacomo Grespi 8 Xbre 1796__
Adì 5 Gennaro 1812 fece l'ingresso il Sig. Antonio	Giuseppe Ghilardi 18 Ap.le 1797__
Pratesi rasato e riammesso	Gioacchino Salandri 9 N.bre 1800 +__
Benedetto Speranza: 15: Sbre 1771 + ---	Gio: Costanzi 19: Marzo 1803__
Belardino Pecali + 1789 ----	Giuseppe Gonnella 18: S.bre 1803__
Benedetto Sogotti: 13: Maggio 1796 ____	Giuliano Coralli 25 Xbre 1803__
+ Benedetto Valelponi: 13: Agosto 1802__	Giuseppe Tonnini 15 Marzo 1804 ____
+Benedetto Ciribelli: 19: Marzo 1803 + _	Gaetano Mazzarelli 17. Giugno 1804__
Benedetto Croco: 15 Aprile 1804 ____	Innocenzo Puliti + 1780 _____
Bastiano Giordani +	+ Ignazio Castori 18 + Gen.ro 1789 _____
Carlo Cartoletti: 17 Feb.o 1740 _____	Luigi Grossi 27 Luglio 1757 + ____

+ Carlo Picconi: 8: Gen.ro 1769 ____	Luca Cassani 5 Aprile 1767 + ____
+Carlo Corneli	Luigi Vezzani 1775 ____
+Carlo Panfilo: 22 Xbre 1771 ____	Ludovico Garafa 18 Marzo 1781 ____
+Camillo Cassi	+ Luigi Micheli 10 Aprile 1785 ____
Carlo Quadrini: 9: Sbre 1787 ____	Luigi Carlini 31 Xbre 1786 ____
+ Camillo Materazzi: 4: 9bre 1789 ____	+ Luigi Barberj 1788 ____
+Carlo Lucentini 1782 ____	Luigi Mimmi 19: Marzo 1794 ____
+Carlo Campanella 1795 ____	Lorenzo Ricci 1796 ____
Camillo Passini: 4: Agosto 1793	Luigi Tremmanni 1800 ____
+ Carlo Antonio Cini 1796 _+ ____	Luigi Eugeni 22 Giugno 1803 + _
Cristofano Falcioni: 8: Sbre 1796 ____	Lorenzo Radice
Camillo Allegri 1789 ____	Lodovico Ercolani Figlio di padre Falegname Adi
Clemente Ricci 1789 ____	7 Luglio 1805
Domenico Baronci 1749 +	Mariano Coli 18: Agosto 1740 ____
Domenico Spalla 1774 + ____	+ Michele Gabiani 8: S.bre 1764 ____
Domenico Massa	+ Michele Propri 15 Marzo 1767 ____
Domenico Nardocci: 8: Sbre 1779 ____	Michele Talini 7: N.bre 1773 ____
Domenico Pricci: 17: Marzo 1782 ____	+ Michele Pinto 1773 ____
Domenico Togeno 1787 ____	Michele Ferrari Primi Marzo 1784
Domenico Feliziani: 20: Ap.le 1788 ____	Michele Angelo Parmigiani 18: Marzo 1787 + ____
Domenico Carlotti 1789 ____	Mariano Speranza 30 S.bre 1792 ____
Domenico Arechia: 12: Gen.ro 1794 ____	Mariano Pangalozzi 13: O.bre 1793 ____
Domenico Ubaldi 14 Sbre 1794 ____	Mariano Anzani 8: S.bre 1795 ____
Domenico Canpiglio: 13: A.le 1796 ____	Mariano Noncotti 19: Febraro 1797 ____
Eusepio Basilici: 10: Aprile. 1794	Marco Purgari li 4 Xbre 1811
Ferdinando Ferrari 1770 + ____	Mariano Signorini 1824
Francesco Stecchini 2: Feb:o 1771 ____	+ Nicola Angelini 1: Agosto 1756 ____
Filippo Aspri 12: Aprile 1772 ____	Nicola Balestra 1776 ____
Filippo Micheli 14: Aprile 1776 + ____	+Nicola Argomenti 1777 ____
Filippo Vignoli 13 Aprile 1760 ____	Nicola Evangelista 1779 ____
Francesco Dorani 1769 ____	+Nicola Bernardini 1780 ____
Filippo Spalco 12: Maggio 1786 --	Nicola Paliani 18: Marzo 1785 ____

