

Le committenze dei Somaschi di S. Biagio a Montecitorio: Jacques Stella, Avanzino Nucci, Tommaso Salini*

Massimo Moretti

I Somaschi, Jacques Stella e i disegni per le stampe sulla vita di Girolamo Miani

Gli studi storico artistici hanno sino ad ora trascurato le committenze dei Chierici Regolari di Somasca, ordine religioso con il carisma originario dell'educazione dei fanciulli orfani e delle donne di strada, fondato come Compagnia dei Servi dei Poveri già nel 1532 dal nobile veneziano Girolamo Miani o Emiliani (1483-1537), ma approvato in via definitiva da Pio V soltanto nel 1568.¹ Grazie alle premure del cardinale Morone, almeno dal 1569 i padri ottennero a Roma il governo degli orfani di S. Maria in Aquiro, occupando due anni dopo la vicina chiesa di S. Biagio a Montecitorio (S. Biagio de Hortis). L'edificio, di contenute dimensioni, fronteggiava il palazzo del Cardinale Domenico Toschi (FIG. 2), nell'attuale via della Missione, mentre sul retro, dalla parte di Montecitorio, confinava con il palazzo del Cardinale Santorio.² Il complesso, restaurato dai padri tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, venne permutato nel dicembre 1694 con la chiesa di S. Nicola ai Cesarini (poi SS. Nicola e Biagio) per lasciare posto alla Curia Innocenziana secondo il progetto di Carlo Fontana.³ Il complesso fu letteralmente smontato e ai Somaschi fu concesso di «poter portar via da d[ett]a loro chiesa e casa tutti i mo-

bili e suppellettili tanto sacre che profane, reliquie de santi Altari, quadri, immagini sacre et anche i coretti, et invetrate della chiesa», con la sola eccezione del «quadro dell'Altar maggiore, con sua cornice, et altri ornamenti in essa».⁴

Dal 1573 al 1595 fu loro affidata anche la cura delle «convertite di Roma» in cambio del pagamento del censo di 50 scudi all'Ospedale di S. Ambrogio che aveva concesso in enfiteusi ai Somaschi il complesso di S. Biagio. I padri ebbero il compito di «confessarle et dirli messa» e mantennero il loro impegno sino al novembre del 1595, quando Clemente VIII li esentò dalla cura delle «convertite, neofite» e della chiesa di S. Susanna.⁵ Oltre che alle prostitute, la loro attività pastorale si rivolse dunque anche alle donne ebraiche.⁶ Nel cuore di Campo Marzio, i Somaschi riuscirono a istituire una casa di formazione per gli aspiranti religiosi del centro meridione stabilendovi anche la residenza del Procuratore Generale.⁷ Sollevati dai precedenti incarichi, Clemente VIII affidò loro l'educazione dei giovani, in particolare nobili, da formare in un collegio di fondazione pontificia. La prima sede del cosiddetto Clementino fu nel palazzo Iacovacci di Piazza Sciarra, ma già nel 1600 la nuova istituzione fu trasferita definitivamente presso Palazzo Pepoli, sulle sponde del Tevere, affacciato dalla parte della città su Piazza Nicosia.⁸

* Il presente contributo è la rielaborazione di un intervento tenuto il 14 gennaio 2011 all'Accademia dei Lincei a conclusione delle manifestazioni per il IV Centenario della morte di Caravaggio cui hanno partecipato in qualità di relatori Maurizio Calvesi, Silvia Danesi Squarzina, Massimo Moretti, Claudio Strinati e Alessandro Zuccari.



FIG. 1 Christian Sas, *La miracolosa scaturigine dell'acqua dalla roccia*, 1630. Incisione. Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

FIG. 2 Giovan Battista Maggi, *Pianta di Roma* (part. della zona di Montecitorio), 1625



La graduale scomparsa dal tessuto urbano degli edifici più importanti occupati dai Somaschi e la permanenza dell'archivio dell'ordine a Genova fino al suo recente trasferimento nella casa generalizia di via di Casal Morena, dove attualmente è in fase di riordino,⁹ giustificano l'affievolirsi della memoria storica sull'attività sociale, religiosa e artistica dell'ordine nella Roma posttridentina. L'impegno della Congregazione nella valorizzazione delle sue origini e nella divulgazione della propria storia è dimostrato dai rami incisi tra il 1629 e il 1630 per promuovere la causa di beatificazione del fondatore che, dopo il clamore delle canonizzazioni di Filippo Neri e Ignazio di Loyola nel 1623, venne evidentemente percepita come un obiettivo di breve periodo.¹⁰ Sull'esempio della campagna iconografica attivata con successo dagli Oratoriani, i Somaschi ordinarono al pittore lionese Jacques Stella, un certo numero di disegni, sei dei quali oggi si conservano presso la biblioteca della Yale University (New Haven), erroneamente interpretati come scene della vita di san Filippo.¹¹ Complice una certa somiglianza tra i due fondatori, una delle rare stampe raffigurante *S. Girolamo* e la *Miracolosa scaturigine dell'acqua dalla roccia* (FIG. 1), è stata inserita, con qualche comprensibile forzatura, nel repertorio di incisioni pubblicato da O. Melasecchi in occasione del Quarto centenario della morte di Filippo Neri.¹² I disegni ame-

ricani dipendono direttamente dai rami inediti conservati presso la casa dei Somaschi di Albano.¹³ Firmati per l'invenzione da Stella e per l'incisione dal tedesco Christian Sas, le matrici appaiono in buono stato di conservazione (FIGG. 3-4).

La commissione dei disegni avvenne all'interno del Collegio Clementino: lo stemma dell'istituto, infatti, appare disegnato nel letto di morte di Girolamo Miani in uno dei fogli della Yale University Library (FIG. 5). Sono gli anni in cui ricopre la carica di rettore (dal 1625 al 1632) il napoletano Giovanni Antonio Palini, procuratore della causa di beatificazione di Girolamo Miani dal 1622 al 1625.¹⁴

Che i Somaschi lavorassero alacremente in quegli anni per la canonizzazione del loro fondatore, è suggerito dalla successione cronologica ravvicinata tra il termine del processo di Somasca nel 1628¹⁵ e la datazione dei disegni dello Stella entro il biennio seguente. I Somaschi si rivolsero a due professionalità specializzate. Dalla biografia di Stella dell'accademico e antiquario André Félilien des Avaux (1688), è noto che il pittore realizzò diversi dipinti per le canonizzazioni di sant'Ignazio, san Filippo Neri, santa Teresa d'Avila, sant'Isidoro (1622),¹⁶ a conferma di una consolidata esperienza nel genere agiografico-devozionale. Va ricordato, inoltre, che Stella e Sas, prima di cimentarsi nelle scene della vita di Girolamo Miani, avevano realizzato almeno tre rami aggiunti alla serie incisa da Luca Ciamberlano (1609-1614), utilizzati per illustrare la biografia di Filippo Neri pubblicata da Pietro Giacomo Bacci nel 1625.¹⁷

La contiguità tra le figure dei due fondatori, entrambi espressione di una santità dedita agli ultimi, in particolare agli orfani, e il fatto che Stella avesse pochi anni prima lavorato all'iconografia del Santo filippino possono spiegare la scelta del pittore lionese di ispirarsi all'iconografia del Neri, come si riscontra nella scena della *Moltiplicazione dei pani* in cui troviamo citato testualmente il noto *Ritratto di san Filippo vivente*,¹⁸ conservato nella procuratoria della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti (FIG. 6-7).¹⁹

Stando alla rarità delle stampe del Sas, le matrici non dovettero passare troppe volte sotto il torchio. Il Miani non era stato canonizzato e l'iniziativa di



FIG. 3 Jaques Stella, *Girolamo e la Miracolosa scaturigine dell'acqua dalla roccia*, 1630 ca. Disegno. Yale University Library
 FIG. 4 Ch. Sas, *Girolamo e la Miracolosa scaturigine dell'acqua dalla roccia*, 1630 ca. Rame. Albano (Roma), Casa dei Somaschi





pubblicarne a stampa le immagini della vita, che rispetto ai disegni di Stella presentavano Girolamo con un'equivocabile aura di santità, contraddiceva i decreti di Urbano VIII in materia di cause di beatificazione e canonizzazione confluiti nella *Coelestis Hierusalem cives* del 5 luglio 1634.²⁰ Il pontefice non si limitò a proibire ogni nuovo culto, ma considerò la sua stessa esistenza un impedimento per la procedura canonica.²¹ Iniziative poco prudenti, come quella di stampare una serie di incisioni agiografiche prima di un ufficiale pronunciamento della Chiesa, portarono all'interruzione temporanea della causa di beatificazione di Miani, con il *Processus de non cultu* nel 1654, e di conseguenza alla dismissione dei

rami di Stella, divenuti inutilizzabili. Vi sono testimonianze storiche di simili forme di censura ricadute sui Somaschi. All'inizio dello stesso anno, i Chierici Regolari di Vicenza furono denunciati alla Congregazione dell'Inquisizione per aver esposto alla venerazione l'immagine del Miani con il titolo di beato, adorna di splendori e raggi. Dal dipinto erano state ricavate stampe che il papa vietò di distribuire, ordinando al procuratore generale della Congregazione di Somasca di rimuovere il quadro del servo di Dio dall'altare. Cominciò con questi atti la *via non cultus* che ritardò notevolmente la canonizzazione di S. Girolamo.²²

Nello stesso anno in cui Stella disegnò una parte dei rami con le storie del Miani, un decreto del vescovo di Amelia Domenico Pichi, segnalato da E. Lucci, concedeva al pittore francese l'esclusiva della stampa del «vero ritratto della Madonna delle Gratie di Foce».²³ Si può stabilire una relazione tra le due commissioni. I Somaschi avevano ad Amelia un loro collegio, inaugurato nel

1601 grazie alle beneficenze di Bartolomeo Pettrignani. Questi aveva un nipote, figlio del fratello Settimio, di nome Ferdinando²⁴ che nel 1619 si era fatto somasco proprio a S. Biagio in Montecitorio, durante la prepositura di Giovanni Antonio Palini a cui, come abbiamo visto, si deve attribuire la commissione delle stampe a Stella e Sas. Nel suo decreto, monsignor Pichi sostiene di aver avuto prova della bravura dello Stella, al quale decise di affidare il delicato compito di diffondere per mezzo stampa una devozione che proprio in quel 1629 aveva visto un suo rilancio in occasione del trasferimento dell'affresco della Vergine dall'edicola detta del Beccio alla chiesa di S. Biagio.



FIG. 6 Ch. Sas, *Miracolo della moltiplicazione dei pani*, 1630. Incisione. Roma, AGCRS

FIG. 7 Francesco Credenza (attr.), *Ritratto di Filippo Neri vivente*, 1575 ca. Roma, procuratoria della chiesa della SS. Trinità dei Pellegrini e Convalescenti

pag. 32:

FIG. 5 J. Stella, *Girolamo Miani sul letto di morte*, 1630. Disegno. Yale University Library

Vi sono motivi per credere, dunque, che per il vescovo di Amelia il banco di prova dello Stella siano stati i disegni delle storie di Girolamo Miani che Ferdinando Petriagnani, abitando nel convento di Montecitorio, avrà avuto modo di vedere e che facilmente poté presentare al vescovo della sua città natale.

Nucci, Salini e il rinnovamento delle cappelle di S. Biagio a Montecitorio

Il primo processo canonico per la beatificazione di Girolamo Miani fu avviato nel 1610.²⁵ Non si aveva ancora la sensazione di un possibile esito



positivo della causa. Proprio in quell'anno fu canonizzato Carlo Borromeo, il santo che aveva contribuito sostanzialmente alla nascita in Lombardia della Congregazione somasca.²⁶ Non potendo intitolare un altare al proprio fondatore, i Somaschi cominciarono con l'onorare la luminosa figura del Santo milanese dedicandogli un altare nella chiesa di Montecitorio, decorata a nuovo nel secondo decennio del Seicento.²⁷

I restauri di S. Biagio erano già stati avviati nel 1574 con la fabbrica di due cappelle, probabilmente quella di S. Biagio, a destra, e quella della Madonna, a sinistra di chi entrava.²⁸ In questi anni sono registrate anche spese per la costruzione del coro, previsto dietro l'altare maggiore, e della

nuova soffittatura della chiesa.²⁹ Il progetto per la prima parte dei lavori è riscontrabile in una planimetria anonima intitolata «pianta della chiesa di S. Biagio in Monte Citorio riformatta» (FIG. 8).³⁰ L'edificio fu trasformato ancora nei decenni seguenti. Nel 1601 la chiesa venne ingrandita con il rifacimento del coro, spostato «*supra portam maiorem*», e la fabbricazione di una nuova cappella intitolata al Crocifisso, decorata con un Cristo in legno opera dell'intagliatore Domenico Barbiani, al quale si dovettero aggiungere le immagini dipinte della Vergine e di san Giovanni Evangelista, attribuite anticamente ad Avanzino Nucci.³¹ È possibile che i lavori della nuova

chiesa siano stati portati avanti dall'architetto aretino Carlo Lambardo impegnato in quegli anni nel cantiere di Montecitorio.³²

La dedica dell'altare a Carlo Borromeo, avvenuta sull'onda devozionale seguita alla sua canonizzazione,³³ andò a completare il numero dei cinque altari descritti da una seconda successiva pianta dell'edificio chiesastico, databile al secondo decennio del Seicento. Così formata, la chiesa risulta corrispondere alle descrizioni della visita apostolica del 1627³⁴ (FIG. 9) e dello *Stato temporale della chiesa e Collegio di S. Biagio in M.te Citorio di Roma* (1662), documento conservato nell'Archivio storico del Vicariato di Roma.³⁵

