

# Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana

BAND 40 · 2011/12

---

HIRMER VERLAG MÜNCHEN

VERÖFFENTLICHUNGEN DER BIBLIOTHECA HERTZIANA  
MAX-PLANCK-INSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE  
ROM

HERAUSGEGEBEN VON  
SYBILLE EBERT-SCHIFFERER UND TANJA MICHALSKY  
REDAKTION: JULIAN KLIEMANN (†), SUSANNE KUBERSKY-PIREDDA  
REDAKTIONSASSISTENZ: MARA FREIBERG SIMMEN

Die Beiträge des *Römischen Jahrbuchs* werden einem Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliographische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek:

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie;  
detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2016 Hirmer Verlag GmbH, München  
Herstellung: Tanja Bokelmann, München  
Lithographie: ReproLine Genceller, München  
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen

Printed in Germany

ISBN 987-3-7774-2433-0

HARULA ECONOMOPOULOS

L'EDICOLA-TABERNACOLO NEL PALAZZO  
DEL MONTE DI PIETÀ DI ROMA:  
UNA NUOVA SCULTURA DI STEFANO MADERNO

Il presente contributo scaturisce dalle mie passate ricerche sulla figura di Stefano Maderno, iniziate con una tesi di dottorato dal titolo *Stefano Maderno nel contesto culturale romano di primo Seicento: percorsi di committenze e questioni attributive* (Università degli Studi di Roma La Sapienza, XIV ciclo, a. a. 2002/03) e confluite nella monografia dal titolo *Stefano Maderno scultore (1571 ca. – 1636). I maestri, la formazione, le opere giovanili*, Roma, Gangemi editore, 2013.

Il mio speciale ringraziamento va all'architetto Raffaele Maria Viola della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma al quale devo la segnalazione dell'opera e l'autorizzazione a salire sui ponteggi di restauro per una visione ravvicinata dell'oggetto. All'architetto Viola va il merito di avere riconosciuto subito l'altissima qualità della scultura e di avere stimolato la mia curiosità tanto da spingermi ad esaminare di persona l'opera in questione. Ho avuto l'opportunità di compiere diversi sopralluoghi nel Palazzo del Monte di Pietà

di Roma tra la fine del 2010 e i primi mesi del 2011 durante i restauri della facciata principale effettuati dalla Ditta Muzi e dal restauratore Luca Vincenzo Pantone e del suo staff. Ringrazio tutti per la cordiale attenzione prestatami, anche a garanzia della mia incolumità fisica.

Inoltre devo la mia riconoscenza agli archivisti dell'Archivio Storico Unicredit Banca di Roma, il Dott. Fabio Del Giudice e la Dott.ssa Flavia Magnolfi per avere agevolato in ogni modo la mia ricerca documentaria. Questo prezioso archivio, esempio di ottima gestione privata del patrimonio storico-archivistico italiano, è stato inopinatamente chiuso nel gennaio 2011. Il suo trasferimento presso l'Archivio Storico della Fondazione Roma lo ha reso al momento inaccessibile causando un forte disagio agli studiosi di argomenti romani (e non solo).

Un ricordo speciale va infine al compianto Julian Kliemann per gli utili e saggi suggerimenti dispensati nel corso della stesura finale del testo, che esce a distanza di quattro anni dalla sua prima compilazione.

## SOMMARIO

L'edicola-tabernacolo della facciata e il suo restauro .....	140
Il palazzo del Sacro Monte di Pietà nel primo Seicento .....	147
Carlo Maderno architetto del palazzo del Sacro Monte di Pietà (1604–1629) .....	150
I primi interventi sulla facciata: 1623–1629 .....	154
L'autore del rilievo .....	161
Conclusioni .....	174
Appendice documentaria .....	175
Abbreviazioni e bibliografia .....	177

## ABSTRACT

For more than four centuries the Monte di Pietà palace in Rome has stood as a magnificent visual testimony to the welfare and economic policies of the Papacy in the city. Thanks to recent restorations (2009–2011) throughout the entire building, it has been possible to better define several phases of its construction history, particularly that of the first half of the seventeenth century. Specifically traced in the present study are the main architectural stages of the Monte di Pietà palace from its initial establishment on the site in January 1604 up to the death of the architect in charge, Carlo Maderno, in 1629. From the documentation relating to the enlargement of the façade executed between 1623 and 1629 under the direction of Maderno, and after his death, of Bartolomeo Breccioli, the involvement as a stonemason of Francesco Borromini emerges. It is further possible, on the basis of typological comparisons with his contemporary architectural design, to attribute to Borromini the project for the original tabernacle niche made to contain the *Cristo in figura pietatis* and the emblem of the Monte di Pietà in relief. From the assessment of the work

completed under the direction of Maderno it is apparent that this relief together with the inscription commemorating Cardinal Pietro Aldobrandini and his uncle Pope Clement VIII, was already present on the façade when work began. A special technique was used for the sculpture, in which a white marble relief is juxtaposed against a background of colored inlay; it is also likely that some of the parts that today are white were originally polychrome. This factor, along with other formal features leads to the conclusion that its creator was the sculptor Stefano Maderno, perhaps a distant relative of the architect Carlo Maderno and who had already worked elsewhere on projects directed by the Ticino architect. As late as the nineteenth century a stucco version of the work is still documented within the Monte di Pietà palace; this is likely to have been not a copy but instead a preparatory model for the work, a modality also utilized by the sculptor on other occasions, including the *St. Cecily* in the church of Santa Cecilia in Trastevere, his most famous and celebrated work.

### L'edicola-tabernacolo della facciata e il suo restauro

L'imponente facciata del palazzo del Monte di Pietà della rione Regola di Roma mostra al centro un'edicola architettonica composta, nella sua parte superiore, da una nicchia rivestita di marmo grigio scuro racchiusa in una profonda cornice modanata di travertino (fig. 1); il tutto è incapsulato da un'ulteriore cornice che poggia su un mensolone assai prospiciente, a sua volta sovrastato da un aggettante timpano curvo spezzato al centro. All'interno della nicchia è incastonata una preziosa ancorché ignorata scultura a rilievo di marmo bianco raffigurante Cristo morto *in figura pietatis* seduto sul bordo del sepolcro. Nella parte inferiore dell'edicola si trova una grande targa con iscrizione, anch'essa chiusa da una cornice modanata con le stelle araldiche Aldobrandini negli angoli superiori: essa documenta il trasferimento del banco del Monte di Pietà *ex aedibus a Sixto V P. M. coemptis*<sup>1</sup> sotto i favorevoli auspici dell'allora cardinale protettore dell'istituzione, Pietro Aldobrandini, e dello zio di questi, il pontefice Clemente VIII (1592–1605). Ai lati della nicchia si trovano due stemmi papali, a sinistra quello dello stesso papa Aldobrandini e a destra quello di Paolo III Farnese (1534–1549), altro protettore del Monte, mentre sotto l'iscrizione sono presenti lo stemma del Comune di Roma (a sinistra) e quello del cardinal Pietro Aldobrandini (a destra). Altri ornamenti in stucco e in travertino rappresentati da cartocci, fogliami, teste di cherubini e ghirlande, completano l'insieme.

La letteratura critica relativa al rilievo raffigurante la Pietà o, meglio, *Cristo in figura pietatis*<sup>2</sup> (fig. 2), a dispetto della sua collocazione esterna e quasi pubblica, è scarna e si riferisce soprattutto alla storia artistica locale.<sup>3</sup> Anche gli

antichi periegeti, pur magnificando la bella iscrizione della facciata del palazzo, dimenticano quasi sempre di ricordare la scultura che l'accompagna.<sup>4</sup> Concorde con quanti ne ricordano l'esistenza è il giudizio positivo quale degno emblema dell'Arciconfraternita del Sacro Monte di Pietà, anche se nessuno, ad eccezione di Bruno Toscano,<sup>5</sup> si è mai pronunciato in merito ad un suo possibile autore. La ragione di questa reticenza è forse da ricercare nella scarsa visibilità di cui essa soffre, nel pessimo stato di conservazione che fino a poco tempo fa ne comprometteva la leggibilità, ma anche in un atteggiamento pregiudiziale da parte degli studiosi che vi hanno troppo spesso riconosciuto un manufatto marginale, del tipo delle edicole sacre che costellano molti palazzi e cantonate romane.

Un esame ravvicinato del bassorilievo ha invece potuto accertarne l'alta qualità tecnica e formale; esso è stato reso possibile grazie ai ponteggi montati in occasione del restauro della facciata principale del palazzo avvenuto tra la fine del 2010 e il 2011,<sup>6</sup> patrocinato dall'istituto Unicredit Banca di Roma e supervisionato dalla Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici per il Comune di Roma nella persona dell'architetto Raffaele Maria Viola. Il restauro ha coinvolto anche l'edicola ed il rilievo: entrambi mostravano un pessimo stato di conservazione dovuto all'insorgenza di piante, alla presenza di guano di volatili e di diversi strati di particellato atmosferico, oltre che a inquinanti vari che hanno «accelerato il degrado al contatto con l'umidità e/o l'acqua piovana trasformandosi in acido solforico e nitrico responsabili del dissolvimento del carbonato di calcio presente nella pietra e negli stucchi».<sup>7</sup> La relazione di restauro documenta inoltre, nelle zone preservate dalla pioggia, la presenza di croste nere, specie sugli scudi gentilizi e sulla

<sup>1</sup> L'iscrizione completa recita: CLEMENS VIII PONT. MAX. / MONTEM PIETATIS / PAVPERVM COMMODO INSTITVTVM / NE CRESCENTIS OPERIS AVGMENTVM / LOCI PRAEPEDIRET ANGVSTIA / EX AEDIBVS A SIXTO V P.M. COEMPTIS / IN HAS AMPLIORES TRANSTVLIT / ET BENEFICIIS AVXIT / ANNO SAL. MDCIII PONTIF. XIII / PETRO CARDINALI ALDOBRANDINO / PROTECTORE. L'iscrizione godette in passato di una buona fama dal momento che venne riportata in diverse guide seicentesche tra cui FRANZINI 1643, pp. 224 s.; *Descrizione di Roma moderna* 1647, pp. 267–70; FRANZINI 1660, pp. 235 s.; POSTERLA 1707, p. 242 s.

<sup>2</sup> Per l'iconografia del Cristo *in figura pietatis* e la sua diffusione, tra gli altri, vedi PANOFKY 1927, pp. 262–308; LA FAVIA 1980; BELTING 1990; PUGLISI/BARCHAM 2008, pp. 35–63. Per il suo uso nel contesto dei Monti di Pietà e degli istituti di credito vedi GENTILI 2006, pp. 473–91; GALLORI 2006, pp. 75–125.

<sup>3</sup> Soprattutto quella relativa alle edicole sacre e Madonnelle della città di Roma. Sulla Pietà e sulla sua cornice cfr. MASTRIGLI 1928, II,

pp. 182–84; CAFLISCH 1934, pp. 95 s.; DONATI 1957, p. 62; HIBBARD 1971, pp. 218–20; PIETRANGELI 1971, pp. 18–22; CARPANETO 1991, pp. 348 s.; FIORI 1995, p. 41; CARTA 2000a, p. 19; HIBBARD 2001, p. 306; GITTARELLI 2008, p. 154.

<sup>4</sup> Così in FRANZINI 1643, pp. 224 s.; *Ritratto di Roma moderna*, 1645, p. 212 (solo l'iscrizione); *Descrizione di Roma moderna* 1647, pp. 267–70 (non si accenna al rilievo; si riporta l'iscrizione e si forniscono dettagliate indicazioni sul funzionamento dell'istituto del Monte di Pietà); FRANZINI 1660, pp. 235 s. (solo l'iscrizione); *Roma Sacra* 1725, pp. 536 s.

<sup>5</sup> TOSCANO 1959, pp. 20–33. Sulla proposta di Toscano torneremo più avanti nel testo.

<sup>6</sup> Il restauro delle parti lapidee è stato realizzato da Luca Vincenzo Pantone e dal suo staff per la ditta Muzi.

<sup>7</sup> Luca Vincenzo Pantone, *Relazione di restauro*, documento dattiloscritto presso la Soprintendenza per i Beni architettonici e Paesaggistici, Roma, p. 3. Ringrazio il restauratore per avermi fornito copia dattiloscritta del documento.



1. Stefano Maderno e Francesco Borromini (attr.), Edicola con rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis. Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto J. Kliemann)



2. Stefano Maderno (attr.), Rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis (dopo il restauro). Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto H. Economopoulos)

figura del Cristo.<sup>8</sup> Nonostante questo stato di cose, già dopo i primi interventi di pulitura la scultura rivelava una materia inaspettata e l'originale utilizzo di materiali lapidei di colori diversi. La figura di Cristo, in marmo statuario di Carrara, è dotata di una trasparenza che l'avvicina quasi all'alabastro;<sup>9</sup> essa si staglia su un fondo composto da lastre di marmo bardiglio<sup>10</sup> abilmente assemblate con la croce di marmo rosso antico (fig. 2). L'accostamento tra lastre di marmi policromi a commesso<sup>11</sup> e una scultura a rilievo in marmo bianco è già di per sé un elemento innovativo che rinvia a precedenti antichi, come ad esempio i tondi adrianei dell'Arco di Costantino incassati in epoca costantiniana all'interno di elementi di porfido.<sup>12</sup> Questa particolare tecnica, che produce un effetto a cammeo giocando sulla forte contrapposizione tra una zona a rilievo di colore bianco e un fondo a contrasto di colore più scuro,<sup>13</sup> possiede in verità pochi precedenti in ambito romano, tra cui il più diretto è costituito dalla serie di nove *Angeli* a rilievo con candelabri policromi a bassorilievo per il transetto della Basilica di San Giovanni in Laterano (fig. 21);<sup>14</sup> inoltre essa anticipa soluzioni che verranno ulteriormente sviluppate nel corso del Seicento da altri artisti quali Gian Lorenzo Bernini, Melchiorre Caffà o Michel Maille.<sup>15</sup> In Sicilia nella seconda metà del

secolo XVII e nel secolo successivo tale fattura, chiamata lì tramischio, troverà un largo impiego, soprattutto a fianco della tradizionale tecnica a marmi mischi policromi.<sup>16</sup>

Per la figura del *Cristo in figura Pietatis* è stata usata una tecnica mista, dal momento che la testa è scolpita ad alto-rilievo (fig. 3) e risulta finita anche nelle parti retrostanti, mentre il corpo si presenta a bassorilievo (fig. 4). Il grado di finitura della scultura – soprattutto nella testa, ma anche nelle parti a stento visibili di lontano, come le mani – induce a credere che la sua collocazione originale fosse più in basso rispetto a quella attuale e a portata dell'osservatore. È inoltre evidente come l'opera fosse stata concepita per ricevere la luce naturale in maniera diretta: solo in questo modo si sarebbero potuti cogliere appieno la trasparenza alabastrina del marmo e gli effetti di chiaroscuro della materia lapidea nelle parti lavorate a trapano; è dunque possibile che inizialmente l'edicola che la racchiudeva non fosse profonda quanto quella attuale. Esistono anche altri indizi che denunciano una differente collocazione del rilievo in rapporto allo spazio della facciata dell'edificio al momento della sua realizzazione. In particolare, si può osservare un attento studio delle deformazioni ottiche cui la scultura sarebbe andata incontro una volta posta in opera, sensibilmente diverse da quelle attuali. Ad esempio, le gambe del

<sup>8</sup> Inoltre, «le solfatazioni hanno completato l'azione irruenta della superficie sempre più indebolita e igroscopica. Sul Cristo, sui capelli, il naso e parte delle braccia, si presentano evidenti erosioni dovute alla trasformazione chimica del carbonato di calcio in solfato di calcio. A queste si aggiungono le croste nere che risultano essere assai compatte e di notevoli estensioni, alcune di esse si sono distaccate spontaneamente dal substrato, allontanandosi da una superficie sgretolata, polverulenta e solfatata»: Pantone, *Relazione di restauro*, cit., p. 3.

<sup>9</sup> Nonostante il recente restauro, il marmo non ha recuperato appieno il suo originale colore bianco; ciò ha indotto a pensare che già in origine esso fosse stato ricoperto con una vernice protettiva che, ossidandosi, ha provocato il particolare color giallognolo che oggi vediamo.

<sup>10</sup> Il marmo bardiglio di Carrara si caratterizza per il fondo bigio-azzurro su cui si disegnano venature o striature più scure e di andamento irregolare, oltre che macchioline della stessa tonalità (*Marmi antichi* 1989, p. 153). Questa particolare qualità di marmo, conosciuto sin dall'epoca della tarda Repubblica o del primo Impero, si trova nelle Alpi Apuane, nella Montagnola Senese (SI) e sul Monte Rombolo (LI). Esso «è derivato da un evento metamorfico su una roccia carbonatica sedimentaria di origine marina» (SARTORI 2002, p. 40). A seconda del taglio può presentare una ornamentazione fiorita o una colorazione più omogenea ed intensa, come in questo caso.

<sup>11</sup> Su questa tecnica e sulla sua riscoperta a Roma nel corso del Cinquecento cfr. DI CASTRO 1994; GIUSTI 2002, pp. 555–57; DEL BUFALO 2003, pp. 122–125; GIUSTI 2003, pp. 197–230; NAPOLEONE 2003, pp. 169–83; AMENDOLA 2011.

<sup>12</sup> Sui celebri tondi adrianei e sul loro reimpiego in epoca costantiniana cfr. CONFORTO 2001.

<sup>13</sup> Come rileva la Giusti (GIUSTI 2002, p. 556), il recupero dell'*opus sectile* a Roma nel Rinascimento si deve alla grande ammirazione che

suscitò il ritrovamento delle tarsie in marmi policromi a commesso della cosiddetta Basilica di Giunio Basso sull'Esquilino. I primi architetti ad inserire questi motivi a tarsie policrome all'interno di edifici rinascimentali a Roma furono Jacopo del Vignola e Giovan Antonio Dosio. Contemporaneamente si venne a creare una nuova figura professionale, il cosiddetto «maestro di tavole», ovvero un esperto maestro lapicida capace di tagliare con precisione marmi mischi antichi secondo schemi prestabiliti e di collocarli all'interno di casse sagomate scalpellate nel fondo. Sull'argomento vedi anche TUENA 1997, pp. 81–98.

<sup>14</sup> Su cui cfr. FREIBERG 1995, pp. 292–96.

<sup>15</sup> Questa stessa tecnica è stata usata da Gian Lorenzo Bernini nel *Cenotafio di Alessandro Valtrini* (Roma, Basilica di San Lorenzo in Damaso, 1641), nel *Busto di Gabriele Fonseca* (Roma, San Lorenzo in Lucina, 1668 ca.) oltre che nel rivestimento dei pilastri della Basilica di San Pietro (1645–1649); da Paolo Naldini e Giulio Cartari nella Cappella da Sylva nelle figure delle *Virtù* e nei due *Putti reggiovale* su progetto dello stesso Bernini (Roma, Sant'Isidoro a Capo le Case, 1662–1663); da Melchiorre Caffà nell'*Estasi di Santa Caterina da Siena* (Roma, Santa Caterina a Magnanapoli, 1667 ca.); da Michel Maille in stucco, nell'*Angelo che regge un medaglione con l'effigie di Santo Stefano* (Roma, Santa Maria in Aracoeli, 1682–1686). Sull'uso dei commessi marmorei policromi assieme a rappresentazioni figurate tridimensionali a Roma in epoca barocca cfr. GALLAVOTTI CAVALLERO 2006, pp. 288–93.

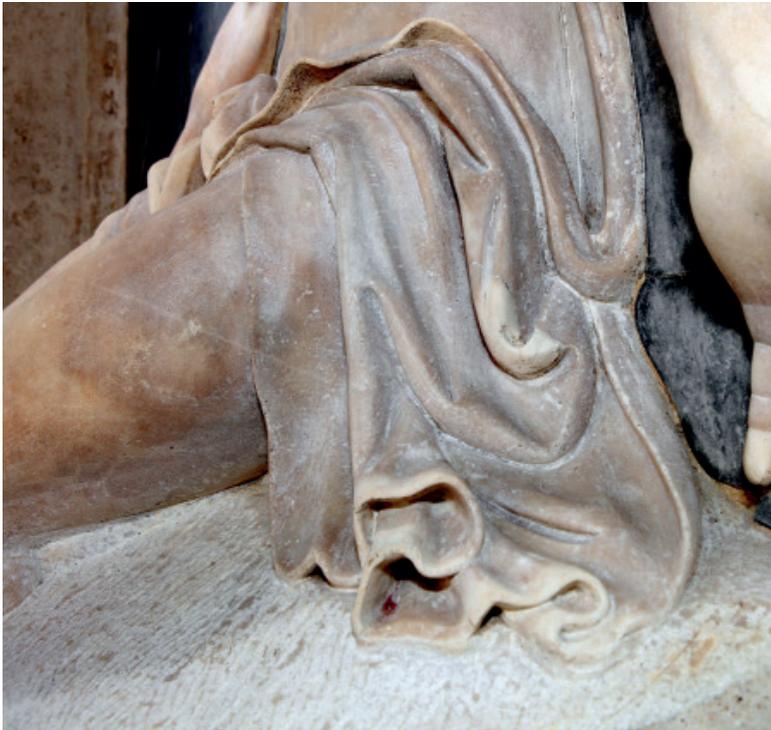
<sup>16</sup> HILLS 1999, p. 23 s.; DEL BUFALO 2003, p. 21. Tra le diverse realizzazioni condotte con questa tecnica non si possono tralasciare gli splendidi esiti raggiunti nella chiesa palermitana dell'Immacolata Concezione. Sull'uso dei marmi mischi e tramischi a Palermo rinvio a PIAZZA (S.) 1992.



3. Stefano Maderno (attr.), Rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis (dettaglio dei capelli). Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto M. Cacciaguerra)



4. Stefano Maderno (attr.), Rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis (dettaglio del torso). Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto M. Cacciaguerra)



5. Stefano Maderno (attr.), Rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis (dettaglio delle pieghe del panno). Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto M. Cacciaguerra)



6. Stefano Maderno (attr.), Rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis (dettaglio della mano). Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto M. Cacciaguerra)

Cristo (che affondano nella malta cementizia del finto sarcofago, anch'esso in bardiglio),<sup>17</sup> se viste dal piano strada, sono oggi quasi del tutto obliterate dal sarcofago stesso, mentre acquisterebbero profondità se viste da un angolo visivo di minore ampiezza. Analogamente, la testa e il torso, se considerati da una certa distanza non riescono a rendere l'alta qualità dell'opera, mentre da una posizione troppo ravvicinata e frontale (dai ponteggi) sembrano goffi e sproporzionati. Solo se ci si posizionasse a una mezza altezza e leggermente sul lato sinistro, secondo un ipotetico corretto angolo visivo, tutti questi elementi riacquisterebbero coerenza. Prevedere queste deformazioni fa parte delle capacità tecniche dello scultore e presuppone una pratica diversa dal mestiere dello scalpellino o del semplice lavorante della pietra.<sup>18</sup>

Altri particolari interessanti sono emersi dalla visione ravvicinata dell'opera. Innanzi tutto la presenza di diverse texture del marmo, la grana grossa per le parti che non dovevano essere visibili, dove si distinguono i segni della gradina, e i fori di trapani di diverso calibro che si rincorrono nei solchi destinati a definire le singole ciocche di capelli e i peli della barba (fig. 3); il corpo ed il volto sono invece stati lavorati con degli abrasivi meccanici di cui rimangono piccoli graffi irregolari, percepibili soprattutto sul torso (fig. 4), parte del processo finale di levigatura. Sono inoltre visibili diversi sottosquadri, soprattutto nella zona del panneggio che mostra alcune pieghe trattate con inaspettato virtuosismo, alcune già oggetto di un antico restauro (fig. 5). Anche altri particolari saltano all'occhio: il volto di Cristo, il cui naso è stato parzialmente reintegrato nella punta durante il recente restauro; il manierato trattamento delle ciocche di capelli accomodate in ricci arrangiati in onde composte; le gocce di sangue che sgorgano dalla ferita del costato, quattro per l'esattezza, disposte quasi a formare un disegno predefinito (fig. 4); i segni delle ferite sul palmo delle mani, ancora ben distinguibili, di forma quadrata (fig. 6). Un solo elemento disturba l'osservatore, soprattutto ad una visione complessiva dell'opera: si tratta di quel prolungamento del panno dietro la vita e lungo i fianchi di Cristo, apparentemente l'unico particolare non interamente risolto della scultura. Questo, anziché enfatizzare la silhouette dei fianchi, sembra celarne la linea creando una certa confusione tra i diversi piani su cui è costruita l'immagine.<sup>19</sup>



7. Stefano Maderno (attr.), Rilievo raffigurante Cristo in figura pietatis (ipotesi ricostruttiva con panno rosso attorno ai fianchi). Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto M. Cacciaguerra)

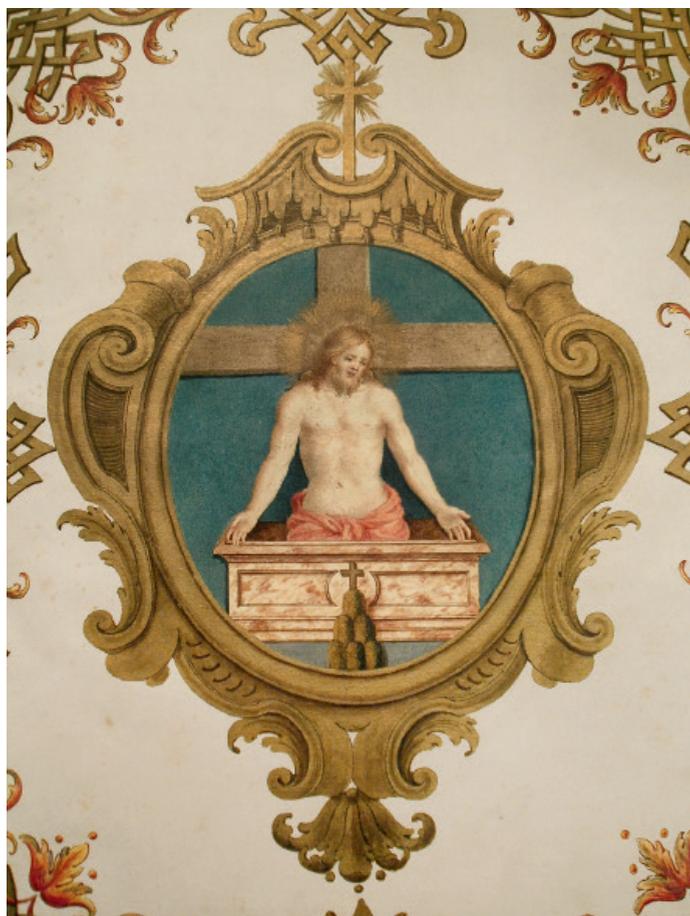
Al contrario, il panno dovrebbe essere stato concepito per conferire profondità alla figura e costruire un ulteriore piano tra il fondo e le ginocchia di Cristo. Il risultato sarebbe stato ben più d'effetto se questo fosse stato dotato di una qualche colorazione, in modo da imporsi decisamente come elemento a contrasto rispetto al corpo di Cristo. Secondo il parere dei restauratori, l'attuale stato delle superfici lapidee non è in grado di restituirci testimonianza dei leganti proteici o dei pigmenti colorati originariamente esistenti su quella parte

<sup>17</sup> I restauratori hanno liberato entrambe le gambe da una consistente porzione di malta cementizia non originale che ne occultava la porzione immediatamente al di sotto del ginocchio.

<sup>18</sup> Su questo particolare aspetto del mestiere dello scultore si sofferma anche Giorgio Vasari nella sua *Introduzione* alle tre arti maggiori contenuta nella *Vite*: «Debbesi oltre di questo considerare, che quando le statue vanno in un luogo alto e che a basso non sia molta distanza da

potersi discostare a giudicarle da lontano, ma che s'abbia quasi a star loro sotto, che così fatte figure si debbon fare di una testa o due più di altezza. E questo si fa perché quelle figure che son poste in alto, si perdono nello scorto della veduta, stando di sotto e guardando allo in su [...]» (VASARI 1967 [1568], I, p. 96).

<sup>19</sup> Ringrazio Julian Kliemann per avere sottoposto alla mia attenzione questo importante dettaglio.



8. Anonimo, Frontespizio con Cristo in figura pietatis (dettaglio). ASFR, MdP, Rubricellone, Inventario di scritture, reg. 5, 1740 (Foto H. Economopoulos)

della scultura, tuttavia sono riscontrabili tracce di pigmento rosso all'interno delle pieghe del manto che ci autorizzano a pensare che tale porzione fosse in origine interessata da colorazione. Su questa base possiamo tentare di immaginare come

sarebbe potuta apparire l'opera se i fianchi del Cristo fossero stati cinti da un panno di colore rosso come mostra questa ricostruzione virtuale (fig. 7).<sup>20</sup> La scultura in tal modo acquisterebbe maggiore coerenza, ma soprattutto il busto trasmetterebbe l'impressione di una maggiore volumetria, con una più marcata enfasi dei muscoli addominali e pettorali. La tecnica di colorazione del marmo, seppure antichissima (celebrata da teorici dell'arte come Plinio il Vecchio, *Naturalis historia*, libri 33–37), venne ripresa diffusamente nel corso del Medio Evo, mentre trova nel Rinascimento poche applicazioni pratiche (soprattutto nell'Italia meridionale),<sup>21</sup> per poi cadere praticamente in disuso.<sup>22</sup> Tale recupero indicherebbe da parte dell'artista che ha eseguito il rilievo non solo un atteggiamento fortemente sperimentale, ma anche il desiderio di studiare le tecniche dell'arte classica e medievale sfruttandone al massimo le potenzialità espressive in termini di resa volumetrica e tridimensionale, oltremodo necessaria data la posizione in cui il rilievo andava collocato. La nuova *facies* del Cristo che ne scaturisce enfatizza il messaggio escatologico e salvifico di questa immagine, già enunciato dalla croce, anch'essa rossa, e dalle gocce di sangue sul costato di Cristo, forse anch'esse un tempo dotate di colorazione.<sup>23</sup> Del resto, dal punto di vista strettamente iconografico, esiste una precisa, benché rara, tradizione rinascimentale centro-italiana che vede il Cristo *in figura pietatis* dotato di un mantello rosso o di un panno rosso attorno ai fianchi, simbolo della sua natura umana e indizio del percorso di Passione, Morte e Resurrezione da lui intrapreso.<sup>24</sup> Inoltre, una rappresentazione dell'emblema della confraternita del Monte di Pietà di Roma di epoca successiva (1740), utilizzato come frontespizio di un volume contenente scritture inerenti alla Congregazione del Monte di Pietà, riporta la stessa peculiarità iconografica, ciò che potrebbe far pensare che essa fosse stata concepita sotto diretta ispirazione del rilievo della facciata del palazzo del Sacro Monte (fig. 8).<sup>25</sup>

<sup>20</sup> La relazione di restauro riporta, in effetti, la presenza di diverse macchie di colore rosso (ossidi di ferro), visibili soprattutto all'interno delle pieghe del panno che cinge i fianchi di Cristo, che però il restauratore imputa alla presenza, all'interno dell'edicola, di graffe e chiodi ossidati.

