

# La cappella di Antonio e Michele Bonsi in San Gregorio al Celio e alcuni scultori lombardi a Roma

## Abstract

The Chapel of Antonio and Michele Bonsi in San Gregorio al Celio and Several Lombard Sculptors in Rome

Only two components still survive of the chapel commissioned by the Florentine brothers Antonio and Michele Bonsi in the Basilica of San Gregorio al Celio in Rome during the second half of the fifteenth century. The first is their monumental wall-tomb, complete with a lengthy inscription and portrait-busts of its patrons. The second is a marble relief featuring three scenes from the life of Pope Gregory I the Great. The imagery of the relief is engaging, as the Gregorian scenes feature a rare episode, the *Mass of St. Gregory*, as well as two unprecedented scenes. The tomb's portrait busts are an innovative element in tomb design in the Urbs, although the exact level of originality depends on the monument's dating. Since an 1893 article by Domenico Gnoli, both elements have been linked to Luigi Capponi, a Milanese sculptor active in Rome from 1485, although doubts concerning the tomb's authorship have been expressed by later scholars. Capponi's oeuvre is, however, notoriously problematic. Only two works of art can be ascribed to him on a documentary basis and it is arguable that even these sources may be questionable. Despite these problems, no study has specifically focused on the Celio artworks, nor tried to interpret them in connection to their patrons. This article revolves precisely around such issues.

The first part focuses on the Bonsi brothers, examining their families, devotional interests, and the specific events and personal connections that might have influenced their choice of the Celio for their patronage, as well as the form and content of the artworks they sponsored. In the second part, the information on Antonio and Michele, as well as a thorough description of the chapel and its now lost components dating from 1578, are used to reframe the imagery of both relief and tomb, as well as the latter's inscription. It is argued that the imagery and inscription betray Antonio and Michele's concern with their reputation, memorialization, and the promotion of their public image. The final section of the article focuses on the dating and attributional history of the Bonsi chapel artworks. Heraldry and references to events and confraternities previously introduced are used to anchor both tomb and relief to specific *termini post quem*, and to argue that they were likely both created in the 1490s. In order to determine if they can be assigned to Luigi Capponi, this section further assesses the type of Lombard culture manifest in the Celio artworks and compares it to the two sculptures generally accepted as by the Milanese artist.

Secondo la testimonianza di Tommaso Mini, nel 1603 la prima cappella a sinistra dell'altar maggiore di San Gregorio al Celio, in teoria intitolata a san Severino, era «dal volgo» detta di San Gregorio «per esservi scolpite in marmo più azioni» del pontefice e fondatore della basilica<sup>1</sup>. L'opera marmorea cui fa riferimento è tuttora conservata nello stesso sacello, davanti alla mensa (fig. 1), e in effetti mostra solamente tre episodi della vita del grande pontefice: a sinistra la *Liberazione dell'anima del monaco Giusto dal Purgatorio*, cui assistono sulla sinistra un uomo e una donna inginocchiati vicino a san Sebastiano, al centro una *Messa di san Gregorio*, ossia l'apparizione del Cristo in pietà durante una celebrazione, e, infine, una seconda scena che vede un purgante ascendere in Paradiso alla presenza di altri donatori, uno di età matura e uno più giovane, e di san Rocco. L'identità dei due donatori che aprono la serie dei ritrattati fu chiarita già nel 1888, quando l'abate Alberto Gibelli, grazie agli elementi araldici allineati sulle basi dei pilastri (da destra verso sinistra: uno stemma che, anticipando le tinte, va blasonato come d'azzurro alla ruota di mulino a otto raggi d'oro; seguono il giglio di Firenze, una marca mercantile con lettere BM e, infine, uno scudo ormai illeggibile), associò al rilievo con storie di Gregorio un monumento funebre (fig. 2) caratterizzato dalla presenza di due ritratti maschili entro clipei (uno dei quali era stato spostato all'interno del monastero nei primi anni Novanta del XX secolo in seguito a un tentativo di distacco) e da un rilievo sopra la cassa che mostra Maria intenta a sostenere un piccolo *Salvator mundi*, benedicente e con globo in mano tra due angeli adoranti, ora conservato nell'atrio della chiesa, ma che era in origine ospitato nella cappella di San Severino<sup>2</sup>. Come avverte l'epigrafe sullo zoccolo, la tomba era stata fatta erigere per sé e i propri discendenti dai fratelli fiorentini Antonio e Michele Bonsi mentre erano ancora in vita:

«deo max[imo] sacr[vm]  
antonivs et michael bonsii fratres nobiles | florentini, hor[vm] vultvs adspice  
fortes in | adversis, contra non fidentes, sedem perp[etvae] | requietis vivi  
sib[i] post[eris]q[ue] pos[tervnt] | et de se dvmtaxat ann[is] l ivstor[vm] me-  
moriā per confratres et mariae | gratiar[vm] et consol[ationis] habend[am]  
coeravere. | michael excogitavit, an[nis] ag[ens] xxxv, alter, | qvamvis natv  
maior an[ni] xi, cvivs primae | erant, adsensvs est»<sup>3</sup>.

Paliotto e monumento funebre sono oggi alcune delle opere tardoquattrocentesche della basilica di San Gregorio più spesso citate, e per l'iconografia del primo e per la complessa vicenda critica in cui sono entrambi coinvolti, tuttavia l'attenzione loro riservata è sempre stata funzionale a un discorso che ha altri obiettivi (la leggenda della Messa di san Gregorio, il Purgatorio o lo scultore cui sono state

\* Stefania Buganza, Maddalena Vaccaro, Vito Zani e Susanna Zanuso hanno gentilmente letto le prime stesure del testo e le loro osservazioni mi sono state davvero preziose per definirne la struttura; Marco Petoletti mi ha aiutata nella trascrizione delle epigrafi qui riportate. Ringrazio poi, per avermi consentito di scattare nuove fotografie, padre Ciprian di Santa Maria della Consolazione, il priore dei domenicani di San Clemente, Rev.mo P. Stephen Hutchinson, e Serenella Di Gregorio, organizzatrice del mio passaggio in quest'ultima basilica.

1 Mini [1600–1620], c. 619; citato da Gibelli 1888, pp. 13–14 e note; il sacello sarebbe stato ufficialmente dedicato a Gregorio il 30 ottobre 1605, cfr. Pedrocchi 1993, pp. 121, 146. Uno spazio intitolato a Severino al Celio è registrato già da Giovanni Diacono, *S. Gregorii Magni vita*, IV, 88.