La decorazione della nuova chiesa fu principiata nel dicembre 1611 quando il pittore eugubino³⁶ Avanzino Nucci promise di realizzare un quadro raffigurante il martirio di S. Biagio (palmi 9 x 6) ricevendo in cambio la somma di 31 scudi (escluse le spese per la tela e il telaio).³⁷ Il saldo venne pagato un anno dopo (9 dicembre 1612) dal Padre D. G. Falchetti. I Somaschi restarono soddisfatti se, contestualmente alla sottoscrizione della quietanza, ordinarono ad Avanzino la pala per l'altare di S. Carlo, delle stesse misure del dipinto del S. Biagio.³⁸ In entrambi i casi il pittore si impegnò a presentare un disegno sottoscritto, ovvero firmato. La somma pattuita era leggermente più alta della precedente, 35 scudi. Manca il saldo dell'opera, consegnata certamente entro l'anno considerando che l'8 gennaio del 1613 Nucci ricevette la terza commissione per la decorazione della cappella di S. Biagio, precisamente per la «vita del santo in tela» che il pittore realizzò per la cifra contenuta di 25

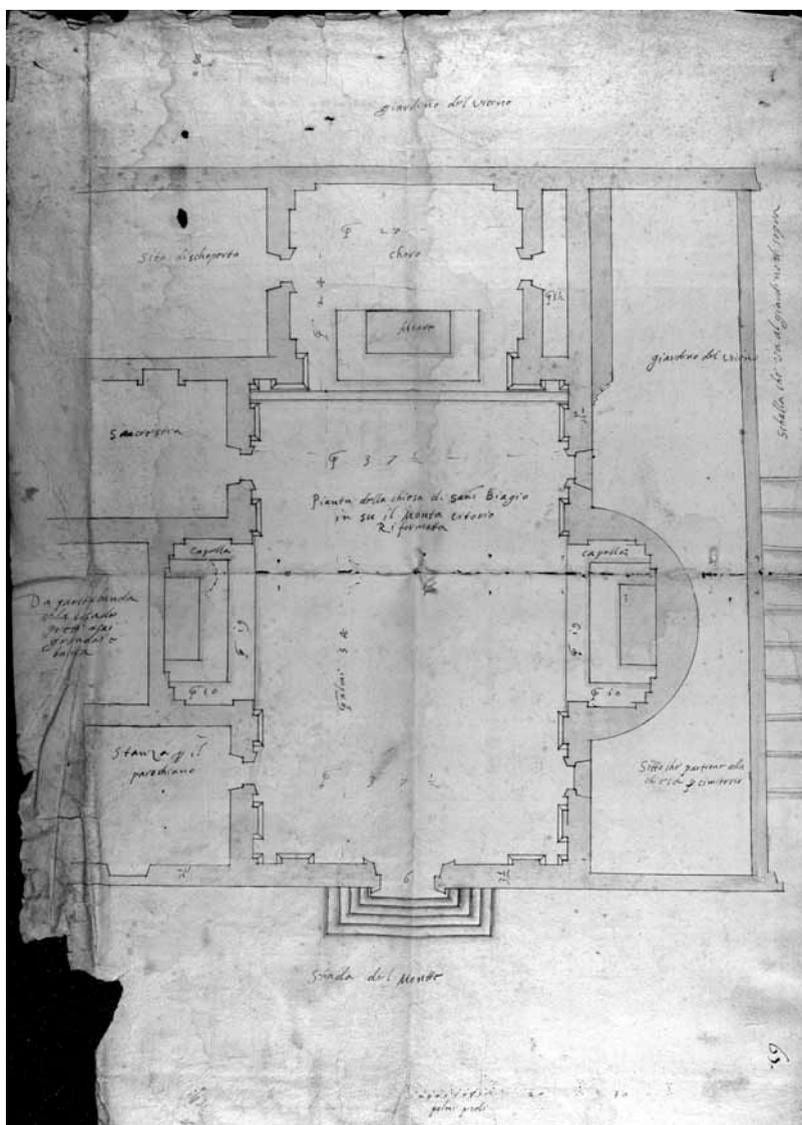


FIG. 8 Pianta di S. Biagio in Montecitorio «Riformatta», 1600 ca. Roma, AGCRS

scudi, telai compresi.³⁹ In questo caso il pittore aveva pronto il disegno che presentò direttamente al committente. Nonostante i precedenti accordi, le pitture vennero eseguite a secco, come dichiarato nel saldo liquidato nell'agosto dello stesso anno. Le commissioni si succedettero con una certa frenesia: nel settembre 1613 Avanzino Nucci promise di dipingere a secco la vita e i miracoli di san Carlo nell'omonima cappella entro la festa di Tutti i Santi avendone in cambio venti scudi e il «quadro vecchio di S. Carlo» non identificabile con quello dipinto solo due anni prima da Avanzino.⁴⁰ Forse per la fretta (il pittore aveva promesso di consegnare la cappella «quanto prima») non venne presentato, in questa circostanza, alcun disegno. Di questa commissione non si è potuta ritrovare la quietanza per il saldo, probabilmente mai sottoscritta.

Avanzino Nucci, pittore di lunga esperienza, già attivo a Roma nei cicli decorativi di età sistina e clementina,⁴¹ rappresentava la continuità della pittura scaturita dalla riforma cattolica, rispettosa dell'esigenza di una narrazione fluida capace di sostenere una corretta devozione. Il pittore fu richiamato dai Somaschi ancora nel novembre 1621 per un quadro dell'Angelo Custode (palmi 11x7) realizzato entro febbraio del 1622. I pagamenti, divisi in diverse rate, ammontano a 14 scudi, ma è possibile che vi sia stato un saldo successivo non registrato.⁴² Il quadro fu probabilmente commissionato per la casa somasca di S. Martino a Velletri, come lascia pensare la registrazione nel 1623 di un dipinto con lo stesso soggetto di mano del pittore eugubino.⁴³

Nello spoglio sistematico delle carte della casa di S. Biagio a Montecitorio è emersa, inoltre, una quietanza datata 22 settembre 1616, relativa ad

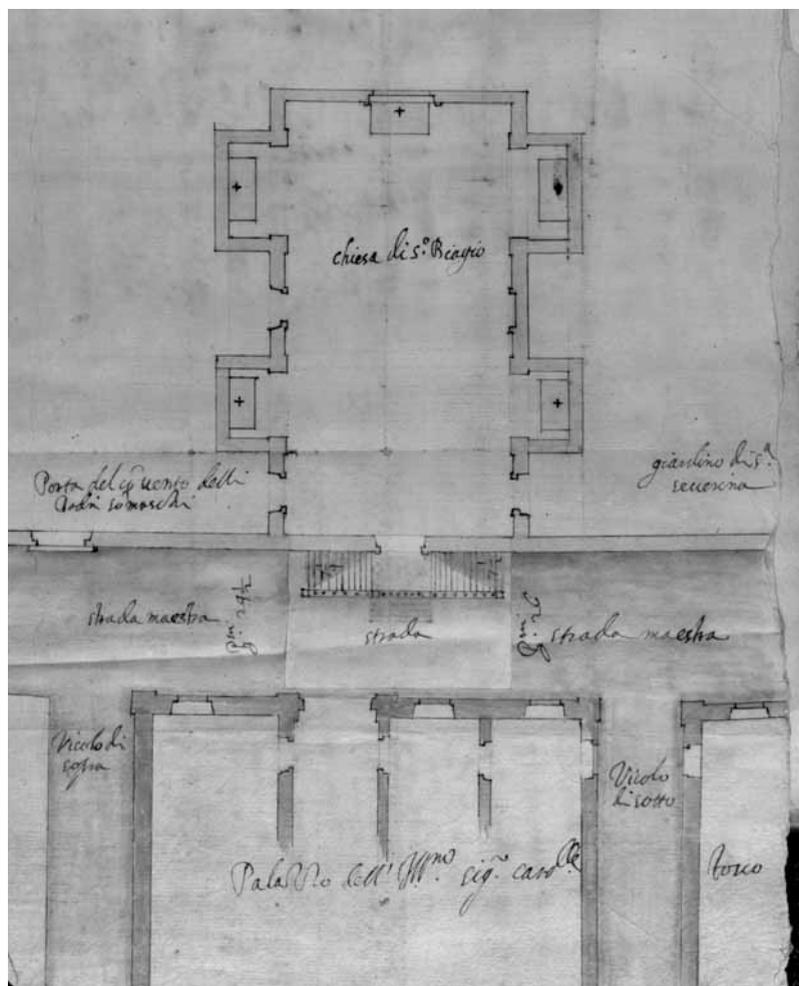


FIG. 9 Pianta di S. Biagio in Montecitorio, 1610-1620. AGCRS

un anticipo ricevuto da Tommaso Salini per la decorazione della cappella dedicata alla Madonna, l'ultima realizzata nella chiesa di S. Biagio. Riportiamo per intero il documento:

Io Thomaso Salini o Re[ce]vuto scudi dieci di moneta dal Reverendo Padre Giovanni Antonio Palini preposito [Regolari, cancellato] di cherici Regolari di S. Biasio de monte Citorio li quali dicti scudi sono a bon Chonto de lopera che me sono obligato a fare per scudi quaranta di moneta in depinere la capela dela madonna nella chiesa di Santo Biasio in quella maniera come siamo convenuti a boca et in fede o fato la presente di mia propria mano questo di sudetto

Si notano immediatamente alcune anomalie rispetto alla prassi dei contratti o degli accordi di allogazione fin qui esaminati. L'artista, infatti, a



FIG. 11 *Apoteosi di san Nicola da Tolentino* (da: Ambrogio Frigerio da Bassano, *La gloriosa vita et gli eccelsi miracoli ...*, Camerino 1578)

a sinistra:

FIG. 10 Tommaso Salini, *Apoteosi di san Nicola*, 1618 ca. Roma, chiesa di S. Agostino, cappella di S. Nicola da Tolentino

differenza di quanto diligentemente osservato negli stessi anni e per la stessa chiesa dal pittore Avanzino Nucci, non specifica per iscritto i soggetti da rappresentare, né tanto meno il supporto; non presenta disegni né fissa la data di consegna del suo lavoro. Le parti si accordano «a bocca», per le vie brevi diremmo oggi. L'informalità dell'atto, non rogato dal notaio, né registrato negli *Acta* capitolari dei padri, privi di notizie sull'evoluzione dei lavori, fa riflettere sulla modalità delle transazioni artistiche di questi anni e spiega in parte la scarsità di documenti su Salini, probabilmente abituato a trattare «a bocca», essendo, come testimonia indirettamente Baglione nella biografia dell'artista,⁴⁴ un buon parlatore.

Il potere contrattuale di Salini era diverso, evidentemente, da quello di Avanzino Nucci al quale per le pale d'altare e per le decorazioni murali delle cappelle di S. Biagio e S. Carlo Borromeo,

realizzate rispettivamente nel 1611 e nel 1613, venne chiesto con rigore il disegno stabilendo con cura le date di consegna. Le successive quietanze del Nucci vennero sottoscritte nello stesso foglio del contratto, ad eccezione dell'ultima commissione che, considerando la cifra bassa (20 scudi) e i tempi stretti per la consegna, fu risolta probabilmente senza produrre ulteriore documentazione. Una procedura del genere fu seguita per le pitture di Salini da realizzare nel 1616 per la Cappella della Madonna. Non essendo specificati i soggetti, si può solo ipotizzare che si sia trattato di affreschi raffiguranti la vita della Vergine, forse sul modello della cappella di Carlo Saraceni allora in corso di realizzazione nella vicina chiesa di S. Maria in Aquiro, terminata proprio nel 1617.⁴⁵ La richiesta della nuova decorazione nel 1616, trova una spiegazione nel rinnovamento e nel rilancio della spiritualità ma-

FIG. 12 T. Salini, *S. Cecilia*, 16(15?). Coll. priv.FIG. 13 Caravaggio, *Suonatore di Liuto* (part.), 1597 ca. S. Pietroburgo, HermitageFIG. 14 T. Salini, *I santi Cecilia e Valeriano*, 1615 ca. Coll. priv.

riana promossi da Paolo V Borghese nei primi due decenni del Seicento.⁴⁶ L'opera di pittura dovette riguardare le pareti della cappella, e non la pala d'altare. Nella visita apostolica del 1627, infatti, mentre si tralascia - come per le altre quattro cappelle - la descrizione delle pitture murali, viene citata una «*antiquam Imaginem B. Mariae Virginis et plurium Sanctorum*»,⁴⁷ probabilmente una sacra conversazione appartenuta all'arredo originario della chiesa, precedente quindi all'arrivo dei Somaschi.

La cappella della Madonna non è menzionata da Baglione tra i lavori di Tommaso. Non si tratta dell'unica opera pubblica dimenticata dal biografo. Mentre attribuisce a Mao lo stendardo con *Il martirio e la gloria dei Santi Quattro Coronati* realizzato per la confraternita degli scalpellini di Roma, non fa menzione, ad esempio, dello stendardo, documentato ma oggi perduto, consegnato dal pittore alla Compagnia del SS. Sacramento di S. Maria in Trastevere.⁴⁸

L'esecuzione delle pitture nella cappella della Madonna di S. Biagio a Montecitorio non è da mettere in dubbio, essendo queste ricordate nel-

l'edizione della guida di Filippo Titi del 1686, anche se con l'attribuzione, da ritenersi errata, a Giovanni Battista Ricci da Novara,⁴⁹ pittore del quale non vi è traccia documentaria nell'archivio dei Somaschi. Si può invece pensare che lo stile adottato da Salini per le pitture murali (di cui non avevamo sino ad ora notizia) non fosse distante dalla tarda maniera muzianesca del Ricci. La compresenza dei due artisti è documentata, peraltro, nella cappella di S. Nicola da Tolentino a S. Agostino, dove il pittore piemontese affrescò la volta, in collaborazione con Andrea Lilio e Vincenzo Conti.⁵⁰ Proprio nella pala di S. Agostino, Tommaso si dimostrerà un diligente traduttore di modelli iconografici ufficiali, probabilmente offerti e stabiliti dalla committenza⁵¹ (FIGG. 10-11), senza alcun apporto originale se non nelle figure della lussuria e del demonio, dipinte con un ricercato realismo che, in questo caso, diviene un connotato negativo, un attributo stilistico del peccato.