<sup>21</sup> Esempi di statue dipinte si trovano nella produzione dei Calamecca, scultori attivi in Sicilia a partire dalla metà del Cinquecento. Su questa produzione cfr. MIGLIORATO 2010, pp. 222–321.

<sup>22</sup> Il rosso era generalmente ottenuto attraverso l'applicazione di cinabro naturale, una delle colorazioni più usate e più costose nell'antichità, proveniente dall'Istria e dall'Andalusia: BRINKMANN 2004, pp. 315–24. Il tema dell'impiego dei colori nella scultura è tra i meno frequentati dagli storici dell'arte moderni e solo di recente ha trovato un suo spazio soprattutto all'interno di studi sulla statuaria antica, in particolare quelli portati avanti da Vinzenz Brinkmann. Tra gli apporti più recenti relativi periodo qui affrontato segnalo, tra gli altri, *La scultura colorata* 2001; COLLARETA 2008, pp. 62–77.

<sup>23</sup> Un documento di cui discuteremo in seguito, la misura e stima risalente ai lavori della facciata avvenuti tra 1625 e 1629, parla in effetti anche della *coloritura* data alla scultura, ciò che potrebbe essere un indizio relativo alla colorazione originale del manufatto.

<sup>24</sup> Il panno rosso di Cristo nell'iconografia dell'*Imago Pietatis* non è invero molto comune. In genere la regola non scritta vorrebbe che nelle scene di Resurrezione Cristo indossi un panno bianco (con richiamo alla sua natura divina), mentre in quelle relative alla sua Passione abbia un panno rosso (con richiamo alla sua natura umana e dunque al sangue versato come vero uomo). L'iconografia del *Cristo Passo* predilige la prima soluzione (probabilmente a causa delle implicazioni teologiche contenute nel messaggio dottrinario implicito in questa immagine), ma esistono tuttavia alcune significative eccezioni in cui al Cristo nel sepolcro viene attribuito un panno rosso: tra le altre ricordiamo il *Cristo in Pietà* della cimasa della Pala dei Decemviri di Pietro Vannucci detto Perugino (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, 1495) e la



9. Roma, Facciata principale del palazzo del Monte di Pietà, stato attuale dopo il restauro (Foto Bibliotheca Hertziana, E. Fontolan)

Passando alla posizione della scultura rispetto alla nicchia in cui si trova attualmente, si può rilevare come il corpo di Cristo volutamente infranga la simmetria imposta dalla croce. La figura volge la testa verso sinistra e la spalla del lato opposto sembra seguire questo andamento discostandosi leggermente dal piano di fondo. Tale orientamento è ulteriormente suggerito dalle gambe e dalla contrazione in avanti di tutto il torso. In questo modo si viene a creare una traiettoria diagonale verso il basso, a sinistra, diretta verso i passanti e coloro che popolano la piazza. Tale immagine, proprio in virtù di questa forte valenza esornativa, non può essere assimilata *sic et simpliciter* ad un emblema del Sacro Monte, né tanto meno è paragonabile alle tante *Pietà* che spesso troviamo esibite sulle facciate delle sedi istituzionali di questi enti nelle diverse città d'Italia, ma acquista altresì una precisa funzione comunicativa proprio in rapporto alla sua posizione sulla facciata del palazzo del Monte di Pietà di Roma.

### Il palazzo del Sacro Monte di Pietà nel primo Seicento

La storia costruttiva di questo edificio nel primo Seicento e le vicende legate alla realizzazione dell'edicola forniscono elementi aggiuntivi per la comprensione della scultura. Come è noto, il palazzo del Sacro Monte di Pietà non nasce contestualmente all'illustre istituzione romana di cui fu sede per diversi secoli. Il Monte di Pietà di Roma, un istituto bancario finalizzato al prestito gratuito o a basso interesse nei confronti della popolazione meno abbiente della città, simile a quelli già esistenti in altre realtà italiane, venne istituito il 9 settembre 1539 dal pontefice Paolo III Farnese (1534–1549) con la bolla *Ad Sacram Beati Petri Sedem*. Il vero fautore di questa iniziativa fu però un frate Minore Osservante, Giovanni Maltei da Calvi, il quale si era proposto di combattere la piaga dell'usura (soprattutto quella praticata dai commercianti ebrei del vicino Ghetto) attraverso la creazione di un fondo monetario *ad hoc* destinato a tale scopo.<sup>26</sup> Nel 1586 papa Sisto V Peretti

cimasa della pala di Sant'Agostino dello stesso artista (Perugia, chiesa di San Pietro, 1502–1512).

<sup>25</sup> ASFR, MdP, Rubricellone, Inventari di scritture, reg. 5, 1740. Un'altra immagine simile, sebbene priva del manto rosso, si trova ASFR, MdP, Personale, Ruoli, reg. 3, *Nomi e cognomi dei deputati della Congregazione del Monte di Pietà di Roma*, 1703. Per quanto riguarda la scultura, un rilievo che ricorda iconograficamente il *Cristo Passo* della

facciata è quello che compare entro una conchiglia e che oggi si trova collocato nel cortile del palazzo del Monte di Pietà, sopra la porta della Sala della Congregazione; su di esso CARTA 1996, pp. 127–31.

<sup>26</sup> I contributi più rilevanti riguardo alla storia del Monte di Pietà di Roma e al suo funzionamento si devono a MORICHINI 1842, pp. 165–73; MORONI 1840–61, vol. XLVI, pp. 257–68; TAMILIA 1937; TOSI 1937; CARTA 2000b; ESPOSITO 2003, pp. 559–82.

(1585–1590) decise di affiancare al banco dei depositi l'Arciconfraternita del Sacro Monte, un'istituzione laica la cui precipua finalità era quella di soccorrere economicamente i poveri dell'Urbe. Questa confraternita, in cambio dell'opera assistenziale, aveva facoltà di ricompensare i propri membri con l'elargizione di indulgenze, ciò che finì per rendere particolarmente ambito l'ingresso all'interno di questa realtà.<sup>27</sup> Con il tempo si venne a creare un consistente capitale finanziario – il Monte per l'appunto – che, se nelle intenzioni originarie doveva servire come fondo di assistenza ai poveri, in seguito iniziò a svolgere anche un rilevante ruolo economico all'interno della città, divenendo il principale istituto di credito del governo pontificio. In questo modo banco dei depositi e prestiti da un lato e arciconfraternita dall'altro, come due facce di una stessa medaglia, assolvevano a diverse funzioni: se il banco dei depositi dava modo ai donatori di effettuare versamenti a favore dei poveri e bisognosi, con l'incremento del Monte, il banco dei prestiti salvava la povera gente dalla miseria e dalla disperazione concedendo crediti a interessi bassissimi o addirittura inesistenti (per piccole cifre). L'arciconfraternita, dal canto suo, offriva ai propri membri l'opportunità di riscattare i peccati attraverso l'esercizio della virtù cristiana della Carità e al contempo si faceva carico delle situazioni di indigenza più urgenti. Insomma, grazie alla brillante idea di un frate francescano, era nato a Roma un vero e proprio circolo virtuoso che avrebbe continuato ad esercitare i suoi effetti benefici non soltanto sulla realtà di allora, ma anche in quella dei secoli a venire.

Data la precarietà della prima sistemazione di entrambe le istituzioni, che avevano inizialmente trovato ospitalità presso il palazzo del cardinal Carlo Borromeo, protettore dell'istituto di credito<sup>28</sup>, e in seguito presso la casa dell'orafo Giovan Pietro Crivelli ai Banchi Vecchi (nel luogo detto «chiavica di Santa Lucia»), papa Peretti accordò alla Compagnia del Sacro Monte di Pietà e all'Arciconfraternita una nuova sede situata lungo la strada allora denominata «di

San Salvatore in Lauro» (oggi via dei Coronari), il cosiddetto «Monte Vecchio».<sup>29</sup> Anche quella sistemazione si rivelò tuttavia inadeguata, sia per l'aumento del numero dei pegni, sia perché di fatto essa serviva oramai due diversi istituti, ovvero quello religioso/assistenziale e quello bancario. Allo scadere del 1603 fu dunque acquistato nel rione Regola, a spese del Sacro Monte,<sup>30</sup> benché sotto i favorevoli auspici del cardinale Pietro Aldobrandini allora protettore dell'istituzione, un palazzo assai più ampio e di maggiore rappresentanza che sembrava soddisfare le sopraggiunte esigenze di spazio e di sicurezza del Sacro Monte romano.<sup>31</sup> La posizione del nuovo palazzo (fig. 9) si rivelò strategica per la sua vicinanza al Ghetto (luogo ove tradizionalmente si svolgevano i prestiti), ma anche per la prossimità a uno dei principali assi viari cittadini, battuto non soltanto dai romani, ma anche da viaggiatori e dai pellegrini che facevano il loro ingresso in città dalla via Aurelia attraverso ponte Sisto. Nell'ottica dei promotori di questa impresa la collocazione della nuova sede avrebbe spinto i cittadini romani a modificare di poco le proprie abitudini e non ricorrere più ai banchieri ebrei, bensì ad un'istituzione cristiana, di cui la Chiesa e i suoi ministri si erano fatti sin dall'inizio garanti. Per quanto sia, almeno all'inizio, banca e confraternita condivisero un'unica sede nello stesso palazzo, mentre con il tempo e con l'ampliamento della costruzione, trasformata in vera e propria «isola», le pertinenze di ogni istituzione si vennero via via diversificando, lasciando alla confraternita alcuni ambienti collocati nell'ala nord (la cappella e la sala delle riunioni al piano terra), mentre al banco dei depositi venne assegnato il resto dell'edificio.

Il prestigioso palazzo, situato in quella che allora veniva ancora chiamata piazza San Martinello (dalla chiesa omonima che si affacciava sulla piazza),<sup>32</sup> era stato acquistato dalla nobile famiglia dei Petriani di Amelia che a sua volta lo aveva comperato dodici anni prima dagli eredi della famiglia romana dei Santacroce.<sup>33</sup> Dal 1576 al 1589 esso fu la

<sup>27</sup> Per l'Arciconfraternita del Monte di Pietà si veda FANUCCI 1601, pp. 128–30; PIAZZA (C.B.) 1679, pp. 464–67; MARONI LUMBROSO/MARTINI 1963, pp. 254–56; CARTA 2000a, p. 10; CARTA 2000b, p. 65–76.

<sup>28</sup> MORICHINI 1842, p. 167.

<sup>29</sup> Il palazzo vecchio del Sacro Monte di Pietà fu acquistato con l'appoggio economico di papa Sisto V Peretti al prezzo di 7.000 scudi, come informa un chirografo dello stesso pontefice e l'iscrizione ancora oggi sita sulla facciata del palazzo che recita: SIXTVS V PONT. MAX. / AB SVBLEVANDAM PAVPERVM INOPIAM / MONTI PIETATIS INCERTA IN HAC DIEM SEDE / PROPRIVM HOC DOMICILIVM AERE SVO DICAVIT / MDLXXXV PONT. ANNO I. Su questa fase cfr. CARTA 2000a, p. 12; PANTANELLA 1995, pp. 211–23.

<sup>30</sup> Secondo quanto tiene a precisare TOSI 1937, p. 118.

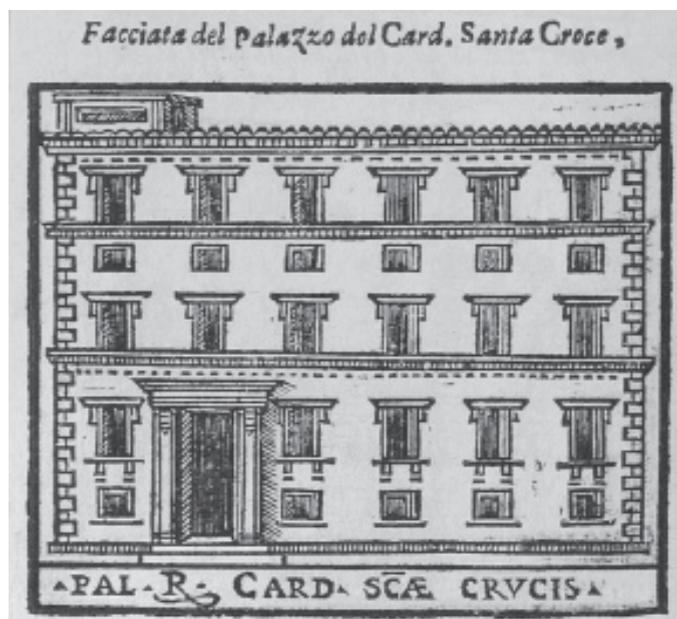
<sup>31</sup> Secondo il Decreto di Congregazione del 26 agosto 1603 l'acquisto del nuovo palazzo in piazza San Martinello fu reso necessario sia per la

strettezza degli spazi sia per il pericolo del «fuoco o altro accidente simile»: ASFR, MdP, Amministrazione, *Decreti di Congregazione del Sacro Monte di Pietà dal 1599 al 1611*, vol. 43, c. 48v.

<sup>32</sup> Detta San Martino de Panerella dal predicato «Pelamantelli», ovvero i cardatori di lane, panni e stoffe grezze che abitavano nelle sue adiacenze. La chiesa risaliva al secolo XI e venne demolita nel 1747 per far posto ad un immobile di quattro piani ed attico. Fu sede, a partire dal 1604 fino alla sua fine, dell'Arciconfraternita della Dottrina Cristiana e venne ristrutturata per volere di Leone XI Medici che la arricchì di due dipinti raffiguranti l'*Apparizione di Gesù a San Martino* di Agostino Ciampelli e la *Disputa dei Dottori* di autore ignoto. Sulla chiesa cfr. LOMBARDI 1996, p. 203.

<sup>33</sup> Costoro possedevano nella stessa zona (l'allora piazza Branca) altri due imponenti palazzi, come riportato da TOSI 1937, pp. 113 s. Per la storia della famiglia tra Quattro e Cinquecento in rapporto alle collezioni di antichità cfr. CHRISTIAN 2002, pp. 255–72, Appendix I (con

dimora di una delle personalità ecclesiastiche di maggiore rilievo della Roma di metà Cinquecento, il cardinale Prospero di Santacroce (1514–1589)<sup>34</sup> il quale dette il nome all'edificio per un certo periodo di tempo (appare infatti così menzionato ancora nelle guide e nelle piante di fine Cinquecento, fig. 10) e per poco anche all'antistante piazza.<sup>35</sup> Nel 1589, venuto a mancare il cardinale Prospero, il palazzo passò nelle mani di Marcello Santacroce il quale, con un atto rogato il 10 giugno 1591, alienò la proprietà, gravata di debiti, ai fratelli Settimio e Fantino Petrigiani di Amelia per la cifra di 13.400 scudi.<sup>36</sup> Uomo di cultura e di grande prestigio, Fantino Petrigiani (1539–1600) fu un autorevole prelado della Curia romana, maestro di casa di Gregorio XIII Boncompagni,<sup>37</sup> referendario *utriusque Signaturae*,<sup>37</sup> arcivescovo di Cosenza (dal 1577 al 1585), nunzio apostolico a Napoli e in Spagna, nonché chierico e presidente della Camera Pontificia, oltre che governatore di diverse province papali.<sup>38</sup> Il suo nome è stato più volte collegato a quello del pittore Michelangelo Merisi da Caravaggio al quale il prelado avrebbe offerto ospitalità presso la sua abitazione, secondo quanto testimoniato dal biografo del pittore Giulio Mancini.<sup>39</sup> Durante gli anni di possesso dei Petrigiani il palazzo di Roma fu sottoposto ad un importante intervento edilizio. Il biografo Giovanni Baglione<sup>40</sup> ci informa che l'autore di tale impresa fu l'architetto bolognese Ottaviano Nolli detto Mascarino (1524–1606),<sup>41</sup> da alcuni ritenuto il responsabile anche del primo progetto del palazzo Santacroce. Allo stato attuale delle conoscenze non siamo in



10. Facciata del palazzo del cardinal Santa Croce (da FRANZINI 1643, S. 726)

grado di stabilire l'effettivo contributo del Nolli all'aspetto cinquecentesco del palazzo, anche se recenti studi sembrano confermare che a lui si debba almeno il cortile e la progettazione dell'intero immobile.<sup>42</sup> Ciò di cui siamo certi è che Mascarino lavorò a lungo per i Petrigiani (non solo a Roma ma anche nell'elegante residenza dei Petrigiani ad Ame-

albero genealogico). Inoltre sulla famiglia Santacroce cfr. AMAYDEN (1910) 1967, II, p. 186; RENDINA 2006, pp. 548–50.

<sup>34</sup> Prospero di Santacroce fu vescovo di Kissano e poi di Albano. Fu nunzio apostolico in Francia, Spagna e Portogallo e si distinse in modo particolare nella lotta della Chiesa contro l'eresia degli Ugonotti in Francia, ciò che gli fece meritare la porpora cardinalizia a lui assegnata da papa Pio IV Medici il 12 marzo 1565. Su questo personaggio cfr. PASTOR 1944–64, *passim*; TOSI 1937, pp. 113–16.

<sup>35</sup> Così nella pianta di Antonio Tempesta del 1593, mentre in quella del Maggi del 1625 la piazza ha già preso il nome di «Monte di Pietà».

<sup>36</sup> L'atto di vendita originale è in ASR, Notai dell'Auditor Camerae, not. Pietro Casaloni, reg. 3652, c. 542. Una copia si trova tra le carte del Sacro Monte di Pietà: ASFR, MDP, Gestione, Istromenti di vendita del Palazzo del Sacro Monte nel 1591, vol. 9. Dall'atto risulta che all'epoca il palazzo, dotato di stalle, fienili, un cortile grande e uno piccolo, nonché di un viridario, confinava da un lato con la piazza, dall'altro con la chiesa di San Salvatore in Campo, mentre sul retro confinava con «bona Domini Valerij Scarineij et Monasterij Beatae Mariae super Minerva, ab alio bona D. Luce de Maximis, prope portam dicti Palatij versus plateam nuncupat del Olmo et Comitibus Blanchis de Blanchis de Civitate Castelli et ab alio bona D. Vincentij Perintij [...]». Trascritto in TOSI 1937, doc. 16, pp. 381–87.

<sup>37</sup> MORONI 1848–61, vol. XLI, p. 260. Ripercorrono la biografia di Petrigiani MORETTI 2012a, pp. 117–20; MORETTI 2012b, pp. 27–35.

<sup>38</sup> Di Civitavecchia (1585), di Viterbo (1592), delle Marche (1593), di Romagna (1594). Il *cursus honorum* di Fantino Petrigiani come gover-

natore è tracciato da WEBER 1994, p. 837, dove si forniscono anche altre notizie inerenti alla vita e alla famiglia (con tuttavia data di morte errata desunta dall'Ughelli).

<sup>39</sup> MANCINI 1956, I, p. 224: «Doppo mi vien detto che stesse in casa del cavalier Giuseppe e di Monsignor Fantin Petrigiani che li dava comodità d'una stanza [...]». Su questo particolare aspetto cfr. FROMMEL 1971, pp. 7s.; MARINI 2005, p. 29, p. 110, n. 110; PUPILLO 2001, pp. 52s.; inoltre segnalo MORETTI 2009, pp. 69–121, in partic. pp. 72s.; MORETTI 2012a, pp. 120–23; MORETTI 2012b, pp. 63–74.

<sup>40</sup> Secondo l'ambigua affermazione di BAGLIONE 1649, p. 99: «Fu suo disegno nella piazza di s. Martinello il palazzo già de' Signori Santacroci, hora divenuto Monte di Pietà». Il biografo ha voluto forse solo dire che Mascarino apportò un suo intervento al palazzo già appartenuto ai Santacroce e dunque già esistente.

<sup>41</sup> Su Ottaviano Mascarino rimando agli studi di GOLZIO 1929, pp. 164–94; WASSERMAN 1966, oltre a diversi studi specifici su singoli edifici da lui disegnati che in questa sede sarebbe troppo lungo elencare.

<sup>42</sup> La proposta parte da Massimo Moretti, il quale, sulla scorta di convincenti confronti stilistici con il cortile di palazzo Petrigiani di Amelia (da lui assegnato con certezza al Mascarino) e sulla base di evidenze emerse nel corso del recente restauro del cortile del palazzo del Monte di Pietà, dove è stata ritrovata la scritta PETRIGNANOR(UM), ne assegna la paternità all'architetto bolognese: MORETTI 2012a, pp. 123–28; MORETTI 2012b, pp. 43–51. Sui rapporti tra Mascarino e i Petrigiani vedi anche NICOLAI 2012, pp. 121–26.

lia)<sup>43</sup> come egli stesso dichiara nel suo testamento<sup>44</sup> e, ancora, in una testimonianza fornita in occasione di una lite nata tra gli ufficiali del Monte di Pietà e i padri della vicina chiesa di San Salvatore in Campo per la concessione di due stanze ed un cortile ai Petrignani.<sup>45</sup>

Come già detto, il possesso del palazzo da parte di questa famiglia non durò a lungo e già il 16 settembre 1603 gli eredi Petrignani vendettero l'immobile, ancorché gravato da diversi censi e debiti, al Monte di Pietà.<sup>46</sup> Dall'atto di vendita apprendiamo che allora l'immobile era in fase di rifacimento, dal momento che il palazzo «post mortem dicti R.mi Fantini imperfectum remansit deficientibus scallis principalibus a manu dextera in ingressu [...] cum solarium Salae Magnae ruinoso, ac lodiis principalibus, parapetibus apartmentis vero superioribus absque pavimentis et solariis, seu sufficientibus undique imperfectis existentibus».<sup>47</sup> Tale precaria situazione è confermata anche da quanto afferma il senese Giulio Mancini a proposito del Mascarino nelle sue *Considerazioni sulla Pittura*: «essendole intervenute alcune disgrazie come il rovinarsi una schala fatta nel palazzo di Messer [...] altino, hoggi del Monte di Pietà».<sup>48</sup> Appena acquistato il palazzo Petrignani, i deputati del Monte di Pietà disposero il completamento dei lavori di ristrutturazione edilizia dell'edificio avviati in precedenza, oltre che l'adattamento dello stesso alle nuove funzioni che questo era chiamato a svolgere. Il

palazzo doveva essere già agibile e in uso dall'inizio del 1604: il 2 settembre 1603 gli ufficiali intimavano ai provvisori di «pigliar il possesso di esso palazzo e far ogni altra cosa necessaria per la totale speditione [...]»,<sup>49</sup> mentre un decreto di congregazione del dicembre dello stesso anno disponeva il trasferimento di tutte le funzioni dell'ente nel nuovo palazzo «in capite anni novi».<sup>50</sup> La cura dei lavori venne affidata, anziché al Mascarino (allora ancora in vita), all'architetto ticinese Carlo Maderno (1556–1629) il quale è nominato per la prima volta architetto di palazzo in un documento del 19 maggio 1604.<sup>51</sup> Sappiamo tuttavia da una testimonianza più precoce, finora mai presa in considerazione, che il suo coinvolgimento dovrebbe risalire già al 7 ottobre 1603 quando questi si impegnava a sovrintendere ai lavori di muratura e di falegnameria ad opera dei maestri Aloisio Canfora e Ambrogio Bonaccino (Appendice I).<sup>52</sup>

#### Carlo Maderno architetto del palazzo del Sacro Monte di Pietà (1604–1629)

L'entrata in scena di una personalità come quella dell'architetto ticinese segna una svolta decisiva nella direzione dei lavori del palazzo del Sacro Monte di Pietà.<sup>53</sup> Nel 1604 Maderno era all'apice della sua notorietà grazie a diversi

<sup>43</sup> Su cui MORETTI 2009, p. 80; LUCCI 2011, pp. 71–82; MORETTI 2012a, p. 125; MORETTI 2012b, pp. 79–106.

<sup>44</sup> Su cui MORETTI 2012a, p. 123.

<sup>45</sup> ASFR, MdP, Gestione, Istrumenti di vendita del Palazzo del Sacro Monte nel 1591, vol. 9, c. 125r–v: «Io testimonio io [sic] che li SS.ri Petrignani comprano una casa da un tale Perintio che io non so il nome vicino alla Chiesa di S. Salvatore in Campo che fa Cantone per voltare alla piazza di S. Martinello, la qual casa se ben mi ricordo la comprano per scudi 2.300 et questo io lo so per che servivo per Architetto delli detti SS.ri Petrignani; la qual casa per una parte fu data alli Padri di S. Salvatore in Campo in ricompensa delle doi stantie contigue [125v] alla lumaghetta del Palazzo, et al porticale della chiesa, quale andava buttato in terra e abbellita la facciata e fatte le scale di detta chiesa alla porta; et oltre detta casa li detti SS.ri Petrignani s'obligorno da fare il Choro, quale è al presente sopra la porta di detta chiesa, et la scala quadra a lumaca, quale al presente va dalla dalla [sic] cantina sino al piano delle stantie di detti Padri». La testimonianza, non datata, dovrebbe risalire al 1605, anno in cui il Sacro Monte di Pietà intenta una causa contro Bernardino Massari, vicario del monastero e della chiesa di San Salvatore in Campo (*ivi*, cc. 126r s.). Sulla deposizione vedi MORETTI 2009, p. 95; MORETTI 2012b, pp. 43–51.

<sup>46</sup> Come documenta l'atto di vendita rogato presso il notaio Ruggero Ferracuti (ASR, Notai dell'A.C., vol. 2809, cc. 368s.; esiste una copia dell'atto presso ASFR, MdP, Gestione, Istrumenti diversi dall'anno 1598 sino al 1605, vol. 15, cc. 69r–78v. L'atto è stato integralmente trascritto da TOSI 1937, pp. 388–96, doc. 17.

<sup>47</sup> *Ivi*, p. 389. Un'idea della struttura della scala cui si riferisce il Mancini è fornita da un disegno dell'Accademia di San Luca di Roma (Fondo Ottaviano Mascarino, n. 2419, *Spaccato di casa Petrignani. Sezione della scala tra 1591 e 1600*, mm. 590 × 450), ove si vede una sezione dello scalone a pianta quadrata scandito dalla presenza di eleganti colonne di ordine dorico e da ballatoi. Come si riesce a capire dalla pianta del palazzo dello stesso architetto conservata sempre presso l'Accademia di San Luca (AASL, Fondo Ottaviano Mascarino, n. 2418), in effetti la collocazione del grande scalone d'accesso al piano nobile era sulla destra di chi entrava, nell'area dell'attuale anticappella, in una sorta di chiostrina che prendeva luce dall'alto. Una seconda pianta del palazzo – meglio leggibile dell'originale in quanto trattasi di un disegno di copia di Domenico Martinelli (1650–1718) dell'ultimo quarto del sec. XVII – si trova presso il Civico Gabinetto dei Disegni del Castello Sforzesco di Milano (Fondo Martinelli IX, fol. 130). Su di esso cfr. WASSERMAN 1966; MARCONI 1974, fig. 2418; LORENZ 1991, p. 335 n. MZ 509. Ringrazio la dott.ssa Maria Rita D'Amato per avermi fornito una copia digitale della stessa.

<sup>48</sup> MANCINI 1956, p. 232. L'ambigua parola «[...] altino» va ovviamente letta come Fantino (Petrignani).

<sup>49</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1599 al 1611, vol. 43, c. 48v.

<sup>50</sup> ASFR, MdP, Registro di brevi, Istrumenti e decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1540 al 1604 o meglio al 1626, c. 95v: (17 dicembre 1603) «Decretum [est] quod in capite anni novi transportetur capsula et mobilem [?] ad novum palatium montis et in monte

importanti incarichi ricevuti sia nel campo dell'edilizia sacra (facciata della chiesa di Santa Susanna; progetto per la facciata di Sant'Andrea della Valle; lavori di smantellamento della vecchia Basilica Vaticana e di ampliamento della nuova chiesa) che in quella civile (palazzo Rusticucci, oggi distrutto; palazzo Mattei di Giove; Villa Aldobrandini a Frascati, assistito dall'architetto papale Giovanni Fontana).<sup>54</sup> Furono proprio tutte queste esperienze a far sì che egli fosse il candidato ideale alla direzione dei lavori del palazzo acquistato dal Sacro Monte, anche perché, come abbiamo ricordato, dal 5 maggio 1602 ricopriva la carica di protettore di quella istituzione il cardinale Pietro Aldobrandini, uno dei principali committenti del Maderno.<sup>55</sup> Una volta convocato dai provveditori del Monte, Maderno si dimostrò subito disponibile a soddisfare tutte le richieste che gli venivano di volta in volta presentate, rimanendo alle loro dipendenze, con il titolo di «architetto del Sacro Monte», per un periodo di oltre venticinque anni.<sup>56</sup> Le sue competenze andavano dalla stima di semplici elementi architettonici (come mensole e capitelli) alla valutazione economica delle case adiacenti destinate ad essere acquistate ed inglobate nella costruenda isola, dalla progettazione del piano d'intervento fino alla supervisione dei lavori di falegnameria o di muratura.<sup>57</sup> Nel caso del palazzo del Monte di Pietà, l'obiettivo era non solo di ampliare la cubatura dell'edificio esistente, ma anche isolarlo dal resto dei fabbricati circostanti in modo da trasformarlo in una sorta di palazzo-cassaforte con funzione multipla di banco dei pegni e di deposito, e di sede confraternale.<sup>58</sup> Gli acquisti delle case adiacenti provocarono inevitabilmente una rivoluzione dello *status quo* del rione e in alcuni casi il Monte dovette addirittura affrontare lunghe vertenze giudiziarie, come quella, già ricordata, con i deputati della confinante chiesa

di San Salvatore in Campo, lite che poi verrà in qualche modo risolta con il totale spostamento dell'edificio nell'allora piazza dell'Olmo. Stando alla documentazione pervenuta, già nel 1610 (19 ottobre) la Congregazione ordinava la costruzione di un cortile interno al palazzo,<sup>59</sup> mentre due anni dopo (10 luglio 1612) incaricava Maderno di ispezionare una casa diroccata «*dove al presente si fabbrica per accomodarla in modo che non pregiudichi sulle case già fabbricate*», una frase che inequivocabilmente si riferisce ad una nuova campagna di lavori, successiva a quella iniziale del 1603–1604 e comprensiva non solo di un adeguamento strutturale dell'edificio, ma di un vero e proprio ampliamento della sua cubatura iniziale.<sup>60</sup> Proprio al 1612 (14 agosto) risale un mandato di pagamento di dodici scudi a favore dell'architetto, una cifra modesta, forse da intendersi come una sorta di regalia in occasione della festa del 15 di agosto, dal momento che è giustificata con queste parole: «per ricognitione dell'amorevolezza che esso usa nel servizio del nostro Monte».<sup>61</sup>

Il 27 marzo 1618 Maderno si vide affidare l'incarico di disegnare una nuova pianta dell'edificio (purtroppo ad oggi non pervenuta).<sup>62</sup> La richiesta di una pianta risponde all'esigenza di reperire uno spazio all'interno del palazzo da adibire a cappella e di estendere la fabbrica su entrambi i lati della facciata principale. A quanto pare un luogo destinato al culto già esisteva all'interno del palazzo ex Petrigiani: è infatti possibile localizzare uno spazio ad uso di cappella nel piano nobile, in posizione adiacente alla «sala principale», a sua volta contigua ad un ambiente definito «salotto dipinto». Come spiega la Scherner, la quale ha dedicato uno studio specifico a questo argomento,<sup>63</sup> doveva trattarsi di una sala di medie dimensioni a pianta quasi quadrata o meglio ottagonale (lunga circa 18 palmi per lato, ovvero

veterem remaneant solum officiales destinati ad restitutionem et venditionem pignorum veterum».