2 Gibelli 1888, p. 12, nota 1: il monumento venne visto nella cappella da Francesco Gualdi (BAV, Vat. lat. 8253, parte I, fol. 173v; cfr. URL: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.8253.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.8253.pt.1) [accesso 01.03.2020]) e anche Gamurrini (1668, p. 489) sulla base di un documento del 1578 lo segnala in chiesa. Per lo spostamento e i lavori nella cappella si vedano Gibelli 1888, pp. 36, 42–43, 49, e Pedrocchi 1993, p. 39. Il ritratto mancante è visibile nelle fotografie pubblicate da Gibelli 1888, tav. XXIII e Gnoli 1893a, p. 93, oltre che in dettaglio in Grisebach 1936, p. 41.

3 La punteggiatura è stata aggiunta seguendo i suggerimenti di Marco Petoletti. L'epigrafe si legge anche in Schrader 1592, c. 130v; Forcella 1873, p. 103, n. 286.



1 Scultore lombardo, *Rilievo con storie di san Gregorio Magno celebrante*, anni Novanta del XV secolo, scultura in marmo. Roma, San Gregorio al Celio, cappella di San Gregorio (patrimonio del Fondo Edifici di Culto, foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

riferite) ed è per di più dispersa in vari interventi. Quanto si intende fare è riprendere entrambi i nuclei di interesse, aggiornando i dati a nostra disposizione quando possibile e proponendo una ricostruzione che li integri con interessi e vicende personali dei patroni della cappella.

La conoscenza dei fratelli Bonsi è rimasta ferma ad alcuni dati resi noti nell'Ottocento, che non sono però mai stati ripresi (o controllati) né integrati con quanto edito in seguito in altre sedi, ma si può argomentare che alcune circostanze della loro vita influenzarono la selezione di specifiche scene nel paliotto e che promossero la decorazione del sacello. Più in generale, la conoscenza di alcuni eventi consente di rileggere il «caso» della cappella del Celio alla luce delle dinamiche del giuspatronato laico sugli spazi sacri messe a fuoco dalla critica a partire oramai da qualche decennio<sup>4</sup>. L'altro problema associato al sacello dei Bonsi è di natura diversa, focalizzato com'è su attribuzione, stile e cronologia delle opere, tuttavia vale comunque la pena di farlo scorrere in parallelo alle vicende dei Bonsi, perché dati storici, araldici e identità del giovane uomo e della donna ritrattati nel paliotto forniscono qualche appiglio per discuterne la datazione, e nel panorama della scultura romana, dove i minori e le opere senza autore abbondano, sottolineare alcuni punti può essere comunque utile. Si tratta, beninteso, di proposte e non tutto viene risolto.

### I Bonsi di Roma: Antonio, Michele e i loro discendenti

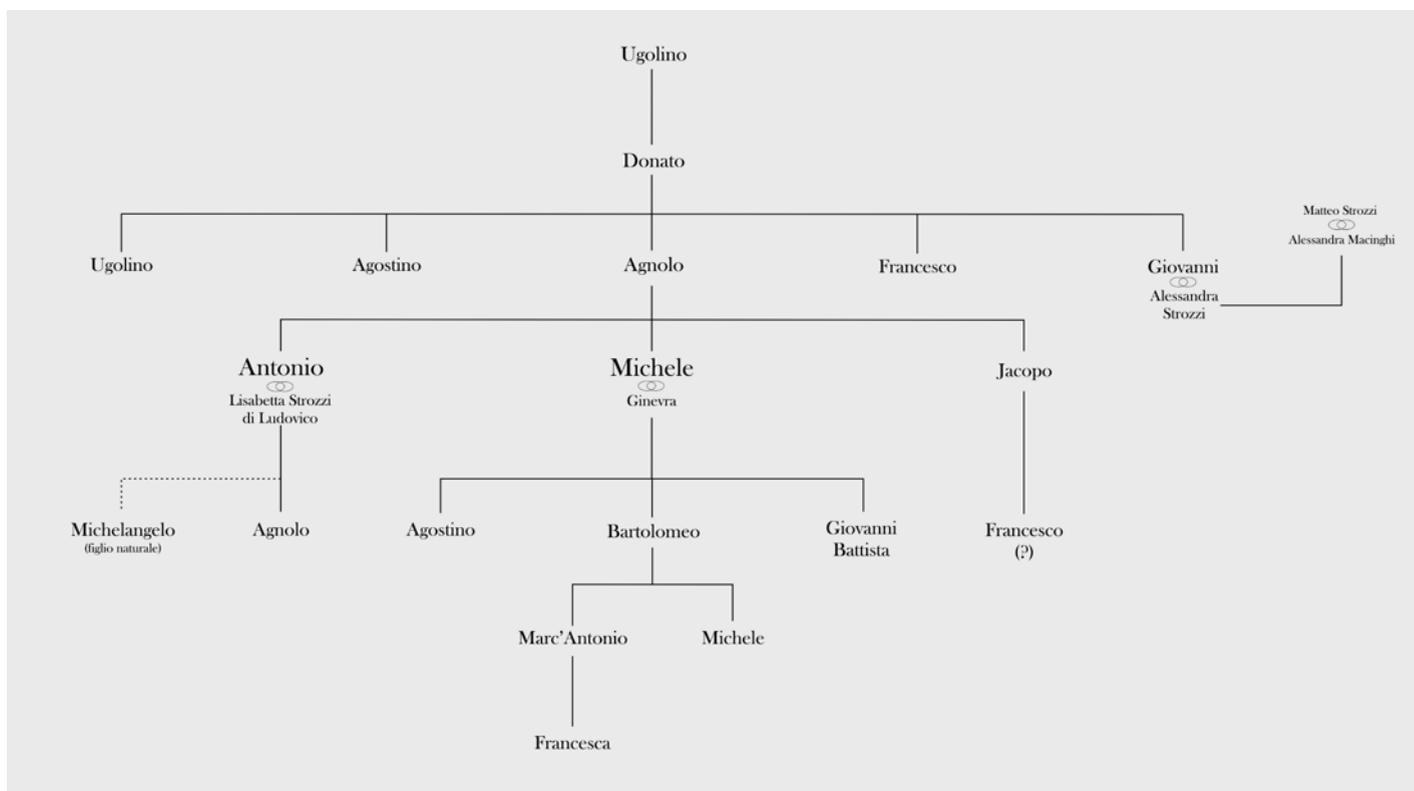
In un famoso articolo del 1893 Domenico Gnoli individuò quelle che sono tuttora le fonti principali su Antonio e Michele Bonsi, con un esito tuttavia imprevedibilmente paradossale: ogni sua affermazione su di loro non è corretta. Lo studioso aveva infatti ancorato al 1470 la fondazione del sacello sulla base dell'*Istoria genealogica* dell'erudito seicentesco Eugenio Gamurrini, ma aveva sbagliato a riportare la data, perché il testo fissava a circa quest'anno il «trasferimento del domicilio» dei Bonsi a Roma e la creazione dell'altare al Celio al 1481<sup>5</sup>. Gnoli aveva poi affermato che Antonio era giunto nell'Urbe come ambasciatore della Repubblica Fiorentina il 27 gennaio 1498, basandosi sul diario di Johann Burchard, che in questo caso non

4 La bibliografia su patronato e cappelle è abbondante. Per Roma, a parte Franceschini 2002 ed Esposito 2013, in particolare pp. 479–480 per le famiglie forestiere, è indubbiamente utile *Chapels of the Cinquecento and Seicento* 2020.