Salini fu un pittore versatile ed eclettico, in grado di mantenersi entro i cardini tradizionali di una tarda maniera vivificata (a volte interferita) da misurati brani di realismo. Nel secondo decennio del Seicento, questo suo stile dovette essere percepito come peculiare dalla committenza religiosa romana che ripetutamente si rivolse al pittore in un breve giro d'anni. L'esito non eccellente dei suoi lavori, dovette convincere Salini a preferire, soprattutto negli ultimi anni, la pittura di genere per la quale specialmente venne ricordato dal maestro Baglione. Il documento per la cappella della Madonna di S. Biagio può contribuire ad una nuova considerazione del profilo artistico del Salini, pittore di cui sono emersi negli ultimi anni nuovi dipinti di figura documentati o autenticamente firmati che vanno costituendo un *corpus* più omogeneo e definito.

Tommaso Salini pittore di figura

È noto dal famoso processo per diffamazione del 1603, che la posa *in situ* della *Resurrezione* di Giovanni Baglione, dipinta per la chiesa del Gesù di Roma,⁵² fu occasione per Caravaggio, affian-

cato e sostenuto da Onorio Longhi e Orazio Gentileschi, di andare «sparlando [...] con dir male» del pittore e della sua opera. Tommaso Salini, «angelo custode» del maestro, mediante Filippo Trisegni, intercettò alcuni versi diffamatori pubblicati dai malevoli detrattori del Baglione. Il pittore romano spiegò in tribunale che tale persecuzione era dovuta all'invidia per le sue opere, a suo dire reputate migliori di quelle di Caravaggio e dei suoi «aderenti».⁵³

Posto sotto interrogatorio, il 28 agosto 1603 Tommaso Salini confessò di aver chiesto a Filippo Trisegni «che cosa si diceva fra' pittori del quadro che detto Giovanni aveva fatto nella chiesa del Gesù». Tale attività informativa rientrava nei compiti dei collaboratori di un maestro, impegnati a saggiare l'opinione pubblica ed eventualmente a condizionarla in positivo. Caravaggio parla con ironia pungente di Mao Salini, l'«angelo custode» di Baglione, presente al momento dello scoprimento della cappella per «lodarla» e forse per contrastare i commenti del Merisi che prontamente si era recato al Gesù in compagnia di Prosperino e di un Giovanni Andrea. Un fatto simile era capitato due anni prima al momento della pubblicazione dei teleri della cappella Contarelli nell'estate del 1600. In quel caso fu Baglione a riportare il giudizio minimizzante di Federico Zuccari che aveva individuato nelle tele Contarelli nient'altro che «il pensiero di Giorgione».

Le carte del processo del 1603 ci presentano un Salini coinvolto nell'agone artistico, con un compito speculare a quello svolto, sul fronte opposto, da Prospero Orsi, «turcimanno del Caravaggio». Come Salini, infatti, almeno per alcuni anni Orsi visse all'ombra della forte personalità del Merisi per la cui fortuna e affermazione dovette molto spendersi, forse con l'intenzione di goderne di riflesso. I profili professionali e artistici dell'«angelo custode» e del «turcimanno» (termini tra loro equiparabili) risultano perciò di complessa definizione, essendo tratteggiati a margine di più estese vicende e biografie. Il ruolo giocato in controparte dai due pittori richiedeva capacità di intrattenere pubbliche relazioni di cui potevano giovare i maestri affermati come i più giovani talenti.⁵⁴ Forse in pochi conoscevano Tommaso prima che,

assieme alla povera moglie, fosse così volgarmente sbeffeggiato per le vie di Roma a causa dell'odio che i compiti imposti al suo ruolo mediano gli avevano procurato. Con il suo proverbiale forbito linguaggio, Salini dichiarò che Trisegni aveva avuto i versi da «una bardassa di essi Honorio et Michelangelo chiamato Giovanni Battista che habita dietro a Banchi». Bardassa è una parola volgare con la quale si indicava un giovane impudico, un «bagascione» (come in altro modo poteva dirsi). Il termine, che traduce il francese *bardache*⁵⁶ e l'arabo *bardes*,⁵⁷ è di origine toscana (come Salini), ed è appellativo genericamente ingiurioso con il quale vuole indicarsi un effeminato (un cinedo) ma anche un monello o un ragazzaccio da taverna. L'accezione data da Mao al termine conteneva certamente l'allusione ad una promiscuità sessuale che, come ha suggerito Calvesi,⁵⁸ non è da prendere alla lettera, ma va considerata nel clima delle reciproche infamanti insinuazioni. Le informazioni di cui Trisegni era in possesso, divennero, secondo la sua testimonianza, addirittura oggetto di scambio con Salini. Prima di confessare i nomi degli autori dei discussi versi, il pittore romano attendeva che Mao gli insegnasse «di fare una figura sbattimentata». Non essendosi mai verificata tale circostanza, il Trisegni ebbe una buona scusa per mantenere il suo riservato silenzio. La dichiarazione rimane, tuttavia, di grande interesse, testimoniando la capacità (almeno presunta) del Salini figurista di fingere lo sbattimento ovvero, come ricorda Baldinucci, «quella oscurità che fanno i corpi opachi sopra il piano, ove sono posati, o sopra qualsivoglia altro corpo».⁵⁹

Il fatto che Salini avesse già una rosa di sospettati (Caravaggio, il suo servitore Bartolomeo, Orazio Gentileschi, Ludovico parmigiano e Francesco scarpellino),⁶⁰ lascia chiaramente intendere l'esistenza di due cordate o formazioni contrapposte. Il clima fortemente competitivo tra maestri e scuole che si giocavano il primato delle commesse pubbliche e del vasto mercato romano è documentato senza scandalo dallo stesso Orazio Gentileschi nella sua deposizione: «Sono amico de tutti questi pittori [Cavalier d'Arpino, Annibale Carracci, Giovanni Alberti, Cristoforo Roncalli, Caravaggio, Durante Alberti, Giovanni Baglione], ma c'è bene

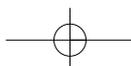
una certa concorrenza fra noi, come a dire che havendo io messo un quadro di s. Michele Arcangelo a S. Giovanni de' Fiorentini, lui se mostrò mio concorrente et ne mise un altro all'incontro, che era un Amor devino che lui haveva fatto a concorrenza d'un Amore terreno de Michelangelo da Caravaggio».⁶¹ Il giudizio di Salini secondo il quale le opere di Baglione erano «tenute in maggior considerazione che le loro»,⁶² era per Gentileschi inaffidabile e viziato, in quanto «Thomasso non loda altro che Giovan Baglione et tutti li pittori biasima»⁶³ e ciò non stupisce affatto Gentileschi il quale ricorda come «tutti li pittori sono lodati dalli suoi scolari che li tengono fra li maggior huomini del mondo» e Mao, in particolare, «dice bene delle opere sue come suo allievo et lodava molto quel quadro che fatto là al Giesù».⁶⁴ Come si evince dalla lucida testimonianza di Orazio, il ruolo dell'«angelo custode» o del «turcimanno» nella Roma del primo Seicento era duplice: parlare bene delle opere del maestro e screditarne i nemici. Baglione spiega come fosse in tal modo possibile per un pittore incrementare la sua fortuna. Caravaggio - e non è un esempio casuale - nonostante il limite di non aver «molto giudizio di scegliere il buono e lasciare il cattivo», avrebbe acquistato tanto credito che «più si pagavano le sue teste, che l'altrui historie tanto importa l'aura popolare, che non giudica con gli occhi, ma guarda con l'orecchie». Così il successo della cappella Contarelli, sarebbe stato per Baglione frutto dell'invidia nei confronti del Cavalier d'Arpino e del gran parlare che ne aveva fatto Prospero Orsi, il suo turcimanno. Da parte sua Caravaggio, secondo lo stesso Baglione, «usciva tal'hora a dir male di tutti li pittori passati, e presenti per insigni, che si fussero; poiche a lui pareva d'haer solo con le sue opere avanzati tutti gli altri della sua professione».⁶⁵

Le buone reputazioni, nell'arte e nella vita, erano necessarie agli artisti del tempo, tanto che Gentileschi nel suo costituito sostiene di aver promesso a Baglione di ringraziarlo «in presenza de più persone» per il dono ricevuto di due immagini della Madonna di Loreto riportate da un pellegrinaggio condotto dal pittore assieme alla compagnia della SS. Trinità.⁶⁶

Nei primi anni del Seicento, Baglione tentò di



FIG. 15 T. Salini, *Il martirio dei Santi Quattro Coronati*, 1615 ca. Coll. priv.



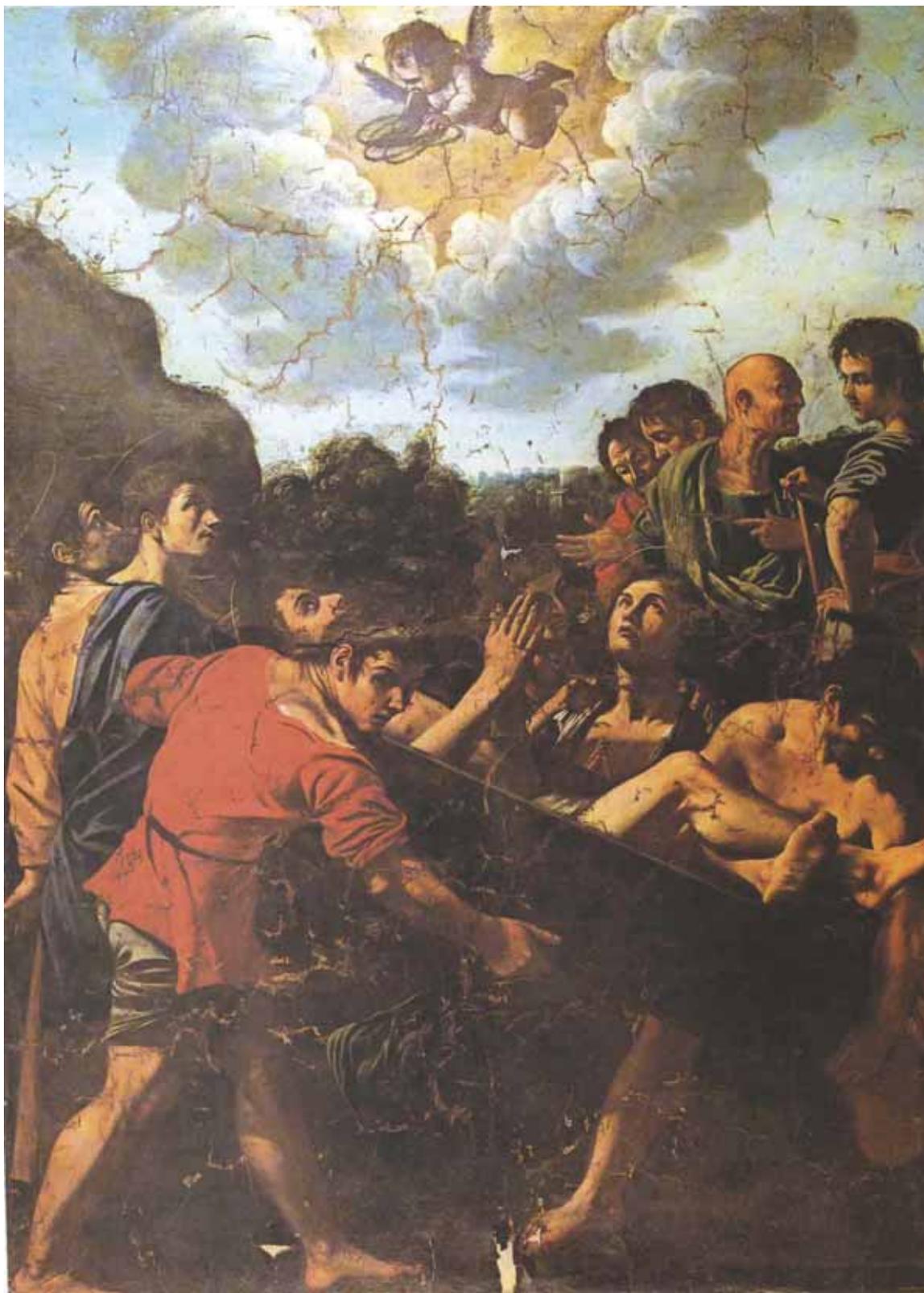


FIG. 16 T. Salini, *La gloria dei Santi Quattro Coronati*, 1615 ca. Coll. priv.



creare, con l'ausilio di Salini, un'opposizione alla dirompente rivoluzione caravaggesca da cui rimase per primo suggestionato. L'aperta ostilità di Salini nei confronti di Onorio Longhi, dal quale fu sfidato mentre alla Minerva ascoltava messa in compagnia del maestro Baglione,⁶⁷ è solo il sintomo di una faziosità segnalata da avvertimenti e ritorsioni. Come quando, estromesso con un raggirò dall'Accademia di S. Luca, Salini rispose con la plateale denuncia nei confronti di Antiveduto Grammatica, allora principe dell'istituzione romana, accusato di aver tentato di vendere il *San Luca* di Raffaello conservato nella chiesa dei Ss. Luca e Martina.⁶⁸ Reintegrato tra gli accademici, a Tommaso si aprì la strada dei pubblici ricono-

scimenti: fu nominato cavaliere dello Speron d'oro e il suo ritratto, dipinto da Ottavio Leoni, come ricorda il Baglione, entrò a far parte della galleria dei pittori dell'Accademia di S. Luca.⁶⁹ Secondo la testimonianza rilasciata nel processo del 1603, Tommaso non aveva realizzato alcuna opera pubblica, né Caravaggio aveva potuto avere mai occasione di vedere un suo dipinto: «Può essere che se diletti et che impiastri lui ancora, ma io non ho mai visto opera nessuna d'esso Mao».⁷⁰ Salini aveva all'epoca del processo circa ventotto anni, la sua professione doveva essere quindi già avviata anche se sotto le ali protettive del Baglione, più anziano di circa dieci anni.