Filippo Pellegrini 12: Maggio 1786 --	+Nicola Vazzani 3: Aprile 1787____
Filippo Cestini 11: Giugno 1786 +--	+Nicola Palombi 27 O.bre 1789____
Francesco Bottieri 15 Agosto 1786--	+Nicola Dostri 1793____
+ Filippo Campiglio 18: Febraro 1787____	+Pietro Regolini 19= N.bre 1760 ____
Francesco Colarosi 18: Maggio 1787_	Pietro Cerni 1772 ____
Filippo Benedetti 13 Aprile 1788_	Pietro Mai 1775 ____
Francesco Cirilli 19 Marzo 1789_	+ Pietro Barili 1783 ____
Felice Pricci 1789____	+ Pietro de Pierri 6 Giugno 1784 ____
Francesco Piaggi: 1: Sbre 1793 +__	Pietro Nocassoli 1784 ____
Francesco Pietrucci 1794____	+Pavolo Lenzini 25 Lug.o 1785 ____
Fortunato Setele	+ Pietro Ant.o Cicconi 1787 ____
Francesco Zannettini: 15 Marzo 1795 _ _	+ Pietro Frenetti 18: Obre 1789 ____
Francesco Papi: 22: Maggio 1796 + ____	Pietro Serafini 28: O.bre 1792 + ____
Filippo Zanettini 27 Nbre 1796__	Pietro Moneta 8. Giug.o 1794 + ____
Filippo De Andreis: 2 Ap.le 1797____	Pietro Angeloni: 15: Marzo 1795 ____
+ Filippo Catani: 12 O.bre 1800 ____	+ Pasquale Pane 15: Marzo 1795 ____
Filippo Bernardini 25 Xbre 1803 ____	Pietro Berni 10 Lug.o 1802____
+ Francesco Picconi 29: Aprile 1804	+ Pietro Viglio: 6 Nbre 1802 _ + _
+ Gio: Batta Radice Decano della Nra Compagnia	Pietro Ant.o Zannoni 13 Ag.to 1784 ____
al presente 23: Marzo 1738____	+ Pietro Feliziani 19 Maggio 1805
+ Gio: Batta Marchetti 4 Sbre 1740____	+Onofrio Preti 8: Ottobre 1786 ____
+ Gio: Sette Soldi 17: Gen.ro 1751____	+ Olmi Giuseppe 10 9bre 1787.
+ Gioacchino Scatena 23: Aprile 1758____	Raimondo Arduini 2: Maggio 1786 _ +_
Gio: Batta Eugeni 1761____	+ Stefano Ferrari 14= Maggio 1745 ____
Gaetano Coperchi 1764____	+ Simone Bulloni 26 Nbre 1779 ____
+ Gio: Batta Bardoni 1765	Stefano Rosati 15 Giugno 1795 + ____
Gasparo Bertacini 19: Ap.le 1789____	Stefano Regolini 1780 ____
+Giacomo Tinelli 15: Marzo 1767____	Salvatore Tamburiini 1790 +__
+ Gio: Frascati 8: S.bre 1767____ obiti die 4:	Salvatore Mirelli 19: Marzo 1804 ____
8bri 1804	+ Sebastiano Giordani 19: Marzo 1804 +__
+ Gasparo Carlini 3: Marzo 1771 ____	+ Tomasso Nardocci 10 Sbre – 1769 ____
Gio: Batta Ferrari 1770____	+ Tomasso Cacciatore 18 Marzo 1787 Rasato

+Gasparo Cocchia 1772_____	Tomasso Canini +
+Giacomo Casoli 1772_____	Tomasso Ghighi 6 Maggio 1790 _____+Tomasso
+Giuseppe Carboni 1773_____	de Angeli 8 Giugno 1794 _____
+Gio: nencetti (cancellato: Menichetti) 1773_____	+ Tomasso Cappelletti 19 Marzo 1797 _____
+Gio: Protini 27 Gen.ro 1775_____	Vincenzo Speranza 15: Sbre 1771 _____
+Gio: Batta Bianchi 1775_____	+ Vincenzo Virginieri 8: Aple 1775 _____
+Giuseppe Dante 1775_____	Vincenzo Ereguri 1778 _____
+ Gio: Grespi 1776 __+__	+ Vincenzo Sanbroni: 2: Sbre 1781_____
Giuseppe Benedetti 6 Maggio 1776	+ Vincenzo Tironi 1784 _____
Giacomo Garetti 1778	Vincenzo Ciuffa 1789 _____
Gio: Costa 1778	Vincenzo Micheli: 11: O.bre 1789 _____
Gioacchino Papi 11: O.bre 1778	Vincenzo Massei 24 Febbraio 1792 + _____
Gioseppe Passini 3: Maggio 1779_+_____	Vincenzo Senatori 19 Marzo 1803 _____
	Vincenzo Giustini 26 Settembre 1813

Tabella dei costi dei lavori d'intaglio

Vari artisti	1617 - 1685 ca.	Iscrizione all'Università dei Falegnami per rilascio della carta patente	scudi 0.75
Vari artisti	1685 ca. - in poi	Iscrizione all'Università dei Falegnami per rilascio della carta patente	scudi 1.80
Giovanni Battista Montano	1597-1599	Organo del Laterano	scudi 3953.00 ridotti a 2531.00
Giovanni Battista Montano	1579	Lavori di intaglio non specificati per l'Arciconfraternita	scudi 3.00
Giovanni Battista Montano	1584	Crocifisso S. Maria dell'Anima	scudi 80.00
Giovanni Battista Montano	1585-1589	Organo S. Maria in Aracoeli	scudi 651.50
Giovanni Battista Montano	1587	Tabernacolo eucaristico per S. Maria della Consolazione su disegno di Martino Longhi	scudi 35.00
Giovanni Battista Montano	1588-1591	Soffitto intagliato con Stefano Possente su disegno di Martino Longhi nell'oratorio della confraternita di S. Trinità dei Pellegrini	scudi 637.75
Giovanni Battista Montano	1590	Arco trionfale per Gregorio XIV (con Patrizio Tamburini)	scudi 500.00
Giovanni Battista Montano	1592	Forma in legno per versare lo stucco di una <i>Madonna</i> per S. Maria di Loreto	scudi 3.00
Giovanni Battista Montano	1592	Modello per Ottaviano Mascherino di SS. Luca e Martina	scudi 8.00
Giovanni Battista Montano	1595	Organo di S. Maria di Loreto (1596-1597 doratura totale del pittore Valentini scudi 200)	scudi 340.00 per stima di A. Bonazzini
Giovanni Anguilla	1598	Coro <i>pendant</i> dell'organo di Montano in S. Maria di Loreto (doratura scudi 110.00)	scudi 180.00
Giovanni Battista Montano	1598	Due candelieri e altri lavori di falegnameria Ospedale del SS. Salvatore in Laterano	scudi 14.00
Giovanni Battista Montano	1598-1601	Modello per il progetto di Giacomo della Porta della Cappella dei Principi a Firenze	scudi 200.00
Giovanni Anguilla	1597	Due parafuochi intagliati con elementi araldici della famiglia Borghese	scudi 90.00
Giovanni Anguilla	1599	Quattro profeti in stucco in S. Maria dei Monti	scudi 30.00 (l'uno?)
Giovanni Battista Montano	1603	Tabernacolo della Madonna dei Monti	scudi 85.00 ridotti a 40.00 (o forse 60.00)
Giovanni Battista Montano	1605	17 cornici da quadro Aldobrandini	scudi 235.00
Giovanni Battista Montano	1605	Cornice grande con sei figure e ornamenti per gli Aldobrandini	scudi 60.00
Giovan Battista Vigliante e	1608	Prima versione del coro della cappella Colonna in Laterano su modello di quello	scudi 3000.00