5 Gnoli 1893a, pp. 96–98; Gamurrini 1668, pp. 488–489.



DEO · MAX · SACR  
 ANTONIVS · ET · MICHAEL · BONSI · FRATRES · NOBILES ·  
 FLORENTINI · HOR · VVLTVS · ADSPICE · FORTES · IN ·  
 ADVERSIS · CONTRA · NON · FIDENTES · SED · PER ·  
 REQUIETIS · VIVI · SIB · POST · Q · POS ·  
 ET · DE · SE · DV · TAXAT · AN · L · IV · STOR · MEMORIAM ·  
 PER · CONFRATRES · ET · MARIAE ·  
 GRATIAR · ET · CONSOL · HABEND · COFRAVERE ·  
 MICHAEL · EX · COGITAVIT · AN · AG · XXXV · ALTER ·  
 QVAM · VIS · NATV · MAIOR · AN · XI · CVIVS · PRIMAE ·  
 ERANT · AD · SENSVS · EST ·



3 Albero genealogico della famiglia Bonsi, ramo di Donato di Ugolino (foto Edoardo Rossetti)

è fededeugno<sup>6</sup>. Colui che era giunto per risolvere il conflitto tra Savonarola e il papa era un altro Bonsi, ossia Domenico di Baldassarre di Bernardo di Ugolino (1430–1501), un parente dei nostri che sarebbe ritornato in patria nel luglio 1498<sup>7</sup>. Non a caso, questi era un filosavonaroliano, per quanto tiepido, e sua figlia Alessandra aveva sposato nel 1485 Francesco di Filippo del Pugliese. Il fratello di Michele era a Roma già da tempo.

I Bonsi erano originariamente radicati oltrarno, nel distretto del Drago intorno al canto della Cuculia, e gli esponenti della famiglia che qui interessano erano due degli almeno tre figli di Agnolo di Donato di Ugolino (fig. 3), come ricordato da Gamurrini<sup>8</sup>. Non conosciamo invece il nome della madre – o delle madri. Antonio doveva essere nato intorno al 1444, visto che nel catasto fiorentino del 1480 dichiarava 36 anni, e morì a Napoli nell'agosto 1512, sessantottenne<sup>9</sup>. Era sposato con una Strozzi del ramo di Filippo di Pagno, Lisabetta, e il matrimonio, che stando a Pompeo Litta avvenne nel 1483, fu prestigioso, visto che nel 1469 il nucleo del padre della sposa, Lodovico di Francesco di Benedetto, era il secondo per ricchezza<sup>10</sup>. Le nozze potrebbero essere state facilitate dal fatto che la famiglia era già imparentata con il ramo dei Bonsi «di Donato», perché

6 Burchard ed. 1942, p. 72.

7 Su Domenico cfr. la voce anonima [s.a.] 1971; l'errore di Burchard potrebbe essere stato dovuto al fatto che anche uno dei figli di questo Bonsi si chiamava Antonio e si era trasferito a Roma.

8 Gamurrini 1668, p. 489. Su Donato di Ugolino, cfr. Eckstein 1995, pp. 22, 149, 156, 165 nota 118, 195, cui si rimanda per altre informazioni sulla famiglia; per il padre, Agnolo di Donato, cfr. Finiello Zervas 1987, p. 310; *Libri commemoriali (1876–1914)* 2012, vol. 5, pp. 123–124. Il terzo fratello, Jacopo, è citato nel catasto del 1480 e i suoi figli erano a carico di Antonio e Michele (ASFi, Catasto, 1001, Santo Spirito, Drago, cc. 446r, 449v).

9 ASFi, Catasto, 1001, Santo Spirito, Drago, cc. 446r, 449v; per la scomparsa, cfr. Vicioso 2018, p. 247 e nota relativa. Altre informazioni su Antonio potrebbero venire dall'Archivio dell'Arciconfraternita di San Giovanni dei Fiorentini a Roma in cui il documento è conservato, ma è stato impossibile accedervi, nonostante i tentativi.

10 Litta 1839, tav. XII. Per la notizia sulle finanze cfr. Gregory 1991, pp. 15–29, in particolare p. 15; cfr. anche ivi, p. 18, per un'altra menzione di Lodovico; Rubin 2007, p. 40.

◀  
2 Scultore lombardo, *Monumento funebre di Antonio e Michele Bonsi*, anni Novanta del XV secolo (post 1490), marmo, 495 x 215 cm. Roma, San Gregorio al Celio, portico (patrimonio del Fondo Edifici di Culto, foto Bibliotheca Hertziana/Enrico Fontolan)

Giovanni (†1473), uno dei fratelli di Agnolo e quindi zio dei nostri (fig. 3), che peraltro prima del matrimonio aveva vissuto a Roma, dal 23 maggio 1451 era marito di Alessandra di Matteo Strozzi<sup>11</sup>. Una nipote di Lisabetta, Smeralda, avrebbe sposato in seconde nozze Giovanni di Raffaele Bonsi. Inoltre i fratelli che qui più interessano nel 1493 risultano in contatto con un Lionardo di Benedetto Strozzi, che potrebbe essere uno dei primi cugini di lei o un omonimo<sup>12</sup>. Michele doveva essere nato nel 1455 circa, se nel 1480 dichiarava venticinque anni (undici di meno del fratello, come anche affermato nell'iscrizione del monumento funebre), e scomparve a Roma nel 1539, ottantaquattrenne<sup>13</sup>. Per il maggio 1515 era sposato con una Ginevra di cui non sappiamo altro<sup>14</sup>.