È probabile che le opere più caravaggesche di Sa-

lini siano state le nature morte ricordate da Baglione.⁷¹ Il genere di origine fiamminga, praticato e diffuso in Lombardia come mostrano le opere di Jean Brughel, Arcimboldi e Figino, come noto, si diffuse a Roma tra la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento. Nella sua lettera sulla pittura indirizzata a Teodoro Amideni, Vincenzo Giustiniani alla fine del secondo decennio del Seicento, assegnò a Caravaggio un ruolo chiave nell'evoluzione e nobilitazione della natura morta. Baglione, tuttavia, avendo a modello le biografie degli artisti antichi scritte da Plinio nella *Naturalis Historia*, volle attribuire, nel genere, un primato al suo «angelo custode». Salini sarebbe dunque stato il primo a fare «i fiori con le foglie ne vasi, con diverse invenzioni molto capricciose, e bizzarrie, i quali a tutti recavano gusto, e con gran genio si bravamente li faceva, che ne trasse bonissimo guadagno».⁷²

Forse per partigianeria, se non addirittura per una meditata *damnatio memoriae*, né il Mar-



FIG. 17 T. Salini, *L'Angelo interviene in favore di sant'Agnese*, 1616. Coll. priv.

chese Giustiniani, né Giulio Mancini spesero una sola parola per esaltare le qualità e tanto meno i primati di Mao nella pittura di fiori. Salini non fu il solo a praticare in Roma con successo questo genere; Baglione ricordò a proposito anche il fiorentino Francesco Zucchi (1562-1622),⁷³ Pietro Paolo Bonzi (ca. 1576-1636),⁷⁴ nonché il nobile e pittore Giovanni Battista Crescenzi (1577-1635).⁷⁵

A fronte dei fiumi di inchiostro scritti sul Salini naturamortista,⁷⁶ continuano a mancare, tuttavia, quadri di genere riferibili con certezza al pittore. Vi sono due nature morte, sino ad ora segnalate come opere firmate di Salini. La prima, in collezione privata a Torino, datata 1621 è stata pubblicata da F. Zeri nel 1976,⁷⁷ ma successivamente, nel 1991, l'iscrizione si è dimostrata essere non originale, forse ottocentesca.⁷⁸ Una seconda firma «MAO fec.», da credere posteriore, è ricomparsa, rimuovendo un'antica foderatura, nel verso di un dipinto in collezione privata, pubblicato recentemente da A. Cottino.⁷⁹ Dalla natura morta di Torino, come noto, è iniziata una catena di attribuzioni, a partire dal *Ragazzo con fiasco e cavoli* del Museo Thyssen-Bornemisza di Madrid, dalla quale si è generato un catalogo, giustamente definito «proteiforme», messo in discussione in un recente intervento di G. Papi.⁸⁰

Non si nega un fatto: Salini è stato uno specialista nella pittura di fiori e frutta, non solo perché lo attesta il fazioso Baglione, ma soprattutto in quanto nella bottega di Mao, frequentata dal nipote Mario Nuzzi meglio noto come Mario dei Fiori, al momento della morte avvenuta nel 1625, furono inventariati numerosi soggetti di genere, tra cui quei vasi per i quali Salini è ricordato.⁸¹

Un brano di natura morta del pittore certamente autentico compare sulla destra della *Santa Cecilia* in collezione Stefanini (FIG. 12), firmata e datata (forse 1615) sullo spartito.⁸² L'opera, nel vaso di fiori, nel violino e nel taglio della figura, richiama idealmente il *Suonatore di Liuto* di Caravaggio (FIG. 13), in una vulgata devota che appare quasi reazionaria. Simile nel soggetto e nel formato è il dipinto con i *Santi Cecilia e Valeriano* (FIG. 14), quadro già in collezione Stein di Parigi attribuito a Salini da Zeri nel 1976.⁸³ Il

mottetto dedicato a santa Cecilia riconosciuto nello spartito aperto presentato dall'angioletto alla Santa⁸⁴ echeggia agli spartiti del Bauldewijn e dell'Arcadelt riprodotti nei dipinti sacri e profani di Caravaggio. Nemmeno il fondo scuro, tuttavia, è sufficiente a stemperare l'aspetto edulcorato e popolare di una composizione devozionale da santino oleografico. La scena rappresenta Valeriano che sorprende Cecilia in preghiera al cospetto dell'angelo "geloso", secondo il racconto della *Passio Sanctae Ceciliae* (V-VI sec.).⁸⁵ Il ritrovamento dello stendardo dipinto da Salini entro la primavera del 1614 per la Compagnia degli Scalpellini (FIG. 15-16) e la sua pubblicazione da parte di M. Marini⁸⁶ hanno alimentato la discussione sull'attribuzione, avanzata per primo da H. Voss seguito da L. Salerno⁸⁷ e accettata da gran parte della critica successiva,⁸⁸ del dipinto con i *Quattro Santi coronati* proveniente dall'omonimo oratorio annesso alla chiesa di S. Andrea in Vincis (distrutta nel 1929), oggi al Museo di Roma (FIG. 18). Il quadro, sul quale si sono basate numerose successive assegnazioni, è stato espunto dal catalogo del pittore da I. Colucci, sulla base di un esame dei documenti della Confraternita dei Marmorari e più recentemente da Papi il quale lo ha aggregato alle opere dell'anonimo maestro di Baranello.⁸⁹

Il dipinto non fu realizzato per S. Andrea in Vincis, ma probabilmente per la chiesa di S. Leonardo in Albis, nel rione Sant'Angelo, occupata sino al 1597 dai Chierici Regolari Minori e passata nel 1598 alla Confraternita romana. Nel 1621 i Marmorari furono costretti a cedere la proprietà della chiesa a monsignor Costanzo Patrizi per l'ampliamento della sua casa (poi Palazzo Costaguti) realizzata su progetto dell'architetto Carlo Lambardo. Un dipinto con «li quattro Santi» è già menzionato in un inventario rubricato che, secondo la studiosa, registrerebbe i beni della compagnia dal 1598 al 1607 e in un secondo stilato nel gennaio del 1626 nella chiesa di S. Andrea in Vincis dove, per volontà di Gregorio XV (espressa nella bolla del 20 marzo 1623) si era insediata la confraternita.⁹⁰ Nell'ottobre 1628, durante il protettorato del cardinale Millini, venne ricavato nella chiesa di S. Andrea il piccolo oratorio dedicato ai



FIG. 19 G. Baglione, *Coro d'Angeli* (part.), 1600-1603. Mantova, Museo diocesano d'Arte Sacra "Francesco Gonzaga"

FIG. 18 T. Salini? *I Santi Quattro Coronati*, 1607-1615 ca. Roma, Museo di Roma

Ss. Quattro e fu posto nell'altare il dipinto oggi al Museo di Roma, come risulta da un inventario del 9 marzo 1629. Le aggiunte fatte in antico ai margini della tela furono necessarie per la sua ricollocazione nell'altare del nuovo edificio restando utili probabilmente anche per il successivo spostamento della stessa nell'altare maggiore.⁹¹ L'ipotesi che l'opera sia stata commissionata al toscano Riminaldi tra il 1626 e il 1627 non ha conforto documentario. Non si spiegherebbe, inoltre, la sparizione dagli inventari del 1628 e 1629 del quadro «uno in tela delli S.ti Quattro Coronati» menzionato dai precedenti elenchi dei beni. Si tratta più facilmente dello stesso dipinto menzionato nell'inventario rubricato.

Un riesame dei documenti consente in questa sede di datare l'opera tra il primo e il secondo decennio del Seicento. La rubrica che contiene l'inventario, infatti, come si evince già dalla copertina, riporta l'elenco dei beni registrati tra il 1598 e il 1617 e non dal 1598 al 1607.⁹² Nella seconda carta compaiono due calligrafie diverse che chiameremo A e B. La prima (A) corrisponde alla data 7 luglio 1598, mentre la seconda (B) alla data 5 giugno 1607.⁹³ Sotto la lettera Q della rubricella vengono inventariati in due momenti diversi cinque quadri, dei quali solo l'ultimo, «un quadro cho li quattro santi» è registrato con la stessa inconfondibile grafia B, corrispondente alle dichiarazioni di inventario precisamente da-



FIG. 20 T. Salini, *S. Carlo Borromeo*, 1617. Coll. priv.

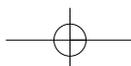
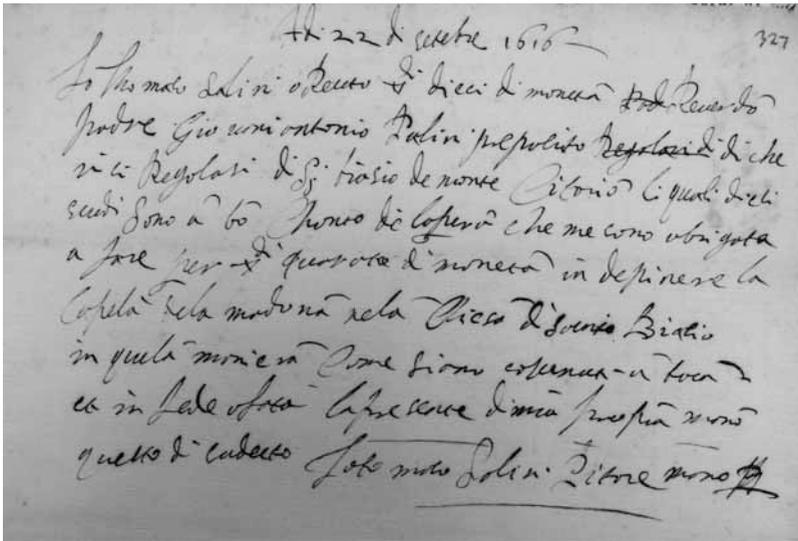




FIG. 21 Particolare della figura 20

FIG. 22 T. Salini, Quietanza «*manu propria*» per le pitture della cappella della Madonna nella chiesa di S. Biagio in Montecitorio, 1616. AGCRS

tate 5 giugno 1607 e 22 luglio 1615.⁹⁴ Sono quindi questi i termini cronologici da tenere a riferimento per il dipinto del Museo di Roma. I Marmorari, preso possesso della chiesa di S. Leonardo nel 1598, contarono quattro quadri («Quadro uno della Madonna con suo friso intorno, Quadri uno di S. Leonardo con la coperta di tafeta, quadri 2 quadri senza cornice») ai quali la stessa mano che scrisse le dichiarazioni d'inventario nel 1607 e nel 1615, ha successivamente aggiunto la registrazione del dipinto con «li quattro Santi», probabilmente commissionato entro il primo decennio del Seicento.

Il fondo ombroso di sentore caravaggesco è conforme allo stile delle precoci pale d'altare realizzate da Baglione per S. Cecilia in Trastevere attorno al 1600.⁹⁵ Se si confronta il quadro dei Santi Quattro con le opere del Baglione all'esordio del Seicento, appare rafforzata l'ipotesi che il dipinto del Museo di Roma testimoni una prima

fase dell'opera dell'allievo Salini. È sufficiente mettere a confronto le fisionomie e le posture estatiche degli angeli del Baglione nei lacerti della *Resurrezione* rinvenuti a Mantova (FIG. 19)⁹⁶ con quella del martire “scapigliato” in primo piano nel dipinto dei Santi Quattro, per accorgersi della cifra stilistica baglionesca della pala dei Santi Quattro.

Dipingendo le due facce dello stendardo, Salini potrebbe aver completato un trittico, descrivendo così tre fasi salienti della storia dei Santi Quattro (*Flagellazione, Martirio e Gloria*). Solo un confronto ravvicinato della tela con le altre opere di Salini potrà consentire di giungere ad una più definita conclusione. Nell'attesa credo sia utile, seppur in via dubitativa, mantenere per il dipinto la tradizionale attribuzione a Salini, procedendo invece all'esame

delle opere documentate o firmate.

I dipinti saliniani del secondo decennio del Seicento mostrano un riferimento debole a Caravaggio. Osservando le due facce dello stendardo, se si esclude l'incostante impronta realistica dei volti, vacillanti verso un manierismo convenzionale, il ricordo del Merisi è pressoché nullo. Per le pale d'altare del Salini, e anche per lo stendardo dell'Oratorio dei Ss. Quattro Coronati, si evidenzia un'adesione convinta agli stilemi del Baglione, un «manierista spinto» - come lo ha definito Claudio Strinati⁹⁷ - che nei primi anni del Seicento, pur includendo nel suo linguaggio certi termini di gusto lombardo a volte mutuati sfacciatamente dal Merisi, presentò, seguito da Salini, una sua alternativa a Caravaggio, una soluzione giudicata «goffa» dai suoi detrattori, ma che di fatto conciliava le istanze del naturalismo e gli esiti finali della grande maniera romana esemplificati dagli affreschi del transetto latera-

nense. Salini, come Baglione, unisce la «pittura di maniera» e il dipingere «con l'aver gli oggetti naturali davanti», avvicinandosi all'ideale indicato nella lettera del marchese Vincenzo Giustiniani come XII «modo» di dipingere.⁹⁸

Dallo stendardo con i *Santi Quattro Coronanti* (FIGG. 15-16), eliminati gli ingannevoli scuri delle riproduzioni in bianco e nero, riemerge una personalità affascinata, almeno nei soggetti sacri, dalla tradizione della pala d'altare romana, con citazioni da Raffaello e suggestivi rimandi alla maniera di Cristoforo Roncalli del quale, pur adottando lo stile monumentale delle figure, non comprende il sofisticato luminismo elaborato nella pala con i *Santi Domitilla, Nereo e Achilleo* (1596-97) per la chiesa titolare del Baronio, opera che dovette impressionare anche il giovane Caravaggio.⁹⁹

La pala dedicata al miracolo dell'*Angelo che interviene in favore di sant'Agnese* (FIG. 17), per la chiesa dei Chierici Regolari Minori di S. Francesco Caracciolo a Piazza Navona,¹⁰⁰ è stata correttamente datata da A. Vannugli al 1616.¹⁰¹ Si tratta, come specifica Baglione, di un'opera dell'allievo, di suo «proprio disegno».¹⁰² Per la chiesa di S. Lorenzo in Lucina, dal 1606 casa generalizia dello stesso ordine religioso,¹⁰³ Salini realizzò un'altra pala oggi perduta, il *San Lorenzo* già sull'altare alla destra del maggiore, dipinto questa volta su disegno del maestro.¹⁰⁴ La puntualizzazione del biografo sulla paternità di alcune invenzioni poi messe in opera («colorite») da Salini, fa luce sulla tipologia del sodalizio, simile a quello esistente tra Michelangelo e i suoi gregari (Marcello Venusti o Francesco Amatori