<sup>51</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1599 al 1611, vol. 43, c. 58r (19 maggio 1604).

<sup>52</sup> ASR, TNC, ufficio 9, vol. 48, cc. 439r–v: «Obligatio pro S. Monte Pietatis die 7 octobris 1603».

<sup>53</sup> Sul ruolo di Carlo Maderno nella fabbrica del palazzo del Monte di Pietà cfr. HIBBARD 2001, pp. 306 s.

<sup>54</sup> Sul vasto argomento si segnala per relativa bibliografia il contributo di CONNORS 2006, pp. 111–37; inoltre LOI 2006, pp. 150–57.

<sup>55</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1599 al 1611, vol. 43, c. 34r.

<sup>56</sup> Sull'opera di Carlo Maderno come architetto civile e di palazzi cfr. WADDY 1992 pp. 194–233.

<sup>57</sup> In una richiesta di stima del 19 maggio 1604 di alcuni scalini che vengono valutati 33 giulii l'uno; qui Maderno viene definito «architetto del nostro Sagro [sic] Monte»: ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1599 al 1611, vol. 43, c. 58r.

<sup>58</sup> Come già notava CARTA 2000a, pp. 16 s.

<sup>59</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1599 al 1611, vol. 43, c. 142; HIBBARD 2001, p. 306. Non è possibile allo stato attuale delle ricerche, stabilire di quale cortile si tratti.

<sup>60</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione dal 1612 al 1632, vol. 44, c. 8r; HIBBARD 2001, p. 306.

<sup>61</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione, vol. 44, c. 9v.

<sup>62</sup> *Ivi*, c. 87r: «[fu ordinato] che il s[ignor] Frumento si contenti d'esser col Maestro Carolo Maderno n[ostro] Architetto per far formar la pianta della fabrica che deve seguir per la facciata del Palazzo et insieme far considerare se vi ha sito capace per ampliar la n[ost]ra Capella»; HIBBARD 2001, p. 306; SCHERNER 2009, p. 204, doc. II.2. In ASFR, MdP, Registro di Brevi, istrumenti e Decreti di Congregazione del monte di Pietà dal 1540 al 1604, vol. 13, c. 126v anziché la parola «pianta» ho letto «pontata», ovvero impalcatura, forse un errore di trascrizione da parte del segretario.

<sup>63</sup> SCHERNER 2009, pp. 30 s. Si confronti anche con SCHERNER 2007, pp. 370–72.



11. Palazzo Petrignani, particolare da Stefano Du Pérac, *Nova Urbis Romae Descriptio*, 1577 (Foto Bibliotheca Hertziana)

circa quattro metri) dotata di una finestra verso il cortile minore e di una verso la «stanza per udire la messa». <sup>64</sup> Questa prima cappella, chiamata in seguito «vecchia», si rivelò presto troppo piccola per le esigenze dell'Arciconfraternita che infatti, sempre il 27 marzo del 1618, incaricò Maderno di «considerare se vi ha sito capace per ampliare la nostra cappella». <sup>65</sup> Sappiamo che pochi mesi dopo, il 19 giugno,

l'architetto presentò un disegno per una nuova cappella, «che si pensa di farla maggiore di quella c'adesso è». <sup>66</sup> Purtroppo tale dichiarazione non fornisce indicazioni né sulla sua ubicazione né sul suo aspetto finale. Sappiamo però che la vecchia cappella rimase in uso almeno fino al 1618, mentre più di dieci anni dopo, nel 1629, abbiamo notizia dalla Sacra Visita Apostolica di quell'anno dell'esistenza di un nuovo spazio culturale <sup>67</sup> posto questa volta al piano terreno dell'edificio e dotato di un unico altare per le messe nell'abside (diverso tuttavia da quello attuale, realizzato dall'architetto Francesco Peperelli nel 1644). <sup>68</sup>

Per quanto riguarda la facciata del palazzo, sappiamo che all'epoca dei Santacroce essa mostrava ancora una forma tipicamente rinascimentale, con due piani principali divisi da un mezzanino, cornicioni marcapiano sporgenti e bugne agli angoli. <sup>69</sup> L'incisione del Franzini <sup>70</sup> del 1643, ma relativa probabilmente alla situazione del palazzo nel secondo decennio del Seicento, la descrive chiusa da conci e definita in ognuno dei suoi due piani da sei finestre con forti incorniciature (fig. 10), con il portale collocato sulla sinistra, in corrispondenza di un'altana (mai più registrata dalle vedute posteriori). <sup>71</sup> Già nella pianta di Roma di Étienne Du Pérac di fine Cinquecento (fig. 11) il palazzo mostrava un aspetto «a cubo» in competizione per grandiosità con i vicini palazzi Capodiferro e Farnese. Da questa pianta risulta che esso era dotato di un ampio cortile e di una facciata con cornice marcapiano con, inaspettatamente al centro, un importante portale affiancato da due coppie di finestre per parte. Si tratta con ogni probabilità già di una situazione molto vicina a quella attuale (fig. 9) dal momento che è opinione diffusa che la parte centrale dell'edificio odierno rispecchi ancora la

<sup>64</sup> Questa soluzione riflette l'uso del palazzo come residenza di un ecclesiastico (Fantino Petrignani) e non certo le esigenze sopravvenute con la presa di possesso della nuova istituzione.

<sup>65</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione, vol. 44, c. 87. Trascritto in SCHERNER 2009, p. 204, doc. II.2.

<sup>66</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di Congregazione, vol. 44, c. 91v. Trascritto in HIBBARD 2001, p. 306 (con data errata); SCHERNER 2009, p. 204, doc. II.3.

<sup>67</sup> ASV, *Sacra Congregazione delle Visite Apostoliche*, 4, c. 1130 (6 luglio 1629). Trascritto da SCHERNER 2009, p. 204, doc. II.4.

<sup>68</sup> Secondo SALERNO 1973; KUHN-FORTE 1997; HIBBARD 2001, p. 306, il sito della cappella del Maderno non era nel luogo dell'attuale, bensì nell'ala del palazzo sotto all'orologio, dunque grossomodo al posto della cappella vecchia. Di recente le nuove acquisizioni della Scherner (SCHERNER 2009, pp. 31–33) dimostrano, al contrario, che la sua collocazione era al piano terra dell'edificio, in prossimità del cortile principale e a ridosso del muro di uno scalone indicato nel progetto del Mascarino, dunque quasi al posto dell'odierna cappella del palazzo.

<sup>69</sup> Testimonianze dell'aspetto cinquecentesco della facciata del palazzo sono fornite dalla guida del Franzini (FRANZINI 1643, p. 726), oltre che dalla già ricordata descrizione manoscritta dei palazzi di Roma di

autore anonimo pubblicata nel 1939 da Pietro Tomei: TOMEI 1939, p. 223.

<sup>70</sup> FRANZINI 1643, p. 726 (Facciata del Palazzo del card. Santa Croce). Pur essendo un testo successivo, l'autore riporta illustrazioni antiche, dal momento che nel caso il nostro palazzo è ancora indicato come appartenente al cardinal Santa Croce.

<sup>71</sup> È probabile che tale immagine, trattandosi di un'incisione, vada letta rovesciata, e dunque che il portale fosse collocato sulla destra.

<sup>72</sup> Così secondo il Tosi 1937, p. 121, il quale a sua volta riprende l'opinione di GOLZIO 1929, p. 188. La pianta dell'edificio del Mascarino in possesso dell'Accademia di San Luca precedente agli interventi maderiniani (AASL, Fondo Ottaviano Mascarino, n. 2418) mostra che l'architetto aveva progettato per esso un ingresso fiancheggiato da due colonne e due nicchie libero da ogni altra struttura, secondo quanto recita la didascalia; non sappiamo tuttavia se questo progetto fu mai portato a termine ed è dunque al momento difficile arrivare a conclusioni definitive. La pianta dell'edificio presso l'Accademia di San Luca riporta presso l'ingresso la seguente dicitura: «questo ingresso del palazzo vorrebbe [sic] essere tutto libero e sopraadetto salotto». La pianta, già pubblicata da WASSERMAN 1966, è stata di recente ripubblicata da MORETTI 2012a, p. 126, fig. 12; MORETTI 2012b, p. 139, fig. 13.



12. Monte di Pietà e banco pubblico  
(da VASI 1759, tav. CLXXX)

facciata del Mascarino e che gli interventi posteriori non abbiano intaccato nella sostanza l'impianto cinquecentesco (a parte le sopraelevazioni attuate nell'Otto e Novecento).<sup>72</sup> La facciata voluta dal Maderno, nella sua sobria eleganza, non doveva perciò essere molto diversa da quella progettata dal suo predecessore, con modifiche che riguardarono soprattutto l'altezza (aggiunta di un piano sottotetto e di un mezzanino), l'aspetto delle finestre e delle loro rispettive mostre (rifatte ex novo), nonché l'ampiezza del cortile principale.<sup>73</sup> È infatti possibile che con l'acquisizione di terreni e fabbricati sul lato nord-occidentale dell'edificio tra il 1605 e il 1618<sup>74</sup> si fosse proceduto ad una modifica del cortile del palazzo cinquecentesco (originariamente quadrato, con ogni lato lungo 21 passi, e in seguito divenuto rettangolare)<sup>75</sup> che venne dotato su entrambi i lati corti di doppi loggiati, in

seguito tamponati nella parte alta nel secolo XIX.<sup>76</sup> In merito al portone, in posizione laterale destra, esso rimase il principale accesso al palazzo per secoli; solo in epoca recente (negli anni '30 del Novecento) ci si premurò di aprire un secondo portone al banco dei pegni verso sinistra, ciò che di fatto dotò il complesso di due ingressi distinti ed indipendenti.<sup>77</sup>

Questi spostamenti ebbero un'inevitabile ripercussione anche sulla storia del Cristo *in figura pietatis* di cui ci stiamo occupando. E' assai poco probabile che la sua posizione originaria sulla facciata fosse al di sopra del portone d'ingresso sulla destra, dal momento che il cornicione marcapiano che definisce il piano nobile e la finestra subito soprastante non lasciano spazio sufficiente ad alcun tipo di ornamento. È invece molto più verosimile che esso occupasse sin dall'origine una posizione centrale rispetto alla facciata, simile

<sup>73</sup> Come risulta da ASFR, MdP, Miscellanea, vol. 276, Misura e stima del Palazzo del S. Monte, c. 9r: (Facciata dinanzi verso la piazza). Per una più ampia discussione di questo prezioso documento vedi paragrafo successivo di questo studio. La facciata presenterebbe punti di contatto anche con palazzo Mattei di Giove di Carlo Maderno: CARTA 2000a, p. 29.

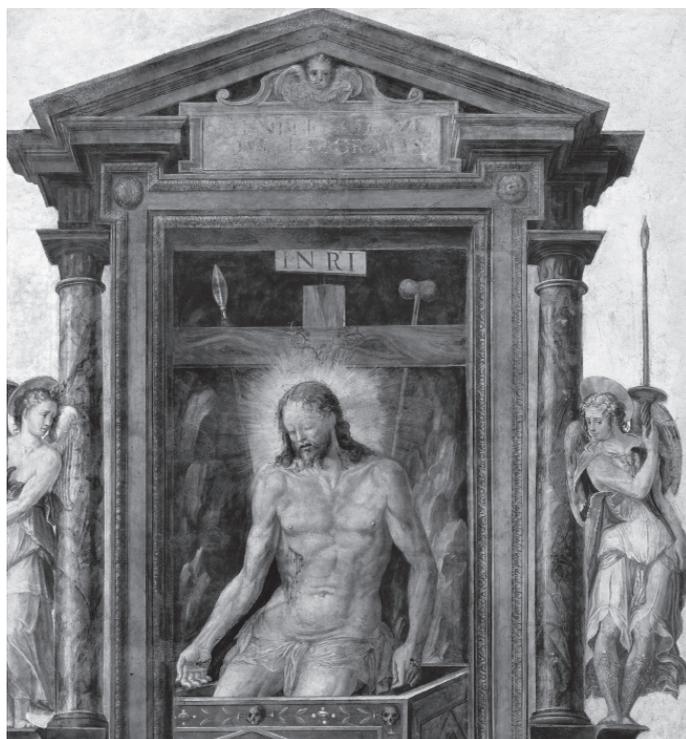
<sup>74</sup> Documentate da una serie di perizie sulle abitazioni adiacenti. Cfr. CARTA 2000a, pp. 16 s.

<sup>75</sup> TOMEI 1939, p. 223. Il passo romano corrisponde a mt 0,74, dunque il lato del cortile era di mt 15,54.

<sup>76</sup> Carta (CARTA 2000a, p. 56) sottolinea come l'attuale aspetto del cortile sia dovuto ai lavori effettuati dopo il 1869 dall'architetto Ignazio Del Frate, il quale provvide a far scomparire le originali logge e a sostituirle con l'odierno impianto ad arcate cieche e ad aperture cir-

colari su cui sono inseriti busti marmorei. Secondo MORETTI (MORETTI 2012b, p. 50) il cortile sarebbe invece «l'unica porzione del complesso ad aver mantenuto intatte le forme volute dall'architetto bolognese [Mascarino]», affermazione questa che non mi trova concorde in considerazione delle modifiche apportate prima dal Maderno e poi da Del Frate. L'aspetto del cortile al tempo del Maderno doveva invece riflettere quello di Palazzo Mattei a Montegiove, una fabbrica dell'architetto ticinese che molto doveva avere in comune con il palazzo del Monte di Pietà anche nell'andamento della facciata (*ivi*, p. 29).

<sup>77</sup> TOSI 1937, p. 121. Il Tosi dice esplicitamente che l'unico portone antico è quello di destra mentre l'altro, con la scritta MONS PIETATIS ET DEPOSITORUM è «di costruzione odierna», dunque della fine degli anni '30 del Novecento.



13. Lorenzo Rustici, *Cristo in pietà in un'edicola*. Siena, collezione del Monte dei Paschi di Siena (Foto Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Lensini, Siena)

all'attuale, benché (più) ribassata, in modo da rendere meglio fruibile il messaggio redenzionale e celebrativo dell'insieme. Al di sotto di esso, a partire circa dal 1614, fu realizzata una modesta fontana dotata delle armi araldiche di Paolo V Borghese, ancora oggi nella medesima posizione.<sup>78</sup> A tal riguardo, l'incisione di Giuseppe Vasi che riproduce la facciata alla metà del Settecento<sup>79</sup> (fig. 12) non manca di registrare un importante dettaglio: in corrispondenza della fontana di epoca borghesiana si può notare un'anomala indentatura rettangolare della muratura. È probabile che si tratti della memoria, non del tutto cancellata dalle successive superfetazioni, dell'originario sito della nicchia, chiuso con i lavori del terzo decennio del Seicento e

<sup>78</sup> Sulla fontana, che venne fornita dell'acqua proveniente dall'Acqua Paola di ponte Sisto con un decreto di congregazione del 23 luglio 1614, cfr. TOSI 1937, p. 120; MASTRIGLI 1928, II, pp. 182–84; CARTA 2000a, p. 29; PULVERS 2002, pp. 512s., n. 1068 a–b. Secondo CARTA 2000a prima di quella fontana esisteva sulla fronte del palazzo una «monumentale fontana con colonne appartenente alla prima ristrutturazione [del palazzo]»; di questa notizia, assai improbabile vista l'assenza della fornitura d'acqua prima del 1614, purtroppo non vengono fornite le relative fonti bibliografiche.

<sup>79</sup> VASI 1759, tav. 180.

<sup>80</sup> Su quest'opera cfr. scheda di A. BAGNOLI in *Sede storica* 1988, pp. 352–55. L'opera è databile al 1570 circa e costituisce una delle rare testimonianze

in seguito definitivamente occultato dagli interventi di epoca successiva. È forse in questo ricettacolo, proprio in corrispondenza dello spazio lasciato libero tra le due serie di finestre del piano terra, che dobbiamo immaginare collocato il primo tabernacolo con il *Cristo in figura pietatis*, certamente risolto in forme architettoniche più sobrie rispetto alle attuali, benché sempre collegato visivamente alla sua iscrizione dedicatoria. Un interessante precedente pittorico, capace forse di restituire l'aspetto originario dell'edicola di Roma, è costituito da un dipinto del senese Lorenzo Rustici (1521–1572) proveniente dall'antica sede del Monte di Pietà di Siena, ove in origine decorava la Sala dei Pegni di quell'istituto (fig. 13).<sup>80</sup> In esso la figura del *Cristo in figura pietatis* è seduta sul sarcofago (fino alle ginocchia) con al lato alcune rocce (alludenti ai monti), mentre sul fondo scuro si erge una croce accompagnata dai simboli della Passione e dal cartiglio con la scritta INRI. Il Cristo con le gambe in scorcio che affondano nel sepolcro, l'atteggiamento della figura con il volto chino verso sinistra e di tre quarti e le braccia allungate, il fondo scuro da cui emerge la croce sono tutti elementi che ricordano direttamente il rilievo romano, al punto che è ipotizzabile una relazione tra le due opere.<sup>81</sup>

### I primi interventi sulla facciata: 1623–1629

Stando a quanto si ricava dai documenti, dopo il primo progetto presentato ai deputati del Monte nel 1618, Carlo Maderno riuscì a dare piena attuazione al suo piano di ampliamento e di ridefinizione del palazzo del Monte di Pietà solo nella seconda metà del 1623. A partire da quella data si dette infatti avvio ai lavori di demolizione degli edifici acquisiti dall'istituto di credito nel corso degli anni per procedere poi alla costruzione, su nuove fondamenta, del corpo laterale destro dell'edificio verso l'attuale via Arco del Monte;<sup>82</sup> a questa prima tornata di interventi seguiranno, a partire dal 1625, la costruzione della torre campanaria con l'orologio e gli ampliamenti verso la piazzetta

pittoriche pervenute, attribuibili con certezza a questo pittore. Ringrazio Marco Gallo per aver richiamato la mia attenzione su quest'opera.

<sup>81</sup> Analogamente alla *Pietà* romana quella senese è collocata entro un'edicola architettonica – dipinta, anziché reale – caratterizzata da un timpano triangolare spezzato entro cui è inserita una tabella contenente una frase evangelica e da due colonne *en trompe-l'oeil* affiancate da due angeli reggicandela.

<sup>82</sup> «In quanto alle ruine del gettito li sopradetti capi mastri convengono con il sacro Monte di buttare a terra tutte le case che vanno buttate, la ruina de le quali si doverà estimare da Carlo Maderno Architetto [...]». In ASFR, MdP, Gestione, Instrumenti diversi dall'anno 1616 sino al 1624, vol. 19, c. 111v (4 luglio 1623).

dell'Olmo.<sup>83</sup> Risale infatti al 4 luglio 1623 una serie di importanti incarichi che attestano l'apertura del nuovo cantiere del palazzo, affidato alla direzione del capomastro Giovan Battista Pozzi, sempre sotto la supervisione del Maderno. In quella stessa data viene sottoscritta una *obligatio* da parte di due scalpellini provenienti dalla diocesi di Como, Battista Castello del *quondam* Bernardo, proveniente da Melli, e Francesco Castello del *quondam* Domenico, proveniente da Bissone. I due artigiani si impegnavano a «provvedere di tutti li travertini che andaranno et li saranno ordinati dalli Signori Deputati, et Ministri del detto Sacro Monte per servizio della nuova fabrica che si farà nel Palazzo di detto Monte». <sup>84</sup> Gli stessi promettevano di consegnare i travertini destinati alle cantonate, alle porte e alle finestre della fabbrica del palazzo lavorati e finiti, che «il trevertino saldo, bono et recipiente sia lavorato con spigoli dritti, e spianati e pichiati tanto in quelli per le cantonate come quelli de porte e fenestre». <sup>85</sup> Come tutti gli addetti ai lavori si saranno accorti, il nome di Francesco Castelli risponde a quello di un allora ancora poco conosciuto maestro ticinese, assistente di Carlo Maderno, che di lì a poco occuperà un posto d'onore nelle cronache artistiche con il nome di Francesco Borromini. <sup>86</sup>

Protrattisi dunque fino alla fine del terzo decennio del Seicento, i lavori al palazzo del Sacro Monte di Pietà conobbero una battuta d'arresto all'inizio del 1629 con la morte del Maderno (30 gennaio 1629);<sup>87</sup> essi furono portati a compimento da Bartolomeo Breccioli,<sup>88</sup> il quale, ricevuto un saldo di pagamento il 27 novembre 1630, rimase al servizio del Sacro Monte fino alla sua morte, avvenuta nel gennaio 1637. A partire da quella data il ruolo di architetto del Sacro Monte venne assunto da Francesco Peperelli, artefice della nuova e più sontuosa cappella che tuttora orna l'edificio,<sup>89</sup> e durante il pontificato di Urbano VIII Barberini (1623–1644) fu anche dato compimento al progetto che già aveva sognato il primo architetto del palazzo,<sup>90</sup> Ottaviano Mascarino. Finalmente il palazzo poteva estendere la facciata lungo tutta la piazza, sino al cantone di destra e, girato l'angolo, mostrare una seconda importante fronte sulla strada «che va a Ponte Sisto» (attuale via Arco del Monte) grazie all'acquisizione dell'area già occupata dalla chiesa di San Salvatore in Campo; questa, di pertinenza dei monaci dell'Abbazia di Farfa sin dal lontano X secolo, fu nel 1639 definitivamente traslata nella vicina piazza dell'Olmo e costruita ex novo dall'architetto Francesco Peperelli (venuto poi a mancare nel 1641).<sup>91</sup>

<sup>83</sup> Una sintesi dei lavori occorsi in quel decennio è tracciata da BORSI 1990, p. 94.

<sup>84</sup> Una copia del documento si trova in ASFR, MdP, Gestione, Instrumenti diversi dall'anno 1616 sino al 1624, vol. 19, cc. 105v–107r (4 luglio 1623). Nel volume in ASFR, Amministrazione, Decreti di congregazione del S. Monte di Pietà dal 1612 al 1632, vol. 34, c. 161, in data 4 luglio 1623 si dà notizia dell'autorizzazione concessa dal magistrato del Sacro Monte alla stipula dei capitoli con i muratori. L'originale del notaio si trova in ASR, TNC, ufficio 9, not. Bernardinus Gargarius, vol. 157, cc. 127s. Riguardo a tale documento si segnala l'errata indicazione della data fornita da TOSI 1937, p. 121 (che riporta 4 luglio 1628 anziché 4 luglio 1623); sullo stesso documento cfr. anche *Ragguagli borrominiani* 1968, pp. 76s., pp. 204s. (trascrizione parziale del documento); PITTONI 1995, p. 49 (con trascrizione parziale del documento); HIBBARD 2001, p. 306.

<sup>85</sup> ASFR, MdP, Gestione, Instrumenti diversi dall'anno 1616 sino al 1624, vol. 19, cc. 106v–107r.

<sup>86</sup> Come chiarisce CONNORS 2000, p. 7, nei primi suoi anni di attività l'architetto è indicato semplicemente come Francesco Castelli; nel 1619 viene citato per la prima volta un «Francesco Bromino» nei libri mastri del cantiere di San Pietro (PITTONI 1995, p. 44) e finalmente negli anni tra il 1628 e il 1634 compare come «Francesco Borromino alias Castelli» o «Francesco Castelli detto Borromini»; solo in seguito e per il resto della sua vita egli assumerà stabilmente il nome di Francesco Borromino o Borromini.

<sup>87</sup> Il saldo dei lavori sopra descritti avvenne il 3 febbraio 1631: ASR, TNC, ufficio 28, not. Paolus Vespignanus, vol. 153, c. 336.

<sup>88</sup> Oltre che dai documenti, ciò è tramandato da BAGLIONE 1649, pp. 346s.: «E dopo la morte di Carlo Maderno hebbe cura della fabbrica del Monte di Pietà». A Bartolomeo Breccioli Baglione dedica un'intera biografia (*ivi*, pp. 346s.), indicandone il luogo di nascita in Sant'Angelo in Vado presso Urbino e dipingendolo come pieno d'ingegno e di talento, attivo sia a

Roma che a Urbino, ma anche a Fano (mole) e a Pesaro (porto). Breccioli, dopo aver fatto i suoi primi passi a fianco di Francesco Capriani da Volterra, fu allievo di Domenico Fontana presso il quale venne in contatto con Carlo Maderno del quale divenne prima amico e poi parente, sposandone la nipote della seconda moglie (MANFREDI 1999a, p. 214). Maderno lo volle al suo fianco in diverse occasioni sia come segretario, sia come disegnatore e soprintendente alle fabbriche, tra cui va ricordata la cupola di Sant'Andrea della Valle. Oltre a restauri di diversi palazzi romani, come palazzo Caetani al Corso, palazzetto Amadori presso l'Arco di Portogallo e palazzo Nari a casa Pia. L'architetto si dedicò anche alla costuzione e al risarcimento di diversi conventi romani (Carmelitane di Santa Teresa alle Quattro Fontane, Convertite) e, sotto Urbano VIII, a diverse fabbriche pontificie. Fu inoltre incaricato della progettazione e realizzazione del giardino Caetani di Cisterna (AMENDOLA 2009, pp. 273–76). Breccioli, la cui residenza romana è documentata presso la parrocchia di S. Maria in Via (*Alla ricerca di «Ghiongrab»* 2011, p. 241), si spense nel gennaio del 1637 e fu sepolto nella chiesa di Santa Susanna a Termini. Su di lui vedi anche RANDOLFI 2009, pp. 263–80.

<sup>89</sup> Su Francesco Peperelli vedi LONGO 1990, pp. 25–44.

<sup>90</sup> Notizia confermata dalla testimonianza dello stesso Baglione (BAGLIONE 1649, p. 180): «Fu similmente d'ordine d'Urbano edificata la nuova Chiesa di San Salvatore in Campo, appresso il Monte della Pietà, e sotto di lui è stata anche ingrandita la fabrica del palagio dell'istesso Monte, architettura del Peperelli».

<sup>91</sup> BUCHOWIECKI 1974, pp. 806–09; in base a quanto afferma il Ciampini, secondo il quale la chiesa si trovava in origine «e conspectu ecclesiae Ss.mae Trinitatis Convalescentium», l'autore localizza l'antica chiesa medievale della prima metà del X secolo sulla odierna via Arco del Monte, nei pressi della Santissima Trinità. Per un più ampio resoconto della storia antica della chiesa si veda TOSI 1937, pp. 123s.; LOMBARDI 1996, p. 208.