Marcantonio Ferraro		di S. Severino a Napoli (con Giacomo Antonio da Parma, Nunzio Maresca, e Giovanni Luigi d'Eugenio)	
Guillame Berthelot	1610	Modelli di due angeli della Cappella Paolina di S. Maria Maggiore	scudi 60.00
Giovanni Anguilla	1610 - 1612	Carrozze Borghese con il facocchio francese Francesco Piocchi	scudi 275.00
Vittorio Roncone (e G.B. Soria)	1611-1612	Soffitto di S. Sebastiano fuori le Mura (dipinto e dorato da Annibale Durante per scudi 524.00)	scudi 1158.92
Giovanni Battista Montano	1612	Lavori di falegnameria per addobbi delle Quarantore in S. Lorenzo in Damaso e Pulpito in noce (con Nicolò Cavagnoli)	scudi 60.00 aumentabili a 70.00
Giovanni Atticciati	1612	Pulpito di S. Lorenzo in Damaso	scudi 80.50
Vittorio Roncone	1612	Vari lavori di carpenteria credenzoni, altari, paliotti, predelle, inginocchiatoi, letti, cornici e lampade, prevalentemente in albuccio, con elementi strutturali di abete e castagno, in cui si cita una singola testa cherubica come lavoro d'intaglio	scudi 844.10
Giovanni Battista Montano	1612-1614	Soffitto di S. Giuseppe dei Falegnami (<i>Natività</i>)	scudi 6.60 (parziale)
Giovanni Anguilla	1612 - 1613	Carrozze Borghese con il facocchio francese Francesco Piocchi	scudi 168.14
Giovanni Anguilla	1612 - 1613	Vari intagli per la famiglia Borghese	scudi 37.40
Giovanni Anguilla	1613	Modello per uno <i>Studiolo di metallo</i>	scudi 91.20
Giovanni Anguilla	1613	Letto da parata	scudi 502.00
Guillame Berthelot	1613	Modello della <i>Vergine col Bambino</i> sulla colonna di S. Maria Maggiore	scudi 50.00
Giovanni Anguilla	1614	Carrozza con Francesco Piocchio	scudi 240.00 ridotti a 220.00
Giovanni Anguilla	1615 - 1617	Testata di letto intagliata	scudi 53.20 ridotti a 30.30
Giovanni Anguilla	1617	Trasporto della statua di S. Bartolomeo da Roma a Cagli	scudi 20.00
Giovan Battista Soria	1618	Cornici da quadro per i Borghese	scudi 81.00
Giovan Battista Soria	1618	Cornici architettoniche per il palazzo di Marcantonio Borghese in Campo Marzio	scudi 96.54
Giovan Battista Soria	1619	Porta principale del Palazzo Vaticano	scudi 380.00
Giovan Battista Soria	1619	Fornitura di due tavole per il modello di cera della cancellata del S. Andrea di Francesco Borromini in Vaticano	scudi 7.00 ridotti a 5.50
Giovanni Anguilla	1619	Quattro vasi intagliati a forma di drago	scudi 15.40
Giovanni Anguilla	1619-1621	Carrozze	scudi 233.90

Giovan Battista Soria	1620	Letto di noce per l' <i>Ermafrodito</i> con otto puttini-telamoni, fregio, capitelli e coperchio intagliati a fogliami	scudi 230.00
Giovan Battista Soria	1620	Due letti per i Borghese	scudi 250.00
Giovan Battista Soria e Giovanni Volpetta	1621	Vari lavori per il Conclave	scudi 1000.00
Giovan Battista Soria	1622	Catafalco funebre di Paolo V Borghese	scudi 1674.00
Giovan Battista Soria	1622	Soffitto della navata di S. Crisogono	scudi 3923.00
Giovan Battista Soria	1622	Soffitto del transetto di S. Crisogono	scudi 1509.20
modelli per la fusione del baldacchino e armatura di diversi elementi figurativi come sei putti, chiavi, splendore con colomba, utilizzate tutte le essenze da costruzione -ontano, albuccio, castagno, abete- nel per 3355.90, ridotto a 2600); armatura per 6 putti, scudi 34 ridotti a 22; modello grande scudi 564.50 ridotti a 526.60 , , ,			
Giovan Battista Soria	1636	Modello per la custodia della Cattedra di S. Pietro	scudi 110.00 ridotti a 80.00
Giovan Battista Soria	1628-1630	ornamento dell'organo della cappella del coro (la Gregoriana incontro al Coro con tre archi per li castelli da metter le canne lavorate, tutto di quadro...), senza altra figura che non «l'intaglio della legatura del castello di mezzo con putti fogliami e cartoni»	scudi 200.00 ridotti a 158.40
Giovan Battista Soria	1628-1630	ricollocazione del mosaico della navicella di Giotto	scudi 25.00 ridotti a 18.00
Giovan Battista Soria	1628-1630	modello per la nicchia della Veronica (disegno di Maderno)	scudi 35.00 ridotti a 25.00
Giovan Battista Soria	1628-1630	cancellata della Loggia delle Benedizioni	scudi 50.00 ridotti a 42.49
Giovan Battista Soria	1628-1630	Conto totale di lavori di falegnameria per la fabbrica di S. Pietro visti da Bernini	scudi 2078.70 ridotti a 1591.36
Giovan Battista Soria	1633	lavori al modello del coronamento del baldacchino	scudi 2.00 ridotti a 1.50
Giovan Battista Soria	1631		
Giovan Battista Soria	1634		
Giovan Battista Soria	1631-1634	forme per gli intagli battuti in rame nell'architettura interna e per il modello in piccolo del baldacchino, per un totale stimato di scudi 2600.00	
Giovan Battista Soria	1638	Lancia del Longino	scudi 1 ridotti a 0.80
Giovan Battista Soria	1637-1640	Sei cornici di finestre nella Tribuna	scudi 317.25 ridotti a 258.92