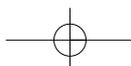
FIG. 20 Anonimo, *San Tommaso da Villanova*. Incisione, da S. Tamagnini, *Relazione della Canonizzazione...*, Roma 1659

detto l'Urbino). Si può pensare, infatti, che le due commissioni realizzate per le più importanti chiese del giovane ordine caracciolino, possano essere state procurate dallo stesso Baglione il quale, come si è recentemente dimostrato, ebbe un più stretto rapporto con i Chierici Regolari Minori, in particolare con Padre Francesco Valletta, già presente nella casa di S. Agnese e vice preposto a S. Lorenzo dal 1606 al 1620. Questi è ricordato, infatti, per aver donato ai Caracciolini di Pesaro un quadro «fatto per mano del Baglione» rappresentante «un San Francesco d'Assisi con la cornice di negro venuto da Roma».¹⁰⁵ Il biografo non fece alcuna concessione al suo «an-

detto l'Urbino). Si può pensare, infatti, che le due commissioni realizzate per le più importanti chiese del giovane ordine caracciolino, possano essere state procurate dallo stesso Baglione il quale, come si è recentemente dimostrato, ebbe un più stretto rapporto con i Chierici Regolari Minori, in particolare con Padre Francesco Valletta, già presente nella casa di S. Agnese e vice preposto a S. Lorenzo dal 1606 al 1620. Questi è ricordato, infatti, per aver donato ai Caracciolini di Pesaro un quadro «fatto per mano del Baglione» rappresentante «un San Francesco d'Assisi con la cornice di negro venuto da Roma».¹⁰⁵ Il biografo non fece alcuna concessione al suo «an-



FIG. 23 T. Salini, *Estasi di S. Francesco*, 1618 ca. Roma, Accademia Nazionale di S. Luca



gelo custode» Salini. Puntualizzò, infatti, di aver fornito lui stesso i disegni per un'altra opera perduta, i credenzoni della sacrestia di S. Agostino con gli sportelli decorati da «figure di diversi santini in piedi assai buoni, e ben coloriti» da Tommaso, ma «con i disegni fatti dal Cavalier Giovanni Battista Romano». Sono state recentemente datate tra il 1615 e il 1620 altre due opere dipinte da Salini per la chiesa degli agostiniani, ovvero il *S. Nicolò da Tolentino* e il *S. Tommaso da Villanova*, risalente presumibilmente al 1618, data della beatificazione. Quest'ultimo dipinto è stato identificato con buoni argomenti da M. Panarello con un quadro oggi in collezione privata a Catanzaro.¹⁰⁶ Tuttavia, lo si deve ritenere perduto se, come credono R. Preimesberger e M. Weil, l'invenzione dell'opera del Salini ci è stata tramandata da un'illustrazione (FIG. 23) pubblicata nella *Relazione della Canonizzazione del Santo* (1659) più aderente alla descrizione che del dipinto ci ha lasciato Giovanni Baglione.¹⁰⁷

Particolarmente interessante, in relazione al documento inedito presentato in questa sede, è il *San Carlo Borromeo* (FIG. 20) pubblicato recentemente da E. Negro,¹⁰⁸ un quadro di un realismo intenso, vicino all'interpretazione che il maestro Baglione diede dello stile di Caravaggio. La

firma del pittore compare sul volume aperto sorretto dal teschio e aderisce puntualmente alla sottoscrizione del documento fatta di mano propria dal Salini nel contratto per la cappella della Madonna di S. Biagio in Montecitorio (FIG. 21-22). Ultima tra le opere documentate del pittore è il *San Francesco* offerto come introito all'Accademia di S. Luca nel 1618 (FIG. 24).¹⁰⁹ Anche in questa prova, Salini mostra di guardare più ai caravaggeschi che a Caravaggio, imitando la posa - di un'eloquenza tutta interiore - del *San Carlo* dipinto da Orazio Borgianni attorno al 1611 per la chiesa dei Trinitari alle Quattro Fontane.

Quello di Salini è un realismo riportato a maniera, nuovamente convenzionale. Di Caravaggio solo in certi casi si mantengono gli scuri, ma la luce, la sua vera rivoluzione, torna ad essere devota piuttosto che spirituale; si tralasciano ideologicamente i fendenti luminosi per recuperare le aure di santità, neutralizzando di fatto quel dialogo serrato, e carico di simbolo, tra spazi di luce e di ombra, rinunciando volontariamente agli esiti più drammatici della rivoluzione caravaggesca innescatasi con lo scoprimento dei grandi teleri a S. Luigi dei Francesi.

Appendice a pagina 149

Note:

¹ Paolo III con la bolla del 4 giugno 1540 approvò la società di ecclesiastici e secolari istituiti per erigere case di ospitalità per orfani e convertite. Con breve del cardinale Giovanni Pietro Carafa dell'8 novembre 1546 venne decretata l'unione dei Servi dei Poveri con i Teatini. Eletto al soglio di Pietro, con breve del 23 dicembre 1555, papa Carafa sciolse l'unione che come cardinale aveva voluto promuovere. Una bolla di Pio IV in data 27 maggio 1563 ristabilì quanto previsto da Paolo III. A Pio V si deve l'istituzione della Congregazione dei Chierici regolari di Somasca (o di S. Maiolo, chiesa loro affidata da S. Carlo Borromeo). Cfr. G. Bonacina, *L'origine della Congregazione dei Padri Somaschi. La compagnia pretridentina di S. Girolamo Miani*

elevata ad Ordine religioso, Roma 2009. Per una sintesi si veda nel volume la prefazione di Padre G. Oddone (pp. 11-21).

² È errata quindi la notizia, fornita dall'Armellini, che colloca la chiesa davanti al Palazzo Gaddi: «Fu data in enfiteusi perpetua ai chierici regolari Somaschi della compagnia dei SS. Ambrogio e Carlo come per gli atti del notaio Curti rogati il 26 maggio del 1573. Innanzi alla chiesolina, che fu demolita nel 1695, era situato il palazzo del card. Gaddi». M. Armellini, *Le chiese di Roma dal secolo IV al XIX*, Roma 1891, p. 314. L'autore si confonde con il Palazzo Gaddi, poi di Giulio Antonio Santorio cardinale di S. Severina, acquistato dai Somaschi nel 1645 per trasferirvi la sede del Collegio clementino, ma in seguito for-

zatamente ceduto al cardinale Ludovisi per l'ampliamento del palazzo trasformato da Carlo Fontana nella Curia Innocenziana. Cfr. *Relatione del Palazzo demolito a Monte Citorio con Sua Stima li 20 marzo 1679 del Cavaliere Carlo Fontana*, Archivio Chierici Regolari di Somasca (da ora in poi AGCRS), Roma S. Biagio (da ora in poi ROSB), 1425; M. Tentorio, *I Padri Somaschi e il Card. Ludovisi*, Rivista della Congregazione di Somasca, XXI, 1946, pp. 219-223. Il Palazzo prospiciente la chiesa di S. Biagio fu fatto costruire dal Cardinale Domenico Toschi a partire dal 1617, ceduto alla famiglia Guidi di Bagno nel 1622 e ai padri Trinitari della Missione nel 1659. Per una corretta identificazione dell'edificio si veda: T. Manfredi, *Peparelli, Borromini, Carlo Rainaldi: il Palazzo Toschi, Guidi di Bagno, dei Padri trinitari della missione a Montecitorio*, Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico: storia, cultura, progetto, 2003 (2004), n. 13, pp. 131-142; M. T. Gigliozzi, *La casa della Congregazione dei Padri della Missione (Lazzaristi) in Montecitorio*, in E. Debenedetti (a cura di), *Roma borghese. Case e palazzetti d'affitto*, I, Roma 1994, pp. 187-199.

³ Cfr. C. Fontana, *Sopra il Monte Citorio situato nel Campo Martio ed altre cose ad esso appartenenti. Con disegni tanto degli antichi quanto de' moderni Edifici della nuova Curia*, Gio. Francesco Buagni, Roma 1694.

⁴ Si veda il chirografo di Innocenzo XII per la permuta di S. Biagio con la chiesa di S. Nicola ai Cesarini. AGCRS, ROSB 1846. Il dipinto che i Somaschi furono costretti a lasciare è descritto nella visita apostolica del 1627: «*Altare ipsum est positum in Capite Ecclesiae, habeatque Iconam cum Imagine plurium Sanctorum decenti Coronide circumdatam*». Cfr. AGCRS, ROSB A 67. Il Titi nell'edizione del 1686 riferisce che il quadro dell'altare maggiore rappresentava la *Venuta dello Spirito Santo*, copia di Giovanni Battista Ricci da Novara «fatta da giovane». Cfr. F. Titi, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma, palazzi Vaticano, di Monte Cavallo, & altri, che s'incontrano nel cammino facile, che si fa per ritrovarle: 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, Vannucci, Roma 1686, p. 331.

⁵ «Adi di giugno per commissione dell'Ill.mo Card. Morone io don Francesco pigliai la cura delle convertite di Roma, et li loro sig. Deputati se offersero a pagare il censo de scudi 50 de oro in oro all'hospital di S. Ambrosio per conto nostro all'anno come fanno di sei mesi in sei mesi per mandato per quanto haveremo cura di loro in confessarle et dirli messa. Furono lasciate a di 1 di nov. 1595 per ordine di N. Sig. Clemente 8° come è notato di sotto a fogli 27 [...] Adi 1 nov. 1595 (adi 5 ott. 1595) si aprì il collegio. Fu fatto l'ingresso nell'Accademia Clementina, in piazza Sciarra nel palazzo di Iacovacci, et vi fu posto il Padre D. Cesare Musso per vicerettore, et il fratello Camillo cremonese speditore. Et fu lasciata la cura delle Convertite, Neofite, et di S. Susanna per ordine di Sua Santità». AGCRS, ROSB B 54, Atti Procura Generale (1573-1615), cc. 1 v, c. 27.

⁶ Con ciò si può spiegare, forse, la presenza nell'Archivio di S. Biagio di documenti e liste di nomi riguardanti gli ebrei di Roma.

⁷ «Nell'anno 1573 alli 26 di marzo. Io don Francesco da Trento allora Preposito Generale de Clerici Regolari della Congregazione di Somasca, a nome di detta Congregazione accettai questo luogo di S.to Biasio di Monte Citorio della Venerabile Compagnia di S. Ambrosio de' Lombardi in perpetua enfiteusi con la cura delle anime et con pagarli scudi cinquanta d'oro in oro all'anno di censo per rispetto delle case che loro apigionavano [...]. L'istrumento fu fatto da mr. Bernardo de Otricoli che sta all'ufficio de mr. Gio. Antonio di Curto. Not. A. C.». AGCRS, B 54, Atti Procura Generale (1573-1615), c. 1.

⁸ Il complesso fu abbattuto soltanto nel 1880 in seguito alle soppressioni e ai rifacimenti degli argini fluviali. G. Vitone, *Presenza Somasca nel centro meridione d'Italia. Scampoli di memorie*, Lezhè 2009, p. 60. Cfr. anche AGCRS, *Acta Congregationis*. Vol. I (1528-1602), atti a cura di M. Brioli, Roma, Curia Generalizia dei Padri Somaschi, 2005, p. 80. Si veda anche M. Lanotte, *Il Pontificio collegio clementino*, Somasca, XX, 1995, 2, p. 69.

⁹ Ringrazio il Padre archivista M. Brioli per aver

favorito e agevolato le mie indagini, consentendomi di consultare la documentazione ancor prima dell'ufficiale apertura dell'archivio.

¹⁰ La beatificazione giungerà, tuttavia, soltanto nel 1747 e la canonizzazione venti anni dopo. Il capitolo generale dell'otto maggio 1623 stabilì che «Nelle immagini del nostro Fondatore tutti si conformino con quella che trovasi in S. Maiolo di Pavia». Padre M. Brioli mi fa notare che dal 1619 al 1622 i capitoli generali, o Definitori, si erano svolti sempre a S. Maria Segreta in Milano, circostanze nelle quali i padri videro di persona il quadro raffigurante Girolamo Miani che il cardinal Federico Borromeo, già dal 1605-09, aveva fatto dipingere e collocare nella Biblioteca Ambrosiana, ove ancora si trova. Il quadro che stava a S. Maiolo di Pavia (allora sede del Preposito Generale), e che doveva servire da raffronto autorevole, altro non era che una copia del quadro dell'Ambrosiana, replica conforme ancora esistente, assieme a parte della quadreria, nell'Archivio Generale dei Chierici Regolari Somaschi a Roma.

¹¹ J. Thuiller, *Jacques Stella, 1596 – 1657*, Domini, Metz 2006, p. 65. I disegni della Yale University Library si riferiscono ai seguenti episodi: *Liberazione di Girolamo Miani dal Carcere*, *Girolamo Miani acquista abiti per i bambini poveri*, *Girolamo istruisce i giovani in chiesa*, *Visione del bambino moribondo*, *La scaturigine dell'acqua*, *Morte di Girolamo Miani*. I disegni sono stati discussi per la prima volta da chi scrive in una conferenza tenuta presso la Pinacoteca comunale di Amelia il 25 settembre 2009: *Vicende e documenti per una storia delle decorazioni pittoriche del Collegio dei Padri Somaschi di Amelia*. Conferenza in occasione delle Giornate europee del patrimonio. Su J. Stella, in particolare sulla sua attività romana (1622-1634, come ha dimostrato Thuiller, *cit.*, p. 18) si veda, *Jacques Stella (1596-1657). En hommage a Gilles Chomer (1950-2002)*, cat. della mostra, Lione-Tolosa 2006-2007, Paris 2006, pp. 43-45, 67, 77, 79.