Come si è anticipato, Gamurrini collocava la venuta a Roma dei fratelli nel 1470, ma secondo una deposizione lasciata dai figli nell'aprile 1549 Michele «uene in roma circa l'ano 1460, et di continuo con la su famiglia habito in essa fino al 1539 che mori»<sup>15</sup>. Già nel catasto fiorentino del 1480 entrambi risultano residenti nell'Urbe e con attività commerciale a Lione<sup>16</sup>. I figli di Agnolo Bonsi erano infatti mercanti: Michele già nel gennaio 1476 (ventunenne, età che giustifica il «Michelino» con cui compare in quel giro d'anni) importava a Roma delle «tele pente» e più avanti, come riportato nei registri doganali negli ultimi anni di Sisto IV, ciambellotti e panni oltramontani di Bruges e di Londra, ma anche libri<sup>17</sup>. Il 18 dicembre 1483 venne pagato per 18 *banchalium* di lana e 3 *spaleriarum* per la cappella Sistina e 3 dozzine di *sarvietarum*<sup>18</sup>. L'attività commerciale aveva portato i Bonsi ad avere rapporti anche con la Lombardia. Il 3 settembre 1482 risulta che ad Antonio erano state sequestrate a Pavia «come cose del conte Ieronimo», ossia Girolamo Riario (1443–1488), 47 balle su 65 di «molti panni, mercie et altre cose» provenienti da Bruges<sup>19</sup>. Come ricorda una memoria del 22 novembre 1486, Michele (identificato come «Bonsi di Roma») era inoltre socio di quell'Accerrito Portinari (1527–1503 ca.) che, dopo la morte di suo fratello Pigello nel 1468, era stato alla direzione del Banco Mediceo di Milano<sup>20</sup>. Il rapporto con un altro Portinari, Tommaso, sfociò tuttavia nella «causa dei Bonsi», una vera e propria crisi culminata nel 1489: il 3 agosto di quest'anno la Signoria deliberò che i fratelli sarebbero stati banditi come ribelli se non si fossero presentati per dibattere il caso entro due mesi e la richiesta venne ufficialmente presentata al Podestà il 30 ottobre<sup>21</sup>. L'evento provocò anche una scissione familiare, quando il 27 ottobre i parenti fiorentini, grazie alle pressioni medicee, si dissociarono pubblicamente dai cugini residenti nell'Urbe, prima di risolversi nell'aprile 1490.

Nei decenni successivi Antonio e Michele lasciano una serie di tracce documentarie, come salvacondotti e lettere, che li mostrano in contatto con vari membri della società romana, tra cui Dianora Savelli e sua figlia Francesca Savel-

11 Cfr. Fabbri 1991, *ad indicem*, e le numerose citazioni nelle lettere di Macinghi Strozzi 1987. Per il soggiorno romano di Giovanni, cfr. Crabb 2000, pp. 96–97.

12 ASFi, Notarile Antecosimiano, 9431, c. 18r; citato in Medici 1977–2011, vol. 16, 2011, p. 68, nota 18.

13 Cfr. ASFi, Catasto, 1001, Santo Spirito, Drago, cc. 446r, 449v; ASFi, Mediceo del Principato, filza 393, c. 98r.

14 ASR, Notai, AC, 7154, c. 182r; segnalato da Piacentini 2000, pp. 259–270, in particolare p. 264, nota 19.

15 ASFi, Mediceo del Principato, filza 393, c. 98r. Il documento, già segnalato in *Carteggio universale* 1992, p. 15, è relativo a una causa con Matteo Aliotti (†1530) e proseguita dai suoi eredi, che ebbe degli strascichi ancora negli anni Sessanta del secolo (cfr. Sala 1861, pp. 302, 304, 308).

16 ASFi, Catasto, 1001, Santo Spirito, Drago, c. 446r; come rilevato in Medici 1977–2011, vol. 7, 1998, p. 64, nota 2.

17 Esch 2007, pp. 129, 134, 146, 242, 278 (già Esch 1995, p. 76); Ait 1988, p. 36, nota 37.

18 ASV, Cam. Ap., Intr. et Ex., 508, foll. 224r/216r; citato da Müntz 1882, p. 262.

19 Medici 1977–2011, vol. 7, 1998, p. 64, nota 585.

20 Cfr. de Roover 1963, p. 275.

li Piccolomini<sup>22</sup>. Soprattutto, dopo che già nel 1482 il nome di Girolamo Riario compare in relazione ad Antonio, i fratelli risultano in rapporto con suo nipote Raffaele Sansoni Riario Della Rovere (1460–1521), cardinale di San Giorgio e arcivescovo di Pisa<sup>23</sup>. Fu nelle vesti di suoi amministratori che il 23 dicembre 1496 inviarono a Francesco di Leonardo Cambini, loro socio e già in contatto con Giovanni di Raffaello Bonsi, all'epoca residente a Viterbo, una lettera portata da Antonio del Pollaiuolo<sup>24</sup>.

A parte la cappella del Celio, non abbiamo altre informazioni circa la committenza dei fratelli, ma abbiamo qualche notizia su altri aspetti della loro vita spirituale, sociale e materiale. Michele compare nei registri dell'arciconfraternita dei Fiorentini a Roma dal 1496 al 1510, mentre Antonio almeno dal 1496 era membro dell'altra istituzione della città di origine attiva nell'Urbe, la compagnia della Pietà – e a uno di questi sodalizi dovrebbe essere ricollegata la lacuna che segue il riferimento ai *confratres* nell'epigrafe del monumento funebre<sup>25</sup>. Lo stesso testo evoca anche «Maria delle Grazie e della Consolazione», nome di un'altra confraternita romana nata dall'unione di due sodalizi preesistenti, cui si direbbe che i Bonsi fossero affiliati<sup>26</sup>. Si trattava in ogni caso di un'altra compagnia di tipo caritativo, come quella della Pietà, legata agli ospedali omonimi.

Nonostante le affermazioni di Gnoli, sembra che i fratelli Bonsi risiedessero nel rione Monti, borgo di Sant'Agata<sup>27</sup>. Il 16 maggio 1515 Michele vendette infatti due abitazioni qui poste e sempre qui avevano dimora i suoi figli Bartolomeo, che nel 1580 in qualità di caporione ricevette l'incarico di costruzione della chiesa per l'immagine miracolosa della Madonna, e Agostino, che il 14 agosto 1585 promise di «accomunare» una parete della casa dei Bonsi rispondente verso e sopra il tetto della casa del pittore Girolamo Muziano<sup>28</sup>. Ancora nel Seicento l'ultimo discendente della famiglia aveva beni nel rione Monti<sup>29</sup>.