Giovanni Anguilla e Achille Luti	1622	Carrozza intagliata (Anguilla fa quattro telai di pero per i finestrini)	scudi 14.80
Giovan Battista Soria	1623	Ornamenti dell'altare di S. Petronilla (cfr. con scudi 500.00 dati a Guercino)	scudi 26.04
Giovan Battista Soria	1623-1624	Vari lavori al baldacchino e all'altare maggiore	scudi 951.90
Claude Pernet	1623 - 1624	Reliquiari (sei braccia, sei busti e due cassette), indorati e inargentati a spese di Pernet	scudi 25.40 (scudi 25.30)
Giovan Battista Soria	1624	Lavori del Coro e del Baldacchino, e porte in cipresso nelle nicchie delle reliquie	scudi 125.00
Giovan Battista Soria	1624	Basamento intagliato per i S. Pietro e Paolo nell'altare della Cattedra	scudi 16.00 ridotti a 12.00
Giovan Battista Soria	1624	Porta Santa di S. Pietro, intagliata con quattro putti, fogliami e altro	scudi 101.73
Giovan Battista Soria	1624	Fornitura di assi per la pittura della Crocifissione di S. Pietro del Passignano	scudi 3.30
Bartolomeo de Rossi	1624	Carrozza per Urbano VIII	scudi 20.00
Claude Pernet	1624	Manutenzione del coro di Sant' Eusebio	scudi 50.00
Claude Pernet	1624	Carrozza per il contestabile Filippo I Colonna (con spese ulteriori per i lavoranti e il ferraro)	scudi 657.00
Claude Pernet	1624	Tabernacolo di noce per la cappella Colonna di S. Giovanni in Laterano	scudi 75.00
Giovanni Anguilla	1624	Intagli diversi per Bartolomeo Santacroce	scudi 15.00
Giovan Battista Soria	1624-1627	Vari lavori al Coro di S. Pietro	scudi 6978.00
Giovan Battista Soria	1624-1628	modelli e ornamenti per la nicchia della Veronica	scudi 260.60
Giovan Battista Soria	1624-1629	Lavori a bussole della sacrestia, porte e altro	scudi 178.55 ridotti a 166.52
Bartolomeo de Rossi	1625	Modello per due colonne del Baldacchino	scudi 1125.64
Claude Pernet	1625	Crocifisso dell'Ospedale Lateranense	scudi 20.00 (parziale)
Giovanni Anguilla	1625	Intagli di carrozza con figure	scudi 40.00
Giovanni Anguilla	1625	Carrozze	scudi 56.00
Giovanni Anguilla	1625	Carrozze	scudi 126.90
Giovanni Anguilla	1625	Due <i>Angeli</i> per la sacrestia di S. Trinità dei Pellegrini	scudi 60.00
Giovan Battista Soria	1626	lavori di legname per la consacrazione di S. Pietro	scudi 80.00
Bartolomeo de Rossi	1626	Soffitto S. Bibiana	scudi 350.00

Bartolomeo de Rossi	1626	Carrozze	scudi 120.00
Giovanni Anguilla	1626	Arredi per l'appartamento del cardinale Giovan Battista Deti	scudi 55.00
Giovanni Anguilla	1626	Culla con statuette	scudi 40.00
Giovanni Anguilla	1626	Cornice da quadro	scudi 7.00
Giovanni Anguilla	1626 - 1635	Carrozza	scudi 133.50
Giovan Battista Soria	1627	Due terzi degli stalli nella cappella del Coro di S. Pietro	scudi 6442.00
Bartolomeo de Rossi	1627	Un terzo degli stalli e la balconata nella cappella del Coro di S. Pietro	scudi 3300 (effettivi 3179.00)
Claude Pernet	1627	Lavori al coro della cappella Colonna in Laterano	scudi 110.00
Giovan Battista Soria	1627	Fornitura di assi per la pittura di S. Gregorio di Sacchi	scudi 0.60
Giovan Battista Soria	1627	Gradino d'altare intagliato per l'altar maggiore di S. Pietro	scudi 80.00
Giovan Battista Soria	1627	porte per S. Marta	scudi 72.00 ridotti a 56.60
Giovan Battista Soria	1627	Modello di ornato d'altare da gettare in metallo di forma ovata	scudi 4.00
Giovan Battista Soria	1627	Porta dell'altare della Pietà	scudi 1.30
Giovan Battista Soria	1627	Cornice del S. Tommaso del Passignano	scudi 9.00
Giovan Battista Soria	1627	Credenza di pioppo impiallacciata in noce per Carlo Barberini	scudi 63.00
Giovan Battista Soria	1627-1628	Modello in grande del coronamento del Baldacchino di S. Pietro	scudi 411.21
Giovanni Battista Soria	1627-1629	falegnameria di solai e telai di finestre, impannate e riparazioni varie al nuovo Palazzo Borghese a Ripetta e panche per l'Oratorio della Compagnia dei Neofiti	scudi 5505.28
Giovan Battista Soria	1628	Restauri all'organo vecchio della cappella Gregoriana di S. Pietro	scudi 164.00
Giovan Battista Soria	1628	Primo modello del coronamento del Baldacchino di S. Pietro	scudi 411.21
Bartolomeo de Rossi	1628	Secondo modello del coronamento del Baldacchino di S. Pietro	scudi 159.12
Bartolomeo de Rossi	1628	Carrozza	scudi 20.00
Claude Pernet	1628	Cornice da quadro	scudi 22.00
Claude Pernet	1628	Lavori vari d'intaglio	scudi 16.80
Claude Pernet	1628	Due credenze di noce intagliate	scudi 74.00
Claude Pernet	1628	Due librerie e una credenza	scudi 12.85