¹² O. Melasecchi, *Nascita e sviluppo dell'iconografia di S. Filippo Neri dal Cinquecento al Settecento*, in *La regola e la fama*, cat. della mostra, Roma 1995, p. 46.

¹³ I rami, conservati nella casa somasca di Al-

bano laziale, rappresentano le seguenti scene: *Miracolosa liberazione di Girolamo Miani dal carcere*, *Girolamo Miani acquista abiti per i bambini poveri*, *Girolamo istruisce i giovani in chiesa*, *Girolamo Miani trasporta i cadaveri degli appestati*, *Il Miracolo dei pani*, *Visione del bambino moribondo*, *La scaturigine dell'acqua*, *Morte di Girolamo Miani*. Una straordinaria raccolta iconografica su Girolamo Miani è stata compiuta da O. Caimotto tra il 1980 e il 1990 ca. Si tratta di 12 volumi di schede corredate da foto (a colori, in bianco e nero, semplici fotocopie o altro, di maggiore o minore qualità), conservati attualmente in Archivio Generalizio di Roma - sezione Storica. Nelle intenzioni di Padre Caimotto, questo immenso e paziente lavoro doveva sfociare (già a partire dal 1986, per il Centenario della nascita di S. Girolamo) in un'opera a stampa in vari volumi. La galleria di immagini è stata riorganizzata e implementata da Padre M. Brioli il quale ha provveduto a pubblicarla all'indirizzo internet <http://schedariocrs.altervista.org/ACM/Iconografia.html>. Nella raccolta sono state ora inseriti anche i disegni della Yale University presentati al convegno di Amelia (vedi nota 11) assieme alle riproduzioni fotografiche del ciclo amerino dedicato alla vita di Girolamo Miani restituito da chi scrive, su base documentaria, al pittore Filippo Ralli (1697). Una prima raccolta delle immagini della vita di Girolamo Miani è in A. Stoppiglia, *Vita di S. Girolamo Miani*, Genova 1932.

¹⁴ G. Fossati, *La causa di beatificazione di S. Girolamo Miani*, Somascha, 1984, 1, pp. 32-33. Notizie su Padre Giovanni Antonio Palini (o Palino) sono raccolte in un dattiloscritto compilato da Padre M. Tentorio (AGCRS, Biografie C.R.S., n. 1423).

¹⁵ Fossati, *cit.* (a nota 14), p. 23.

¹⁶ Cfr. Thuiller, *cit.* (a nota 11), p. 20.

¹⁷ Cfr. Melasecchi, *cit.* (nota 12), pp. 41, 46 e scheda 9 a p. 461.

¹⁸ Sul dipinto, attribuito da M. Pupillo al pittore Francesco Credenza si veda, M. Pupillo, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma 2001, pp. 114-123; Melasecchi, [scheda di catalogo], *cit.*, cat. 5, pp. 455-456.

¹⁹ Della scena ci è pervenuta l'incisione ma non il disegno (vedi fig. 6 a pag. 33).

²⁰ G. Fossati, *La causa di beatificazione di san Girolamo Miani* (parte II), Somascha, IX, 1984, 3, p. 146.

²¹ Così recita la bolla del 25 marzo 1625. «*Definitio quod Imagines nondum a Sede Apostolica Canonizatorum, vel Beatificatorum, cum radiis, splendoribus, et laureolis proponendas, vel tabellas, et luminaria ad eorum sepulchra apponenda, et cum attestacionibus desuper proponendis recipienda, et osservanda, sive eorum miracula in imprimendis libris enarranda*». Cfr. Andreae Chevalier, *Magnum Bullarium Romanum*, vol. V, Luxemburgi 1727, p. 85.

²² Fossati, *cit.* (nota 20), p. 147.

²³ *Ivi*, *Appendice*, Amelia, 1629 luglio 13. Il documento mi è stato segnalato da E. Lucci nel corso del dibattito seguito alla mia conferenza del 25 settembre 2009 (cfr. *Supra*). Cfr. E. Lucci, *Jacques Stella: un pittore francese a Foce?*, Il Banditore di Amelia, 2009, febbraio, p. 5. La dedica al vescovo Pichi, sotto il «Ritratto della Madonna delle Grazie di Foce» è pubblicata in R. Dumesnil et alii (a cura di), *La peintre graveur français, ou catalogue raisonné des estampes gravées*, Paris 1844, vol. VII, pp. 160-161.

²⁴ M. Tentorio, *Cenni storici sul collegio S. Michele Arcangelo dei PP. Somaschi in Amelia*, Rivista dell'ordine dei padri Somaschi, 1954, 113, pp. 475-491; M. Moretti, *Caravaggio e Fantino Petriagnani committente e protettore di artisti*, in M. Calvesi, A. Zuccari (a cura di), *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, Roma 2009, p. 76.

²⁵ Fossati, *cit.* (nota 14), p. 23.

²⁶ Carlo Borromeo affidò ai Somaschi la chiesa di S. Maiolo a Pavia con un beneficio che consentì la fondazione stessa dell'ordine da parte di Pio V con la bolla dell'8 dicembre 1568. Cfr. Bonacina, *cit.* (a nota 1), p. 16.

²⁷ Cfr. *Ivi*, *Appendice*, Roma, 1614 giugno 3. Per altre note di spesa si vedano: AGCRS, ROSB 257 V (Compenso del muratore, 3 giugno 1614); *Ibidem*, 258 F (pagamento per la balaustra, 3 luglio 1614); *Ibidem*, 266 B (conto del falegname, 23 gennaio 1619).

²⁸ «Adì 1 di giugno et per quello tempo 1574

furno fabricate le due capelle in chiesa da noi con spesa di circa scudi 80». AGCRS, B 54, Atti Procura Generale (1573-1615).

²⁹ «Nel 1578 si comodò il refettorio, la sacristia et il campanile et il choro con molta spesa [...] Nel 1580 fu fatta la scala per andar di sopra et la soffitta al coro, con finire de scassar la vigna, et un studio sotto il tetto con [...] 50 scudi et 1581 la soffitta alla chiesa con spesa circa scudi trenta con quella camera sotto il tetto ver la strada». *Ivi*, c. 4.

³⁰ Nell'inventario del fondo la pianta viene datata da Padre Tentorio al 1584. AGCRS, ROSB 119.

³¹ «Adì 24 novembre 1601. Finita la fabrica della parte dietro della chiesa di S. Biagio, fu consacrato l'altare maggiore da Mons. Vescovo di Sidonia, et gli furno poste le reliquie di S. Alessandro, S. Calisto, S. Stefano Papa et martire, S. Eusebio, S. Policarpo martire, S. Beatrice et Serafia et delli altri martiri. In questo anno fu alzata la chiesa sopra l'altare maggiore, fatto il soffitto, fatta la cappella del Crocifisso, trasportato il campanile quale era sopra la sagrestia, sopra il cimitero fatto il choro di novo; et furno spesi in tutte queste opere sino a scudi 600 come è notato in un libretto che resta nell'archivio». *Ivi*, c. 106. Per le misure della cappella e le stime dei lavori si veda: AGCRS, ROSB 215-B. Cfr. *Ivi*, *Appendice*, Roma, 1601 novembre 23. Nella guida del Titi del 1686 viene descritto un «Crocifisso con Maria Vergine e S. Giovanni, dipinti a olio, con buon gusto». Cfr. Titi, *cit.* (a nota 4), p. 331. L'opera fu trasferita a S. Nicola ai Cesarini nel 1595 come risulta da un inventario del 1730 (AGCRS, ROSB 1625, *Quadri nella chiesa*). F. Titi (*Descrizione delle Pitture, Sculture e Architetture esposte in Roma*, Roma 1763, p. 154) menziona al primo altare «un Crocifisso di rilievo e la Madonna e S. Giovanni dipinti dal Nuzzi». Amadore Porcella, in un articolo comparso sull'Osservatore romano del 2 luglio 1926, tra i dipinti descritti come ancora presenti nella chiesa di S. Nicola descrive «una Madonna e S. Giovanni che adorano il Crocifisso in rilievo» identificabile con il Crocifisso già in S. Biagio in Montecitorio. Non è dato sapere se il dipinto fu ritirato dai padri Carmelitani, a cui Pio IX diede in custodia la chiesa, o se le opere siano state de-

positate presso qualche sede museale romana. Le ricerche dei dipinti sono attualmente in corso. Per un riepilogo sulla chiesa e le sue opere si veda: *Le sorti di un'antica nostra chiesa. San Nicola ai Cesarini in Roma*, Rivista della Congregazione di Somasca, 1926, pp. 17-28. Il 7 maggio 1607 il pittore e indoratore Annibale Corradini riceve 38 scudi per aver indorato il tabernacolo della chiesa. Cfr. *Ivi*, *Appendice*, Roma 1602, maggio 7. Annibale e il fratello Rinoldo sono già presenti nei cantieri di Sisto V e in seguito dei Borghese. Cfr. M. L. Madonna (a cura di), *Roma di Sisto V: le arti e la cultura*, Roma 1990, p. 528; E. Fumagalli, *Paolo V Borghese in Vaticano. Appartamenti privati e di rappresentanza*, Storia dell'arte, 1996, 88, pp. 341-370.

³² «Adì 14 nov. 1608. Fu proposto nel capitolo colleg[iale]. di S. Biagio che dovendosi fabricare il corridoio per il passaggio dalla casa vecchia alla nuova acquistata se si dovea seguitare il sito del muro della strada o pure tirare il filo diritto, et prender parte di detto sito et occupare parte dell'horto, fu risoluto che si seguitasse et facesse secondo il sito di detto muro della strada secondo che ha giudicato esser meglio il Sig. Carlo Lambardo architetto in compagnia di mr. Filippo Pozzo capomastro di muratori per le ragioni da loro apportate et referite in detto Capitolo». AGCRS, B 54, Atti Procura Generale (1573-1615), c. 106. Su Lambardo si veda la biografia di G. Baglione (*Le vite de' pittori, scultori et architetti*, Andrea Fei, Roma 1642, p. 166) e la guida di Titi (*cit.*, 1763, pp. 73, 90, 204, 274, 435). Si veda anche F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Bassano 1785, II, pp. 125-126. Sulla casa e sulla cappella di Carlo Lambardo in S. Maria in Via: B. Gasparoni, *La casa di Carlo Lambardo architetto*, Il Buonarroti, 1866, 1, pp. 51-52.

³³ Nello stesso momento (tra il 1611 e il 1613) i padri di S. Lorenzo in Lucina commissionarono il dipinto di san Carlo al Saraceni. Subito dopo la canonizzazione del Santo (1 novembre 1610), tra la fine del 1610 e il 1611, venne sistemato un altare dalla parte destra, all'entrata della chiesa, nello stesso luogo dove, entro il 1627, cominciò l'allestimento della cappella dedicata a S. Lo-

renzo. Dalle memorie dei Caracciolini: «Il medesimo p. Francesco Valletta, el medesimo anno che detto santo fu canonizzato, essendo molto grande la devozione che il popolo vi haveva sì che quasi in ogni chiesa gli si erigevano altari, esso anco gli eresse un altare nel sito ch'è hora la cappella di S. Lorenzo (cioè la prima a destra), ma senza forma e fabrica di cappella: essendosi poi il detto sito ceduto a Cesario Montano per fabbricarvi una cappella come poi fece, et è quella di S. Lorenzo, fu levato da quel loco il quadro di S. Carlo e portato alla cappella dei SS. Filippo e Giacomo, il quadro de quali santi era molto lacero e consumato, si che fu bisogno levarlo, e la pittura della Madonna fu alzata sopra l'altare come hora si trova». Cfr. M. Gallo, *La biblioteca del curioso. Studi di storia dell'arte, iconografia e iconologia*, Roma 2007, pp. 192, 194. Sulla venerazione di S. Carlo nei primi decenni del Seicento: M. A. Grattarola, *Successi meravigliosi della venerazione di S. Carlo cardinale di S. Prassede, et Arcivescovo di Milano*, Milano 1614.

³⁴ «*habet unam navim, cuius pavementum est lateritium, tectum vero tegitur lacunari ligneo. Patet ad eam ingressus per unicam portam in frontispicio alias domus, in viridario respondentibus sufficientibus Clausura munitas, apud quas sunt fontes ad usum aquae benedictae. Sanctissimum Eucharistiae Sacramentum oratione et adoratione praevisus fuit visitatum ad Altare maius [...]. Altare ipsum est positum in Capite Ecclesiae, habeatque Iconam cum Imagine plurium Sanctorum decenti Coronide circumdatam [...]. Ante altare est presbiterium cancelis ex ligneo nucis clausum [...]. A Cornu evangelii dicti Altari extra Cancellos est locus deputatus ad custodiam olei Sancti, que caret inscriptione. Sequitur primum Altare sub invocatione Sancti Caroli habens Iconam cum Imagine dicti Sancti [...]. Secundum est Altare sub invocatione Sancta Maria quod pro Icona habet antiquam Imaginem B. Mariae Virginis et plurium Sanctorum, Altare est Lateritium [...]; Altare Epistola primum Altare est sub invocatione S.mi Crucifixi, quod pro Icona habet Imaginem D.ni Nostri in Cruce pendentis [...]. Secundum est Altare sub invocatione S.ti Blasij quod est eiusdem qualitatis ut s[upr]a. Hoc Al-*

*tare est privilegiatum in perpetuum [...]. Supra portam maiorem est Chorus in quo Patres Matutinum nocturno tempore, reliquas vero horas debitis temporibus recitant». Cfr. AGCRS, ROSB A 67. La pianta è inserita negli Atti della procura dei Padri Somaschi (AGCRS). La planimetria è stata già pubblicata in F. Borsi, *Montecitorio: ricerche di storia urbana*, Roma 1972, fig. 18.*

³⁵ «La Chiesa e Collegio di S. Biagio in Monte Citorio situato nel Rione di Colonna fu dato in enfiteusi perpetua alli Chierici Regolari della Congregatione di Somasca dalla Ven. Compagnia de SS. Ambrogio e Carlo della natione Lombarda, come per gl'atti del Curti Not.o A. C. sotto il 26 marzo 1573 e poi detta Concessione fu confermata col Beneplacito Ap.lico per mezzo del Sig.r Cardinal Savella Vicario del Papa e ne fu rogato instrumento da Simone Gugnetto Not.o del Card. Vicario sotto li 2 marzo 1574. La Chiesa ha un choretto di sopra con organo. Ha Altari cinque, cappelle 4 e sepolture 3, con cimiterio a esso annesso [...] Il Monastero ha piccoli claustru n. 3, un cortiletto, due giardinetti con tre cisterne, 4 piccioli corridori con celle per dormire sparse per tutta la casa 25. Ha Libreria, Refettorio, Cucina e Cantine si per vino come per legna [...]». Archivio Storico del Vicariato di Roma, Miscellanea, Arm VII, 27.