Delle opere in pietra per la facciata del palazzo che si realizzarono nel terzo decennio del Seicento possiamo il capitolato d'appalto (del 4 luglio 1623),<sup>92</sup> ma soprattutto un prezioso rendiconto di spesa (le cosiddette *misure e stime*) presentato dal capomastro muratore Battista *quondam* Bartolomeo Pozzi di Coldrè<sup>93</sup> e approvato dall'architetto Bartolomeo Breccioli all'indomani della chiusura del cantiere avvenuta il 9 ottobre 1629, circa nove mesi dalla morte di Carlo Maderno.<sup>94</sup> Da un'attenta lettura di alcuni stralci della «Misura et stima de lavori di muro della fabrica nova aggiunta et accresciuta al Palazzo del sacro Monte della Pietà et della facciata d'avanti principale della fabrica vecchia rifatta di novo et altri rappezzi d'appartamenti di detta fabrica vecchia et altre diverse case d'esso Sacro Monte» (Appendice II) ricaviamo informazioni utili per ricostruire il tipo di intervento effettuato sulla nuova fabbrica del palazzo.<sup>95</sup> Tra le altre annotazioni ve ne sono alcune importanti ai fini della ricostruzione dell'originaria posizione in cui si trovava il Cristo e delle vicende costruttive della nicchia-tabernacolo che lo contiene. La facciata, la cui dimensione raggiungeva allora i 136 palmi di larghezza e gli 87 palmi di altezza, era connotata da un unico portone (largo 16 per 27 palmi) e dalla nicchia della Pietà (larga 13 e alta 28 palmi). Per quanto concerne la facciata, l'edificio venne dotato di sei finestre al piano sottotetto, sei al mezzanino, sei al piano nobile, sei al piano terreno e altre sei finestre per le cantine, queste ultime munite di inferriate per evidenti motivi di sicurezza. Rispetto alla situazione precedente, essa fu rialzata di un piano (corrispondente all'attuale secondo piano dell'edificio),<sup>96</sup> e rifinita con un particolare tipo di pittura murale, la colla brodada, un impasto di calce e grani di marmo, soluzione che gli conferiva il colore del travertino tipico di tanti edifici romani coevi.<sup>97</sup>

A proposito dell'edicola con il Cristo in Pietà, il già ricordato rendiconto di spesa ci informa che al momento dei lavori del 1623/29 sia il rilievo che l'iscrizione si trovavano già *in situ*, ovvero collocati sulla facciata del palazzo; entrambi furono infatti rimossi dalla loro collocazione al momento in cui si mise mano al lavoro, forse a scopo precauzionale, ma più verosimilmente per permettere ai muratori di apportare le dovute modifiche alla facciata stessa. Dal capomastro dei lavori vengono infatti chiesti pagamenti «per la levatura, mettitura in opera della Pietà di marmo in mezzo a detta facciata tra una finestra e l'altra con suo ornamento attorno con frontespizio tondo e doi risalti dalle bande che posano sopra l'orecchie del telaro attorno dov'è la Pietà con sua iscrizione [...]» (Appendice II).<sup>98</sup> Da ulteriori indicazioni capiamo che i due manufatti, ovvero la scultura e l'iscrizione (sempre nominati assieme), vennero posti temporaneamente in un deposito all'interno del palazzo stesso e poi ricollocati «*come prima*» una volta compiuti i lavori («levati di opera, portati dentro, messe in una stanza e doppo riportatola fuori e tornatola a rimettere in opera come prima»).<sup>99</sup> Ciò non significa necessariamente nell'esatta posizione di partenza che avevano prima dell'intervento rispetto alla facciata, ma nello stesso modo, ovvero uno sopra all'altro. Sempre lo stesso documento fornisce una descrizione dell'insieme prima dell'intervento:<sup>100</sup> esso era costituito da un *frontespizio*<sup>101</sup> (ovvero un timpano) curvo sorretto da due aggetti architettonici sporgenti (*risalti*),<sup>102</sup> e da un *telaro* con due *orecchie*,<sup>103</sup> ovvero due sporgenze squadrate della cornice nella sua parte alta. Anche l'iscrizione presentava un analogo *telaro* con alla sommità una cimasa e ai lati due *cartelle* e due modiglioni (*modelli*)<sup>104</sup> o mensole) sotto che la sostenevano. In occasione dei lavori di ridefinizione della facciata del palazzo del 1623–1629, oltre all'integrazione di due membrature

<sup>92</sup> ASR, TNC, ufficio 9, not. Bernardinus Gargarius, vol. 157, c. 130.

<sup>93</sup> L'attività romana di questo personaggio è stata ampiamente documentata in CORBO/POMPONI 1995, *passim*. Tra le altre cose, Battista Pozzi va ricordato per i lavori nella Cappella Paolina di Santa Maria Maggiore (assieme a Gironimo Gessi e Arminio de Giudici), per quelli nella sagrestia della stessa chiesa (con Marcantonio Fontana), nonché per i lavori, sempre con il Fontana, al Belvedere in Vaticano.

<sup>94</sup> ASFR, MdP, Miscellanea, vol. 276, Misura e stima del Palazzo del S. Monte, c. 1r. Il saldo dei lavori descritti avvenne il 3 febbraio 1631: ASR, TNC, ufficio 28, not. Paulus Vespignanus, vol. 153, c. 336.

<sup>95</sup> ASFR, MdP, Miscellanea, vol. 276, Misura e stima del Palazzo del S. Monte, c. 1r.

<sup>96</sup> *Ivi*, c. 9r: (Facciata dinanzi verso la piazza) «Per la mettitura in opera di n.6 finestre al piano sottotetto di vano p. 10 e p. 5 ½ e più no.6 mezzanini di vano p. 4 ½ e p. 4 ½ e più 6 altre finestre al pian della sala di p. 12 e p. 5 ½ e più no.6 altre con le ferrate al pian terreno di vano p. 10 ⅓ e p. 5 ½ e più no.6 finestre di cantine con le sue ferrate di vano p. 5 ½ e p. 6».

<sup>97</sup> Sulla «colla brodada» ed il suo utilizzo cfr. FORCELLINO 1989, pp. 165–71.

<sup>98</sup> ASFR, MdP, Miscellanea, vol. 276, Misura e stima del Palazzo del S. Monte, cc. 49v–50r.

<sup>99</sup> *Ivi*, c. 50r.

<sup>100</sup> *Ivi*, c. 49v.

<sup>101</sup> *Vocabolario* 1623, p. 360: «Frontispizio: che è quel membro, d'architettura, fatto in forma d'arco, o con l'angolo nella parte superiore, che si pone in fronte e sopra a porte, e finestre, e simili per difenderle dall'acqua». Non è dello stesso avviso CARTA 2000a, p. 19, che ritiene che l'inserimento del *frontespizio tondo* debba risalire a questa fase.

<sup>102</sup> *Ivi*, p. 714: «Risaltare: [...] E anche termine d'architettura, e si dice di que' membri dell'edificio, che dalle bande, o nel mezzo della lor faccia, ricrescono in fuori, senza uscire del lor diritto, o modanatura: onde Risalto si dice a quella particella, laquale fa tale effetto».

<sup>103</sup> Il termine architettonico «orecchio» va inteso come una sporgenza della cornice. SCAVIZZI 1983, p. 141, cita questo termine in relazione agli incastri e giunture di legnami, detti anche annestature, come «legno sporgente di rinforzo».



14. Testa di cherubino di profilo ai lati dell'edicola. Roma, palazzo del Monte di Pietà (Foto M. Cacciaguerra)

architettoniche aggettanti (ancor oggi visibili sulla sommità del timpano sopra la nicchia), alle stucature e alla *coloritura* menzionata, si procedette all'aggiunta di ornamenti in stucco, tra cui il cherubino al centro del timpano e «un panno per ciascheduna parte con sue caschate» (fig. 1). Furono inoltre affiancate due cartelle ai lati del telaio superiore con «volute e cartocci ingenochiate». All'interno del telaio della Pietà in basso furono aggiunti due cartocci e lo stesso fu fatto per il telaio dell'iscrizione, ma questa volta tra le due orecchie in alto. La nicchia fu infine completata da una testa di cherubino per lato (fig. 14), mentre il campo di queste cartelle fu riempito con motivi a fogliami; infine, sotto i due modiglioni in basso furono inserite due «men-

sole fatte a foglie e fiori». In ultimo, il conto del muratore elenca i quattro stemmi (di cui non viene però specificata la posizione originale), anche questi tutti rimossi in occasione dei lavori e ricollocati sulla facciata con supporto di ferri di sostegno. Ai due stemmi più grandi vennero aggiunti festoni di lauro con le due rispettive mensole (ovvero terminazioni verticali), mentre i due stemmi più piccoli (fig. 1), collocati più in basso, furono arricchiti di festoni di fiori e di frutti, oltre che di «svolazzi appiedi», ancora oggi chiaramente visibili anche da una certa distanza.<sup>105</sup> Sappiamo inoltre che sia la Pietà che l'iscrizione vennero stuccati e «datoli sopra il colore di tenore», ciò che potrebbe alludere a qualche resina protettiva in uso all'epoca, e che ad essi vennero aggiunti «doi pezzi delli membri», ovvero due elementi della cornice, tuttora visibili a distanza ravvicinata (Appendice II).

Nella stessa occasione venne presentata al Breccioli un'altra misura e stima, redatta dai già ricordati scalpellini Battista Castelli e Francesco Castelli che sappiamo reciprocamente legati da un rapporto di comune *societas* (Appendice II). Da questi conti apprendiamo che mentre i lavori di stuccatura attorno alla nicchia furono inclusi nel conto del capomastro muratore Battista Pozzi (segno che furono condotti da maestranze non particolarmente specializzate, come del resto si può verificare dalla stessa fattura delle opere), i lavori di pietra relativi al tabernacolo, ovvero l'importante integrazione alla sommità della cornice curva del timpano della Pietà e altri rattoppi dell'incrostatura in marmo scuro del fondo della scultura (oltre che tutti gli lavori di scalpello elencati nella *Misura e stima*), vennero realizzati dai due compagni scalpellini (Appendice III). Queste testimonianze ci inducono a credere che quando Borromini, assieme al suo socio di lavoro, venne chiamato a occuparsi della sistemazione delle parti lapidee della nicchia-tabernacolo della Pietà, egli fosse il principale referente dei lavori in pietra della fabbrica. Dal tipo di impegno preso capiamo che questi doveva godere all'interno della fabbrica del palazzo del Monte di Pietà di una certa considerazione e che il suo intervento non può essere paragonato a quello di nessun altro artigiano specializzato attivo allora in quel medesimo cantiere. Tale stato di cose si spiega solo in ragione della stretta collaborazione tra l'architetto della fabbrica e il Borromini, maestro nel quale Carlo Maderno riponeva in quegli anni piena fiducia. È noto che quando il

<sup>104</sup> Sulla definizione di «modelli» o «modellioni» cfr. BALDINUCCI 1681, p. 96: «I modiglioni, detti anche mutili, sono spezie di mensole, di varie forme, e con diversi membri [...]».

<sup>105</sup> Su cui TOSCANO 1959, pp. 26s.; secondo Donati i due stemmi laterali

sono eccessivamente grandi e sarebbero stati aggiunti in un secondo tempo rispetto all'edicola, cosa che non trova concorde Toscano che li data al 1625, quindi contestualmente al rifacimento della facciata da parte di Maderno.

giovane di Bissone arrivò a Roma nel 1619, dopo un soggiorno milanese di apprendistato durato un decennio, il suo immediato referente fu il capomastro scalpellino Leone Garvo di Bissone, un parente da parte di madre, il quale aveva sposato una nipote di Carlo Maderno, Cecilia Garvo Allio. Nella scalata professionale che condusse Borromini, già dotato di una solida formazione accademica soprattutto nel settore del disegno,<sup>106</sup> a ricoprire incarichi sempre più prestigiosi fino ad ottenere la carica di architetto, sappiamo che un ruolo di primaria importanza fu ricoperto proprio dal più anziano architetto ticinese, il quale lo ingaggiò presso di sé a sostituzione del suo precedente disegnatore e assistente, Filippo Breccioli. Il giovane Francesco, che dopo la morte del Garvo aveva creato con altri due compagni, proprio in casa del Maderno, una società «di arte del marmo, per servizio di qualunque persona, fabbrica, luogo pio e Camera Apostolica»,<sup>107</sup> risulta di fatto inquadrato, ancora al 1628, nei ruoli dell'Università dei marmorari di Roma.<sup>108</sup> Inoltre, con la duplice qualifica di collaboratore e di disegnatore del Maderno, Borromini fu incaricato dal più anziano maestro della stesura grafica di molti suoi progetti, come avvenne per la facciata e il lanternino di Sant'Andrea della Valle (1622–1624),<sup>109</sup> per il restauro del Pantheon (1625–1628), per l'ideazione delle mostre di porte e cancellate in ferro in San Pietro, per i palazzi Apostolici del Quirinale e del Vaticano, per palazzo Peretti (1621–1623) e infine per palazzo Barberini (1628).<sup>110</sup> Come ha rilevato Thelen,<sup>111</sup> si trattava in genere di disegni, eseguiti nella consueta tecnica a grafite ripassata a penna con sfumature brune o lilla, che avevano per oggetto forme e dettagli architettonici, mentre è del tutto assente – almeno per quanto riguarda questa fase – la riproduzione di architetture complete in pianta e in alzato (se si esclude un discusso progetto per la facciata di Sant'Andrea della Valle). Non è da escludere che anche nel caso del nostro tabernacolo di facciata Borromini, su diretta indicazione del Maderno, abbia elaborato su carta una propria idea della decorazione di tale ele-

mento, considerato che proprio in quegli anni l'anziano architetto affidava volentieri al giovane allievo alcune parti decorative dei propri progetti, come avvenne, ad esempio, nel caso dei capitelli della lanterna della cupola di Sant'Andrea della Valle.<sup>112</sup> In effetti, in alcune di queste trasposizioni grafiche dei progetti maderniani risalenti a quegli anni ritroviamo molti punti di contatto con il tabernacolo del Monte di Pietà. Ad esempio, in un disegno del Borromini per la sistemazione della Porta Santa della basilica di San Pietro (Vienna, Albertina, Graphische Sammlung, fig. 15),<sup>113</sup> eseguito in occasione del giubileo di Urbano VIII del 1625, si distingue, inserito all'interno di un timpano curvo (molto simile a quello per l'edicola del Monte di Pietà anche per quanto riguarda la sua cornice modanata fornita di *orecchie*), il motivo della testa di cherubino da cui si dipartono due panni drappeggiati (quelle che nel documento summenzionato venivano indicate come *cascade*), abbinati ad abbondanti nastri svolazzanti. Gli stessi elementi sono presenti nell'edicola-tabernacolo del palazzo romano benché in sequenza sintattica leggermente diversa.<sup>114</sup> Anche in un altro disegno per il portale laterale della chiesa di Sant'Ignazio, sempre eseguito dal Borromini per conto del Maderno, tale motivo viene ripetuto nella medesima posizione, questa volta però senza l'aggiunta degli svolazzi dei nastri.<sup>115</sup> Si tratta di elementi accessori molto usati nell'edilizia di quel tempo, entrati prepotentemente in uso proprio con il pontificato di Clemente VIII Aldobrandini. Carlo Maderno fu tra i più felici interpreti di questo nuovo stile decorativo e raffinato, in cui l'*ornatus* rappresentava un catalizzatore ideale tra le diverse membrature architettoniche e la struttura vera e propria dell'edificio. Molto di questo materiale decorativo continuerà ad essere usato nel corso di tutto il Seicento da altri architetti dopo di lui, come Girolamo Rainaldi, Gian Lorenzo Bernini e ovviamente lo stesso Borromini, il quale in particolare riuscì ad imprimere a tale materiale una valenza inedita e – solo in apparenza – lontana dalla tradizione.<sup>116</sup> A tal riguardo, il ticinese in più di una occasione

<sup>106</sup> Su questo tema cfr. anche MANFREDI/WOLFE 2000; MANFREDI 2008, p. 15.

<sup>107</sup> Il documento è riportato in *Ragguagli borrominiani* 1968, pp. 56s., n. 72.

<sup>108</sup> Su questo particolare momento dell'attività del Borromini cfr. MANFREDI 1999a, pp. 216s.

<sup>109</sup> Per i disegni del Borromini della facciata di S. Andrea della Valle e sul progetto di Carlo Maderno per la stessa cfr. FERRARA 2003, pp. 44–48.

<sup>110</sup> Sul discepolato di Borromini presso la bottega di Carlo Maderno cfr. HIBBARD 1970, pp. 497–503; *Borromini Architekt* 2000, pp. 305–07; MANFREDI 2008, pp. 15–17.

<sup>111</sup> Alb. 749. Pubblicato in *Disegni di Borromini* 1967, p. 8, n. 7; THELEN 2000a, p. 65; THELEN 2000b, p. 73.

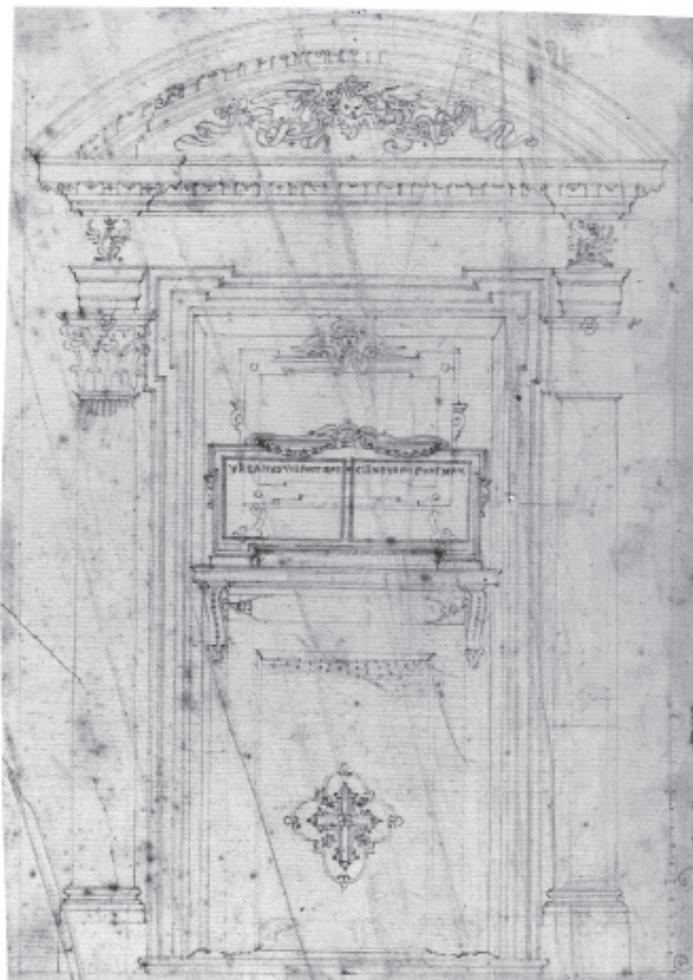
<sup>112</sup> Come dimostrano i documenti pubblicati da CAFLISCH 1934.

<sup>113</sup> THELEN 1967, C 22. Sui disegni e progetti del Borromini cfr. TJARKS 2015, pp. 36–41.

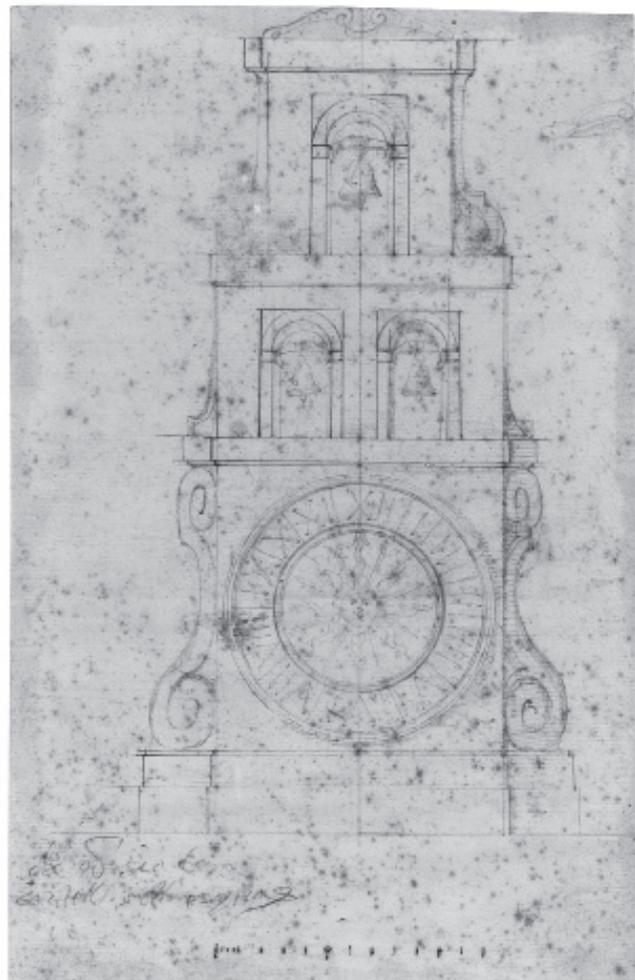
<sup>114</sup> È interessante notare che in questo disegno la cornice che racchiude le iscrizioni dedicatorie del Giubileo presenta parecchie analogie con la soluzione adottata per l'iscrizione celebrativa della nuova sede istituzionale del Sacro Monte, con l'adozione delle famose «orecchie», dei cartocci schiacciati e finanche dei festoni decorativi.

<sup>115</sup> THELEN 1967, C 33.

<sup>116</sup> Questo aspetto del Borromini, capace di rielaborare personalmente elementi che già da tempo componevano il linguaggio architettonico e decorativo a lui precedente è stato ben colto da PORTOGHESI 1955, in partic. p. 18. Ulteriori indagini in questo senso sono state compiute di recente da TJARKS 2015.



15. Francesco Borromini, Disegno per la Porta Santa della Basilica di San Pietro, Inv. AZ Rom 749. Vienna, Albertina (Foto Albertina)



16. Francesco Borromini, Disegno per il campanile del palazzo del Monte di Pietà di Roma, Inv. AZ Rom 965. Vienna, Albertina (Foto Albertina)

sperimenta un'operazione molto particolare che consiste nell'isolamento del motivo decorativo maderniano fuori dal suo contesto originario, nella sua successiva rielaborazione grafico/simbolica e, infine, nel suo reinserimento all'interno dell'architettura con valenza completamente nuova rispetto all'assunto di partenza.<sup>117</sup> Il risultato di tale processo di destrutturazione e ricomposizione raggiunge esiti artistici totalmente diversi dall'originale, rendendo il motivo ispiratore quasi irriconoscibile, ove l'ornamento non costituisce più il mero apparato o commento dell'architettura, ma si trasforma in un motivo indipendente, a volte utilizzato addirittura con finalità strutturale, secondo quella teoria dello

<sup>117</sup> Già Marcello Fagiolo (FAGIOLO 1972) aveva individuato nel lessico borrominiano delle costanti che consistono nell'*inversione* (capovolgimento di modi o di forme consueti), nell'*eccezione* (ovvero la fuorisciuta dalla

scambio tra forma e funzione, tra elementi strutturali ed elementi decorativi già discussa altrove.<sup>118</sup> Fin dalle sue prime imprese Borromini mostra di voler rielaborare alcuni temi decorativi presi in prestito dall'architettura maderniana (oltre che dall'antico) costellando le architetture di cherubini, nastri, festoni, fogliami, stelle etc., tutti elementi che di lì a pochi anni diventeranno il *leitmotiv* del suo personalissimo stile.

Tornando al contributo del Borromini per il palazzo del Monte di Pietà, l'unico disegno giunto sino a noi relativo a questa fabbrica consiste in una proiezione in alzato del campanile del palazzo (fig. 16). I deputati del Monte, in una

regola, o l'impiego di membri al contrario del loro significato originario), nella *metamorfosi* (trasformazione di elementi architettonici in figurativi).

<sup>118</sup> ARGAN 1952; FAGIOLO 1972, pp. 166 s.; BÖSEL 1999, pp. 35-49.



17. Carlo Maderno e Francesco Borromini, Campanile del palazzo del Monte di Pietà di Roma (Foto Bibliotheca Hertziana, E. Fontolan)

18. Carlo Maderno e Francesco Borromini, Campanile del palazzo del Monte di Pietà di Roma, Dettaglio del timpano (Foto Bibliotheca Hertziana, E. Fontolan)

congregazione del 27 febbraio 1624,<sup>119</sup> si erano infatti risolti a fornire l'edificio di un orologio capace di battere sia le ore che i quarti d'ora progettato da un maestro svizzero, tale Adam Zurghoren o, italianizzato, Adamo Zurgoron.<sup>120</sup> Lo strumento, che ispirò quello successivo di palazzo di Montecitorio, era funzionale all'attività dell'istituzione bancaria, regolata su rigidi orari di apertura e di chiusura dei banchi al pubblico. Esso fu realizzato in tempi molto celeri, dal momento che già il 24 maggio dello stesso anno, la sua campana venne fatta rintoccare.<sup>121</sup> Il disegno del Borromini, oggi conservato presso l'Albertina di Vienna,<sup>122</sup> mostra un campanile a vela su tre livelli: il primo, dotato del quadrante vero e proprio, il secondo ed il terzo caratterizzati da tre archetti destinati all'alloggiamento di altrettante campane (due sotto e una sopra). Su ambo i lati del quadrante sono disegnati due ampi cartocci, mentre due volute affiancano il terzo ordine del campanile. Questi elementi sono simili in tutto e per tutto a quelli che accompagnano la

nicchia del nostro *Cristo in Pietà*. L'orologio attuale (fig. 17, 18) si presenta come una versione semplificata rispetto a quello pensato dal Borromini: secondo il Thelen infatti, è possibile che il suo primo progetto fosse modificato in fase di realizzazione dal Maderno (come documenterebbero anche osservazioni autografe del Borromini stesso apposte sul disegno), responsabile di aver privato il campanile del suo corpo intermedio e della triplice cella campanaria.<sup>123</sup> Dal disegno borrominiano capiamo inoltre quanto l'idea del cartoccio o della cartella che dir si voglia, inteso come elemento di raccordo tra ordini diversi in architettura, fosse importante per Maderno, soprattutto se lo si confronta con alcune delle sue più compiute realizzazioni, come la chiesa di Santa Susanna (le grandi volute della facciata), il portale binato della cappella Paolina nel palazzo del Quirinale (elementi laterali) o la facciata di Sant'Andrea della Valle (terminali laterali). Maderno (e con lui Borromini) aveva introdotto questo elemento del cartoccio nella sua architettura in

<sup>119</sup> ASFR, MdP, Registro di Brevi, Istrumenti e decreti di Congregazione del Monte di pietà dal 1540 al 1604, o meglio al 1626, vol. 13, c. 140v: «far fare un orologio che soni non solo l'hore ma li 4.ti ancora [...]». Anche ASFR, MdP, Gestione, Istrumenti diversi dal 1616 al 1624, vol. 19, c. 126 (come segnala da TOSI 1937, p. 133, n. 26). Sull'orologio cfr. CARTA 2000a, p. 19.

<sup>120</sup> Su cui TOSI 1937, p. 121; ASFR, MdP, Gestione, Istrumenti diversi dell'Anno 1612 sino al 1615, cc. 120v-122r.

<sup>121</sup> Notizia riportata da MANFREDI 1999b, p. 251, n. 132.

<sup>122</sup> Vienna, Graphische Sammlung Albertina, It. Az. Rom. 965. Pubblicato da THELEN 1967, C 21; HIBBARD 1971, tav. 89a; FAGIOLO 2000, pp. 215-32, fig. 10 (senza numero in realtà); MANFREDI 1999b, p. 251, n. 132.

<sup>123</sup> THELEN 1967, C 21; inoltre MANFREDI 1999b, p. 251, scheda 132.

<sup>124</sup> A tal proposito va ricordata la celebre stoccata dell'abate Francesco Milizia il quale, in merito all'opera del Borromini, si pronunciò in que-

due distinte tipologie, uno a schema rigorosamente classico, con un'evoluzione della forma a spirale regolare basata sui canoni della sezione aurea, l'altro ad andamento strizzato e compresso, elaborato invece sull'idea di una spirale schiacciata (detto *inginocchiato*). In effetti, dall'osservazione dei cartocci dell'edicola del Monte di Pietà comprendiamo quanto peso essi occupino nell'economia della resa finale dell'insieme diventando elementi rappresentativi non solo del Borromini, bensì di un'intera epoca.<sup>124</sup> Sono proprio questi «ornamenti d'architettura» (definizione del Baldinucci nel suo celebre *Vocabolario*<sup>125</sup>), aggiunti solo in un secondo momento al primo tabernacolo del Monte di Pietà, forse proprio sotto diretta indicazione dell'architetto ticinese, a caratterizzare l'esito finale della nicchia in rapporto alla facciata e a qualificarne l'aspetto in maniera totalmente nuova rispetto al primitivo impianto. Resi con la tecnica «povera» dello stucco, gli ornamenti hanno la funzione di ingentilire un insieme che forse si presentava un po' troppo spoglio agli occhi della nuova sensibilità barocca. In effetti, l'apparato aggiunto alla nicchia dal Borromini (fig. 1) sta alla scultura come un castone rispetto alla sua gemma. Esso tuttavia, nella sua adesione ad un gusto già insofferente nei confronti della regola classica, sembra non sapersi del tutto adeguare al tenore sobrio ed essenziale del Cristo *in figura Pietatis*, un'opera concepita ancora sotto il diretto influsso dello spirito della Controriforma e della sua peculiare visione dell'arte sacra.

### L'autore del rilievo

Quanto all'autore del rilievo del *Cristo in figura Pietatis*, non possediamo al momento alcun documento che ne indichi esplicitamente l'identità. Va peraltro detto sin d'ora che la critica artistica ha dedicato poca attenzione a quest'opera, al punto da escluderla dai principali repertori di scul-

tura del Seicento.<sup>126</sup> L'unica menzione è quella contenuta nella monografia su Carlo Maderno di Nina Caflisch ove sia la nicchia che il rilievo della facciata del palazzo del Monte di Pietà sono riferiti al maestro ticinese. L'autrice a tal proposito riconosce nell'opera alcuni stilemi decorativi tipici del Maderno,<sup>127</sup> come la foggia degli stemmi, contraddistinta da ampie volute, le teste di cherubini e infine i grossi cordoni infilati negli stemmi a cartoccio, apparentemente un motivo ricorrente nella produzione del maestro ticinese ma, come abbiamo visto, non previsti nella prima redazione dell'opera.<sup>128</sup> Sulla stessa linea è anche Donati, il quale attribuisce all'architetto (pur rimarcandone la mediocrità) la decorazione scultorea della nicchia del Monte di Pietà, mentre ipotizza che i due grandi stemmi dei lati siano un'aggiunta posteriore.<sup>129</sup> A tal proposito, va ricordato che non è documentata alcuna attività di Carlo Maderno come scultore, ciò che già di per sé denuncia la debolezza di tali proposte attributive.

Circa l'autore del rilievo Bruno Toscano avanzava invece l'ipotesi che la *Pietà* e tre dei quattro stemmi che la accompagnano fossero stati realizzati intorno al 1625 da un anonimo scalpellino «colonnese», ovvero proveniente dal paese di Colonna, un feudo allora della famiglia Colonna nel Lazio sud-orientale. La notizia è ricavata da due lettere inviate ai priori della città di Spoleto (la prima del 12 marzo 1625, la seconda senza data, ma riferibile a pochi giorni dopo) da monsignor Giulio Zampolini, uomo di fiducia di papa Urbano VIII Barberini: si tratta di una risposta alla richiesta di rintracciare un valido scultore in grado di abbellire la fontana di piazza di Spoleto in onore del Barberini, già vescovo della città. Lo Zampolini, che per il monumento riuscì a procurarsi un disegno di Carlo Maderno, prese in considerazione l'offerta di tale «maestro Manfredi» (identificato da Toscano con lo scalpellino Manfredi o Manfrè Cattaneo, socio per un periodo di Francesco Borromini<sup>130</sup>) il quale gli aveva presentato un

sti termini: «Quindi scappò fuori quel suo modo ondulato e a zig-zag, quella sua gran voglia di ornare tanto lontana dalla semplicità, che è la base della bellezza, e diede libero campo alla sua fantasia di usar cartocci, colonne annicchiate, frontoni rotti, e qualunque altra stravaganza» (F. Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Roma 1768). La citazione è ricavata da BRUSCHI 1978, p. 101.