Giovanni Anguilla	1628	Intagli per arredi sacri a S. Maria sopra a Minerva	scudi 8.90
Giovan Battista Soria	1628-1629	Lavori all'organo nuovo di S. Pietro	scudi 728.50
Claude Pernet	1629	Carrozza intagliata per il cardinale Girolamo Colonna	scudi 329.80
Giovan Battista Soria	1629	Legname per modelli di ali di tre angeli	scudi 4.50 ridotti a 3.60
Giovan Battista Soria	1629	Porta	scudi 50.00 ridotti a 40.60
Giovan Battista Soria	1629	Legno per il modello di Duquesnoy di S. Andrea	scudi 10 ridotti a 8.50
Giovan Battista Soria	1629	Assi per il piedistallo, colonne e capitelli della nicchia del S. Andrea	scudi 0.80 ridotti a 0.60
Giovan Battista Soria	1629	Telaio dei SS. Simone e Giuda di Agostino Ciampelli	scudi 12.50 ridotti a 7.56
Giovan Battista Soria	1629	Telaio dei SS. Processo e Martiniano di Valentin de Boulogne	scudi 8.00 ridotti a 5.06
Giovan Battista Soria	1629	Telaio del S. Marziale di Spadarino	scudi 8.00 ridotti a 5.06
Giovan Battista Soria	1629	Cornice del cartone del mosaico di S. Bonaventura di Agostino Ciampelli	scudi 22.00 ridotti a 19.24
Giovan Battista Soria	1629	Assi per il modello della «sedia di nostro signore»	scudi 0.50 ridotti a 0.45
Pietro Paolo Giorgetti	1630	Lavori a carrozze	scudi 18.00
Andrea Sellari	1630	Automa meccanico per i Borghese in forma di cuculo	scudi 30.00
Andrea Sellari	1630	Automa meccanico per i Borghese in forma di drago	scudi 35.00
Giovanni Anguilla	1630	Lavori a Carrozze	scudi 39.00
Giovan Battista Soria	1630	Porta intagliata nella nicchia superiore di S. Andrea	scudi 30.00 ridotti a 20.00
Giovan Battista Soria	1630	Telaio del S. Venceslao di Caroselli	scudi 8.00 ridotti a 5.06
Giovan Battista Soria	1630	Predella dell'altare della Pietà	scudi 60.00 ridotti a 45.00
Giovan Battista Soria	1630	Ciborio del Santissimo Sacramento	scudi 300.00 ridotti a 200.00
Giovan Battista Soria	1631	Modello in piccolo del Baldacchino di S. Pietro	scudi 300.00
Giovan Battista Soria	1631-1632	Porte del coro e della balaustrata	scudi 33.50 ridotti a 25.64
Bartolomeo de Rossi	1631	Lavori a una Carrozza	scudi 44.80
Pietro Paolo Giorgetti	1631	Carrozza di Urbano VIII	scudi 140.80
Giovanni Battista Soria	1631	Credenzone per sagrestia di S. Crisogono con lo stemma del Cardinal Scipione	scudi 477.60
Giovanni Anguilla	1632 - 1635	Carrozza	scudi 18.50

Giovanni Battista Soria	1632	Credenzzone di sagrestia e una cornice, una tavola da pranzo, e il catafalco per papa Paolo V da celebrarsi in S. Maria Maggiore, oltre telai di finestre e impannate per il palazzo	scudi 232.90
Giovanni Battista Soria	1632	Porta per la balaustra della nicchia di Longino	scudi 26.67 ridotti a 20.00
Giovanni Battista Soria	1632	Porta per la balaustra della nicchia di Sant'Elena	scudi 26.67 ridotti a 20.00
Giovanni Battista Soria	1632	Gradino intagliato per l'altare maggiore e altri lavori	scudi 23.10 ridotti a 17.78
Giovan Battista Soria	1632	Lavori all'altare di S. Andrea e di S. Elena	scudi 22.20 ridotti a 18.40
Giovan Battista Soria	1632	Predella e cornice dell'altare della <i>Confessio</i>	scudi 20.00 ridotti a 15.95
Giovan Battista Soria	1632	Lavori al crocifisso e alla porta santa	scudi 1.80
Giovan Battista Soria	1632	Predella dell'altare della Pietà	scudi 31.70 ridotti a 20.78
Giovan Battista Soria	1632	Cornice del cartone del mosaico di S. Cirillo di Lanfranco	scudi 20.00 ridotti a 18.00
Giovan Battista Soria	1632-1634	Lavori all'altare del Crocifisso	scudi 35.00 ridotti a 24.83
Bartolomeo de Rossi	1633	Soffitto di S. Agata dei Goti	scudi 500.00
Giovan Battista Soria	1633	Quattro cornici d'altare intagliate	scudi 100.00 ridotti a 81.40
Giovan Battista Soria	1633	Telai per quattro pale d'altare	scudi 16.00 ridotti a 12.30
Giovan Battista Soria	1634	Modelli e ornamenti per la nicchia della S. Elena	scudi 250.00
Giovan Battista Soria	1634	Porta per la cappella del Sacramento	scudi 55.00 ridotti a 40.60
Giovan Battista Soria	1634	Porta	scudi 55.00 ridotti a 40.60
Giovan Battista Soria	1634	Predella e paliotto	scudi 11.40 ridotti a 9.01
Giovan Battista Soria	1634	Architrave intagliato della cappella del crocifisso	scudi 26.00 ridotti a 18.00
Giovan Battista Soria	1634	Porta nella balaustrata dell'altare	scudi 35.00 ridotti a 25.00
Giovan Battista Soria	1634	Cornice per il Crocifisso di Cavallini	scudi 50.00 ridotti a 40.00
Giovan Battista Soria	1635	Modello per un coro nell'abside di S. Pietro	scudi 200.00
Claude Pernet	1635	Finali di carrozza intagliati con quattro sirene	scudi 4.80 ridotti a 4.50
Giovanni Battista Soria	1635	Telaio del cartone del modello della nicchia del Longino	scudi 13.50 ridotti a 10.00
Giovanni Battista Soria	1635	Lavori di falegnameria	scudi 50.00 ridotti a 41.65