³⁶ Sull'origine eugubina di Avanzino Nucci si veda M. E. d'Imperio, *Gli affreschi della Cappella Gallucci nel Duomo di Lucera. Una proposta per Avanzino Nucci*, Foggia 2007, p. 67.

³⁷ La pala di S. Biagio e gli affreschi della rispettiva cappella sono le uniche opere del Nucci ricordate da Baglione nella chiesa di S. Biagio a Montecitorio. Cfr. G. Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 301. Il dipinto menzionato come opera del Nucci da Titi nell'edizione del 1686 (p. 331), viene ricordato nell'inventario del 1730 sopra menzionato: «Nel secondo rapp[resentant]e S. Biaggio Vesc[ovo] e Mart[ire] mano del Sig. Avanzino Nucci». Nell'edizione del Titi del 1763 (p. 154) è ricordato nel secondo altare «un S. Vescovo del medesimo Nuzzi». L'opera, al tempo dell'abbattimento della chiesa dei SS. Nicola e Biagio ai Cesarini (1926) non era più in loco e non se ne avevano notizie. Cfr. *Le sorti di un'antica nostra chiesa*, *cit.* (a nota 31), p. 24.

³⁸ *Ivi*, *Appendice*, Roma, 1611, dicembre 11. L'opera è menzionata da Titi nella sua guida del 1686 (p. 331). Il 2 giugno 1699 il pittore Pietro Baistrocchi fa quietanza per un dipinto raffigurante san Carlo: «Io infra scritto ò ricevuta da D. Francesco Giminiani scuti otto e sono per il quadro da me fato di S. Carlo con patto di finire l'ornamento sotto il quadro in fede questo di 2 giugno 1699». Il basso compenso (per il quadro rappresentante *Sant'Anna, san Giuseppe, san Gioacchino san Giovanni Battista con gloria d'angeli*, aveva ricevuto, due anni prima, 50 scudi) lascia pensare che si sia trattato soltanto di un restauro (AGCRS, ROSB 1990). L'ipotesi trova conferma nella quietanza datata 18 febbraio 1700: «Io Infrascritto confesso havere ricevuto dal P. D. Francesco Giminiani scudi ventiquattro moneta e sono per saldo finale d'ogni mio lavoro fatto per li tre quadri di S. Biagio del Crocefisso, e di S. Carlo con li suoi riposti sotto detti quadri, del che mi dichiaro contento e sodisfatto, et in fede questo di et anno sudetto dico sc. 24 e detti riposti essersi da me fatti per carta. Pietro Baistrocchi mano propria Affermo come sopra» (AGCRS, ROSB 2096). Nell'inventario della chiesa dei Ss. Nicola e Biagio ai Cesarini datato 1730 (vedi sopra) è ricordato nel terzo altare un «S. Carlo Borromeo mano del'Avanzini». Nell'edizione del Titi del 1763 (p. 154) il «S. Carlo all'ultimo altare» è (erroneamente) attribuito a Carlo Ascenzi da Genazzano. Nel 1926 A. Porcella descrive come ancora *in situ* nella chiesa dei Ss. Nicola e Biagio ai Cesarini un dipinto con «S. Carlo Borromeo, cui appaiono Nostro Signore, Maria Vergine e un Santo pontefice, di incognito e mediocre secentista». Cfr. *Le sorti di un'antica nostra chiesa*, *cit.* (a nota 31), p. 23.

³⁹ *Ivi*, *Appendice*, Roma, 1613, gennaio 8.

⁴⁰ *Ivi*, *Appendice*, Roma, 1613, settembre 8.

⁴¹ Sul pittore si veda: S. Tumidei, *Nucci, Avanzino*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, II, Milano 1997, p. 785; Cfr. A. Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Roma, 1992, pp. 134-135; Pupillo, *cit.* (a nota 18), pp. 105-113 (con bibliografia precedente). Per ultimo: D'Imperio, *cit.* (a nota 36).

⁴² Cfr. *Ivi*, *Appendice*, Roma, 1621, novembre 17; Roma, 1622 febbraio 1.

⁴³ Negli atti della casa di Velletri (AGCRS, Velletri, Atti, p. 60) documentando la visita della chiesa da parte del padre generale Agostino Socio nel 1646, viene riportato: «*altare S. Angeli C. erectum fuit a nostris RR. Patribus et presertim a R. P. D. Paulo Mirtello parochi huius ecclesiae viro bonitatis singularis et vitae exemplaris; quod stucchis ornare fecit R. P. Petrus Margano, item parochus et rector, cuius iconam fecit et pinxit Avancinus Nuccius anno 1623 pictor insignis Romae. Dies festus SS. Angelorum CC. in hoc altari celebrantur post festum S. Hieronymi presb. et doctoris*». Il dipinto fu sostituito da un quadro di Achille Leonardi, copia del Guercino. Cfr. I. M. Laracca, *La Chiesa di S. Martino e i Padri Somaschi a Velletri (dalle origini al 1967)*, Roma 1967, pp. 104-105.

⁴⁴ «Fu di favella soverchiamente libero et in gran parte mordace». Cfr. Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 288.

⁴⁵ Per un'analisi puntuale e chiarificatrice su questi anni si veda il saggio di A. Zuccari, *Il caravaggismo a Roma. Certezze e ipotesi*, in Idem (a cura di), *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, ideazione e direzione scientifica di C. Strinati e A. Zuccari, Milano 2010, vol. I, pp. 31-59.

⁴⁶ Cfr. M. Moretti, *La "Concezione" di Maria in Spagna: profili storici e iconografici*, in G. Morello, V. Francia, R. Fusco (a cura di), *Una donna vestita di sole. L'Immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, Milano 2005, p. 86.

⁴⁷ AGCRS, ROSB A 67 (Cfr. *supra*).

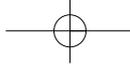
⁴⁸ Per la sostanziosa cifra di 85 scudi Mao promise «di fare uno stendardo per la detta Compagnia di Pittura solo nel quale stendardo ci debba essere dipinto nella facciata dinanzi conforme al stendardo vecchio mutatis mutandis ad Arbitrio di detto Pitore con un raggio attorno di rabesco dorato a proposito del quadro et dal'altra banda ci debba essere dipinto un miracolo del Santissimo Sacramento a Capriccio del Pitore et a Contentamento delli detti Guardiani et debba essere della grandezza che li verrà comandato dalli detti signori Guardiani et che passi doi [...] meglio del vecchio et che detti Guardiani debbino dare a detto Pitore la tovaglia dove va dipinto esso stendardo et che detto Pitore debba solo la pittura et colore con quello che va del suo mestiere

qual quadro stendardo sia tenuto darlo finito da hoggi per tutto li 8 di Agosto prossimo a venire 1608 alias et detti Signori Guardiani da la loro banda per mercede di detta opera da farsi come di supra prometto no a detto messer Tomasso Pittore darli per sua mercede et salario scudi octantacinque di moneta a conto delli quali detto messer Tomasso adesso ha et receve dalli detti Signori Guardiani scudi trenta di moneta li quali se li tira a se in tanti giulij et Testoni d'Argento de quibus [...] quietavit [...] et il resto subito pagarli finita l'opera per detta nel acto della Consignatione di detto stendardo». Cfr. A. Vannugli, *Due note documentarie per Mao Salini*, Paragone, 2006, pp. 67-71.

⁴⁹ «Unita al bel palazzo del Principe Lodovisi, che sta ancora imperfetto, è la chiesa parrocchiale di S. Biagio de Padri Somaschi. La prima cappella a man destra dove nel quadro è S. Biagio, la dipinse con alcune istoriette condotte con amore [da] Avanzino Nucci; et in quella che segue vi è il Crocefisso, con Maria Vergine e S. Giovanni, dipinti a olio con buon gusto; e le pitture a fresco sono credute del Novara. Il Quadro dell'Altar maggiore è copia del medesimo fatta da giovane, con la venuta dello Spirito Santo sopra gli Apostoli, e nella Capella, che segue dall'altra parte, vi è il quadro con San Carlo colorito da Avanzino da Città di Castello, che condusse anche tutte le altre istoriette a fresco, che vi sono. Nell'ultima Capella vi sono altre pitture a fresco del Novara, che da giovane dipinse anche tutte l'Istorie per le muraglie della Chiesa». Titi, *cit.* (a nota 4), 1686, p. 331.

⁵⁰ Cfr. P. Tosini, *La cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma: un esempio nicoliano per la Controriforma*, in R. Tollo (a cura di), *San Nicola da Tolentino nell'Arte. Corpus iconografico*, vol. II *Dal Concilio di Trento alla fine del Seicento*, Tolentino 2006, pp. 69-72.

⁵¹ Come nota anche P. Tosini, l'immagine è «letteralmente» desunta dalla stampa di guardia del volume di Ambrogio Frigerio da Bassano, *La Gloriosa Vita et gli eccelsi miracoli dell'almo confessore santo Nicola di Tolentino* (Camerino 1578) eseguito da Orazio De Santisi. Cfr. *Ivi*, p. 73 e la scheda nello stesso catalogo a p. 253.



⁵² Cfr. M. Macioce, *Per una introduzione a Giovanni Baglione*, in *Giovanni Baglione (1566-1644). Pittore e biografo di artisti*, Roma 2002, p. XXII.

⁵³ Deposizione di Giovanni Baglione al processo dell'agosto 1603. Cfr. S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio. Documenti, fonti e inventari 1513-1875. II edizione corretta, integrata e aggiornata*, Roma 2010, p. 146.

⁵⁴ È indicativo quanto riferisce Giulio Mancini su Prospero Orsi, «di costume e inclination a far piacere a tutti et in particular ai giovani che venendo alla corte con qualche talento che non han recapito, et per giovarli et aiutarli perde tempo et aggrava gl'amici come s'è visto in molti». Cfr. G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1956, vol. I, p. 252.

⁵⁵ Cfr. N. Tommaseo, B. Bellini, *Dizionario della lingua italiana, ad vocem*, volume I, parte II, 1865, p. 874.

⁵⁶ F. Cherubini, *Vocabolario Milanese - Italiano*, Milano 1814, p. 26.

⁵⁷ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, V impressione, vol. II, Firenze 1866, p. 73.

⁵⁸ M. Calvesi, *Caravaggio*, Milano 1986, p. 14.

⁵⁹ Cfr. F. Balducci, *Vocabolario toscano dell'arte del disegno*, Santi Franchi, Firenze 1681, p. 142.

⁶⁰ Macioce, *cit.* (a nota 53), 2010, p. 150.

⁶¹ Cfr. *Ivi*, p. 156. Deposizione del 14 settembre 1603.

⁶² *Ivi*, p. 148.

⁶³ *Ivi*, p. 156.

⁶⁴ *Ivi*, p. 156.

⁶⁵ Un altro caso di discredito fu quello subito da Orazio Borgianni a causa di Gaspare Celio. Cfr. Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 142. Tra i diffamatori ricordati da Baglione vi è anche Giovanni Antonio Lelli: «pareva, che volesse disprezzare tutti li Professori di questa nobil virtù e con la sua favella anche li mordeva talche pochi volean seco trattare». Cfr. *Ivi*, p. 377.

⁶⁶ Macioce, *cit.* (a nota 53), 2010, p. 156.

⁶⁷ *Ivi*, pp. 159-162.

⁶⁸ «Ben egli è vero, che Antiveduto Gramatica portò grand'odio a Mao Salini. [...] Antiveduto, ch'era di mal talento contra il Salini, fece cancellare i capitoli dell'Accademia, e stabili una

colletta di soli venticinque soggetti, i più scelti del loro corpo virtuso, che per bussola cavare si dovessero; e fece, che'l Salini restasse fuori del numero, sicché questi gravemente sene punse, e tanto macchinò contra Antiveduto, ch'alla fine con l'aiuto del cavalier Padovano avendo scoperto che'l Grammatica voleva ad un gran Signore dare il quadro di S. Luca di mano del gran Raffaello, e lasciarvi di suo in chiesa una copia, ricorse egli a i Superiori ed operò sicché fu privato Antiveduto del Principato». Cfr. Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 294. Salini è presente all'Accademia di S. Luca già nel 1601 e ancora nel 1604 e nel 1607. Salini compare come cofirmatario di una proposta di riforma dell'Istituto nel 1617. Tommaso è presente successivamente almeno fino al 1620 e nel 1624-1625. Sui dissidi e sull'attività accademica di Salini si veda I. Salvagni, *Presenze Caravaggesche all'Accademia di S. Luca: conflitti e potere tra la "fondazione" zuccheriana e gli statuti Barberini (1593-1627)*, in L. Spezzerferro (a cura di), *Caravaggio e l'Europa: l'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità*, Milano 2009, pp. 109-134.

⁶⁹ Cfr. Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 288.

⁷⁰ Macioce, *cit.* (a nota 53), 2010, p. 154.

⁷¹ «Il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure». Cfr. *Ivi*, p. 317.

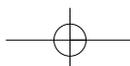
⁷² «E si come de' Pittori antichi narrasi, che alcuni dal loro proprio genio tratti di formare certe bizzarrie particolari si diletтарono». Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 177.

⁷³ Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 102.

⁷⁴ *Ivi*, p. 343.