<sup>125</sup> BALDINUCCI 1681, p. 114: «Ornamenti d'Architettura. Nome generale, sotto di cui si comprendono tutte le parti principali degli ordini, come colonne, piedestalli, architravi, fregi [...] È anche nome particolare d'alcuni Membri d'Architettura, come foglie, cartocci, volute, fiori, & altre sì fatte cose».

<sup>126</sup> Mi riferisco soprattutto a BACCHI 1996; FERRARI/PAPALDO 1999.

<sup>127</sup> «In der Inschriftpartie kommt die ganze Schmuckfreudigkeit Madernos, die sich sonst hier nur spärlich betätigen konnte, zum Ausdruck.»: CAFLISCH 1934, p. 96.

<sup>128</sup> CAFLISCH 1934, pp. 95 s. La studiosa identifica come motivo ricorrente nelle architetture di Maderno il cartoccio contenente lo stemma intrecciato con dei cordoni; sempre secondo la Caflisch, un altro motivo ricorrente sarebbe quello delle testine di cherubini che ritorna nella facciata di Santa Susanna. Bruno Toscano accoglie tale interpretazione (TOSCANO 1959, p. 26, n. 28).

<sup>129</sup> DONATI 1957, p. 61: «È pure opera del Maderno [Carlo], benché di poco conto, la decorazione scultorea della facciata del Monte di Pietà, sopra l'ingresso, il rilievo cioè della mezza figura del Cristo, simbolo della Pietà entro due grandi stemmi di Paolo II [sic] e Clemente VIII, eccessivamente grandi e che si direbbero posti in un secondo tempo».

<sup>130</sup> Lo scalpellino Manfrè Cattaneo, a partire dal 1625, assunse un ruolo importante nell'edilizia romana del periodo e si guadagnò, assieme al suo socio Battista Castello, il monopolio quasi esclusivo dei lavori di scalpello nelle fabbriche Camerali: cfr. CURCIO 1999, p. 194.

preventivo che ammontava alla somma di 550 scudi. Un altro maestro, «un Culonese [*sic*] scarpellino di M.te Cavallo», sarebbe stato tuttavia meno esoso, dal momento che «di presente li ha fatte [*per il Monte di Pietà*] tre arme con una pietà e si è pagato scudi ducento quaranta»; il secondo scarpellino richiese prima 350 scudi e poi 230, ciò che indubbiamente fece propendere gli spoletini per questo secondo maestro. Benché la lettera non specifichi l'esatta destinazione delle opere all'interno della decorazione del palazzo del Monte di Pietà, Toscano ne deduce che esse possano corrispondere a quelle destinate alla facciata del medesimo palazzo.<sup>131</sup> Inoltre, basandosi sulla data 1625 della prima lettera, egli conclude che il tabernacolo del Monte di Pietà, la relativa decorazione in stucco e il bassorilievo con il Cristo siano databili a ridosso di quella data.<sup>132</sup> In realtà, come abbiamo avuto modo di vedere dalle misure e stime sopra analizzate, l'edicola-tabernacolo è il frutto di due interventi distinti nel tempo, il primo probabilmente coincidente con l'acquisto del palazzo da parte del Monte alla fine del 1603 (la data 1604 riportata dall'iscrizione è un punto imprescindibile in tal senso), il secondo sicuramente coincidente con il rifacimento della facciata in occasione dei lavori del 1623/1629, quando sia il rilievo che gli stemmi – già esistenti e *in situ* – furono asportati e, in un secondo momento, rimessi al loro posto con l'aggiunta di alcuni pezzi e dell'ornamento in stucco. Stessa considerazione va fatta per gli stemmi. Come già sottolineato, anch'essi furono levati e rimessi in occasione dei lavori alla facciata di fine anni venti, segno che essi facevano già parte di una precedente decorazione.<sup>133</sup> Inoltre, se per gli stemmi è plausibile prendere in considerazione l'idea che si tratti dell'opera di uno scarpellino,<sup>134</sup> per quanto riguarda la *Pietà* mi sembra quanto mai inverosimile che essa possa essere il prodotto di una mano artigianale, vista l'alta qualità di cui si è discusso sopra.<sup>135</sup> Effettivamente tre degli stemmi che decorano la nicchia sembrano imputabili alla manifattura di uno scarpellino ovvero lo stemma papale Aldobrandini, lo stemma papale Farnese e lo stemma civico della città di Roma, mentre il quarto stemma, quello

pertinente al cardinal Pietro Aldobrandini, di fattura molto più raffinata, potrebbe essere stato eseguito da una mano più qualificata e risalire all'epoca in cui venne realizzata l'iscrizione (fig. 1). È plausibile che esso si trovasse in origine giusto al centro, alla sommità dell'edicola-tabernacolo, proprio sopra alla figura del Cristo e in stretto rapporto compositivo con il timpano ricurvo, secondo una sintassi alquanto consueta anche in altri edifici romani coevi.<sup>136</sup> Per quanto riguarda la *Pietà* indicata nella missiva dello Zampolini, essa potrebbe essere quella che ancor oggi svetta – in verità in posizione di assai difficile visibilità – all'interno del timpano del campanile del palazzo del Monte di Pietà (fig. 18) che, come abbiamo avuto modo di dire prima, risale proprio agli anni 1624/25, quando sono in effetti documentati gli incarichi a Francesco Castelli e all'orologiaio svizzero per l'ingranaggio. La scultura, realizzata in stucco, mostra un Cristo a braccia aperte le cui gambe, leggermente incrociate, fuoriescono in maniera goffa e alquanto scomposta dal profilo della modanatura del timpano, forse proprio ad enfatizzarne la sua visibilità dal basso. Si tratta di un'opera di *routine*, senza grosse velleità artistiche, destinata più che altro a ricordare l'emblema del Monte di Pietà. Essa permetteva di qualificare a prima vista lo strumento di misurazione del tempo come di diretta pertinenza di quella istituzione, benché all'epoca la struttura del campanile fosse ancora indipendente (seppur accostata) a quella del palazzo, come dimostrano ancor oggi i due corsi di bugne angolari che corrono paralleli a partire dal terreno fino al culmine della costruzione.

Esclusa dunque questa proposta per motivi cronologico-contestuali e vista la mancanza di altri documenti che indichino l'autore del Cristo *in figura pietatis*, siamo costretti a ricorrere ad altri elementi di ricerca. In tal senso l'unico punto fermo da cui partire è costituito dalla data 1604 che compare sull'iscrizione della facciata del palazzo. Come abbiamo già detto in precedenza, tale documento epigrafico, sia per contenuto che per posizione è inequivocabilmente legato alla nicchia soprastante e alla sua decorazione scultorea, tanto da costituirne quasi un commento in scrit-

<sup>131</sup> Lo studioso avanza due possibili nomi scelti tra quelli degli scarpellini all'epoca attivi a Montecavallo: Agostino Radi o Carlo Fancelli (TOSCANO 1959, p. 27, n. 29).

<sup>132</sup> Lo stesso Toscano (TOSCANO 1959, p. 26, n. 27) deve ammettere che ciò viene a scontrarsi con il fatto che la targa della facciata riporta la data del 1604. La data di esecuzione del tabernacolo e della *Pietà* ipotizzata da Toscano (1626) si ricaverebbe, poco convincentemente, dal confronto tra la commissione del primo disegno per la facciata del nuovo palazzo, richiesto a Maderno nel 1618, e la data della lettera di monsignor Zaccolini (1625).

<sup>133</sup> Vedi Appendice II.

<sup>134</sup> Toscano (TOSCANO 1959, p. 29) ravvisa forti somiglianze tra gli stemmi della facciata del palazzo del Monte di Pietà e quelli della fontana a Spoleto. In verità la presenza dei cordoni infilati all'interno del cartoccio non costituisce una peculiarità degli stemmi spoletini, che mostrano una fattura più sommaria e abbreviata.

<sup>135</sup> Sempre TOSCANO 1959, p. 27, n. 29, conclude che l'artefice del bassorilievo «non era certo uno «sbozzatore di pietre». Maneggiava *piacevolmente* lo scalpello e nell'edicola del Monte si provò *perfino* in una vera e propria figura» (il corsivo è mio).

<sup>136</sup> È interessante rilevare come la rimozione dello stemma dalla sua posizione centrale nella nicchia sia successiva alla morte del porporato nel

tura.<sup>137</sup> La sua collocazione sulla fronte del nuovo palazzo del Monte di Pietà porta ad escludere che la sua realizzazione fosse troppo lontana dall'occorrenza in essa celebrata. Anche il suo contenuto, dal tenore elogiativo nei confronti del pontefice e del cardinal nepote Pietro Aldobrandini protettore dell'istituzione, sembra rinviare a quella stessa area di committenza e a un periodo comunque anteriore alla morte del pontefice, avvenuta il 3 marzo 1605. Come già ricordato, Pietro Aldobrandini divenne cardinale protettore della banca e della confraternita il 5 maggio 1602, mantenendo tale carica a vita ed essendo ricordato con affetto dagli ufficiali dell'istituzione anche dopo la sua scomparsa, avvenuta nel 1621.<sup>138</sup> In tale responsabilità il cardinale fu affiancato dal monsignor Giacomo Serra (in seguito nominato Tesoriere Generale della Camera Apostolica) e da Maffeo Barberini (in seguito papa Urbano VIII), due presenze costanti all'interno delle congregazioni del Monte nel corso dei primi anni del Seicento. L'iscrizione ricorda come il pontefice Clemente VIII e suo nipote, a causa dell'inadeguatezza del luogo già istituito da Sisto V, si fossero fatti promotori del trasferimento del Monte di Pietà nella nuova sede e come essi avessero concesso nuovi benefici all'istituzione. In particolare, ci si riferisce ad una serie di provvedimenti presi da Clemente VIII a favore della banca (già a partire dal 1593) destinati a tutelare l'istituto di credito da possibili bancarotte e da eventuali ingerenze dei banchieri ebrei del vicino Ghetto.<sup>139</sup> Anche il *Cristo in figura pietatis*, come emblema della confraternita e come espressione visiva degli ideali di carità cristiana che ne costituivano il fondamento, rientra con ogni probabilità nell'ambito della stessa committenza Aldobrandini, anche perché nei dettagliati rendiconti di spesa dei primi anni del Seicento e nei verbali delle assemblee dello stesso periodo non vi è traccia alcuna della commissione di tale manufatto. Escludendo la possibilità di una preesistenza della scultura sull'antico palazzo del Monte

di Pietà ai Coronari, la sua realizzazione dovrebbe essere prossima al 1604, data del trasferimento del Monte di Pietà nella nuova sede nell'ex palazzo Petrigiani, e non successiva al 1605, anno in cui si concluse il pontificato Aldobrandini. È infatti assai improbabile che Pietro Aldobrandini avesse commissionato l'opera dopo la morte dello zio pontefice: a parte un breve periodo di relativa autorità, quando fu messo a capo della Consulta di Stato sotto il pontificato di Leone XI (1–27 aprile 1605), dopo l'elezione di Paolo V Borghese (16 maggio 1605) la sua fortuna andò rapidamente scemando, oscurato dal nascente astro del cardinal nepote Scipione Caffarelli Borghese, subito investito della carica di Segretario di Stato.<sup>140</sup> Privato anche della Legazione di Ferrara che ricopriva sin dal 1597, al porporato, nella primavera del 1606, non rimase che ritirarsi nella diocesi di Ravenna dove ricopriva il ruolo di arcivescovo sin dal 15 settembre 1604. Da quanto riporta un *Avviso* del 27 maggio 1606,<sup>141</sup> l'Aldobrandini lasciò Roma quasi di nascosto per sottrarsi ai numerosi creditori, tra cui gli artisti che avevano lavorato alla cappella Aldobrandini alla Minerva. Il cardinale fece ritorno nell'Urbe solo nel 1621 per partecipare al conclave, ma morì il 10 febbraio di quello stesso anno, il giorno successivo all'elezione di Gregorio XV Boncompagni. È dunque piuttosto improbabile che nell'ultima fase della sua vita il cardinale si occupasse della decorazione del palazzo del Monte di Pietà, visto il cambio di governo ai vertici dello Stato pontificio e il repentino volgersi della fortuna a suo deciso sfavore.

Se dunque la committenza dell'opera è vincolata agli ultimi anni del pontificato clementino e alla figura di Pietro Aldobrandini, va da sé che il suo autore andrà ricercato all'interno di quel ristretto *entourage* di scultori che negli stessi anni lavoravano al servizio del cardinale.<sup>142</sup> Pietro, ma direi anche lo zio pontefice, appartiene a quella generazione di prelati illuminati che favorirono in modo partico-

1621 (e dunque la fine del suo protettorato sul Monte di Pietà di Roma). Inoltre ciò spiegherebbe il motivo delle aggiunte alla modanatura curva del timpano in sede di rifacimento, forse rese necessarie al momento della rimozione dello stemma dal centro della nicchia-tabernacolo.

<sup>137</sup> Sui rapporti tra scritture d'apparato e ideologia dominante resta sempre di riferimento il testo di PETRUCCI 1986.

<sup>138</sup> Le esequie del cardinale, che si tennero nella chiesa della Santissima Trinità dei Pellegrini il 30 marzo 1621, sono ricordate con affettuosa partecipazione all'interno dei libri dei decreti del Monte di Pietà: ASFR, MdP, Registro di brevi, Istrumenti e decreti di Congregazione del Monte di Pietà dal 1540 al 1604 o meglio al 1626, vol. 13, c. 133v. Su Pietro Aldobrandini cfr. PASTOR 1944–64, XI, pp. 38–44.

<sup>139</sup> Mi riferisco ai brevi e bandi di Clemente VIII del 20 maggio 1593 (*In confirmazione delli depositi*); del 18 luglio 1602 (*Contra banchieri ebrei*); del 7 dicembre 1604 (*Sopra il modo & forma di aggregare altre*

*compagnie*); del 20 agosto 1605 (*Contra gli ebrei che impegnano al Monte*). L'elenco completo delle bolle e privilegi e del loro rispettivo contenuto sul Monte di Pietà a questa data si trova in *Bolle et Privilegi* 1618; *Bolle et Privilegi* 1714.

<sup>140</sup> FASANO GUARINI 1960.

<sup>141</sup> BAV, Cod. Urb. Lat. 1074, *Avvisi sacri*, 1606, fol. 278r–v: «Il cardinal Aldobrandino nel partir, a punto quando voleva montar in carrozza, gli fu presentato un monitorio et una citatione ad istanza delli creditori della cappella della Minerva et detto Illustrissimo restò morso, quando si vede citato, non tanto perché bisognerà che paghi, quanto perché non gli pare di esser rispettato, non si accorgendo che non è più il tempo suo». Pubblicato da ORBAAN 1920, p. 73; PRESSOUYRE 1971, pp. 196 s., n. 5; SALOMON 2007, p. 9, n. 10.

<sup>142</sup> La bibliografia sulle imprese artistiche del pontificato di Clemente VIII è vasta; mi limito a ricordare ABROMSON 1981; BELTRAMME 1990; MACIOCE 1990.

lare l'arte di Fidia, contribuendo in modo esplicito alla riscoperta della complementare funzione espressiva e decorativa della scultura nell'arte sacra. Dopo avere attraversato un periodo di crisi all'indomani della morte di Michelangelo e dopo essere stata tacciata di immoralità e inadeguatezza da alcuni tra i teorici più rigorosi della Controriforma,<sup>143</sup> proprio sul finire del Cinquecento la scultura rinasceva a nuova vita soprattutto grazie all'impulso impartito da Sisto V Peretti il quale, lo ricordiamo, volle decorare la propria cappella funebre interamente con marmi antichi, statue e bassorilievi, in gran parte di spoglio.<sup>144</sup> Il pontefice Aldobrandini sotto questo aspetto fu un fermo continuatore dell'indirizzo del suo predecessore nella promozione di opere scultoree, commessi marmorei, bassorilievi, come accade, ad esempio, nella Nave Clementina in San Giovanni in Laterano, nella confessione e nel presbiterio della basilica di San Paolo fuori le mura, nella zona presbiteriale della basilica petrina, nell'Abbazia delle tre Fontane, solo per citare alcuni esempi.<sup>145</sup> Ma forse la fabbrica dove meglio si può cogliere questo speciale gusto di Clemente VIII nei confronti della bellezza intrinseca del marmo e dei suoi infiniti abbinamenti cromatici è senza dubbio la cappella funebre di famiglia nella basilica romana di Santa Maria sopra Minerva,<sup>146</sup> uno spazio che diventò presto il vanto del pontefice. Stando a quanto riportato dal Baglione ne *Le Vite*,<sup>147</sup> il primo progetto della cappella fu di Giacomo Della Porta che nel 1602 (anno della morte del maestro)<sup>148</sup> aveva raggiunto il livello della cornice; dopo di lui si avvicendarono Carlo Maderno prima<sup>149</sup> e Girolamo Rainaldi poi (secondo

il Passeri).<sup>150</sup> Come è noto, gli apparati scultorei della cappella erano stati commissionati ad Ambrogio Bonvicino (1552–1622), Camillo Mariani (1567 ca. – 1611), Ippolito Buzio (1562–1634), Nicolas Cordier (1567–1612), Stefano Maderno (1571 ca. – 1636),<sup>151</sup> Giovanni Antonio Paracca il Giovane detto Valsoldino (1572–1646), tutti scultori già coinvolti, a vario titolo, anche in altri cantieri di committenza pontificia tra fine Cinque e inizio Seicento.<sup>152</sup> È dunque nella rosa di questi nomi che dovremmo cercare il possibile autore del nostro Cristo, considerando che l'opera, come abbiamo già detto, costituisce un lavoro di alta qualità esecutiva, risultato di un attento studio dei fondamenti dell'arte scultorea. Diversi elementi di natura stilistica, cronologica e contestuale ci portano a credere che l'artefice del prezioso rilievo possa essere individuato in Stefano Maderno, uno scultore la cui fama, agli inizi del Seicento, era in costante e rapida ascesa, dopo che l'eco prodotta dalla sua scultura raffigurante il corpo integro di santa Cecilia per l'altar maggiore della basilica omonima di Trastevere era arrivato in tutta l'Europa.<sup>153</sup> Come ho discusso altrove<sup>154</sup>, la *Santa Cecilia* della chiesa trasteverina si faceva portavoce di inedite soluzioni circa la possibilità di interazione tra l'opera d'arte e lo spazio circostante stimolando nel fedele facoltà immaginative prima di allora impensabili nell'arte sacra e ricreando concretamente nello spazio della chiesa l'eccezionale esperienza visiva di coloro che ebbero la ventura di ritrovarne il corpo integro. Anche il Cristo in rilievo del Monte di Pietà esibisce evidenti caratteri di novità in virtù non solo di espliciti rimandi alla devozione praticata

<sup>143</sup> Ho ripercorso le tappe fondamentali di questo atteggiamento nei confronti della scultura in ECONOMOPOULOS 2010, pp. 627–57.

<sup>144</sup> Sulla decorazione scultorea della Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore e sul riutilizzo di materiali antichi cfr. PETRAROIA 1993, pp. 371–81 in partic. p. 375; per quanto riguarda la Basilica Vaticana vedi BOSMAN 2004; per i monumenti funebri del Cinquecento vedi BOSMAN 2006.

<sup>145</sup> Sul gusto per i marmi e per la tecnica del commesso marmoreo da parte di Clemente VIII cfr. DI CASTRO 1994, pp. 23 s.

<sup>146</sup> Le vicende costruttive della cappella sono ripercorse da HIBBARD 2001, pp. 173–75; PRESSOUYRE 1971, pp. 195–206; EAD. 1984, I, pp. 78–80; II, pp. 375–77; MACIOCE 1990, pp. 147–49; RICHTER 1999–2000, pp. 303–72; SALOMON 2007, pp. 7–20; ECONOMOPOULOS 2013b, pp. 30 s.

<sup>147</sup> BAGLIONE 1649, pp. 52, 62, 209.

<sup>148</sup> Come rileva, sulla base di un *Avviso*, MACIOCE 1990, p. 147.

<sup>149</sup> Secondo Hibbard, nella concezione generale dei monumenti funebri non sarebbe rintracciabile l'intervento del Maderno, ma piuttosto quello di Giacomo Della Porta e di Francesco De Rossi Albano cui vanno assegnati rispettivamente il disegno e l'esecuzione del monumento funebre del cardinal Michele Bonelli Alessandrino per la stessa chiesa: cfr. HIBBARD 2001, pp. 173–75.

<sup>150</sup> PASSERI 1934, p. 214.

<sup>151</sup> La data di nascita di Maderno è generalmente indicata come 1576 sulla base di quanto afferma Baglione (BAGLIONE 1649, p. 346) il quale sostiene

che il maestro morì «ne' sessanta anni di sua età» nel 1636. Da altre testimonianze da me reperite è tuttavia emerso che lo scultore dovrebbe essere nato qualche anno prima, intorno al 1571; per ulteriori discussioni su questo punto cfr. ECONOMOPOULOS 2006; EAD. 2013a, p. 73.

<sup>152</sup> In questo contesto, come ha avuto modo di studiare il Salomon (SALOMON 2007, pp. 7–20, in partic. p. 14), la spesa per i marmi di varia natura è equivalente se non superiore a quanto viene sborsato per la scultura, segno di un dichiarato interesse in questa specifica forma di espressione artistica. Per inciso va ricordato che il cardinale Pietro Aldobrandini acquista il 10 maggio 1606 per la somma di 210 scudi proprio dal Monte di Pietà ben quattordici colonne di granito poi usate per il Teatro delle Acque della sua villa di Frascati (SALOMON 2007, p. 16). Sul collezionismo artistico del cardinale Pietro vedi TESTA 2001; SALOMON 2004, pp. 815–19.

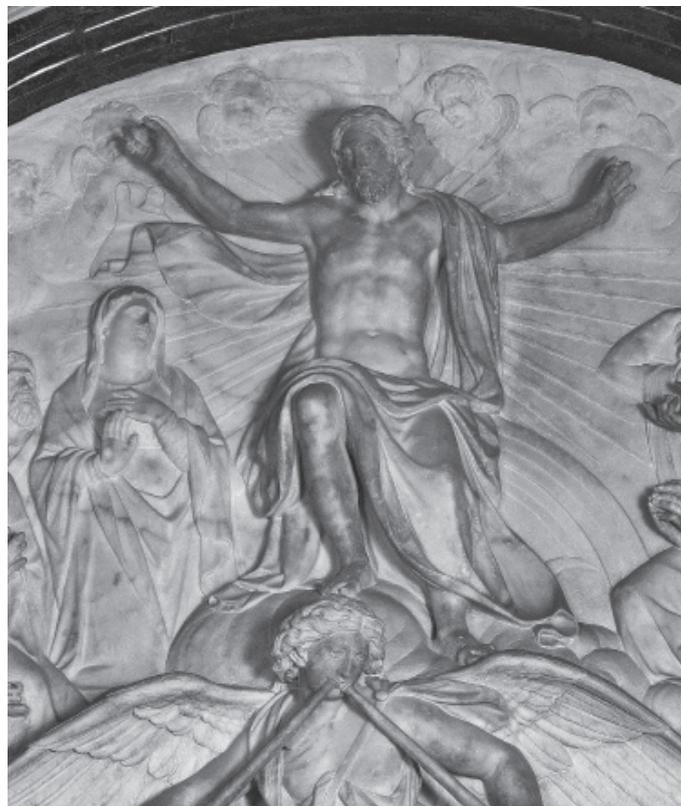
<sup>153</sup> Per i diversi aspetti devozionali dell'immagine cfr. NAVA CELLINI 1966, pp. 4 s.; SMITH O'NEIL 1985, pp. 9–21; KÄMPF 2001, pp. 10–20; ECONOMOPOULOS 2002–03, pp. 64–107; EAD. 2013a, pp. 210–32; inoltre per una discussione più estesa sull'artista e su quest'opera LO BIANCO 2007 pp. 158–72 (con bibliografia precedente).

<sup>154</sup> ECONOMOPOULOS 2013a, pp. 161–170.

<sup>155</sup> RIPA 2012, p. 392 (249.2 *Misericordia*). Il perugino Cavalier Cesare Ripa non a caso assegna proprio alla personificazione (al femminile) della Misericordia questo atteggiamento a braccia aperte paragonandolo proprio a quello di Cristo Redentore. Tale concetto era stato

dai membri della confraternita ospitata nel palazzo e all'emblema del Monte di Pietà, ma soprattutto per mezzo dell'interazione con un ideale pubblico situato nell'antistante piazza. L'atteggiamento della figura a braccia aperte, in segno di accoglienza e di conforto, rinvia all'idea della misericordia e del perdono,<sup>155</sup> inducendo il fedele a riflettere sul significato salvifico del sacrificio di Cristo nel processo di espiazione dell'umanità dal Peccato Originale.<sup>156</sup> La direttrice obliqua della figura enfatizza questa interattività sottolineando il ruolo «attivo» di Cristo in tale percorso di avvicinamento. Sotto questo aspetto il rilievo incarna una religiosità moderna, basata su un approccio emotivo ed empatico all'opera d'arte e si profila come una scultura di transizione tra il tardo manierismo e lo stile barocco ancora ai suoi albori.

Oltre a ciò, alcune caratteristiche formali del *Cristo in figura pietatis* possiedono interessanti rimandi a quella importante, benché trascurata, scuola di scultura attiva a Roma nell'ultimo quarto del Cinquecento rappresentata dagli scultori fiamminghi Nicolò Piper d'Arras (†1599), Egidio della Riviera (†1602), e Pietro della Motta (†1602), scuola presso cui il giovane Stefano compì la sua prima formazione artistica.<sup>157</sup> Il riferimento immediato sono alcune delle figure del monumento del giovane principe tedesco Karl Frederich von Jülich-Cleve-Berg in Santa Maria dell'Anima (1575–1579), un caposaldo del percorso artistico di questi scultori a Roma.<sup>158</sup> Se infatti paragoniamo il Cristo del Monte di Pietà al Cristo Giudice o all'angelo tubicino (fig. 19) del grande bassorilievo centrale del monumento della chiesa della Nazione Germanica a Roma ci accorgiamo delle non poche tangenze espressive tra queste due opere. In particolare, colpisce il medesimo trattamento delle ciocche di capelli, sovrapposte e attorcinate come serpenti. Si tratta di una fattura molto laboriosa che richiede grande perizia esecutiva, una sorta di gioco artificioso che qualifica molti dei manufatti degli scultori della tarda Maniera, ma soprattutto quelli di formazione fiamminga che avevano dimestichezza con materiali duttili come l'avorio, la cera o l'alabastro. In realtà in questo stilema formale, raccomandato agli



19. Niccolò d'Arras, Egidio della Riviera e Pietro della Motta, Monumento funebre di Karl Frederich von Jülich-Cleve-Berg (dettaglio del Cristo Giudice). Roma, Santa Maria dell'Anima (Foto Bibliotheca Hertziana)

artisti nei suoi scritti dallo stesso Vasari<sup>159</sup> e in seguito adottato dal Bernini nella sua *Testa di Medusa* (Roma, Musei Capitolini) e dall'Algardi nella *Memoria funebre di Odoardo Santarelli* (Roma, Santa Maria Maggiore), si può cogliere un diretto rinvio ad esemplari presenti nelle collezioni romane, come la celebre *Erinni Ludovisi* (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Altemps), forse una copia frammentaria del II sec. d.C. da un originale di epoca ellenistica (fig. 20).<sup>160</sup> Ulteriori affinità tra il Cristo del Monte di Pietà e il Giudizio Universale della chiesa germanica sono

espresso anche dallo stesso Dante Alighieri: «Orribil furon li peccati miei; / Ma la bontà infinita ha sì gran braccia, / Che prende ciò che si rivolge a lei.» (*Divina Commedia*, Purg. III, 121–24).

<sup>156</sup> Questi argomenti sono stati ampiamente affrontati da PUGLISI/BARCHAM 2008, pp. 35–63.

<sup>157</sup> Lo studio dei rapporti tra il Piper d'Arras, Egidio della Riviera e Maderno sono da tempo oggetto di chi scrive: ECONOMOPOULOS 2013a, pp. 15–72.

<sup>158</sup> Per un riepilogo della questione attorno a questo monumento cfr. GÖTZMANN 2007, pp. 323–35.

<sup>159</sup> VASARI 1967 [1568], I, p. 95: «Siano i suoi [della statua] capegli e la

barba lavorati con una certa morbidezza, svellati e ricciuti, che mostrino di essere sfilati, avendoli data quella maggior piumosità e grazia che può lo scarpello; ancora che gli scultori in questa parte non possano così bene contraffare la natura, facendo essi le ciocche de' capegli sode e ricciute più di maniera che di imitazione naturale».

<sup>160</sup> Sulla c.d. *Erinni Ludovisi* esiste una vasta bibliografia che mi è impossibile riassumere in questa sede. Per quanto riguarda i contributi più recenti mi limito a ricordare TEDESCHI GRISANTI 1995, pp. 378–90; DE ANGELIS D'OSSAT/SCOPPOLA 1997, pp. 223 s.; *La forza del Bello* 2008, p. 349, n. 91; DE ANGELIS D'OSSAT 2011, p. 246 (con bibliografia precedente).