21 Sulla causa cfr. Carteggi 1987, vol. 1/1, p. 267, n. 370; Medici 1977–2011, vol. 16, 2011, pp. 68–69, nota 18.

22 Sui salvacondotti del 1494 e del 1511, cfr. Maffei 1973, pp. 66, nota 45, 120–124, doc. 5; Bullard 1976, pp. 55, nota 19, 56. Michele nel 1525 è creditore di Dianora Savelli e della figlia, cfr. BCAAH, *Enea Silvio Piccolomini e Famiglia Piccolomini*, ms. Picc. Il 22/22, cc. 27r–v, 93r–v; ms. Picc. Il 22/95, c. 125, ora disponibili su [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it), con identificativo CNMD0000247226\_022\_001, CNMD0000247226\_070\_001 (accesso 13.03.2020).

23 Cfr. Böninger 1998, p. 45, nota 107.

24 Böninger 1998, p. 36; Wright 2005, pp. 20, 432, nota 218.

25 Cfr. Bertelli 1979, p. 146, nota 107. Per Antonio cfr. Vicioso 2018, pp. 247, 265. Alla compagnia della Pietà era anche affiliato un Francesco di Jacopo Bonsi (cfr. Vicioso 2018, pp. 247, nota 57, 265) che potrebbe essere un nipote dei nostri.

26 Sulla confraternita, cfr. Esposito 1980, in particolare pp. 146, 152 per l'unione; Pannuzzi 2007. Ho il sospetto che Michele e/o Antonio potessero essere legati alla confraternita delle Grazie, considerato come la sua composizione sociale verso la fine del secolo avrebbe incluso molti esponenti della «nobiltà cittadina», quali mercanti e imprenditori.

27 Gnoli (1893a, p. 97, nota 1) affermava, senza fornire indicazioni bibliografiche o documentarie, che i Bonsi romani avevano una casa in via de' Pontefici, una vigna presso la chiesa di San Vito e un altro palazzo sotto Trinità dei Monti. Queste sono però le dimore di altri rami della famiglia, perché a Roma si trasferirono tra gli altri anche Antonio di Domenico, Francesco di Jacopo (su cui si veda la nota 25 *supra*) e Matteo di Giovanni, cfr. Bertelli 1979, p. 146, nota 107; Vicioso 2018, p. 265. La prima dimora citata da Gnoli nel settembre 1563 risulta di un Giovanni Battista di Roberto (di Domenico?), cfr. Lanciani 1907, p. 247.

28 Il documento del 1515 è ASR, Notai, AC, 7154, cc. 182r–v; citato da Piacentini 2000, p. 264, nota 19. Per Bartolomeo, cfr. Corrubolo 2004, pp. 129–213, in particolare pp. 177, 182. Agostino compare in ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 8, atti Tommaso De Fonte, anno 1585, cc. 237v–238r, citato da Tosini 2008, p. 528, doc. 52. Il legame con il rione Monti è sottolineato anche nel documento del 1578 discusso più avanti, cfr. nota 41 in poi.

29 ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Testamenti, anno 1638, c. 437v; ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Giulio Cesare Tosone, 1638 estate, c. 506r: si tratta di case in borgo Sant'Agata, confinanti con le monache di San Bernardino da un lato e con i possedimenti di altri Bonsi dall'altro.

Purtroppo non abbiamo informazioni abbastanza precise sulla progenie dei fratelli. Nel 1480 il catasto fiorentino registra un Michelangelo, undicenne e figlio di Antonio, senza che venga specificato il nome della madre<sup>30</sup>. Stando a Gamurrini, dal matrimonio con Lisabetta era nato un figlio, poi frate Agnolo dei minori osservanti di San Salvatore a Firenze, registrato tra i beati fiorentini e ricordato per una visione eucaristica e la «morte devota» in giovanissima età<sup>31</sup>. La data esatta del decesso è però incerta. Gamurrini la fissava tra il 1480 e il 1490; Marcos de Lisboa al 1493 e Wadding al 12 gennaio 1500, data, quest'ultima, citata più frequentemente nelle raccolte di beati e più probabile, visto che le nozze dei genitori sono ancorate al 1483<sup>32</sup>. Dal documento dell'aprile 1549 prima ricordato risulta che Michele avesse tre figli: Giovanni Battista e i già citati Bartolomeo e Agostino «romani et in Roma nati et creati et in essa del continuo so' stati et stano»<sup>33</sup>. Il primo non è altrimenti noto, mentre Bartolomeo morì nei primi anni Ottanta ed era padre di tre figli, Marc'Antonio (†1638), alla cui morte il ramo della famiglia si sarebbe estinto, Alfonso e Michele (1562–1623), francescano osservante e vescovo di Ravello per il 1617–1623<sup>34</sup>. Agostino era fratello germano di Bartolomeo e di lui non sappiamo altro se non che era ancora in vita nel 1585, quando il nipote gli fa da procuratore. Viste le date, è plausibile che i tre figli di Michele fossero nati entro i primi due decenni del XVI secolo.

### La cappella del Celio: fonti e scelte figurative

La scelta dello spazio sacro su cui concentrare le proprie cure era generalmente condizionata da una molteplicità di fattori che spaziano dalla devozione personale al prestigio di alcuni luoghi, fino ai rapporti sociali e alla rete di alleanze dei singoli individui o di un nucleo familiare. Quanto noto circa i Bonsi aiuta a definire perché l'interesse di Antonio e Michele si fosse focalizzato sulla basilica del Celio. Per il momento non sembra che essi fossero particolarmente devoti a Gregorio Magno, anche se questi aveva consacrato la chiesa di Sant'Agata, nel cui borgo essi avevano casa<sup>35</sup>, e la scelta di questa basilica come sede della propria cappella romana sembra essere stata il risultato dell'intreccio convergente di diversi fattori. A parte la vicinanza di San Gregorio al Celio alla propria dimora nel rione Monti, la scelta del luogo potrebbe infatti essere dovuta a una devozione familiare da collegarsi al rapporto del bisnonno dei nostri con il Carmine di Firenze, chiesa vicina alle case avite del canto della Cuculia. Il 20 gennaio 1365 Ugolino Bonsi aveva qui il patronato di una cappella intitolata a Sant'Andrea, la terza alla sinistra dell'altare (destra per il fedele, adiacente alla Brancacci), in cui erano dipinte «l'istoria e il martirio» del santo e davanti alla quale esisteva l'«antica sepoltura» di famiglia<sup>36</sup>. Nessun contatto diretto dei «nostri» Bonsi con i carmelitani è per il momento attestato (altro discorso il bisnipote Marc'Antonio)<sup>37</sup>, ma la chiesa del Celio fondata da

30 ASFi, Catasto, 1001, Santo Spirito, Drago, cc. 446r, 449v.

31 Gamurrini 1668, p. 489; su Angelo cfr. Mencherini 1912–1913, pp. 356–357.

32 Marcos de Lisboa 1612, p. 244; Wadding (1625–1648) 1736, pp. 215 (anno 1500, n. 18), 322 (anno 1506, Provincia Tusciae, n. 4); Brocchi 1761, pp. 328–329.