Giovanni Battista Soria	1635	Quattro putti in legno	scudi 40.00 ridotti a 32.00
Giovanni Battista Soria	1635	Riparazione della lampada dell'altare della Cattedra	scudi 0.80 ridotti a 0.65
Giovan Battista Soria	1635	Architrave lignea intagliata	scudi 4.50
Giovan Battista Soria	1635-1636	Coro, due porte e Cattedra di S. Pietro in noce	scudi 400.00
Bartolomeo de Rossi	1636	Soffitto della cupola del Battistero Lateranense	scudi 590.76
Pietro Paolo Giorgetti	1636	Cantarello per un vaso ottangolo	scudi 14.00
Claude Pernet	1636	Modello per uno studiolo a forma di Campidoglio	scudi 110.00
Giovan Battista Soria	1636	Lavori non specificati alla nuova farmacia per i poveri	scudi 450.00
Giovan Battista Soria	1636	Lavori non specificati all'altar maggiore di SS. Luca e Martina	scudi 50.00
Giovan Battista Soria	1636	Porte per la Sacrestia vecchia di S. Pietro	scudi 28.80 ridotti a 22.80
Giovan Battista Soria	1636	Finestre della Cappella del Coro di S. Pietro	scudi 298.00 ridotti a 232.40
Giovan Battista Soria	1636	Lavori al coro di S. Pietro	scudi 203.00 ridotti a 140.90
Giovan Battista Soria	1636	Porte delle balaustre delle cappelle del SS. Crocifisso e del Battesimo	scudi 65.00
Giovan Battista Soria	1636	Telaio del cartone del modello della nicchia del Sant'Andrea	scudi 23.50 ridotti a 14.80
Claude Pernet	1636-1643	Credenzoni della sacrestia di S. Maria dell'Anima	scudi 1040 (effettivi 919.88)
Claude Pernet	1636-1637	Lavori a varie Carrozze	scudi 6.70
Giovan Battista Soria	1636-1637	Organo di S. Pietro Vaticano su disegno di Luigi Bernini	scudi 276.70
Giovan Battista Soria	1637	Gradino intagliato per l'altare di S. Maurizio	scudi 13.50 ridotti a 12.08
Claude Pernet	1637	Aquila probabilmente di cartapesta	scudi 12.00
Claude Pernet	1637	Modello dell'altare maggiore di S. Carlo ai Catinari	scudi 50.00
Claude Pernet	1637	Busto reliquiario di San Carlo	scudi 7.00
Claude Pernet	1637	Riparazioni a una carrozza	scudi 2.20
Claude Pernet	1637	Lavori al coro della cappella Colonna in Laterano	scudi 310.00
Giovan Battista Soria	1637-1640	modello del coro nella tribuna, senza intagli	200.00 scudi ridotti a 180.00
Claude Pernet	1638	Due piedistalli con un termine e una sirena	scudi 8.00

Claude Pernet	1638	Coppia di telamoni di noce e una sirena araldica	scudi 22.00
Giovan Battista Soria	1638	Riparazione al tabernacolo ligneo del Santissimo Sacramento in S. Pietro insieme a Giovan Battista Mondovì	scudi 7.30 ridotti a 5.75
Claude Pernet	1639	Un buffetto e quattro piedistalli	scudi 16.00
Pietro Paolo Giorgetti	1640	Cornice da quadro	scudi 135.00
Giovan Battista Soria	1641	Telaio del cartone del modello della nicchia di S. Elena	scudi 13.58
Pietro Paolo Giorgetti	1641	Carrozze	scudi 28.90
Giovan Battista Soria	1641-1642	Modello in grande per la guglia lignea del campanile di S. Pietro	scudi 1175.00 ridotti a 875.00
Giovan Battista Soria	1642	Banderuola del campanile, tre porte di noce per la chiesa, di una croce e del modello del coro di S. Pietro	scudi 1082.00
Pietro Paolo Giorgetti	1643	Carrozze	scudi 62.85
Pietro Paolo Giorgetti	1643	Cornice e sei candelieri per S. Pietro	scudi 70.00
Pietro Paolo Giorgetti	1644	Carrozza come dono diplomatico	Scudi 100.00
Pietro Paolo Giorgetti	1645	Cornice da quadro	scudi 47.00
Pietro Paolo Giorgetti	1649	Carrozza	scudi 152.00
Claude Pernet	1649	Stemma al centro del soffitto ligneo della collegiata di S. Andrea di Paliano	scudi 56.10
Giovan Battista Soria	1649-1650	Lavori di falegnameria alla chiesa di S. Martina	scudi 200.00
Pietro Paolo Giorgetti	1650	Cinque piedi di tavolino	scudi 30.00
Pietro Paolo Giorgetti	1650	Carrozze	scudi 12.50
Claude Pernet	1650	Modello di tabernacolo per il Santissimo Sacramento per San Luigi dei Francesi	scudi 15.00
Pietro Paolo Giorgetti	1651	Carrozze	scudi 12.25
Pietro Paolo Giorgetti	1653	Carrozza	scudi 145.85
Pietro Paolo Giorgetti	1653	Modello in cartapesta di suor Maria Raggi	scudi 8.50
Pietro Paolo Giorgetti	1654	Carrozza (pagamento agli eredi)	scudi 40.00
Giovan Maria Giorgetti	1654	Vari lavori a Carrozze	scudi 9.60
Giovan Maria Giorgetti	1655	Vari lavori a Carrozze	scudi 28.60
Giovan Maria Giorgetti	1656	Vari lavori a Carrozze	scudi 15.45