20. Scuola alessandrino-pergamena, *Erinni Ludovisi*. Roma, Museo nazionale di palazzo Altemps (Foto su concessione del Ministero per i Beni e le Attività Culturali – Soprintendenza Speciale per i Beni Archeologici di Roma)

individuabili in certi virtuosismi del panneggio, nel modo particolare di chiudere ad occhio i lembi della stoffa con una sorta di «S» rovesciata, nell'uso diffuso del sottosquadro, nella delicatezza di certi passaggi chiaroscurali che imitano la consistenza reale dei tessuti (si confronti, ad esempio, l'andamento del drappeggio nel panno di Cristo e la veste dell'angelo tubicino del Giudizio Jülich-Cleve-Berg). Anche per quanto riguarda la resa anatomica dei nudi non possiamo esimerci dal mettere a confronto il torso del *Cristo Giudice* di Santa Maria dell'Anima (fig. 18) con quello del Cristo del Monte di Pietà (fig. 2). Quest'ultimo, mostrando certe durezza di fattura, mantiene una qualità acerba e stilizzata che molto ha in comune con gli esiti raggiunti dal

monumento funebre del principe tedesco ove i suoi artefici, nell'ambizioso progetto di trasferire in scultura il *Giudizio Universale* di Michelangelo, tradiscono ancora la loro origine oltremontana.<sup>161</sup> In particolare, il capobottega di questo gruppo, Nicolò Piper d'Arras, approdato a Roma dalle Fiandre sul finire del sesto decennio del Cinquecento, assaporò a Roma il gusto del successo, riuscendo in pochi anni a conquistare la scena romana, soprattutto nella produzione di monumenti funerari di committenza straniera. Ora, dal momento che è stato possibile accertare che la formazione di Stefano Maderno avvenne proprio presso questa scuola di scultura – che potremmo definire «romano-fiamminga» –, ciò ci conforta nell'attribuire il *Cristo in figura pietatis* a questo maestro, soprattutto in virtù di quel comune linguaggio artistico di lontana ascendenza michelangiotesca.<sup>162</sup>

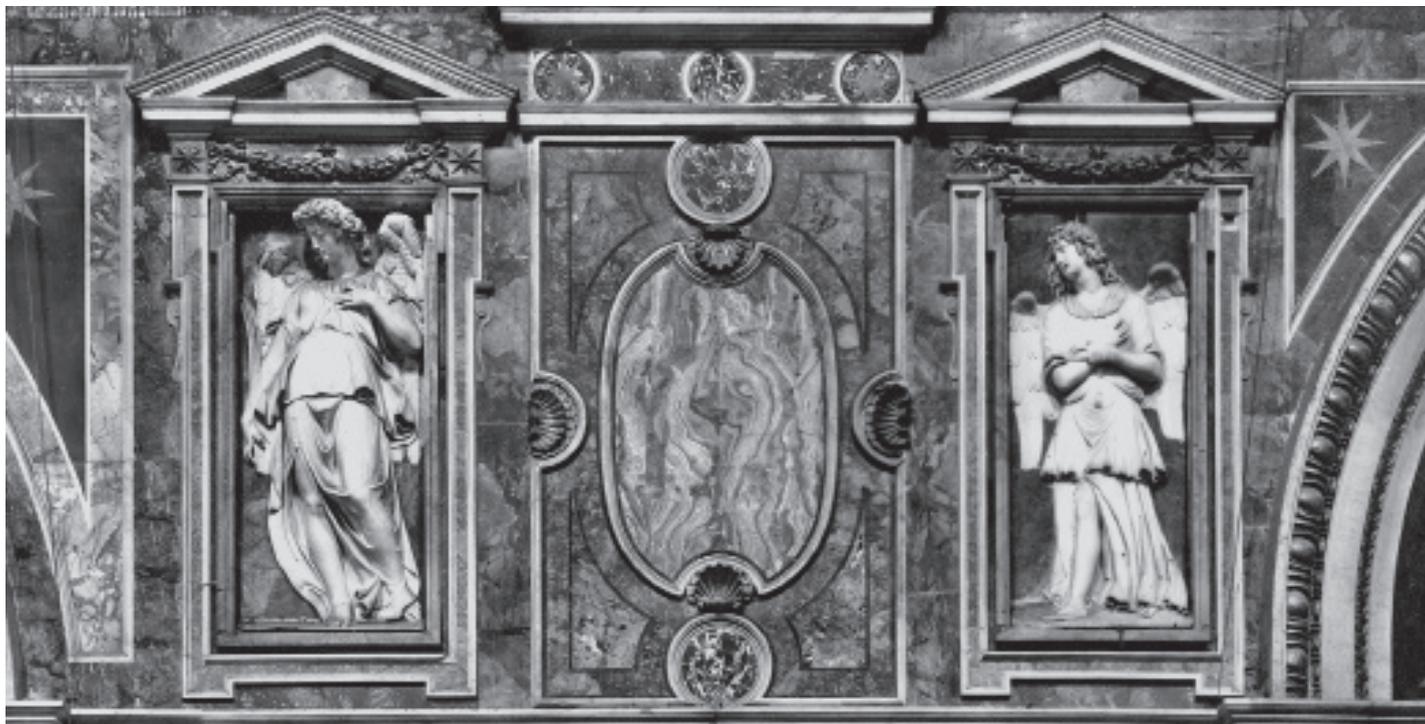
Ma esiste un altro punto a favore dell'ipotesi Maderno. Come già detto, l'aspetto che caratterizza maggiormente il Cristo del Monte di Pietà è la particolare tecnica a commesso con cui viene trattato il fondo della nicchia, giocato sul forte contrasto tra il grigio venato del bardiglio, il rosso antico della croce e il bianco della figura a rilievo. Tale tecnica a marmi commessi, di antichissima tradizione, conosce a Roma (ma anche altrove, a Firenze, ad esempio) proprio tra fine Cinque e inizio Seicento un nuovo impulso, soprattutto per quanto riguarda la decorazione architettonica di cappelle gentilizie e di monumenti funebri.<sup>163</sup> Per quanto riguarda la scultura, la tecnica dell'incastro di marmi policromi di diverso colore, a volte abbinati anche a materiali diversi come il bronzo, era stata riscoperta attraverso lo studio di esemplari antichi (soprattutto di epoca ellenistica e romano-imperiale).<sup>164</sup> Tra i primi a riscoprire questo particolare gioco di accostamenti fu Jacopo Cassignola, autore della statua di Paolo IV Carafa nell'omonima cappella nella chiesa di Santa Maria sopra Minerva (1566).<sup>165</sup> Anche se già in precedenza Guglielmo della Porta, nel *Busto di Paolo III Farnese* del 1546–1547 (Napoli, Museo di Capodimonte), nel monumento funebre dello stesso pontefice in San Pietro e nei suoi celebri restauri di pezzi antichi, aveva sperimentato simili soluzioni policrome e polimateriche,<sup>166</sup> di fatto l'uso dei marmi policromi resta una delle principali caratteristiche delle botteghe lombarde a Roma della seconda metà del Cinquecento, come mostrano ad esempio i due sfarzosi busti di

<sup>161</sup> Il principale sostenitore nei Paesi Bassi della superiorità dell'arte sacra di Michelangelo e del suo *Giudizio Universale* fu l'umanista Domenico Lampsonio (1532–1599), seguito poi da Jean-Jacques Boissard il quale affermava che «al mondo non si vedrà mai nulla di più elaborato, perfetto e ammirabile della pittura del *Giudizio Universale*». Traggo questi interessanti spunti da SCIOLLA/VOLPI 2001; VOLPI 2009, pp. 207s.

<sup>162</sup> Sul rapporto di discepolato di Maderno presso la bottega di Nicolò d'Arras cfr. ECONOMOPOULOS 2002–03; EAD. 2006, pp. 157–62; EAD. 2013a, *passim*.

<sup>163</sup> A tal proposito vedi OSTROW 1990, pp. 253–66; BOSMAN 2004; BOSMAN 2006, pp. 353–76; AMENDOLA 2011.

<sup>164</sup> Esempi in tal senso erano offerti, ad esempio, dall'*Apollo citaredo* seduto (porfido e bronzo) della collezione Farnese. Per una discussione



21. Autori vari, Angeli. Roma, San Giovanni in Laterano, Nave Clementina (Foto Archivi Alinari, Firenze)

Caracalla e di Nerone attribuiti a Tommaso della Porta il Vecchio (1520–1567) (Museum of Fine Arts, Springfield, MA<sup>167</sup>) o il *Busto di Cristo* attribuito a Giovan Battista Della Porta (Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art<sup>168</sup>), realizzati impiegando marmi variegati, pietre dure (lapislazzuli) e, nel caso dei due imperatori, bronzo dorato. Il comune denominatore di tutti questi artisti era l'origine lombarda e la pratica del restauro di sculture antiche e non sorprende che anche il fiammingo d'Arras, una volta affermato come scultore di punta della scena romana sul finire del Cinquecento, si sia voluto confrontare con la tecnica del com-

messo marmoreo, come accadde nel camino monumentale nel salone di palazzo Altamps,<sup>169</sup> un insieme composto dai più disparati e preziosi marmi (pentelico, lunense, africano, giallo antico, rosso antico, broccatello, portasanta etc.<sup>170</sup>), e nella tomba terragna del cardinal Giovanni Vincenzo Gonzaga in Santi Alessio e Bonifacio sull'Aventino. Nei primi anni del Seicento a Roma si appropriò di questa tecnica a marmi policromi anche il lorenese Nicolas Cordier (la *Santa Agnese* in Santa Agnese sulla via Nomentana; la *Zingara* e il *Moro* della collezione Borghese<sup>171</sup>), ma non va trascurato che anche lo stesso Stefano Maderno, a fianco del socio Fran-

più approfondita dell'argomento cfr. PRESSOUYRE 1984, I, pp. 180–83; DI CASTRO 1994, *passim*.

<sup>165</sup> SCHALLERT 2005, pp. 201–27.

<sup>166</sup> Sul monumento funebre a Paolo III cfr. GRAMBERG 1984, pp. 253–364. Sui restauri policromi di statue antiche eseguiti dal della Porta e della sua cerchia cfr. RIEBESELL 2003, pp. 41–51; EXTERMANN 2010, pp. 225–56.

<sup>167</sup> Inv. nn. 68S05, 68S06. Inclusi in *Museum of Fine Arts* 1979, p. 125. Entrambi i busti sono stati identificati con la serie di dodici Cesari commissionata da Giulio III Ciochi del Monte per la sua residenza in Vaticano e menzionati dal Vasari. Ringrazio la dott.ssa Julia Courtney, Curator of art dello Springfield Art Museum, per le notizie fornitemi.

<sup>168</sup> Inv. n. M 82.70. SCHAEFER/FUSCO 1987, p. 149.

<sup>169</sup> Sulla discussione di questa attribuzione rimando a DE ANGELIS D'OSSAT/SCOPPOLA 1997, pp. 208–11; SCOPPOLA/VORDEMAN 1997, p. 128; SCOPPOLA 2005, p. 127. Il camino, su probabile disegno di

Martino Longhi il Vecchio, viene attribuito alla mano di diversi artisti ed è databile intorno al 1579. Oltre al Piper d'Arras, cui spetterebbe poco convincentemente il busto del cardinale (piuttosto accostabile alla maniera di Silla Longo), sono stati proposti i nomi di Giovanni Antonio Peracca da Valsolda (cariatidi), Silla Longo (sirene) e Stefano di Francesco del Zoppo. Il camino si trovava nel palazzo fino al 1873 quando fu venduto da Giulio Hardouin di Gallesse al principe russo Alessio Bobrinski che lo trasferì nel 1878 a Villa Malta. Dopo una serie di vicissitudini il camino è tornato ad ornare il salone principale di palazzo Altamps dopo la nuova sistemazione museale dell'edificio.

<sup>170</sup> Per questa ipotesi di datazione, ricavata indirettamente da altri pagamenti a scalpellini che lavorarono al medesimo camino, cfr. ANGELIS D'OSSAT/SCOPPOLA 1997, p. 301, n. 28.

<sup>171</sup> Su cui PRESSOUYRE 1984, I, pp. 183–85; II, nn. 20, 21, 22, pp. 411–17; ROSSI/FABRÉGA DUBERT/MARTINEZ 2011, pp. 350–52 (Moro); ROSSI 2011, p. 348 (Zingara).



22. Stefano Maderno, *Crocifissione con Kaspar von Windischgrätz in preghiera* (particolare dal monumento in onore di Kaspar von Windischgrätz). Siena, Basilica di San Domenico, cappella di Santa Barbara (Foto Studio 56 Siena)

cesco Caporale, si cimentò nella policromia nel *Busto di Antonio Emanuele Ne Vunda* (1608) per la basilica di Santa Maria Maggiore a Roma.<sup>172</sup>

Un immediato precedente del *Cristo* del Monte di Pietà per quanto concerne l'aspetto tecnico (rilievo in marmo bianco aggettante su fondo in lastre di marmo monocromo) è riscontrabile nei due *Angeli dadofori* della memoria funebre del cardinal Francisco de Toledo (1598 ca.) in Santa Maria Maggiore di Egidio della Riviera, ma soprattutto nei nove *Angeli* a rilievo posti in altrettante nicchie nel transetto di San Giovanni in Laterano (fig. 21),<sup>173</sup> condotti da più mani per l'Anno Santo del 1600.<sup>174</sup> Maderno doveva conoscere bene queste opere dal momento che fu chiamato, assieme all'orafo Antonio Gentili da Faenza, a redigerne una stima economica il 5 luglio 1601.<sup>175</sup> Ora va detto che, ancora prima di questi esempi, fu lo stesso Stefano a sperimentare la tecnica del commesso marmoreo abbinata al rilievo nelle sculture relative al monumento in onore di Kaspar von Windischgrätz della basilica di San Domenico a Siena (1597).<sup>176</sup> Qui il Cristo crocefisso e il giovane defunto in bassorilievo di marmo bianco si trovano letteralmente incastonati all'interno di un prezioso paramento di marmo serpentino verde scuro, concepito, ancora una volta, come un sontuoso fondale su cui organizzare i diversi piani di cui si compone l'immagine (fig. 22). Lo stesso Maderno nei primi anni del Seicento utilizzava questa inconsueta tecnica a commesso nel *Crocefisso* della cappella Santori in San Giovanni in Laterano,<sup>177</sup> dove, come ho già avuto modo di dire altrove,<sup>178</sup> all'artista va assegnata non tanto la figura del *Cristo crocefisso* (fig. 23) – quasi certamente compiuta dallo scultore toscano Valerio Cioli da Settignano (1529/30–99) –, ma piuttosto l'arrangiamento della mostra d'altare che ne costituisce il prezioso ricettacolo a marmi policromi.<sup>179</sup> Analogamente, nel *Cristo in figura pietatis* del Monte di Pietà i marmi di colore scuro dello sfondo sono arrangiati in modo da creare un rivestimento uniforme del piano di fondo tale da enfatizzare l'effetto di profondità della scultura attraverso il



23. Valerio Cioli da Settignano, Stefano Maderno, *Mostra d'altare con crocefisso*. Roma, San Giovanni in Laterano, cappella Santori (Foto Archivi Alinari, Firenze)

contrasto tra i volumi chiari a rilievo e la superficie piana retrostante. Si tratta in realtà dello stesso stratagemma messo in atto nella *Santa Cecilia*, ove la candida scultura in marmo bianco viene trattata come fosse un altorilievo e proiettata

<sup>172</sup> FERRARI/PAPALDO 1999, p. 240, assegnano l'opera la solo Caporale, mentre dallo spoglio dei documenti effettuato da CORBO/POMPONI 1995, pp. 147, 161, risulta che anche Maderno fu pagato per quest'opera. Su di essa vedi anche BARBERINI 2000, p. 125, fig. 9.

<sup>173</sup> PRESSOUYRE 1984, II, n. 1, pp. 365–68; FREIBERG 1989, II, pp. 663–70; ID. 1995, pp. 292–96.

<sup>174</sup> Gli artisti coinvolti in questa serie angelica sono noti grazie ai pagamenti e rispondono ai nomi di Egidio della Riviera, Tommaso della Porta, Francesco Landini, Silla Longhi da Viggì, Ippolito Buzio, Nicolas Cordier, Ambrogio Bonvicino, Giovanni Antonio Paracca da Val-soldo, Camillo Mariani.

<sup>175</sup> La notizia si ricava da ASR, Camerale I, Fabbriche, b.1524, reg.2, c.370v. Sul problema attributivo dei diversi angeli cfr. FREIBERG 1989, II, pp. 663–70; ID. 1995, pp. 292–96.

<sup>176</sup> Per l'attribuzione di questo monumento a Maderno su basi documentarie cfr. ECONOMOPOULOS 2007, pp.366–408; EAD. 2013a, pp.126–38.

<sup>177</sup> La cappella Santoro in San Giovanni in Laterano è generalmente riconosciuta come opera dell'architetto Onorio Longhi secondo le indicazioni fornite da BAGLIONE 1649, p.156. Su di essa cfr. PASQUETTI 1982, p. 72.

<sup>178</sup> ECONOMOPOULOS 2007, p. 374; EAD. 2013a, pp. 139–42.

<sup>179</sup> L'opera è assegnata dal Baglione a Maderno nell'opera le *Nove Chiese* (BAGLIONE 1639, pp.121s.), mentre invece gli è sottratta nelle *Vite*, dove invece viene giustamente ricondotta alla mano del Cioli (BAGLIONE 1649, p.156). Su di essa cfr. FISCHER 1977, p.202; PEDROLI 1981, pp.672–76; BOSTRÖM 1996, p.332; MONTIGIANI 2008, pp.19–31; ECONOMOPOULOS 2013a, pp.139–142.



24. Stefano Maderno, *Santa Cecilia (particolare)*. Roma, basilica di *Santa Cecilia in Trastevere* (Foto M. Coen)

entro una nicchia interamente foderata di marmo nero, così da renderne più drammatico e scenograficamente efficace l'impatto visivo, anche a una certa distanza.<sup>180</sup>

Tornando al *Cristo* del palazzo del Monte di Pietà, esistono altri elementi, di natura contestuale, che giocano a favore di un'attribuzione del rilievo a Stefano Maderno. Questi hanno a che fare con il patronimico dell'artista e con le sue origini lombarde, ricordate da Baglione.<sup>181</sup> Tali ascendenze insubri hanno in passato autorizzato speculazioni su una possibile parentela tra lo scultore Stefano e Carlo Maderno, l'architetto responsabile della fabbrica del palazzo del Monte di Pietà.<sup>182</sup> Anche se alla luce delle nostre conoscenze odierne è da escludere che Stefano e Carlo fos-

sero fratelli, come da alcuni già ipotizzato in maniera aleatoria,<sup>183</sup> non possiamo tuttavia del tutto scartare l'idea di una lontana parentela tra i due. Stefano era infatti nato a Roma o a Palestrina intorno al 1571 da Francesca Frasca, originaria della città laziale, e da Antonio Maderno, citato in un documento del 1590 come «Milanese».<sup>184</sup> La componente lombarda dello scultore è evidentemente imputabile non tanto all'effettivo luogo di nascita, bensì all'area culturale di appartenenza o alla provenienza del padre.<sup>185</sup> Invero il cognome Maderno rinvia immediatamente ad origini settentrionali ed in particolare dall'area del lago di Lugano, celebre nei secoli per essere stata la patria di numerosi maestri tagliapietre, ma anche per avere dato i natali proprio a Carlo Maderno.<sup>186</sup> È dunque possibile che i due artisti, pur non uniti da parentele dirette, appartenessero alla stessa comunità o fossero lontani parenti, anche perché essi lavorano spesso nelle stesse fabbriche: nella facciata della chiesa di Santa Susanna (1603), capolavoro dell'architetto ticinese, ove le due nicchie superiori sono ornate da due statue tradizionalmente assegnate a Stefano, il *San Caio* e il *San Gabino*;<sup>187</sup> nella cappella Aldobrandini alla Minerva, dove Carlo, come abbiamo visto, venne incaricato della supervisione dell'architettura a partire dal 1602<sup>188</sup> e dove Stefano eseguì i due *Angeli dadofori* per il monumento funebre di Silvestro Aldobrandini proprio all'indomani di quella data (*in situ* già nel 1604);<sup>189</sup> nella fabbrica nel palazzo del Quirinale, in occasione dei lavori voluti da Paolo V Borghese e realizzati sotto la direzione architettonica di Carlo Maderno, dove Stefano partecipò con la realizzazione degli stucchi della cappella Paolina<sup>190</sup> e con la grande statua di *San Pietro* per il portale d'ingresso (1615–1616).<sup>191</sup> Infine i due Maderno si incontrano nella cappella Rivaldi in Santa Maria della Pace, Carlo chiamato a progettare l'architettura, Stefano a realizzare le due statue recline sul timpano della

<sup>180</sup> Un'analogia sensibilità verso i differenti piani del rilievo e la cromia differenziata dei diversi elementi che compongono l'immagine si può scorgere nel successivo rilievo del *Miracolo della neve* per la cappella Paolina in Santa Maria Maggiore per il quale Stefano Maderno aveva fornito un accurato modello (1610–1613). In quel caso il piano di fondo era stato risolto con pregevoli elementi in lapislazzuli, le figure erano state condotte in bronzo dorato, mentre il candore del marmo bene si prestava ad imitare quello della neve.

<sup>181</sup> BAGLIONE 1649, p. 345. La critica fino a poco tempo fa riteneva che Maderno fosse nato tra Bissone e Capolago sul lago di Lugano (come, ad esempio, ancora in LO BIANCO 2007, pp. 159–72, in partic. p. 162), tuttavia sembra prendere sempre più consistenza la tesi della sua nascita romana o laziale (Palestrina) dal momento che la madre, Francesca Frasca, era originaria di questa cittadina del Lazio. Per una discussione più aggiornata del problema cfr. ECONOMOPOULOS 2006, pp. 157–62; EAD. 2013a, pp. 17–26.

<sup>182</sup> Sulla pretesa parentela tra Stefano e Carlo cfr. MERZARIO 1893, p. 488; NAVA CELLINI 1966 (biografia).

<sup>183</sup> Tra cui BERTOLOTTI 1881, II, p. 119, e, di recente, anche DOBLER 2009, p. 50. Secondo HIBBARD 2001, pp. 107–12, i fratelli di Carlo Maderno rispondono ai seguenti nomi: Marta (sposata a Girolamo di Simone Garovo Allio), Pompeo (marito di Providonia), Alessandro, Girolamo e Santino.

<sup>184</sup> Come chiarito in ECONOMOPOULOS 2006, p. 157; EAD. 2013a, pp. 17–26.

<sup>185</sup> Baglione ci dice in realtà che Stefano Maderno era lombardo e non milanese (BAGLIONE 1649, p. 345). È tuttavia plausibile che i due termini all'epoca coincidessero, senza grosse distinzioni di sorta.

<sup>186</sup> HIBBARD 2001, pp. 107–12. Nell'intero studio di Hibbard non si fa alcun accenno ad una possibile parentela tra i due artisti.

<sup>187</sup> A dispetto dell'assenza di documenti riguardanti queste due opere, a partire da Riccoboni esse sono state assegnate a Stefano Maderno (RICCOBONI 1942, p. 141). Per una ricognizione del problema cfr. AFFANNI/COGOTTI/VODRET 1993, p. 24; e ancora HIBBARD 2001, p. 130.

<sup>188</sup> BAGLIONE 1649, p. 309.

<sup>189</sup> Su cui RICCOBONI 1942, pp. 11, 141; PRESSOUYRE 1984, I, p. 248, 376; FRUHAN 1986, p. 218; FERRARI/PAPALDO 1999, p. 267.

<sup>190</sup> NEGRO 1999, pp. 349–64.



25. Stefano Maderno, Busto di Cristo crocefisso (particolare dal monumento in onore di Kaspar von Windischgrätz). Siena, basilica di San Domenico, cappella di Santa Barbara (Foto Studio 56 Siena)



26. Michelangelo Buonarroti, Pietà (particolare del Cristo). Roma, basilica di San Pietro (da *La Pietà di San Pietro. Storia e restauro 40 anni dopo*, a cura di Guy Devreux, Città del Vaticano 2014, p. 6)

mostra dell'altare raffiguranti la *Pace* e la *Giustizia*.<sup>192</sup> Proprio a proposito del committente di quest'opera, il giurista e imprenditore Gaspare Rivaldi (1560 ca. – 1633), occorre riflettere su un dato emerso dalla lettura dei verbali di congregazione del Monte di Pietà: il Rivaldi ricoprì all'interno dell'istituzione un ruolo di certo rispetto (per almeno un triennio il ruolo di ufficiale e di *sindacus superius* nel 1601), ciò che potrebbe avere favorito in quel periodo l'incontro sia con l'architetto che con lo scultore in questione.<sup>193</sup>

Un terzo punto che aiuta a rafforzare l'attribuzione del *Cristo in pietà* a Stefano Maderno è l'analisi formale dell'opera. A tal riguardo, il confronto più immediato ci viene offerto dalla *Santa Cecilia* dell'omonima chiesa in Trastevere (fig. 24). Come abbiamo già avuto modo di dire in precedenza, motivi comuni tra il Cristo e la figura della santa romana risiedono nell'arrangiamento di entrambi all'interno di una nicchia dotata di un rivestimento in marmo scuro e di un importante corredo architettonico di contorno.

Al di là delle strette familiarità tra le due opere nel trattamento della materia scultorea e nella definizione morelliana dei dettagli di maniera (forma delle unghie e delle dita, trattamento dei bordi di stoffa e dei capelli, conformazione del lobo dell'orecchio), vi è un altro elemento che avvicina le due creazioni. Si tratta di quel nuovo modo di concepire la scultura, foriero di incredibili conseguenze nel campo della percezione visiva dell'opera d'arte nel periodo che seguirà e che possiede nella *Santa Cecilia* maderniana il suo indiscusso antecedente figurativo. La sconvolgente verosimiglianza di quella immagine, il suo diretto appiglio al dato reale (la reliquia del corpo integro della santa romana conservato sotto l'altar maggiore della chiesa), oltre che il già altrove ricordato *appeal* devozionale costruito attorno ad un linguaggio semplice e diretto, riaffiorano prepotentemente anche nel *Cristo* del Monte di Pietà. Qui infatti assistiamo al tentativo – del tutto sperimentale per l'epoca – di tracciare un percorso empatico tra il soggetto fruitore e l'og-

<sup>191</sup> FERRARI/PAPALDO 1999, p. 430. La statua di Maderno risulta già *in situ* il 10 ottobre 1616.

<sup>192</sup> Sulla cappella Rivaldi in Santa Maria della Pace cfr. FRUHAN 1986, pp. 227 s.; FERRARI/PAPALDO 1999, p. 296; HIBBARD 2001, p. 261; DOBLER 2009, p. 50 (dove ancora si parla di Stefano Maderno in termini di fratello di Carlo).

<sup>193</sup> ASFR, MdP, Amministrazione, Decreti di congregazione del Sacro Monte di Pietà dal 1599 al 1611 (29 gennaio 1599; 27 aprile 1599; 13 luglio 1599; 21 gennaio 1601). Sono stata in grado di ricostruire la partecipazione del Rivaldi alle congregazioni dal gennaio 1599 fino al giugno 1601, ma non è escluso che la sua presenza vada fatta risalire ad un periodo ancora precedente.



27. Stefano Maderno, *Cristo morto sorretto da Nicodemo*, Inv. 2326. Berlino, Staatliche Museen (Foto Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, H. Deecke)



28. Stefano Maderno, *Cristo morto sorretto da Nicodemo*, Inv. N.Sk-560. San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage (Foto The State Hermitage Museum, A. Koksharov)

getto rappresentato, reificato rispetto alla categoria astratta d'appartenenza (scultura) attraverso la descrizione analitica di alcuni particolari (contrazione dell'arcata epigastrica, pesanti gocce di sangue che fuoriescono dalla ferita, fori nel palmo delle mani) funzionali alla rievocazione dell'aspetto più toccante (dal punto di vista squisitamente emotivo) del soggetto trattato. A questa data la resa in marmo di una sostanza liquida come il sangue possiede pochi precedenti nella statuaria moderna, ed è chiaro che, ancora una volta, la nostra mente va alle tanto celebrate gocce di sangue

che sgorgano dalla ferita della nuca della *Santa Cecilia* (fig. 25),<sup>194</sup> ma anche a quelle sul costato del Cristo Crocifisso del monumento Windischgrätz di Siena (fig. 26), simili in tutto e per tutto a queste. Maderno può aver apprezzato questo dettaglio in qualche pezzo di statuaria antica, dal momento che lo sappiamo attivo nel campo del restauro durante il suo apprendistato presso il maestro Nicolò d'Arras. Come ha già suggerito Anna Lo Bianco,<sup>195</sup> Stefano doveva avere grande familiarità con le diverse sculture presenti nelle collezioni romane, tra cui senza dubbio il *Gallo*

<sup>194</sup> Su questo dettaglio e sulla questione delle verosimiglianze della scultura della santa cfr. SMITH O'NEIL 1985, pp. 9–21.

<sup>195</sup> LO BIANCO 2001, p. 32.

morente del piccolo Donario Pergameno (Napoli, Museo Archeologico),<sup>196</sup> o la già ricordata *Erinni Ludovisi* (Roma, Museo Nazionale Romano, Palazzo Altemps) (fig. 20). Recenti studi hanno chiarito che la testa romana, negli anni venti del Seicento, prima di entrare a far parte della collezione Ludovisi di Roma,<sup>197</sup> si trovava presso il giardino segreto di palazzo Cesi,<sup>198</sup> un luogo frequentato da molti artisti dell'epoca, tra cui probabilmente lo stesso Nicolò Piper d'Arras che forse possiamo riconoscere in quel «Nicholo fiamingho» che risulta nel 1580 al servizio dell'Abate Cesi, stando a quanto riportato nei registri d'ingresso dell'Accademia di San Luca.<sup>199</sup> Nella seconda metà del Cinquecento la testa mostrava ancora la sua guancia sinistra e diversi riccioli che la incorniciavano,<sup>200</sup> fornendo così ancora maggiori spunti all'autore del *Cristo del Monte di Pietà*.

Un altro importante referente visivo per l'autore del rilievo del Monte di Pietà fu senza dubbio il volto del Cristo della *Pietà* di Michelangelo per la basilica di San Pietro (fig. 26). I tratti eleganti e idealizzati, concepiti secondo il canone classico, del Cristo maderniano rinviano immancabilmente a quelli del Cristo morto del capolavoro michelangiotesco, un modello il cui impatto dovette essere molto forte sullo scultore, di certo introdotto al culto dell'arte del fiorentino da Nicolò d'Arras, grande estimatore di Michelangelo. Nel caso del rilievo del Cristo le ciocche di capelli sulla spalla, fluenti e quasi con effetto bagnato, così come l'espressione di interiore serenità del soggetto nonostante il patimento di una morte violenta, ricalcano la straordinaria invenzione adottata dal Buonarroti nella sua prima opera pubblica romana ove «la realtà della materia

viene compressa nel prezioso del rinnovato ripensamento della morte».<sup>201</sup> Eppure agli occhi di Maderno il dominante modello michelangiotesco dovette essere filtrato anche dall'interpretazione datane da un altro grande interprete della scultura toscana della seconda metà del Cinquecento, anche lui seguace del grande maestro, il già ricordato Valerio Cioli da Settignano, l'artista che ebbe l'onore di partecipare al monumento funebre del Buonarroti in Santa Croce a Firenze con la personificazione dell'arte de *La scultura*. La stessa compostezza nell'attimo della morte, lo stesso pacato classicismo del volto, e ancora il particolare trattamento della capigliatura compaiono nel Cristo crocefisso che il Cioli aveva confezionato per la chiesa del Collegio di Nuestra Señora de la Antigua a Monforte de Lemos<sup>202</sup> e nel *Crocefisso* per la cappella Santori in San Giovanni in Laterano, un'opera che Maderno doveva conoscere bene, dal momento che, come già detto, fu lui a ultimarla dopo il 1599 (fig. 23).