⁷⁵ *Ivi*, p. 365. Sugli esordi di questo genere e le sue possibili implicazioni con l'ambiente linceo si veda I. Baldriga, *Le virtù della scienza e la scienza dei virtuosi: i primi lincei e la diffusione del naturalismo in pittura*, in C. Volpi (a cura di), *Caravaggio nel IV centenario della Cappella Contarelli*, Convegno Internazionale di Studi Roma 24-26 maggio 2001, Roma, 2002, pp. 197-208.

⁷⁶ M. Gregori, *Altre aggiunte a Tommaso Salini*, Paragone, XL, 1989, 17, pp. 52-57; E. Testori, *Caravaggio e la "Natura morta"*, Critica d'arte, 1996 (1997), 8, pp. 69-80; V. Markova, *Su Tom-*



maso Salini pittore di nature morte, Paragone, L, 1999, n. 23, pp. 96-104; A. Cottino, in M. Gregori (a cura di), *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. della mostra, Milano-Monaco, 2002, pp. 122-123 e 141-148; G. Papi, *Pittori caravaggeschi e nature morte*, Paragone, 2006, 57, pp. 59-71; G. Merelli, *Tradizione e caravaggismo nell'arte di Tommaso Salini*, Lazio ieri e oggi, 2008, 44, pp. 365-368; F. Paliga, *Sui dipinti di genere vivi attribuiti a Tommaso Salini*, in P. Carofano (a cura di), *Atti delle giornate di studi sul Caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*, giornate di studi (Siena 21 maggio 2005, Casciana Terme 24, 25 maggio 2005), Pontedera 2009, pp. 117-144.

⁷⁷ F. Zeri, *Nota a Tommaso Salini*, in F. Zeri, *Diario di lavoro 2*, Torino 1976, pp. 104-108.

⁷⁸ G. Romano (a cura di), *Dal Trecento al Seicento. Le arti a Paragone*, Torino 1991, pp. 125-131.

⁷⁹ A. Cottino, *Ancora sulla natura morta romana di primo Seicento: un nuovo Tommaso Salini*, in C. Barbieri, D. Frascarelli (a cura di), *Natura morta. Rappresentazione dell'oggetto e oggetto come rappresentazione*, Napoli 2010, pp. 65-67.

⁸⁰ G. Papi, *La schola del Caravaggio. Dipinti dalla Collezione Koelliker*, cat. della mostra, Ariccia, Palazzo Chigi, ottobre 2006-febbraio 2007, Milano 2006, pp. 86-98; Idem, *Un nuovo San Paolo di Valentin e alcune "anonime aggiunte"*, in Calvesi, Zuccari (a cura di), *cit.* (a nota 24), pp. 386-387. Un primo catalogo delle opere del pittore è stato presentato in V. Markova, *Alcune nuove proposte per Tommaso Salini*, Paragone, XL, 1989, n. 17, pp. 26-57; altre proposte sono state avanzate da Gregori, *cit.* (a nota 76); Markova, *cit.* (a nota 76).

⁸¹ D. Pegazzano, *Documenti per Tommaso Salini*, Paragone, 1997, 15-16 (571-573), pp. 131-146.

⁸² La *Santa Cecilia* in collezione Stefanini è firmata e datata nello spartito squadernato in basso a destra «T. SAL. 161[sic]». Si veda la scheda di A. Cottino in R. Battistini, B. Cleri et alii (a cura di), *L'anima e le cose. La natura morta nell'Italia pontificia nel XVII e XVIII secolo*, Modena 2001, cat. 8; Idem, *La donna nella pittura italiana del Seicento e del Settecento. Il genio e la grazia*, Torino 2003, cat. 76.

⁸³ Zeri, *cit.* (a nota 77), in Zeri, *Diario di lavoro 2*, Torino 1976, pp. 104-108.

⁸⁴ Il libro musicale a stampa con parte del basso contiene il seguente testo: «*Virgo gloriosa semper Evangelorum Christi gerebat in pectore suo neque noctibus a colloquis suo neque noctibus a colloquis divinis et oratione cessabat*». Cfr. F. T. Camiz, *L'iconografia di Santa Cecilia e la stampa musicale in Cinque secoli di stampa musicale in Europa*, cat. della mostra, Napoli 1985, p. 257. Il dipinto è passato recentemente all'asta per Finarte Semenzato. Cfr. *Mobili, arredi, dipinti di villa la Giraffa e di altre committenze*, Goito, 17-20 maggio 2007, asta 1377, p. 251, lotto 1263.

⁸⁵ Cecilia, nel profilo e nella postura, è replicata nella santa Monica della pala di *San Nicola da Tolentino* per l'omonima cappella in S. Agostino a Roma.

⁸⁶ La quietanza di pagamento (in totale 43 scudi) del dipinto bifronte è stata pubblicata da I. Colucci la quale ha potuto anche precisare la data dell'alienazione del dipinto tra il 1754 e il 1792. Cfr. I. Colucci, *I Santi Quattro Coronati nelle vicende artistiche della confraternita dei marmorari*, Bollettino dei musei comunali di Roma, 2003 (2004), 17, pp. 172-174, in part. nota 57. L'opera è stata pubblicata per primo da M. Marini (*Il Cavalier Giovanni Baglione pittore e il suo "angelo custode" Tommaso Salini pittore di figure. Alcune opere ritrovate*, *Artibus et Historiae*, 5, 1982, pp. 61-74) seguito da C. Strinati, *Da Tommaso Salini a Ignazio Hugford. Immagini sacre degli stendardi*, in S. Alloisi (a cura di), *Imago Pietatis 1650: i Pamphili a San Martino al Cimino*, cat. della mostra, Viterbo 1987, pp. 37-46.

⁸⁷ H. Voss, *Caravaggio Frühzeit*, Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen, 1923, p. 97; L. Salerno, *Di Tommaso Salini, un ignorato caravaggesco*, *Commentari*, I, 1952, p. 29. Prima di questo precoce intervento, si segnala su Salini l'articolo di R. Longhi, *Sui Margini caravaggeschi*, Paragone, 1951, 21, pp. 25, 26. Le vicende attribuite del dipinto sono state compiutamente ricostruite da Colucci, *cit.* (a nota 86), pp. 163-165.

⁸⁸ A. Berne-Joffroy, *Dossier Caravaggio. Psicologia delle attribuzioni e psicologia dell'arte*,

Milano 2005, p. 224; G. Papi, *Un tema caravaggesco fra i quadri di figura di Tommaso Salini*, Paragone, XVII, 1989, 435, pp. 46-47.

⁸⁹ Cfr. Colucci, *cit.* (a nota 86); Papi, *cit.* (a nota 80), p. 387; S. Capelli (*Tommaso Salini, Roma 1676 circa-1625*, in Zuccari, *cit.* [a nota 45], p. 644) concorda con le conclusioni della Colucci.

⁹⁰ Cfr. Colucci, *cit.* (a nota 86), p. 174.

⁹¹ Si confronti l'inventario del 25 agosto 1728. *Ivi*, p. 180.

⁹² *Inventari SS. IIII coronati 1598 e rifatto nel 1607 / 1615-1617*. Accademia di S. Luca, Archivio Marmorari, B. 13, n. 576.

⁹³ «Inventario di tutte le robbe mobili che oggi si trovano nel nostro horatorio di S. Leonardo per Servizio della nostra Compagnia quali robbe oggi si consegnano alli sottoscritti Sagrestani questo di 7 luglio 1598». Sotto compare una dicitura che segnala il rifacimento dell'inventario in data 5 giugno 1607. La calligrafia è la stessa che conferma l'inventario il 22 luglio 1615 (si veda in fondo alla vacchetta). Interessante notare, poi, che in entrambe le diciture (1607, 1615) si usa la dizione insolita di «Laventario» [*sic!*], confermando che sono state scritte da una stessa persona (ma il confronto calligrafico sarebbe sufficiente). Archivio di S. Luca, Archivio Marmorari, B. 13, n. 576.

⁹⁴ Si confrontino le diverse note manoscritte alla fine della vecchetta.

⁹⁵ Sulla precoce adesione al caravaggismo di Baglione si leggano le considerazioni di C. Strinati nel saggio *Il processo di Giovanni Baglione e la scelta caravaggesca* in Calvesi, Zuccari (a cura di), *cit.* (a nota 24).

⁹⁶ Si veda la scheda di Filippo Trevisani pubblicata in M. Di Sivo e O. Verdi (a cura di), *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero*, cat. della mostra, Roma 2011, cat. 10, pp. 198-200.

⁹⁷ C. Strinati, *cit.* (a nota 24), p. 330.

⁹⁸ Cfr. V. Giustiniani, 'Lettera sulla pittura al Signor Teodoro Amideni' edita nelle 'Lettere Memorabili dell'Ab. Michele Giustiniani', Roma 1675 (parte terza, n. LXXXV) e in G. Bottari, S. Ticozzi (a cura di), *Raccolta di lettere sulla pittura*, Milano 1822, vol. VI, pp. 121-129. Ora in Macioce, *cit.* (a nota 53), pp. 317-319.

⁹⁹ Come noto, il Merisi inserì il pittore toscano nell'elenco dei «valent'huomini» attivi a Roma in quel dato momento. Cfr. Macioce, *cit.* (a nota 53), p. 153.

¹⁰⁰ C. Piselli, *Notizia storica della religione de' PP. Chierici Regolari Minori*, Roma 1710, p. 40.

¹⁰¹ Nel 1652 i Caracciolini lasciarono a Camillo Pamphili insieme alla chiesa anche la pala di S. Agnese (G. Eimer, *La Fabbrica di S. Agnese in Navona*, Stoccolma 1970-1971, p. 82, nota 15 e poi p. 638.). La datazione del dipinto è stata proposta sulla base del documento (15 dicembre 1616) di vendita dell'antica tavola rappresentante sant'Agnese che i padri avevano trovato in chiesa al momento della presa di possesso nel 1597. cfr. Vannugli, *cit.* (a nota 48), pp. 67-71.

¹⁰² Baglioni, *cit.* (a nota 32), p. 287.

¹⁰³ Cfr. Piselli, *cit.* (a nota 100), p. 76.

¹⁰⁴ Cfr. Baglione, *cit.* (a nota 32), p. 287. Negli atti della visita del 1627 di S. Lorenzo in Lucina è scritto: «A cornu Epistolae incipiendo a porta maiori prima est capella dicanda, ut asseruit, Divo Laurentio, quae construitur D. Cesario Montana. Caret omnibus quia est in fieri». Cfr. Gallo, *cit.* (a nota 33), p. 205, nota 59.

¹⁰⁵ L'opera non è più a Pesaro e non è stata ancora identificata. Cfr. M. Moretti, G. Semenza, *I Chierici Regolari Minori nella Storia e nelle arti del ducato di Urbino*, in I. Fosi, G. Pizzorusso (a cura di), *L'Ordine dei Chierici Regolari Minori (Caracciolini): religione e cultura in età postri-dentina*, atti del convegno (Chieti, 11-12 aprile 2008), Studi Medievali e Moderni, XIV, 2010, p. 165. Baglione, come Salini, era parrochiano a S. Lorenzo in Lucina. Cfr. Macioce, *cit.* (a nota 52), XV.

¹⁰⁶ Cfr. Tosini, *cit.* (a nota 50), pp. 67-79, in part. p. 76; A. M. Pedrocchi, *La Cappella di San Nicola da Tolentino in Sant'Agostino a Roma: risvolti di un'annosa diatriba*, Bollettino d'Arte, 135-136, gennaio-giugno 2006, pp. 97-116, 109-110. M. Panarello, *Tommaso Salini: l'Elemosina di san Tommaso da Villanova già nella chiesa di S. Agostino a Roma*, Storia dell'arte, 2005, 105, pp. 47-58, in particolare p. 52.

¹⁰⁷ S. Tamagnini da Recanati, *Relazione della Canonizzazione di S. Tomaso da Villanova dell'or-*



dine Agostiniano et Arcivescovo di Valenza, Roma 1659. Cfr. R. Preimesberger, M. Weil, *The Pamphili Chapel in Sant'Agostino*, *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, XV, 1975, p. 186, n. 7; Panarello, *cit.*, pp. 49, 52, note 16-18.

¹⁰⁸Olio su tela (cm 107 x 76). E. Negro *Tommaso Salini: un San Carlo Borromeo del 1617*, *Studi di Storia dell'Arte*, 13, 2002, pp. 259-264.

¹⁰⁹L'opera è stata pubblicata da I. Faldi, *Mostra di antichi dipinti restaurati delle raccolte accademiche*, cat. della mostra, Roma 1968, pp. 41-42. Si veda anche K. Noheles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969, p. 181. Si veda per ultimo la scheda di Baroncelli, in *Caravaggio a Roma*, *cit.*, cat. 18, pp. 213-214.

COMPENDIO

Il contributo esamina per la prima volta la committenza dell'ordine dei Chierici Regolari Somaschi, che tra gli anni Sessanta e Settanta del Cinquecento occupò a Roma la chiesa di S. Biagio a Montecitorio, edificio restaurato per conto dei religiosi e infine permutato con la chiesa di S. Nicola ai Cesarini nel 1694 per far posto alla Curia Innocenziana. Il ritrovamento dei rami originali incisi dal tedesco Christian Sas su invenzione del lionese Jacques Stella, ha permesso di attribuire ai Somaschi la committenza, sino ad ora erroneamente riferita agli Oratoriani, di una serie di disegni agiografici conservati presso la biblioteca della Yale University, svelando un singolare caso di sovrapposizione tra i due santi fondatori Filippo Neri e Girolamo Miani. Un'approfondita indagine archivistica ha consentito di rintracciare numerosi documenti riguardanti maestranze e pittori attivi a S. Biagio a Montecitorio. Alcuni riguardano l'eugubino Avanzino Nucci, mentre una quietanza datata 22 settembre 1616 attesta la commissione al più celebre Tommaso Salini delle pitture murali da farsi nella cappella della Madonna.

Alla luce dei nuovi documenti e di una rilettura originale delle fonti, la personalità e il profilo artistico del noto avversario di Caravaggio vengono riesaminati nel contesto delle fazioni artistiche romane esacerbate dalla contrapposizione Merisi-Baglione nata all'interno del più vasto dibattito tra naturalismo e maniera.