Antonio Chiccarì	1656	Scala d'albuccio con 3 scalini, cassette per colori d'albuccio, cassa per arnesi da scalpello, modelli di candelieri di S. Maria del Popolo	scudi 23 circa
Antonio Chiccarì	1656	Primo modello per la facciata di S. Maria della Pace	scudi 15.90 ridotti a 8.00
Antonio Chiccarì	1656	Secondo modello per la facciata di S. Maria della Pace	scudi 13.70
Giovan Maria Giorgetti	1657	Torcere in legno di quercia	scudi 49.00
Giovan Maria Giorgetti	1657	Primo modello del Colonnato berniniano di S. Pietro	scudi 800.00
Antonio Chiccarì	1657	Secondo modello del Colonnato berniniano di S. Pietro	scudi 700.00
Cosimo Carcani	1657	Terzo modello del Colonnato berniniano di S. Pietro	scudi 750.00
Antonio Chiccarì e Francesco Gualdi	1657	Porta della chiesa di Sant'Adriano al Foro romano	scudi 462.22
Antonio Chiccarì	1657	Lavori di falegnameria per la Compagnia della Santissima Trinità per l'Ospedale dei Boemi	scudi 33.39
Antonio Chiccarì	1657	Lavori fatti nel Palazzo Vaticano e Monte Cavallo Rocca di Frascati	scudi 712.00 (resto di 3852.08)
Giovan Maria Giorgetti	1658	Calesse da campagna	scudi 11.75
Antonio Chiccarì	1658	Lavori vari nei Palazzi Apostolici	scudi 103.90 (resto di 203.90)
Antonio Chiccarì	1658	Sportelli in noce intagliati delle cappelle in S. Maria della Pace intagli e altri lavori per il restauro della chiesa	scudi 25.00
Antonio Chiccarì	1659	Cornice di albuccio nelle Stanze di Raffaello e quattro sportelli di noce intagliati a fogliami nelle cappelle di palazzo	scudi 59.88
Antonio Chiccarì	1659	Ornamenti intagliati alla Cappella Pontificia del Quirinale	scudi 120.00
Antonio Chiccarì	1659	Lavori fatti nel Palazzo Vaticano	scudi 469.65 (resto di 619.65)
Antonio Chiccarì	1659	Macchina per il trasporto di carichi pesanti per il porto di Ripa	scudi 1038.00
Antonio Chiccarì	1659	Lavori di falegnameria all'Archivio di S. Pietro in Vaticano	scudi 250.00
Antonio Chiccarì	1659	Lavori di falegnameria nella cappella di Monte Cavallo	scudi 622.25
Antonio Chiccarì	1659	Lavori vari ai palazzi apostolici come falegnameria di Palazzo	scudi 902.25
Giovan Maria Giorgetti	1660	Carrozze	scudi 8.80
Giovan Maria Giorgetti	1660	Carrozza dell'Abate Sacchetti	scudi 21.90

Giovan Maria Giorgetti	1660	Cornice da quadro	scudi 2.50
Giovan Maria Giorgetti	1660	Cornice da quadro	scudi 3.50
Giovan Maria Giorgetti	1660	Faldistorio intagliato	scudi 8.00
Giovan Maria Giorgetti	1660	Grande cornice da quadro	scudi 35.00
Giovan Maria Giorgetti	1661	Carrozze	scudi 9.30
Giovan Maria Giorgetti	1661	Cornice da quadro	scudi 12.80
Giovan Maria Giorgetti	1661	Cornice da quadro e un carrozzino	scudi 8.50
Giovan Maria Giorgetti	1661	Cornice grande	scudi 15.00
Giovan Maria Giorgetti	1661	Due reliquiari	scudi 26.00
Giovan Giacomo Reiff	1662	Restauri all'Organo di San Giacomo degli Incurabili	scudi 44.00
Giovan Maria Giorgetti	1663	Carrozze	scudi 20.89
Giovan Maria Giorgetti	1663	Cornice da quadro	scudi 8.00
Antonio Chiccarì	1663	Ornamento dell'Organo della cappella del Voto di Siena	scudi 525.40
Giovan Maria Giorgetti	1664	Baldacchino e altri lavori all'Abbazia di Grottaferrata	scudi 100.00
Giovanni Maria Giorgetti	1664	Intagli di cornici e tabernacoli per la pala di San Nicola	scudi 20.00
Giovan Maria Giorgetti	1665	Carrozze	scudi 76.50
Antonio Chiccarì	1665	Sportelli ovali e fogliami della Cattedra di S. Pietro	scudi 50.00
Giovan Maria Giorgetti	1666	Carrozze	scudi 6.00
Giovan Maria Giorgetti	1666	Tabernacolo per la chiesa di Casamari	scudi 11.50
Giovan Giacomo Reiff	1666 - 1667	Due basi di studioli	scudi 45.00
Antonio Chiccarì	1667	Castelli per alzare le colonne al Pantheon	scudi 225.00
Giovan Giacomo Reiff	1667	Lavori non specificati per il cardinale Girolamo Farnese	scudi 11.40
Giovan Giacomo Reiff	1667	Lavori non specificati per il principe Carlo Benedetto Giustiniani	scudi 10.00
Giovan Giacomo Reiff	1667 - 1668	Lavori non specificati per donna Olimpia Aldobrandini Pamphilj	scudi 38.00
Giovan Maria Giorgetti	1668	Carrozze	scudi 3.40
Giovan Maria Giorgetti	1668	Cornice da quadro	scudi 15.00