Lo spiccato interesse di Maderno per l'arte di Michelangelo nel primo lustro del Seicento e per la tematica del Cristo in Pietà è del resto anche testimoniata dalla sua produzione in terracotta. Due opere in particolare, entrambe firmate dal maestro e datate al 1605, possono essere accostate al *Cristo del Monte di Pietà*: il rilievo in terracotta con *Nicodemo che sorregge il corpo di Cristo* (Staatliche Museen zu Berlin, Bode-Museum, Skulpturensammlung, fig. 27),<sup>203</sup> e il piccolo gruppo a tutto tondo, sempre in terracotta, dal medesimo soggetto, oggi a San Pietroburgo (Museo dell'Hermitage, fig. 28), già parte della collezione dell'abate Farsetti di Venezia.<sup>204</sup> Entrambi questi studi potrebbero essere serviti per una perduta opera in alabastro di Volterra presso la collezione di

<sup>196</sup> Per uno studio accurato delle collezioni d'appartenenza del gruppo nel corso dei secoli cfr. PALMA 1983, *passim*; EAD., 1984, pp. 772–82.

<sup>197</sup> La testa Ludovisi è menzionata in un inventario della Villa Ludovisi stilato il 28 gennaio 1633, pochi mesi dopo la morte del cardinal Ludovico Ludovisi. La sua prima menzione di trova in ROSSINI 1693, p. 93 come «Olimpia Regina di Macedonia antica moderna». Sulla scultura cfr. PALMA/DE LACHENAL 1983, pp. 127–130, n. 56; TEDESCHI GRISANTI 1995, pp. 378–90; *Scultura antica* 2002, p. 216; KAPPLER 2012, p. 267, V.86.

<sup>198</sup> Qui essa era dotata di un cuscino in marmo accompagnato dall'iscrizione «Dormio dum blande sentio murmur aquae», una frase che allude al sonno di una ninfa delle acque. Così la disegnò Giovan Antonio Dosio, il quale riporta meticolosamente la scritta e la sua collocazione in tale collezione in un suo disegno attualmente alla Biblioteca nazionale di Firenze (codice N.A.618). Il cuscino è stato ritrovato da TEDESCHI GRISANTI 1995, pp. 378–90 e messo in relazione alla statua Ludovisi nel giardino degli Agostiniani presso il collegio di Santa Monica (Curia generalizia dell'Ordine di Sant'Agostino), sul lato sinistro del colonnato del Bernini. Sul cuscino, da ultima, cfr. KAPPLER 2012, p. 267, V.87. Sulla collezione del cardinale Paolo Emilio Cesi (1481–1537) cfr. RAUSA 2007, pp. 205–17.

<sup>199</sup> AASL, Registri, vol. 2, c. 102v: «Ms Nicholo fiamingho del Abb. Cesis deve per suo introito sc. 2» [a margine: «a Jero in fandra» (sic)]. Come

ho altrove sottolineato (ECONOMOPOULOS 2013b) questa menzione è stata erroneamente riferita al pittore Nicolò Manilli da Saint-Omer († 1615), il quale, proprio in quanto pittore, è assai poco probabile che fosse al servizio del Cesi.

<sup>200</sup> Secondo quanto afferma DE ANGELIS D'OSSAT 2011, p. 246.

<sup>201</sup> BALDINI 1973, p. 92.

<sup>202</sup> Su quest'opera, recentemente restituita all'artista toscano, cfr. MONTIGIANI 2008.

<sup>203</sup> Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung, inv. N. 2326. Sul rilievo di Berlino cfr. BRINCKMANN 1923–25, I, pp. 88 s., fig. 34; ID. 1924, II, p. 27; NAVA CELLINI 1966, p. 5; NAVA CELLINI 1969, p. 36; FRUHAN 1986, pp. 219 s.; SCHLEGEL 1978, pp. 1 s.; ROLFI OŽVALD 1998, pp. 38–53; DICKERSON 2006.

<sup>204</sup> San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage, inv. n. 560. Sulla terracotta cfr. ANDROSOV 1991, p. 297; *Alle origini di Canova* 1992, p. 100, n. 45; BACCHI 1996, p. 817; WARDROPPER 1998, p. 44, n. 1; DICKERSON 2006; WASSERMAN 2006, p. 224, n. 37; ANDROSOV 2007, n. 14, pp. 224 s. (con bibliografia precedente). Le derivazioni dal Buonarroti (in particolare dalla Pietà Bandini del Museo dell'Opera del Duomo di Firenze) sono talmente evidenti che nel catalogo del 1788 ca. del *Museo della casa eccellentissima Farsetti di Venezia* l'opera era erroneamente assegnata allo scultore fiorentino.

Vincenzo Giustiniani sin dal primo Seicento.<sup>205</sup> Nelle terrecotte il volto di Cristo riverso sulla propria spalla riflette da vicino quello del *Cristo* del Monte di Pietà, anche se in esse risulta meglio riuscito il rapporto della testa con il resto della figura (in particolare, la definizione dell'anatomia del busto), probabilmente a causa della destinazione finale dell'immagine. Per quanto riguarda l'opera berlinese, i confronti si spingono anche oltre: il trattamento della muscolatura del torso, ancora un po' schematico benché d'ispirazione naturalistica, l'attacco tra il collo e la clavicola, la resa del drappeggio, trovano convincenti punti di confronto con il *Cristo in figura pietatis* in marmo del palazzo romano.

### Conclusioni

Grazie all'ultimo restauro il rilievo contenuto all'interno dell'edicola-tabernacolo del palazzo romano del Monte di Pietà, ha rivelato sorprendenti qualità esecutive che impongono una generale riconsiderazione dell'opera nel suo insieme e in rapporto all'edificio in cui è inserita. La documentazione d'archivio ha messo in luce la partecipazione ai lavori architettonici in qualità di scalpellino di Francesco Borromini, ciò che induce a credere che lo stesso artista abbia anche potuto fornire il disegno della sistemazione della nicchia, vista la sua stretta collaborazione in quegli anni con l'architetto ufficiale del palazzo, Carlo Maderno. Oltre a ciò, la fattura del rilievo raffigurante *Cristo in figura pietatis*, certe sue caratteristiche tecniche, alcune tangenze con l'ambiente artistico vicino al cardinal protettore del Monte di Pietà, Pietro Aldobrandini, rinviano ad una personalità ben precisa del panorama artistico romano dei primi anni del Seicento, lo scultore Stefano Maderno. Sono possibili diversi confronti con opere prodotte da questo maestro nello stesso arco temporale e secondo modalità formali assai vicine. L'artista torna su un tema caro a Michelangelo, ma su cui si sono esercitati diversi artisti della generazione precedente (come Guglielmo della Porta).

Infine, esiste un ulteriore elemento «esterno» che può essere usato a favore dell'attribuzione del *Cristo in figura pietatis* al Maderno. Narra l'erudito Gaetano Moroni, autore di quella inestinguibile fonte di notizie rappresentata dal *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, che il 28 febbraio 1835,<sup>206</sup> durante una visita al Monte di Pietà di Gregorio XVI, il Santo Padre, nel percorrere la seconda scala interna dell'edificio «che immette nella stanza di residenza degli impiegati» rimase particolarmente colpito da una *copia in gesso* della «esimia e pregevole scultura esistente sulla facciata esterna dello stabilimento rappresentante Gesù deposto dalla croce nell'atto di esser sepolto nell'urna».<sup>207</sup> L'opera, su ordine del direttore dell'istituto, fu addirittura fatta scendere dalla sua scomoda collocazione per essere meglio ammirata dal pontefice («poi a lui umiliata dal direttore»). Siamo convinti che il gesso che tanto colpì Gregorio XVI non era una copia della *Pietà* della facciata, bensì un modello in gesso o in stucco della scultura originale, probabilmente realizzato dallo scultore romano all'epoca della sua realizzazione per meglio valutarne l'impatto sulla facciata dell'edificio, l'angolo della sua visuale dal basso e la sua resa alla forte luce solare dell'esterno. Sebbene non sia a noi pervenuta alcuna testimonianza di questo genere, abbiamo la certezza che Maderno si avvallesse di studi di questo tipo per le sue opere. Diversi indizi inducono a credere che la sua opera più celebre, la *Santa Cecilia* per la basilica di Trastevere, prima di essere realizzata in marmo, fosse stata concepita in stucco e posizionata nella nicchia già approntata a tale scopo per soddisfare le impellenti necessità liturgiche del Giubileo del 1600.<sup>208</sup> È dunque molto probabile che anche in questa circostanza lo scultore abbia seguito la medesima prassi di lavoro, dal momento che ci dovremmo trovare a pochi anni di distanza dall'opera cecilianiana, se teniamo per valida la data del 1604 riportata dall'iscrizione che da sempre accompagna il *Cristo in figura pietatis*, allo stato attuale delle conoscenze un imprescindibile punto di partenza per la ricostruzione di questa – per molti versi – ancora oscura vicenda.

<sup>205</sup> Sulla presenza di un'opera dal medesimo soggetto, già presso la collezione Giustiniani, cfr. GALLOTTINI 1998, p. 84, n. 117: «Una figura di Xro morto in braccio di Nicodemo moderno alto p.mi 2  $\frac{3}{4}$  inc.a» (inv. anno 1638); p. 136, n. 112 «una figura di Christo morto in braccio a Nicodemo moderno alto p.mi 2 e  $\frac{3}{4}$ . Sta sopra [alla tavola a ottangolo in alabastro]» (inv. anno 1667); p. 188, n. 104: «Una figura di Cristo morto in braccio a Nicodemo alta palmi due e tre quarti moderno. Sta sopra» (inv. anno 1684); p. 224, n. 104: «Una figura di Cristo morto in braccio a Nicodemo moderno alta palmi due e tre quarti. Sta sopra» (inv. anno 1757). L'inventario della collezione Giustiniani del Pacetti del 1793 riporta «un gruppetto rappresentante la Pietà, scolpito in gesso di Volterra, alto palmi 1  $\frac{1}{2}$ » (GALLOTTINI 1998, p. 248, n. 112). Ancora nel 1824 è presente in palazzo Giustiniani una «Pietà di alabastro di Volterra in cattivo stato» (DANESI SQUARZINA 2003, I, p. 539).

Ringrazio la prof.ssa Silvia Danesi Squarzina per avermi indirizzato sulle misure discordanti tra la scultura berlinese e quella menzionata negli inventari Giustiniani, ciò che farebbe escludere che si tratti della stessa opera; inoltre la scultura in possesso dei Giustiniani è descritta sia da De Brosses (1739–1740) che dal Richardson (1722) come in marmo, mentre entrambe le versioni di Berlino e San Pietroburgo sono in terracotta (*ivi*, pp. 538 s.).

<sup>206</sup> A memoria di questa storica visita rimangono nel palazzo due iscrizioni, ancora oggi collocate nel vestibolo dell'ingresso. Il Moroni fu testimone in prima persona di questo aneddoto, in qualità di *Primo aiutante di Camera* di papa Gregorio XVI.

<sup>207</sup> MORONI 1840–61, vol. XLVI, pp. 257–68.

<sup>208</sup> Su questo punto cfr. ECONOMOPOULOS 2002–03, I, pp. 75–77; EAD. 2013a, pp. 228–31. Questa ipotesi è anche accolta da TERZAGHI 2007.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

Misure di lunghezza:

Canna architettonica = 10 palmi = 2,234218 metri

Passo = 6 $\frac{2}{5}$  palmi = 1,489479 metri

### I.

Impegno dei maestri Aloisio Canfora muratore e Ambrogio Bonaccino falegname di portare a termine tutti i lavori stabiliti entro il 15 dicembre 1603 sotto la supervisione dell'architetto del Monte di Pietà Carlo Maderno.

ASR, TNC, uff. 9, vol. 48, cc. 439r-v

Obligatio pro S. Monte Pietatis die 7 octobris 1603

l439r| *In mei etc. presentia et coram Ill. Dominis Fabio Mattheio et Bernardino Maffeo Provisoribus ac Ill. DD. Comes Thomas Sacral [macchia], Francesco Scappucio, Carolo Gabriello, Barnaba Salesio, Francisco de Rusticis, Petro Francisco de Nobilibus, Io. Baptista Bolognetto, Honorio a Porta, Carolo Bettuccio, Io. Baptista Sacchetti, Cesare Rodiano, Horatio de Ferrareis et Richerio Guidotto omnibus Offitialibus Sacri Montis Pietatis Urbis in aedibus eiusdem Sacri Montis et mansione solita in qua pro rebus et negociis eiusdem Sacri Montis gerens et per tractans congregari et coadunari solent de mane hora solita et consueta insimul congregati et coadunati et tota congregazione representantibus praesentes et pluriter constituti Magister Aloisius Canfora murator et magister Ambrosius Bonaccinus fabrilignarius apud curiam de Sabellis sponte omni meliori modo etc. promiserunt suprascriptis Ill. Domini Provisoribus et Offitialibus ibidem praesentibus etc. in palatio sito in Urbe in platea nuncupato de Santa Cruce supra praedictum Sacrum Montem Pietatis empto conficere omnia laboreria ad fabricam et respective ad artem fabrilignarii pertinens eis per D. Carolum Madernum Architectum oretenus assignata et specificata illaque perficere per totam die 15 decembris proxime venturi et pro praetio per eundem D. Carolum Architectum estimando et convenerunt per pactum etc. quod in eventum in quem ipsi magister Aloisius et magister Ambrosius in promissis deficiant et promissam non adimpleant et casu amittant mercedem usque tunc deservitans quia hii ei que omnia etc. alias de quibus l439v| Pro quibus idem Ill. Domini Provisores et Offitiales dictum Sacrum Montem illiusque bona dictique magister Ambrosius et magister Aloisius se ipsos eorumque heredes etc. ac bonis in ampliori forma Camere Apostolice cum clausolis etc. citras ad invicem obligarunt etc. renuntiarunt appellationi consenserunt in instrumentum executivum unica citatione praecedens relaxandum siquis magister Aloisius et magister Ambrosius tactis etc. iurarunt super quibus etc.*

*Actum Romae in aedibus dicti Sacri Montis regionis Parionis praesentibus etc. D. Iohannes Antonio Bottasecchi in romana Curia Causarum Procuratorem e D. Alfonsum Carretterii Ferrariensis testibus.*

### II.

Stima del capo mastro Battista Pozzo presentata all'architetto Bartolomeo Breccioli per i lavori da lui svolti nel palazzo del Sacro Monte di Pietà di Roma tra il 1628 ed il 1629. Roma, 1630.

ASFR, MdP, Miscellanea, vol. 276, cc. 49v-50v

*Misura e stima de lavori di muro della fabrica nova aggiunta et, accresciuta al Palazzo del Sacro Monte della Pietà et della facciata d'avanti principale della fabbrica vecchia rifatta di novo et altri rappezzi d'appartamenti di detta fabrica vecchia et altre diverse case d'esso Sacro Monte*

l49v| [...] *Per la levatura<sup>209</sup>, mettitura in opera della pietà di marmo in mezzo a detta facciata tra una finestra e l'altra con uno ornamento attorno con frontespizio tondo<sup>210</sup> e doi risalti<sup>211</sup> dalle bande che posano sopra l'orecchie<sup>212</sup> del telaro<sup>213</sup> attorno dov'è la pietà con sua l50r| lapide, sotto del Iscrizione [sic] con un telaro che revegne attorno con cimasa in cima risalti con doi cartelle<sup>214</sup> dalle bande e modelli<sup>215</sup> sotto che la sostentano altezza il tutto palmi 28 $\frac{3}{6}$  lunghezza 13 $\frac{3}{6}$  levati di opera portati dentro messe in una stanza e doppio riportatola fuori e tornatola a rimettere in opera come prima. Il tutto moneta scudi 45.*

*Per havere accomodato tutto il detto adornamento di tenere attorno a Pietà e iscrizione con haverlo stuccato e datoli sopra il colore di tenere e cresciuto doi pezzi delli membri dalle bande altezza l'uno palmi 2 larghezza palmi 5 di getto  $\frac{1}{6}$ ; con haverci fatto li suoi fornimenti di stucco abbozzati stuccati ciové in cima nel timpano fattoci un carubino con sue ale aperte longhezza 5 altezza 2 con un panno per ciascheduna parte con sue cascate altezza l'una palmi 4 e stuccato tutto il campo di detto timpano; con haver fatto doi cartelle dalle bande sotto l'orecchie del telaro di tenere con sue volute e cartocci ingenochiate che posano sopra il zocholo longhezza l'uno in giro palmi 15 et il zoccholo sotto piano longhezza per una parte palmi 3 altezza palmi  $\frac{3}{6}$  di agetto  $\frac{1}{6}$  e fattoci doi cartocci<sup>216</sup> tra l'orecchie del suddetto telaro a piedi; di sopra la cimasa del Iscrizione, longhezza palmi 4 $\frac{1}{2}$  altezza palmi  $\frac{1}{2}$ , così haverne fatto numero 2 altre simile sopra il telaro di detta iscrizione tra una orecchia e l'altra simile sopra il telaro di detta escrizione [sic] simil misura; con haverci fatto doi teste di cherubino sotto le volute delle cartelle di tenere dalle bande di detta iscrizione con*

<sup>209</sup> Levatura: in questo contesto l'azione di togliere. Altre volte, in documenti di questo stesso periodo, per «levatura» invece si intende l'azione di sollevare un determinato oggetto, ovvero di «levare».

<sup>210</sup> *Vocabolario* 1623, p. 360: «Frontispizio: che è quel membro, d'architettura, fatto in forma d'arco, o con l'angolo nella parte superiore, che si pone in fronte e sopra a porte, e finestre, e simili, per difenderle dall'acqua».

<sup>211</sup> Il termine «risalti» va inteso come membratura architettonica, secondo quanto riporta il *Vocabolario* 1623, p. 714.

<sup>212</sup> Per «orecchie» vanno intese le sporgenze della cornice. Cfr. SCAVIZZI 1983, p. 141.

<sup>213</sup> Telaio o cornice architettonica

<sup>214</sup> Dette anche volute.

<sup>215</sup> Detti anche «modiglioni».

<sup>216</sup> Dal francese «cartouches».

numero 4 ale per ciascheduna e riempito il campo di dette cartelle con 150v) fogliami in diversi giri fatti a mano altezza per una parte palmi  $4\frac{5}{6}$  larghezza palmi  $\frac{5}{6}$  e più fattoci numero 2 mensole fatte a foglie e fiori sotto li modelli che sostentano tutto il detto adornamento altezza l'una palmi  $\frac{5}{6}$  larghezza palmi  $1\frac{5}{12}$  suoi profili che valutato in tutto fa moneta scudi 15.50.

Per haver levato e rimesso l'arme di marmo dalle bande di detto et sotto l'escritione [sic] cioè numero 2 di Papa ha lunghezza l'una palmi  $7\frac{1}{2}$ , l'altre doi del popolo romano e l'altre del Signore Cardinale Camerlengo altezza l'una palmi [...] messi in opera con suoi cascami dietro moneta scudi 16.

Per l'aggetto bozzatura stuccatura delli festoni di lauoro<sup>217</sup> dalle bande delle doi armi maggiori che rimpano<sup>218</sup> [sic] il vano tra il medesimo e le targhe di dette arme fattocene numero 2 per ciaschedune lunghezze in mezzo che fa cascata in tutto palmi 28 con averci fatto simile doi mensole di sopra che finiscono da riempire il detto vano da dove comincano [sic] li festoni in su altezza l'uno palmi  $6\frac{1}{2}$  et haver lavato e nettato l'arme di marmo in tutto scudi 7.

Per l'aggetto abbozzatura e stuccatura delle festoni attorno l'arme piccole fatti a frutti diversi con fronde e fiori lunghezza in tutto palmi 26 con numero 4 svolazzi appiedi in numero due rigiri longhi l'uno palmi  $2\frac{1}{3}$  con haver rinettato e polito le suddette arme in tutto scudi 6.20 [...]

### III.

Stima dei due scarpellini Battista Castelli e Francesco Castelli (alias Francesco Borromini) presentata all'architetto Bartolomeo Breccioli per i lavori svolti nel palazzo del Sacro Monte di Pietà di Roma tra il 1628 ed il 1629. Roma, 9 ottobre 1629.

ASFR, MdP, Interessi diversi del sacro Monte di Pietà, vol. 5 (1629–1715), cc. 80r–101r

Misura e stima dei lavori di scarpello fatti per servitio della fabrica nova del Sacro Monte di Pietà e fatti da [...] Battista Castelli e Francesco Castelli Compagni scarpellini a tutta lor robba e misure e numeri [...]

[Facciata verso la piazza rifatta di novo]

[...]

198r| Per haver fatto un pezzo di gionta alla cornice del frontespitio tondo sopra l'ornamento della Pietà in detta facciata lunghezza in faccia palmi  $\frac{3}{4}$  altezza palmi  $1\frac{1}{2}$  con quello che piglia nel muro palmi 3 modenato simile all'altra vecchia scudi 65

Per haver attaccato un pezzo d'incrostatura nera nel campo di detta Pietà e un altro pezzo simile nella Casa scudi 50 [...]

<sup>217</sup> Festoni di alloro.

<sup>218</sup> Da intendersi come «riempiono».

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

AASL	Archivio dell'Accademia di San Luca, Roma	BALDINI 1973	Umberto Baldini, <i>L'opera completa di Michelangelo scultore</i> , Milano 1973.
ASFR	Archivio Storico della Fondazione Roma	BALDINUCCI 1681	Francesco Baldinucci, <i>Vocabolario toscano dell'arte del disegno</i> , Firenze 1681.
ASR	Archivio di Stato di Roma	BARBERINI 2000	Maria Giulia Barberini, «Giovan Pietro Bellori e la scultura contemporanea», in <i>L'idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori</i> (cat. mostra Roma), 2 voll., Roma 2000, vol. 1, pp. 121–29.
MdP	Monte di Pietà		
TNC	Trenta notai capitolini		
ABROMSON 1981	Morton Colp Abromson, <i>Painting in Rome During the Papacy of Clemente VIII (1592–1605): A Documented Study</i> , New York 1981.	BELTING 1990	Hans Belting, <i>The Image and its Public in the Middle Ages. Form and Function of Early Paintings of the Passion</i> , New Rochelle, N.Y., 1990.
AFFANNI/COGOTTI/ VODRET 1993	Anna Maria Affanni, Marina Cogotti, Rossella Vodret, <i>Santa Susanna e San Bernardo alle Terme</i> , Roma 1993.	BELTRAMME 1990	Marcello Beltramme, «Le teoriche del Paleotti e il riformismo dell'Accademia di San Luca nella politica artistica di Clemente VIII (1592–1605)», <i>Storia dell'arte</i> , 69 (1990), pp. 201–33.
<i>Alla ricerca di «Ghiongrat»</i> 2011	<i>Alla ricerca di «Ghiongrat». Studi sui libri parrocchiali romani (1600–1630)</i> , a cura di Rossella Vodret, Roma 2011.	BERTOLOTTI 1881	Antonino Bertolotti, <i>Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani</i> , Milano 1881.
<i>Alle origini di Canova</i> 1991	<i>Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti</i> (cat. mostra Roma), a cura Sergej Androsov, Venezia 1991.	<i>Bolle et privilegi</i> 1618	<i>Bolle et privilegi del Sacro Monte della Pietà di Roma</i> , Roma 1618.
AMAYDEN (1910) 1967	Theodoro Amayden, <i>La storia delle famiglie romane</i> , a cura di Carlo Augusto Bertini, 2 voll., rist. anast., Roma 1967.	<i>Bolle et privilegi</i> 1714	<i>Bolle et privilegi del Sacro Monte della Pietà di Roma</i> , Roma 1714.
AMENDOLA 2009	Adriano Amendola, «Il giardino Caetani di Cisterna. Nuovi documenti su B. Breccioli, G. Bartoletti, E. Sweerts e G. B. Martelletti», in Cecilia Mazzetti di Pietralata, <i>Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio</i> , Roma 2009, pp. 273–83.	<i>Borromini Architekt</i> 2000	<i>Borromini Architekt im barocken Rom</i> (cat. mostra Vienna), a cura di Richard Bösel e Christoph Luitpold Frommel, Milano 2000.
AMENDOLA 2011	—, <i>Il colore dei marmi: tecniche, lavorazione e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour</i> , Roma 2011.	<i>Borromini e l'universo barocco</i> 2000a	<i>Borromini e l'universo barocco 1</i> , a cura di Richard Bösel e Christoph Luitpold Frommel, Milano 2000.
ANDROSOV 1991	Sergej Androsov, «Works by Stefano Maderno, Bernini and Rusconi from the Farsetti Collection in the Ca' d'Oro and Hermitage», <i>Burlington Magazine</i> , 133 (1991), pp. 292–97.	<i>Borromini e l'universo barocco</i> 2000b	<i>Borromini e l'universo barocco 2</i> (cat. mostra Roma), a cura di Richard Bösel e Christoph Luitpold Frommel, Milano 2000.
ANDROSOV 2007	—, «Stefano Maderno: Nicodemo e il corpo di Cristo», in <i>Il Meraviglioso e la Gloria: Grandi Maestri del Seicento in Europa</i> (cat. mostra Bassano), a cura di Sergej Androsov, Francesco Buranelli, Mario Guderzo, Ginevra/Milano 2007, n. 14, pp. 224–25.	BORSI 1990	Stefano Borsi, <i>Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi 1625</i> , Roma 1990.
ARGAN 1952	Giulio Carlo Argan, <i>Francesco Borromini</i> , Milano 1952.	BÖSEL 1999	Richard Bösel, «Struttura e metamorfosi: osservazioni su alcuni aspetti formativi dell'architettura borrominiana», in <i>Borromini e l'universo barocco</i> 2000a, pp. 35–49.
BACCHI 1996	Andrea Bacchi, <i>Scultura del '600 a Roma</i> , Milano 1996.	BOSMAN 2004	Lex Bosman, <i>The Power of Tradition: Spolia in the Architecture in St. Peter's in the Vatican</i> , Hilversum 2004.
BAGLIONE 1639	Giovanni Baglione, <i>Le nove chiese di Roma</i> [1639], a cura di Liliana Barroero, Roma 1990.	BOSMAN 2006	—, «Spolia and Colored Marble in Sepulchral Monuments in Rome, Florence and Bosco Marengo. Designs by Dosio and Vasari», <i>Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz</i> , 49 (2005) [2006], pp. 353–76.
BAGLIONE 1649	—, <i>Le vite de' Pittori scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII</i> , Roma 1649.	BOSTRÖM 1996	Antonia Boström, «Valerio (di Simone) Cioli», in <i>Dictionary of Art</i> , 7, New York 1997, p. 332.

- BRINCKMANN 1923–25 Albert Erich Brinckmann, *Barock-Bozzetti*, 4 voll., Francoforte sul Meno 1923–25.
- BRINKMANN 2004 Vinzenz Brinkmann, «Colori e tecnica pittorica», in *I colori del bianco. Policromia nella scultura antica* (cat. mostra Copenaghen, Monaco, Città del Vaticano), Roma 2004, pp. 315–24.
- BRUSCHI 1978 Arnaldo Bruschi, *Borromini: manierismo spaziale oltre il Barocco*, Bari 1978.
- BUCHOWIECKI 1974 Walther Buchowiecki, *Handbuch der Kirchen Roms*, vol. 3, Vienna 1974.
- CAFLISCH 1934 Nina Caflisch, *Carlo Maderno: Ein Beitrag zur Geschichte der römischen Barockarchitektur*, Monaco 1934.
- CARPANETO 1991 Giorgio Carpaneto, *I palazzi di Roma: gli edifici eretti nella città eterna tra il Quattrocento e l'Ottocento; gli artisti che li realizzarono, i personaggi che ne affollarono le sale, gli aneddoti e le curiosità che si tramandano su questi straordinari testimoni della vita romana*, Roma 1991.
- CARTA 1996 Marina Carta, «Un'immagine della Pietà per la porta della Sala della Congregazione del palazzo del Monte di Pietà di Roma», *Strenna dei romanisti*, 57 (1996), pp. 127–31.
- CARTA 2000a —, *Palazzo del Monte di Pietà di Roma* (I palazzi della Banca di Roma), Roma 2000.
- CARTA 2000b —, «L'Arciconfraternita del Monte di Pietà di Roma», in *Le Confraternite romane. Arte, storia, committenza*, a cura di Claudio Crescentini e Antonio Martini, Roma 2000, pp. 65–76.
- CHRISTIAN 2002 Kathleen Wren Christian, «From Ancestral Cults to Arts: The Santacroce Collection of Antiquities», in *Senso delle rovine e riuso dell'antico*, a cura di Walter Cupperi (Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa), ser. 4, 14, Pisa 2002, pp. 255–72.
- COLLARETA 2008 Marco Collareta, «From Color to Black and White and Back again: the Middle Ages and Early Modern Times», in *The Color of Life: Polycromy in Xculpture from Antiquity to the Present* (cat. mostra Malibu), Los Angeles 2008, pp. 62–77.
- CONFORTO 2001 Maria Letizia Conforto, *Adriano e Costantino: le due fasi dell'Arco nella Valle del Colosseo*, Milano 2001.
- CONNORS 2000 Joseph Connors, «Francesco Borromini: la vita (1599–1667)», in *Borromini e l'universo barocco* 2000a, pp. 7–21.
- CONNORS 2006 —, «Carlo Maderno e San Pietro», in *Petros eni* (cat. mostra Città del Vaticano), a cura di Maria Cristina Carlo-Stella et al., Monterotondo 2006, pp. 111–37.
- CORBO/POMPONI 1995 Anna Maria Corbo, Massimo Pomponi, *Fonti per la storia artistica romana al tempo di Paolo V*, Roma 1995.
- CURCIO 1999 Giovanna Curcio, «Veramente si possono gloriare d'havere sì valentuomini», in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (cat. mostra Lugano), a cura di Manuela Kahn Rossi e Marco Francioli, Milano 1999, pp. 187–208.
- DANESI SQUARZINA 2003 Silvia Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, vol. 1: Inventari I, Torino 2003.
- DE ANGELIS D'OSSAT/SCOPPOLA 1997 Matilde De Angelis d'Ossat, Francesco Scoppola, *La contesa de' numi nelle collezioni di scultura antica a Palazzo Altemps*, Roma 1997.
- DE ANGELIS D'OSSAT 2011 —, «Erinni Ludovisi» in *Palazzo Altemps. Le collezioni*, a cura di Daniela Candilio, Milano 2011, pp. 246–47.
- DEL BUFALO 2003 Dario del Bufalo, *Marmi colorati: le pietre e l'architettura dall'Antico al Barocco*, Milano 2003.
- Descrizione di Roma moderna* 1647 *Descrizione di Roma moderna formata nuovamente con le autorità del cardinal Baronio, Alfonso Ciaconio, d'Antonio Bosio, Ottavio Panciroli*, Roma 1647.
- DI CASTRO 1994 Alberto Di Castro, «Rivestimenti e tarsie marmoree a Roma tra Cinquecento e Seicento», in *Marmorari e argentieri a Roma e nel Lazio tra Cinquecento e Seicento. I committenti, i documenti, le opere*, a cura di Alberto Di Castro, Paola Peccolo e Valentina Gazzaniga, Roma 1994, pp. 7–155.
- DICKERSON 2006 Claude Douglas Dickerson, *Bernini and Before: Modeled Sculpture in Rome, ca. 1600–25*, Phil. Diss. New York University, 2006.
- Disegni di Borromini* 1967 *Disegni di Francesco Borromini* (cat. mostra Roma), a cura di Paolo Portoghesi, Roma 1967.
- DOBLER 2009 Ralph-Miklas Dobler, *Die Juristenkapellen Rivaldi, Cerri und Antamoro: Form, Funktion und Intention römischer Familienkapellen im Sei- und Settecento*, Monaco di Baviera 2009.
- DONATI 1957 Ugo Donati, *Carlo Maderno architetto ticinese a Roma*, Lugano 1957.
- ECONOMOPOULOS 2002–03 Harula Economopoulos, *Stefano Maderno nel contesto culturale romano di primo Seicento: percorsi di committenze e questioni attributive* (tesi di dottorato Università degli Studi di Roma La Sapienza, XIV ciclo), a. a. 2002–03.
- ECONOMOPOULOS 2006 —, «Maderno, Stefano», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 157–62.