33 ASFi, Mediceo del Principato, filza 393, c. 98r.

34 Alfonso è attestato solo da ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 8, atti Tommaso De Fonte, anno 1585, c. 237v. Bartolomeo risultava morto all'epoca della stesura del trattato sulla *Madonna* di Monti (cfr. Corrubolo 2004, p. 182). Marc'Antonio e Michele II sono registrati da Gamurrini 1668, p. 489 come fratelli e discendenti di Michele I. Il secondo viene citato anche da Gibelli 1888, pp. 11–12, 185–186, che lo confondeva con il nonno omonimo, con un riferimento all'anno 1581. Marc'Antonio aveva solo una figlia, Francesca, sposata con Domenico Vaccari (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Testamenti, anno 1638, cc. 436v, 437r). Altri documenti sull'eredità si leggono in ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Giulio Cesare Tosone, 1638 estate, cc. 496r–v, 499r–509v, 537r–539r.

35 Si veda Giovanni Diacono, *S. Gregorii Magni vita*, II, 31–32 (PL, LXXV, coll. 98–99); Occhipinti 2007, pp. 261–265.

Gregorio Magno in origine era intitolata all'Apostolo e anche nei secoli successivi avrebbe ufficialmente portato il nome di Santi Andrea e Gregorio.

È inoltre interessante che Antonio Bonsi fosse in contatto con i Riario fin dal 1482, perché il cardinale Raffaele era un nipote di Sisto IV Della Rovere (r. 1471–1484) e questo papa aveva sponsorizzato una campagna di lavori nella basilica, tanto che il suo stemma compariva sull'antico ingresso del portico<sup>38</sup>. Un'arma Riario è stata identificata sull'architrave di una porta e nei mensoloni lignei del soffitto del refettorio da Anna Maria Pedrocchi, che ne ha dedotto la partecipazione di uno dei nipoti, Pietro o Raffaele, all'impresa del parente entro il 1484<sup>39</sup>. Alla luce di questi dati, il fatto che i Bonsi fossero fornitori della Sistina sotto questo pontefice non è una coincidenza. Sisto IV era inoltre un francescano e i discendenti di Angelo di Donato sembrano in rapporto con quest'ordine più che con i carmelitani o gli olivetani, considerato che diedero al ramo osservante dell'ordine due frati, il figlio di Antonio e molto più tardi il vescovo Michele, che Marc'Antonio aveva chiamato la sua unica figlia Francesca e dispose di far accompagnare il suo corpo anche dai frati di quest'ordine, e che Francesco di Jacopo era verosimilmente un nipote dei «nostri» fratelli (fig. 3)<sup>40</sup>.

San Gregorio al Celio negli anni Ottanta riusciva quindi a riunire in sé una serie di elementi che lo rendevano un recipiente ideale delle attenzioni dei Bonsi e i contatti con i Riario potrebbero peraltro spiegare come i fratelli fossero giunti a ottenerne il patronato. Non è stato possibile confermare la data esatta di fondazione della cappella, ma queste considerazioni fanno pensare che il 1481 riportato da Gamurrini sia fededegno.

È possibile ricostruire l'antico assetto della cappella partendo dalle informazioni fornite dallo stesso erudito. Gamurrini ne aveva infatti delineato alcuni elementi in modo discretamente dettagliato sulla base di un'autentica del notaio romano «Curzio Liutotio de Santis» datata 4 maggio 1578, da lui consultata presso Pietro di Cosimo Bonsi, discendente di Ugolino di Donato di Ugolino e lontano parente dei nostri (fig. 3). Probabilmente grazie a queste più che precise indicazioni, una copia dell'atto era stata rintracciata nell'archivio di Roma da Gnoli, che la citava rapidamente in nota con data e segnatura archivistica erronee<sup>41</sup>. Il documento, mai più ripreso, è una preziosa fonte sull'assetto del sacello prima dei rifacimenti della basilica.

36 ASFi, *Corporazioni religiose soppresse dal governo francese*, 113, vol. 13, *Libro de Padronati delle cappelle e sepolture della chiesa della Beatissima Vergine Maria del Carmine di Firenze*, 1689, cc. 40, 116; ivi, vol. 7, *Provenienze degli Obblighi di sagrestia e dei beni stabili del convento*, c. 390, segnalati da Procacci 1932, pp. 141–232, in particolare pp. 147, 156–157. La cappella è citata anche da Gamurrini (1668, p. 485), che però ne attribuisce la fondazione al figlio di Ugolino, Pietro, verso il 1350. Per il patronato, cfr. McMahon 1993, pp. 295, 256–257, nota 19, 223. Un inventario della sagrestia del 1418 associa a Ugolino una serie di paramenti (cfr. *La chiesa di Santa Maria del Carmine* 1992, pp. 33 n. 104, 34 n. 153, 35 n. 191, 39 nn. 334–335, 345, 357, 40 n. 374); altri sono legati ai Bonsi, senza specifiche o ad altri membri (*La chiesa di Santa Maria del Carmine* 1992, p. 34 n. 168, 41 n. 438, 44 n. 625). Per un frammento superstite del ciclo, conservato a Londra, National Gallery of Art, inv. NG 3120, cfr. almeno Gordon 2011, pp. 202–203. Per la festa dell'Apostolo nel 1385 e nel 1399 Ugolino aveva anche offerto un pranzo ai frati del convento (McMahon 1993, pp. 257, nota 19, 261, nota 45) e un frate Andrea Bonsi è attestato alle Selve (McMahon 1993, p. 220, nota 110). Altre informazioni sui Bonsi al Carmine in *Provenienze degli Obblighi di sagrestia, ad indicem*; Waldman 2007, p. 145.

37 Cfr. nota 47 *infra*, con l'avvertenza che il rione Monti avrebbe ospitato una confraternita del Carmine solo dal 1515.