Giovan Maria Giorgetti	1669	Tre grandi cornici d'altare	scudi 8.55
Giovanni De Sebastiani	1669	Piedistallo per un reliquiario in legno	scudi 1.45
Giovan Giacomo Reiff	1669	Stemma con due putti cimasa del coro di S. Lorenzo in Damaso	scudi 33.50
Giovanni Maria Giorgetti	1669	Baldacchino sopra il seggio principale del coro di S. Lorenzo in Damaso	scudi 5.00
Lorenzo Ruiz	---	Crocifisso in avorio	scudi 106.00
Giovan Giacomo Reiff	1670 - 1671	Carrozze, tavolini, e cornici da quadro	scudi 277.40
Giovan Maria Giorgetti	1670	Carrozze	scudi 18.40
Giovanni De Sebastiani	1670	Piedi leonini per mobili del palazzo Rospigliosi	scudi 24.60
Antonio Chiccarì	1670	Modello della cappella Ginetti (poi dipinto per scudi 25)	scudi 43.80
Antonio Chiccarì	1670	Lavori di falegnameria all'Ospedale dei Mendicanti di ponte Sisto	scudi 67.00
Antonio Chiccarì	1670	Fornitura di tavole di albuccio ai padri di Sant'Agostino	scudi 7.00
Giovan Maria Giorgetti	1671	Carrozze	scudi 11.55
Giovan Giacomo Reiff	1672 - 1675	Cembalo di Polifemo e Galatea	scudi 150.00
Giovan Maria Giorgetti	1673	Carrozze e lavori non specificati	scudi 39.70
Giovan Giacomo Reiff	1673 - 1675	Organi di Santa Maria Maggiore con Domenico Gigli e Giacomo Luccini, Francesco Bergamo	scudi 540.00
Giovan Maria Giorgetti	1674	Lavori d'intaglio diversi	scudi 393.65
Giovan Maria Giorgetti	1674	Baldacchino per la cattedra di Subiaco	scudi 24.00
Giovan Maria Giorgetti	1675	Cornice da quadro	scudi 27.70
Giovan Giacomo Reiff	1675	Lavori non specificati per il cardinale Federico Colonna	scudi 19.40
Giovan Maria Giorgetti	1676	Cinque cornici da quadro	scudi 30.00
Giovan Maria Giorgetti	1676	Carrozze	scudi 7.60
Giovan Maria Giorgetti	1678	Basamento per statue d'argento dei santi Lorenzo e Damaso	scudi 50.00
Giovan Maria Giorgetti	1678	Cornice da quadro	scudi 23.80
Giovan Maria Giorgetti	1678	Cornice da quadro	scudi 8.00
Giovan Maria Giorgetti	1679	Due Angeli grandi per San Lorenzo in Damaso	scudi 145.60
Giovan Maria Giorgetti	1679	Lavoro vari non specificati	scudi 101.04

Giovan Maria Giorgetti	1679	Cornice da quadro dono diplomatico, due supporti per tavole di pietra e lavori su carrozze	scudi 145.60
Giovanni Maria Giorgetti	1679	Due angeli grandi per S. Lorenzo in Damaso	scudi 145.60
Giovanni Battista Vannelli	1682	Modello in creta di cornucopie per le lampade della <i>Confessio</i> di S. Pietro	scudi 29.00
Filippo Carcani	1683	Modello in creta del ritratto funebre del Marchese Bartolomeo Ruspoli	scudi 30.00
Giovanni De Sebastiani	1685	Carrozze (anche alcune cornici)	scudi 23.50
Giovanni De Sebastiani	1688	Basamento di un ritratto	scudi 8.50
Giovanni De Sebastiani	1688	Piede di Cimbalo	scudi 70.00
Giovanni De Sebastiani	1690	Otto sedie grandi intagliate	scudi 24.00
Carlo Antonio Ravasi	1690	Modiglioni intagliati per la cantoria di S. Giuseppe dei Falegnami	scudi 14.97
Giovanni Battista Vannelli	1691	Modello semovente senza testa	scudi 32.00 ridotti a 22.00
Giovanni Battista Vannelli	1691	Piede di clavicembalo Rospigliosi	scudi 32.00
Giovanni De Sebastiani	1693	Carrozze	scudi 112.45
Francesco Nuvolone	1693	Debito con Giovanni Battista Vannelli, pagato con pegno di un busto di <i>Innocenzo XI</i> in marmo	scudi 33.00
Giovanni De Sebastiani	1696	Carrozze	scudi 8.00
Giovanni De Sebastiani	1697	Carrozze	scudi 85.00
Giovanni De Sebastiani	1697	Modello di Alcova	scudi 30.00
Giovanni De Sebastiani	1697	Quattro sgabelli	scudi 4.30
Giovanni De Sebastiani	1697	Una scarabattola	scudi 11.40
Giovanni De Sebastiani	1698	14 sedie alla francese	scudi 180.00
Giovanni De Sebastiani	1698	Letto nobile	scudi 54.00
Giovanni De Sebastiani	1698	Carrozze	scudi 234.30
Giovanni De Sebastiani	1698	Piede di Culla	scudi 160.00
Giovanni De Sebastiani Giorgetti	1698	Quattro Sedie all'Imperiale	scudi 133 (44.00 l'una)
Giovanni De Sebastiani	1700	Due piedi di culla	scudi 18.00

Giovanni Battista Vannelli	1700	Macchina processionale per la statua del Carmine	scudi 240.00
Giovanni De Sebastiani	1705	Due sgabelloni	scudi 36.00
Giovanni De Sebastiani	1706	Letto alla francese	scudi 26.00
Benedetto Gigli falegname e Francesco Bracci intagliatore	1707	Biblioteca Casanatense (tra cui Busto di S. Tommaso)	scudi 3726.00
Giovanni Battista Vannelli	1714	Organo dei falegnami (previsti scudi 600, innalzati a 900)	scudi 408.00
Cesare Bracci	1723	Mobile-cornice per ospitare reliquie (pagamento cumulativo con gli argentieri)	scudi 340.00
Pietro Bracci	1735	Statua di san Michele Arcangelo nella cappella del Castel Sant'Angelo	scudi 70.00
Pietro Bracci	1740	Impannate e i castelli per porte di noce per la tomba di Maria Clementina Sobieska (Francesco Radice intagliatore, capo maestro falegname)	scudi 143.00
Pietro Bracci	1748 - 1750	Modello ligneo in scala naturale del coronamento del baldacchino di S. Maria Maggiore	scudi 145.45