- ECONOMOPOULOS 2007 --, «Stefano Maderno scultore e Giambologna architetto nel monumento Windischgrätz in San Domenico a Siena», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 51 (2007) [2009], pp. 366–408.
- ECONOMOPOULOS 2010 --, «Morte e rinascita della scultura a Roma nell'età della Controriforma», in *Early Modern Rome 1341–1667* (atti del convegno Roma 2010), a cura di Portia Prebys, Ferrara 2011, pp. 627–57.
- ECONOMOPOULOS 2013a --, *Stefano Maderno scultore (1571 ca.–1636). I maestri, la formazione, le opere giovanili*, Roma 2013.
- ECONOMOPOULOS 2013b --, «Il San Giovanni Battista di Ambrogio Bonvicino nella cappella del SS. Salvatore in Santa Maria sopra Minerva e la sua committenza», in *Vox Clamantis in deserto. San Giovanni Battista tra arte, storia e fede*, a cura di Manlio Sodi, Arianna Antoniutti, Bert Treffers, Roma 2013, pp. 17–79.
- ESPOSITO 2003 Anna Esposito, «Credito, Ebrei, Monte di Pietà a Roma tra Quattro e Cinquecento», *Roma moderna e contemporanea*, 10, 3 (2002) [2003], pp. 559–82.
- EXTERMANN 2010 Grégoire Extermann, «Copie e falsificazioni. L'industria dell'antico nella bottega di Guglielmo della Porta», in *La copia: connoisseurship, storia del gusto e della conservazione* (atti del convegno Roma 2007), a cura di Carla Mazzarelli, San Casciano Val di Pesa 2010, pp. 225–56.
- FAGIOLO 1972 Marcello Fagiolo, «I temi della poetica borrominiana nella storia della critica», in *Studi sul Borromini* (atti del convegno Roma 1967), 2 voll., Roma 1970–72, vol. 1, 1972, pp. 157–72.
- FAGIOLO 2000 --, «Il segno del giovane Borromini nella «Città del Sole» di Urbano VIII», in *Francesco Borromini* (atti del convegno Roma 2000), a cura di Christoph Luitpold Frommel, Milano 2000, pp. 215–32.
- FANUCCI 1601 Camillo Fanucci, *Trattato di tutte l'opere pie dell'alma città di Roma...*, Roma 1601.
- FASANO GUARINI 1960 Elena Fasano Guarini, «Aldobrandini, Pietro», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 2, Roma 1960, pp. 107–12.
- FERRARA 2003 Daniele Ferrara, «La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni», in *Sant'Andrea della Valle*, a cura di Alba Costamagna, Milano 2003, pp. 17–68.
- FERRARI/PAPALDO 1999 Oreste Ferrari, Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- FIORI 1995 Nica Fiori, *Le Madonnelle di Roma. Una rassegna suggestiva per la scoperta delle edicole sacre*, Roma 1995.
- FISCHER 1977 Billie Gene Thompson Fischer, *The Sculpture of Valerio Cioli 1529–1599* (Phil. Diss., University of Michigan, 1976), Ann Arbor 1977.
- FORCELLINO 1989 Antonio Forcellino, «Glossario dei termini tecnici relativi ai rivestimenti degli edifici romani del XVI e XVII secolo», in *Manuale del Recupero del Comune di Roma*, Roma 1989, pp. 165–71.
- FRANZINI 1643 Federico Franzini, *Descrizione di Roma antica e moderna: nella quale si contengono chiese, monasterij, hospedali, compagnie, collegij, e seminarij...*, Roma 1643.
- FRANZINI 1660 --, *Roma antica e moderna: nella quale si contengono chiese, monasterij, hospedali...*, Roma 1660.
- FREIBERG 1989 Jack Freiberg, *The Lateran and Clement VIII* (Phil. Diss, New York Univ.), Ann Arbor 1989.
- FREIBERG 1995 --, *The Lateran in 1600: Christian Concord in Counterreformation Rome*, Cambridge (Mass.), New York, 1995.
- FROMMEL 1971 Christoph Luitpold Frommel, «Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte», *Storia dell'arte*, 9–10 (1971), pp. 5–52.
- FRUHAN 1986 Catherine Elna Fruhan, *Trends in Roman Sculpture circa 1600* (Phil. Diss. Univ. of Michigan, 1986), 4 voll., Ann Arbor 1986.
- GALLAVOTTI CAVALLERO 2006 Daniela Gallavotti Cavallero, «I colori del barocco: l'arte dei marmi policromi», in *Roma Barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona* (cat. mostra Roma), a cura di Marcello Fagiolo e Paolo Portoghesi, Milano 2006, pp. 288–93.
- GALLORI 2006 Corinna T. Gallori, «L'Imago pietatis» e gli istituti di carità. Problemi di iconografia», *ACME Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano*, 59 (2006), 1, pp. 75–125.
- GALLOTTINI 1998 Angela Gallottini, *Le sculture della collezione Giustiniani*, 2 voll., Roma 1998 ff., vol. 1: Documenti (Xenia Antiqua. Monografie 5), 1998.
- GENTILI 2006 Augusto Gentili, «Dal monte dell'orazione al monte Calvario», in *Cose nuove e cose antiche. Scritti per Monsignor Antonio Niero e Don Bruno Bertoli*, a cura di Francesca Cavazzana Romanelli, Maria Leonardi e Stefania Rossi Minutelli, Venezia 2006, pp. 473–91.
- GITTARELLI 2008 Sergio Gittarelli, *A passeggio per Roma alla ricerca delle edicole sacre*, Roma 2008.

- GIUSTI 2002 Annamaria Giusti, «I marmi colorati dopo la Roma imperiale. Episodi di una fortuna mai «scolorata»», in *I marmi colorati della Roma imperiale* (cat. mostra Roma), a cura di Marilda De Nuccio e Lucrezia Ungaro, Venezia 2002, pp. 555–57.
- GIUSTI 2003 --, «Da Roma a Firenze: gli esordi del commesso rinascimentale», in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, a cura di Anna Maria Giusti, Firenze 2003, pp. 197–230.
- GOLZIO 1929 Vincenzo Golzio, «Note su Ottaviano Mascherino architetto in Roma», *Dedalo. Rassegna d'arte*, 10 (1929), 1, pp. 164–94.
- GÖTZMANN 2007 Jutta Götzmann, «Das Grabmal des Erbherzogs Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in S. Maria dell'Anima in Rom», in *Docta Manus. Studien zur italienischen Skulptur für Joachim Poeschke*, a cura di Johannes Myssok e Jürgen Wiener, Münster 2007, pp. 323–35.
- GRAMBERG 1984 Werner Gramberg, «Guglielmo della Portas Grabmal für Paul III. Farnese in San Pietro in Vaticano», *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 21 (1984), pp. 253–364.
- HIBBARD 1970 Howard Hibbard, «Borromini e Maderno», in *Studi sul Borromini* (atti del convegno Roma 1970), 2 voll., Roma 1970–1972, vol. 1, 1970, pp. 497–503.
- HIBBARD 1971 --, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580–1630*, Londra 1971.
- HIBBARD 2001 --, *Carlo Maderno*, a cura di Aurora Scotti Tosini, Milano 2001.
- HILLS 1999 Helen Hills, *Marmi mischi siciliani. Invenzione e identità*, Messina 1999.
- KÄMPF 2001 Tobias Kämpf, «Framing Cecilia's Sacred Body: Cardinal Camillo Sfondrati and Language of Revelation», *Sculpture Journal*, 6 (2001), pp. 10–20.
- KAPPLER 2012 Federica Kappler, schede V.86, V.87, in *I papi della memoria. La storia di alcuni grandi Pontefici che hanno segnato il cammino della Chiesa e dell'Umanità ed opere recuperate dall'Arma dei Carabinieri, Guardia di Finanza e Polizia di Stato*, (cat. mostra Roma), a cura di Giulia Silvia Chia, Roma 2012, p. 267.
- KUHN-FORTE 1997 Brigitte Kuhn-Forte, *Handbuch der Kirchen Roms*, vol. 4, Vienna 1997.
- LA FAVIA 1980 Louis La Favia, *The Man of Sorrows: Its Origin and Development in Trecento Florentine Painting: A New Iconographic Theme on the Eve of the Renaissance*, Roma 1980.
- La forza del Bello* 2008 *La forza del Bello: l'arte greca conquista l'Italia*, a cura di Maria Luisa Catoni, Milano 2008.
- La scultura colorata* 2001 *La scultura colorata. Il colore del vero*, a cura di Maria Fratelli, Ginevra 2001.
- LO BIANCO 2001 Anna Lo Bianco, *Cecilia. La storia l'immagine il mito*, Roma 2001.
- LO BIANCO 2007 --, «La santa Cecilia di Stefano Maderno», in *Santa Cecilia in Trastevere*, a cura di Carlo La Bella, Anna Lo Bianco e Patrizia Marchetti, Roma 2007, pp. 158–72.
- LOI 2006 Maria Cristina Loi, «Maderno, Carlo», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67, Roma 2006, pp. 150–57.
- LOMBARDI 1996 Ferruccio Lombardi, *Roma. Le chiese scomparse: la memoria storica della città*, Roma 1996.
- LONGO 1990 Elena Longo, «Per la conoscenza di un architetto del primo Seicento romano: Francesco Peperelli», *Palladio*, 3 (1990), 5, pp. 25–44.
- LORENZ 1991 Hellmut Lorenz, *Domenico Martinelli und die österreichische Barockarchitektur*, Vienna 1991.
- LUCCI 2011 Emilio Lucci, «Ottaviano Masciarino in Amelia», *Studi di Storia dell'arte*, 21, 2010 [2011], pp. 71–82.
- MACIOCE 1990 Stefania Macioce, «Undique splendent. Aspetti della pittura sacra nella Roma di Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605)», Roma 1990.
- MANCINI 1956 Giulio Mancini, *Considerazioni sulla pittura: viaggio per Roma*, ed. critica e introduzione di Adriana Marucchi, vol. 1, Roma 1956.
- MANFREDI 1999a Tommaso Manfredi, «La presenza di architetti e maestranze ticinesi nel sistema dell'edilizia pubblica a Roma da Sisto V a Urbano VIII», in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (cat. mostra Lugano), a cura di Manuela Kahn Rossi e Marco Franciulli, Milano 1999, pp. 209–29.
- MANFREDI 1999b --, scheda n. 132, *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (cat. mostra Lugano), a cura di Manuela Kahn Rossi e Marco Franciulli, Milano 1999, p. 251.
- MANFREDI 2008 --, *La costruzione dell'architetto. Maderno, Borromini, i Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, Roma 2008.
- MANFREDI/WOLFE 2000 --, Karin Wolfe, «Gli esordi: tra Maderno e Bernini», in *Borromini e l'universo barocco* 2000b, pp. 86–89.
- MARCONI 1974 Paolo Marconi, *I disegni di architettura dell'Archivio storico dell'Accademia di San Luca*, Roma 1974.
- MARINI 2005 Maurizio Marini, *Caravaggio Pictor praestantissimus. L'iter artistico completo di uno dei massimi rivoluzionari dell'arte di tutti i tempi*, Roma 2005.
- Marmi antichi* 1989 *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma 1989.

- MARONI LUMBROSO/  
MARTINI 1963 Matizia Maroni Lombroso, Antonio Martini, *Le Confraternite romane nelle loro chiese*, Roma 1963.
- MASTRIGLI 1928 Federico Mastrigli, *Acque, acquedotti e fontane di Roma*, 2 voll., Roma [1928].
- MERZARIO 1893 Giuseppe Merzario, *I Maestri Comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, vol. 2, Milano 1893.
- MIGLIORATO 2010 Alessandra Migliorato, *Una maniera molto graziosa. Ricerche sulla scultura del Cinquecento nella Sicilia orientale e in Calabria*, Messina 2010.
- MONTIGIANI 2008 Vanessa Montigiani, «Un «Cristo crocifisso» di Valerio Cigoli per la Spagna», *Paragone Arte*, 59 (2008), ser. 3, 81, pp. 19-31.
- MORETTI 2009 Massimo Moretti, «Caravaggio e Fantino Petrignani committente e protettore di artisti», in *Da Caravaggio ai Caravaggeschi*, a cura di Maurizio Calvesi e Alessandro Zuccari, Roma 2009, pp. 69-121.
- MORETTI 2012a --, «I Petrignani di Amelia nella Roma di Caravaggio. Mecenatismo e committenza», in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, a cura di Rossella Vodret, Milano 2012, pp. 116-35.
- MORETTI 2012b --, *I Petrignani di Amelia. Fasti committenze collezioni tra Roma e l'Umbria*, San Gabriele Isola del Gran Sasso (Teramo) 2012.
- MORICHINI 1842 Carlo Luigi Morichini, *Degl'istituti di pubblica carità ed istruzione primaria e delle prigioni in Roma, libri tre*, Roma 1842.
- MORONI 1840-61 Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro ai nostri giorni*, 103 voll., Venezia 1840-1861, Indici, 6 voll., Venezia 1878-1879.
- MUÑOZ 1913-14 Antonio Muñoz, «Stefano Maderno. Contributo allo studio della scultura barocca prima del Bernini», *Atti e memorie della Reale Accademia di San Luca*, Annuario 1913/14, 3 (1915), pp. 1-23.
- Museum of Fine Arts* *The Museum of Fine Arts. The American and European Collections*, Springfield (MA) 1979.
- NAPOLEONE 2003 Caterina Napoleone, «Cultura antiquaria nel collezionismo dei marmi colorati tra XVI e XVII secolo», in *Eternità e nobiltà di materia. Itinerario artistico fra le pietre policrome*, Firenze 2003, pp. 169-83.
- NAVA CELLINI 1966 Antonia Nava Cellini, *Stefano Maderno (I maestri della scultura, 60)*, Milano 1966.
- NAVA CELLINI 1969 --, «Stefano Maderno, Francesco Vanni e Guido Reni a Santa Cecilia in Trastevere», *Paragone. Arte*, 22 (1969), pp. 18-41.
- NEGRO 1999 Angela Negro, ««Avant propos» per la Cappella Paolina del Quirinale: note in margine del restauro», *Bollettino d'arte*, volume speciale (Restauro in Quirinale), Roma 1999, pp. 349-64.
- NICOLAI 2012 Fausto Nicolai, «Le committenze artistiche di Fantino Petrignani tra Roma e Amelia», *Studi di storia dell'arte*, 23 (2012), pp. 121-26.
- ORBAAN 1920 Johannes A. Orbaan, *Documenti sul barocco in Roma*, Roma 1920.
- OSTROW 1990 Steven F. Ostrow, «Marble Revetment in Late Sixteenth-Century Roman Chapels», in *IL 60. Essays Honoring Irving Lavin on his Sixtieth Birthday*, a cura di Marilyn Aronberg Lavin, New York 1990, 253-66.
- , «Appunti preliminari ad uno studio sul piccolo donario pergameno», in *Alessandria e il mondo ellenistico-romano. Studi in onore di Achille Adriani*, a cura di Nicola Bonacasa e Antonio Di Vita, 3 voll., Roma 1983-1984, vol. 2, Roma 1984, pp. 772-82.
- , Lucilla De Lachenal, *Museo Nazionale Romano. Le sculture 1,5. I marmi Ludovisi nel Museo Nazionale Romano*, Roma 1983.
- ERWIN PANOFSKY, ««Imago Pietatis». Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmannes und der «Maria Mediatrix»», in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Lipsia 1927, pp. 262-308.
- PANTANELLA 1995 Cristina Pantanella, «Un palazzetto del Monte di Pietà, il «Montevecchio» a via de' Coronari», in *Roma borghese (Studi sul Settecento romano, 11)*, Roma 1995, pp. 211-23.
- PASQUETTI 1982 Anna Pasquetti, «Onorio Longhi», in *La Roma dei Longhi. Papi e architetti tra Manierismo e Barocco*, a cura di Marcello Fagiolo, Roma 1982, pp. 70-77.
- PASSERI 1934 Giovan Battista Passeri, *Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri nach den Handschriften des Autors*, a cura di Jakob Hess, Lipsia-Vienna 1934.
- PASTOR 1944-64 Ludovico von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del Medio Evo*, 27 voll., Roma 1944-64.
- PEDROLI 1981 Maria Pedrolì, «Cioli, Valerio», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 25, Roma 1981, pp. 672-76.
- PETRAROIA 1993 Pietro Petraròia, «La scultura tardomanieristica a Roma», in *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, a cura di Maria Luisa Madonna, Roma 1993, pp. 371-81.
- PETRUCCI 1986 Armando Petrucci, *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, seconda ed. Torino 1986.

- PIAZZA (C. B.) 1679 Carlo Bartolomeo Piazza, *Opere pie di Roma ...*, Roma 1679.
- PIAZZA (S.) 1992 Stefano Piazza, *I marmi mischi delle chiese di Palermo*, Palermo 1992.
- PIETRANGELI 1971 Carlo Pietrangeli, *Rione VII – Regola*, parte I (Guide rionali di Roma), Roma 1971.
- PITTONI 1995 Leros Pittoni, *Francesco Borromini. L'Iniziato*, Roma 1995.
- PORTOGHESI 1955 Paolo Portoghesi, «Borromini decoratore», *Bollettino d'arte*, 40 (1955), pp. 12–38.
- POSTERLA 1707 Francesco Posterla, *Roma sacra, e moderna: abbellita di nuove figure di rame ...*, Roma 1707.
- PRESSOUYRE 1971 Sylvia Pressouyre, «Actes relatifs aux sculptures de la chapelle Aldobrandini, à Sainte-Marie-de-la-Minerve à Rome», *Bulletin de la Société National des Antiquaires*, 73 (1971), pp. 195–206.
- PRESSOUYRE 1984 —, *Nicolas Cordier: Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, 2 voll., Roma 1984.
- PUGLISI/BARCHAM 2008 Catherine R. Puglisi, William L. Barcham, «Bernardino da Feltre, the Monte di Pietà and the «Man of Sorrows»: Activist, Microcredit and Logo», *Artibus et historiae*, 29 (2008), n. 58, pp. 35–63.
- PULVERS 2002 Marvin Pulvers, *Roman Fountains. 2000 Fountains in Rome. A Complete Collection*, Roma 2002.
- PUPILLO 2001 Marco Pupillo, *La SS. Trinità dei Pellegrini di Roma. Artisti e committenti al tempo di Caravaggio*, Roma 2001.
- Ragguagli borrominiani* 1968 *Ragguagli borrominiani. Mostra documentaria* (cat. mostra Roma), a cura di Marcello del Piazzo, Roma 1968.
- RANDOLFI 2009 Rita Randolfi, «Casa Lante accanto al teatro Valle-Capranica. Breccioli, Vanvitelli, Mauro Fontana, Virginio e Pietro Bracci; progetti, perizie, disegni», in *Collezionisti, disegnatori e teorici dal Barocco al Neoclassico* (Studi sul Settecento romano 25), a cura di Elisa Debenedetti, Roma 2009, pp. 263–80.
- RAUSA 2007 Fiorenza Rausa, «La collezione del cardinale Paolo Emilio Cesi (1481–1537)», in *Collezioni di antichità a Roma fra '400 e '500* (Studi sulla cultura dell'antico 6), a cura di Anna Cavallaro, Roma 2007, pp. 205–17.
- RENDINA 2006 Claudio Rendina, *Le grandi famiglie di Roma. La saga della nobiltà tra contee, marchesati, ducati e principati, sotto l'insegna di papi e cardinali, imperatori e re nello scenario di splendidi palazzi, sontuose ville e cappella gentilizie*, Roma 2006.
- RICCOBONI 1942 Alberto Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma 1942.
- RICHTER 1999–2000 Katja Richter, «Die Cappella Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva. Zur malerischen Ausstattung einer römischen Familienkapelle um 1600», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 33 (1999–2000), pp. 303–72.
- RIEBESELL 2003 Christina Riebesell, «Die «Roma»-Gruppe im Palazzo Farnese und die polychromen Antikenergänzungen Guglielmo della Porta», in *Wiederentstandene Antike. Ergänzungen antiker Kunstwerke seit der Renaissance*, a cura di Max Kunze e Axel Rügler, Monaco di Baviera 2003, pp. 41–51.
- RIPA 2012 Cesare Ripa, *Iconologia*, a cura di Sonia Maffei, Torino 2012.
- Ritratto di Roma moderna* 1645 *Ritratto di Roma moderna*, a cura di Filippo de Rossi, Roma 1645.
- ROLFI OŽVALD 1998 Serenella Rolfi Ožvald, «Cortine e tavolini. L'inventario Giustiniani del 1638 e altre collezioni seicentesche», *Dialoghi di storia dell'arte*, 6 (1998), pp. 38–53.
- Roma Sacra, e Moderna* 1725 *Roma Sacra, e Moderna*, Roma 1725.
- ROSSI 2011 Isabella Rossi, «Zingara», in COLIVA 2011, pp. 348–49, n. 50.
- ROSSI/FABRÉGA DUBERT/MARTINEZ 2011 —, Marie-Lou Fabréga Dubert, Jean-Luc Martinez, «Moro» in *I Borghese e l'Antico* 2011, pp. 350–53, n. 51.
- ROSSINI 1693 Pietro Rossini, *Il Mercurio errante delle antichità di Roma*, Roma 1693.
- SALERNO 1973 Luigi Salerno, *La cappella del Monte di Pietà di Roma*, Roma [1973].
- SALOMON 2004 Xavier F. Salomon, «The contract for Giuliano Finelli's monument to Cardinal Pietro Aldobrandini», *Burlington Magazine*, 146 (2004), pp. 815–19.
- SALOMON 2007 —, «I marmi colorati della Cappella Aldobrandini», *Antologia di Belle Arti*, N.S., 67/70 (2007), pp. 7–20.
- SARTORI 2002 Rino Sartori, *Pietre e «marmi» di Firenze. Notizie storiche, antiche cave, genesi e presenza nei monumenti*, Firenze 2002.
- SCAVIZZI 1983 Paola C. Scavizzi, *Edilizia nei secoli XVII e XVIII a Roma. Ricerca per una storia delle tecniche*, Roma 1983.
- SCHAEFER/FUSCO 1987 Scott Schaefer, Peter Fusco, *European Painting and Sculpture in the Los Angeles County Museum of Art. An Illustrated Summary Catalogue*, Los Angeles 1987.
- SCHALLERT 2005 Regine Schallert, «Et novus ex solido revivescit marmore phoenix». Das Grabmal für Papst Paul IV. in Santa Maria sopra Minerva», in *Praemium Virtutis II. Grabmäler und Begräbniszereemonien in der italienischen Renaissance des 16. Jahrhunderts*, a cura di Joachim Poeschke, Britta Kusch-Arnhold e Thomas Weigel, Münster 2005, pp. 201–27.

- SCHERNER 2007 Antje Scherner, «Bruderschaftskapelle der Santissima Trinità (Monte di Pietà)», *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, a cura di Christina Strunck, Petersberg 2007, pp. 370–72.
- SCHERNER 2009 —, *Die Kapelle des Monte di Pietà in Rom: Architektur und Reliefausstattung im römischen Barock*, Weimar 2009.
- SCHLEGEL 1978 Ursula Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts in Stein, Holz, Ton, Wachs und Bronze mit Ausnahme der Plaketten und Medaillen*, Berlino 1978.
- SCIOLLA/VOLPI 2001 Gianni Carlo Sciolla, Caterina Volpi, *Da Van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*, Torino 2001.
- SCOPPOLA 2005 Francesco Scoppola, «Il camino monumentale di Marco Sittico Altemps», in *Palazzo Altemps. I colori del fasto: la domus del Gianicolo e i suoi marmi* (cat. mostra Roma), a cura di Fedora Filippi, Milano 2005, p. 127.
- SCOPPOLA/VORDEMANN 1997 —, Stella Diana Vordemann, *Palazzo Altemps. Museo nazionale Romano*, Milano 1997.
- Scultura antica 2002 *Scultura antica a Palazzo Altemps. Museo Nazionale Romano*, a cura di Matilde De Angelis d'Ossat, Daniela Candilio, Eugenio Monti, Roma 2002.
- Sede storica 1988 *La sede storica del Monte dei Paschi di Siena. Vicende costruttive e opere d'arte*, a cura di Francesco Gurrieri, Siena 1988.
- SMITH O'NEIL 1985 Marileva Smith O'Neil, «Stefano Maderno's «Saint Cecilia». A Seventeenth Century Roman Sculpture Remeasured», *Antologia di Belle Arti*, 25–26 (1985), pp. 9–21.
- TAMILIA 1900 Donato Tamilia, *Il Sacro Monte di Pietà di Roma ...*, Roma 1900.
- TEDESCHI GRISANTI 1995 Giovanna Tedeschi Grisanti, «L'Erinni Ludovisi e il suo supporto rinascimentale: metodologia per lo studio della tradizione di una scultura antica», in *Micellanea in memoria di Giuliano Cremonesi*, a cura del Dipartimento di scienze archeologiche dell'Università di Pisa, Pisa 1995, pp. 378–90.
- TERZAGHI 2007 Maria Cristina Terzaghi, *Caravaggio, Annibale Carracci, Guido Reni tra le ricevute del Banco Herrera & Costa*, Roma 2007.
- TESTA 2001 Laura Testa, «La collezione del cardinale Pietro Aldobrandini: modalità di acquisizione e direttive culturali», in *I Cardinali di Santa Romana Chiesa. Collezionisti e mecenati*. Tomo I: Quasi oculi et aures ac nobilissimae sacri capitis partes, a cura di Marco Gallo, Roma 2001, pp. 38–60.
- THELEN 1967 Heinrich Thelen, *Francesco Borromini. Die Handzeichnungen*, 3 voll., Graz 1967.
- THELEN 2000a —, «Sui disegni di Borromini», in *Borromini e l'universo barocco* 2000a, pp. 65–73.
- THELEN 2000b —, «Zu Borrominis Zeichnungen», in *Borromini Architekt* 2000, pp. 71–79.
- TJARKS 2015 Torsten Tjarks, *Das Architekturdetail bei Borromini. Form, Variation und Ordnung (Römische Studien der Bibliotheca Hertziana, 37)*, Monaco di Baviera 2015.
- TOMEI 1939 Pietro Tomei, «Un elenco dei Palazzi di Roma del tempo di Clemente VIII», *Palladio: Rivista di storia dell'architettura*, 3 (1939), pp. 163–74, 219–30.
- TOSCANO 1959 Bruno Toscano, «I Barberini, il Maderno e la fonte di piazza», *Spoletium*, 6 (1959), pp. 20–33.
- TOSI 1937 Mario Tosi, *Il Sacro Monte di Pietà di Roma e le sue Amministrazioni*, Roma 1937.
- TUENA 1997 Filippo Tuena, «I marmi commessi nel tardo Rinascimento romano», in *Marmi antichi*, a cura di Gabriele Borghini, Roma 1997 (prima ed. Roma 1989), pp. 81–98.
- VASARI (1568) 1967 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, [1568], 9 voll., Novara 1967.
- VASI 1759 Giuseppe Vasi, *Delle magnificenze di Roma Antica e Moderna*, 10 voll., Roma 1747–1761, vol. 9: I Collegj, spedali e luoghi pii aggiungendovi una breve spiegazione di tutte le cose notabili intorno alli medesimi, Roma 1759.
- Vocabolario 1623 *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Venezia 1623.
- VOLPI 2009 Caterina Volpi, «Homo Viator. Pirro Ligorio e il giardino come viaggio spirituale nel Rinascimento», in Cecilia Mazzetti di Pietralata, *Giardini storici. Artificiose nature a Roma e nel Lazio*, Roma 2009, pp. 205–12.
- WADDY 1992 Patricia Waddy, «Maderno and Borromini: Plan and Section», *An Architectural Progress in the Renaissance and Baroque* (Papers in art history from the Pennsylvania State University), 1 (1992), pp. 194–233.
- WARDROPPER 1998 *From the Sculptor's Hand: Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum* (cat. mostra Chicago), a cura di Ian Wardropper, Chicago 1998.
- WASSERMAN 1966 Jack Wasserman, *Ottaviano Mascarino and his Drawings in the Accademia*, Roma 1966.
- WASSERMAN 2006 —, *La «Pietà» di Michelangelo a Firenze*, Firenze 2006.
- WEBER 1994 Christoph Weber, *Legati e governatori dello Stato Pontificio (1550–1809)*, Roma 1994.