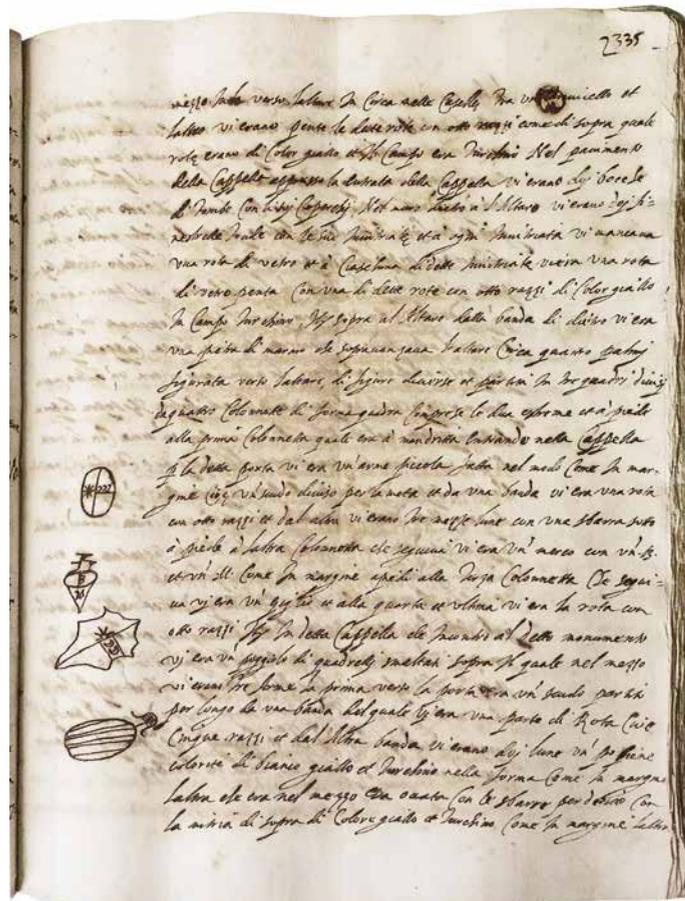
38 Gibelli 1888, pp. 10–11; Pedrocchi 1993, p. 34.

39 Pedrocchi 1993, p. 34.

40 Cfr. nota 47 *infra*. Anche i Savelli erano legati a questa basilica e sospetto che tracce di Antonio e Michele potrebbero individuarsi presso di essa.

41 Gnoli 1893a, pp. 96–97, nota 1, e poi ritrovato da Bascapè 1983, p. 26, nota 8. La segnatura corretta è ASR, Collegio dei Notai Capitolini, notaio Curzio Saccocci de Sanctis, 1549, foll. 334r–335v, d'ora in poi *Descrizione* 1578.

Erano stati Bartolomeo e Agostino di Michele Bonsi, in quanto eredi del giuspatronato paterno, a richiedere al notaio Curzio Saccocci de Sanctis di descrivere l'aspetto della cappella per perpetuarne la memoria e a cautela dei fratelli stessi e «dei loro». Il risultato sono circa quattro carte in volgare («ad clariorem expressionem») fittamente scritte che si soffermano meticolosamente su elementi araldici e oggetti presenti nello spazio, tanto da includere anche degli schizzi a margine, ma meno interessate a definire i soggetti delle opere. Il sacello occupava originariamente due campate e vi si accedeva da un ingresso con stipiti in marmo decorati con lo stemma dei Bonsi, arma che si ripeteva anche nell'architrave, mentre sopra la lunetta era un giglio di «pietra» rossa. «Nel solaro da mezzo in la uerso l'altare in circa nelle caselle tra un armicello et l'altro» erano dipinte altre ruote d'oro in campo azzurro. Non si capisce se in tutte le campate, però il pavimento era «smaltato à quadretti» decorati con i colori e l'arma di famiglia senza corona, ma circondata da un festone; vicino «al muro di dietro» vi era un giglio e a lato dell'altare «un merco» un po' rovinato. Una marca mercantile si trovava anche entrando nella cappella a destra, «piu presso al dietro al altare che altramente». Vicino all'ingresso si vedevano due «bocchi tombe» chiuse, decorate negli angoli con quattro ruote – e in uno di questi sarebbe stato sepolto Marc'Antonio. Il monumento funebre, di cui si menzionano la *Madonna col Bambino*, le «doi teste», l'iscrizione (ed è per questo che Gamurrini li ricorda con tanta precisione) e «da li lati» due scudi, uno dei quali con cimiero, caricati della ruota a otto raggi, era posto sulla parete destra della prima campata, ovvero dove ora si apre l'accesso alla stanza con il «lettuccio» di Gregorio. Francesco Gualdi segnalava anche la presenza della marca mercantile BM in un suo «zoccolo», ora perduto<sup>42</sup>. Dalla parte opposta rispetto al monumento era «un poggiolo di quadretti smaltati» sopra il quale vi erano tre stemmi, riprodotti dal notaio a margine del foglio (fig. 4). Il primo a destra era un partito con la ruota Bonsi e due mezzelune «con una sbarra» posto entro uno scudo a bucranio; il secondo, uno «sbarrato giallo e turchino», anche se il disegno suggerisce piuttosto d'azzurro a tre pali d'oro o palato d'azzurro e d'oro, comunque timbrato da una mitra; chiudeva infine la sequenza la ruota dei Bonsi<sup>43</sup>. Allo stesso modo «nella faccia» del poggiolo vi era lo stemma di famiglia, «nel mezzo» uno stemma timbrato da mitra e «un merco». Nel muro dietro l'altare si aprivano due finestre, ognuna con vetrata e l'ennesima ruota d'oro. Quindi, «sopra al Altaro dalla banda di dietro ui era una pietra di marmo che soprauauanza l'altare Circa quattro palmi figurata uerso l'altare di figure diuerse et partita in tre quadrij diuisi da quattro Colonnette di forma quadra comprese le dua estreme» e ai piedi di ogni colonnetta, da destra, si allineavano uno stemma partito con una ruota a cinque raggi e delle mezzelune, un «arco» con una B e una M, un giglio e, infine, la ruota a otto raggi. Nonostante il soggetto dei tre riquadri non sia specificato, non è difficile riconoscere nella «pietra di marmo» in questione l'attuale paliotto e questo, a giudicare dalla descrizione, era la pala d'altare della cappella. L'opera sarebbe stata riciclata come antependio solo in seguito alla campagna di lavori tenutasi nel 1727<sup>44</sup>.



4 Curzio Saccocci de Sanctis, *Stemmi del poggiotto già nella cappella Bonsi*. ASR, Collegio dei Notai Capitolini, notaio Curzio Saccocci de Sanctis, 1549, fol. 335r (foto autrice)

42 BAV, Vat. lat. 8253, parte I, fol. 173v (cfr. URL: [https://digi.vatlib.it/view/MSS\\_Vat.lat.8253.pt.1](https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.8253.pt.1) [accesso 1.03.2020]).

43 Erano pali per Bascapè 1983, p. 26, nota 8, ma non è escluso che il disegno sia sbagliato e la descrizione corretta.

Grazie a Gamurrini sappiamo che i discendenti di Michele ereditarono il giuspatronato paterno e che, in particolare Marc'Antonio, avrebbero «fatta ampliare» la cappella del Celio, ma non abbiamo informazioni sui lavori e la loro entità<sup>45</sup>. L'unico dato a nostra disposizione è che l'ultimo dei Bonsi romani aveva disposto che in essa fosse collocata un'iscrizione marmorea commemorante il suo lascito, da porsi in una posizione dove si potesse vedere e leggere facilmente «a perpetua futura memoria»<sup>46</sup>. Il testamento di Marc'Antonio informa che egli voleva essere sepolto al Celio e fa più volte riferimento alla propria cappella e/o altare, a conferma di un interesse continuativo nel tempo da parte della famiglia<sup>47</sup>.

Le vicende dei fratelli Bonsi e i loro contatti possono essere proficuamente ricollegate agli elementi superstiti del sacello. La tomba parietale era un'inusuale realizzazione da vivi e un sepolcro doppio, tipologia che nell'Urbe era sempre dedicata a consanguinei, in cui al più diffuso *gisant* viene sostituito un ritratto clipeato all'antica, con tanto di tunica<sup>48</sup>. Busti simili avevano circolato nella scultura funeraria di Firenze per qualche decennio prima di venire introdotti nella scultura funeraria romana verso la fine del XV secolo e non solo restituivano le fattezze dei defunti ai visitatori della cappella, ma entravano più vividamente in rapporto con essi<sup>49</sup>. La scelta di questa tipologia era particolarmente appropriata per i patroni del Celio, che non erano ancora morti al momento dell'erezione del sepolcro, e i ritratti dialogavano con il «vltvs adspice» dell'epigrafe – un testo che, peraltro, coinvolge lo spettatore anche tramite l'uso della seconda persona singolare. Inoltre, è suggestivo che la scelta di un monumento doppio con busti

44 Anche Tommaso Mini (1600–1620, c. 619) parlava di «più azioni fatte da esso S. Gregorio» scolpite «nel grado di marmo di sull'Altare»; inoltre, nel riportare delle decisioni di Baronio circa gli altari privilegiati della basilica, aveva avvertito che questi «erano di mattoni» e che il cardinale aveva chiesto che «si rifacessero di marmo» a spese dei monaci. Il risultato fu la realizzazione di un paliotto in alabastro fiorito con una croce metallica al centro che venne più tardi sostituito dal rilievo dei fratelli Bonsi (cfr. Gibelli 1888, pp. 42–43, 129; Pedrocchi 1993, pp. 44, 159). Questi dati avevano creato alcune perplessità e già Gibelli (1888, p. 12) aveva notato come il rilievo fosse stato aggiunto in seguito, perché le sue dimensioni non si adattano perfettamente a quelle della mensa.

45 Gamurrini 1668, p. 489.

46 ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Testamenti, anno 1638, c. 431v; un'epigrafe che riporta del lascito di Marc'Antonio e registra anche una permuta successiva venne collocata dopo il 26 aprile 1640 (Forcella 1873, p. 129, n. 384). In effetti è stato quest'ultimo testo a consentire il reperimento dei vari documenti relativi a Marc'Antonio e alla sua eredità: vi sono chiaramente specificati notaio e data del rogito.

47 Marc'Antonio aveva disposto di farsi seppellire al Celio «nella mia Cappella» vestito dell'abito dei carmelitani e scalzo; voleva che il suo corpo fosse accompagnato alla sua sepoltura dai membri della compagnia del Carmine di Monti, oltre che dai frati di San Francesco a Ripa e dell'Aracoeli, forniti di candele (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Testamenti, anno 1638, c. 430v). Chiedeva che venissero celebrate il prima possibile cinque messe all'altare della Colonna in Santa Prassede e in San Lorenzo fuori le mura. Disponeva inoltre lasciti per l'oratorio e la compagnia del Carmine e in secondo luogo per il Celio, dove voleva venissero celebrate ogni anno centocinquanta messe per sé e per i suoi antenati alla propria cappella (ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 13, Testamenti, anno 1638, c. 431r–v).

48 I busti sono peraltro disposti in modo da lasciare al più anziano Antonio la posizione d'onore sulla destra del monumento. Le vesti dei Bonsi sono state rilevate da Magister 2001, p. 830. Per i sepolcri doppi, cfr. Donati 2008, pp. 107–134, in particolare p. 130, nota 31; sulla diffusione a Milano e Pavia di due avelli sovrapposti, cfr. Buganza 2015, p. 137.

49 Sui busti ritratto nell'Urbe, si vedano Gnoli (1893a, pp. 98–100), che ne attribuiva l'invenzione allo scultore della tomba Bonsi, e La Malfa 2008, mentre sulla diffusione in ambito napoletano si veda Michalsky 2017, p. 278. In Toscana un ritratto era inserito già in alcuni monumenti funebri di Mino da Fiesole e Bernardo Rossellino, un busto in quello del vescovo Leonardo Salutati (†1466) e, di profilo, sulla cassa di Neri Capponi (†1457) in Santo Spirito e nella lunetta della tomba di Bernardo Giugni (†1466) alla Badia Fiorentina; su quest'ultima tomba si veda Zuraw 1998, in particolare p. 462 per il ritratto, mentre esempi cinquecenteschi della tipologia sono discussi da Martin 2001, pp. 741–746. Anche Matteo Palmieri nel 1473 aveva progettato di adottarlo nella sua tomba, cfr. Rubin 2000, p. 83.

di questo tipo si riscontri anche nel monumento funebre dei Pollaiolo in San Pietro in Vincoli, basilica dei Della Rovere, visti i contatti tra Antonio, deceduto a Roma il 4 febbraio 1498 mentre stava lavorando alla tomba di Sisto IV, e i Bonsi, legati ai Riario<sup>50</sup>.

L'epigrafe, coerentemente con un testo creato per dei viventi, non è interessata a informazioni quali la data del decesso dei fratelli e si concentra piuttosto sull'affermazione della fermezza d'animo e della memoria di «giusti» che essi si erano guadagnati, usando un termine biblico le cui esatte connotazioni dovrebbero essere meglio indagate. Sullo sfondo si intravedono le motivazioni che avevano portato alla nascita prematura, per così dire, del monumento stesso. L'epigrafe avverte infatti che Michele iniziò a pensare alla sepoltura a trentacinque anni, il che colloca l'evento nel 1490, e fa riferimento alle avversità e alla sfiducia cui i fratelli avrebbero resistito, parole che, viste le date, vanno con ogni verosimiglianza messe in relazione alla «causa dei Bonsi», intensificatasi nel 1489 e conclusasi nell'aprile dell'anno seguente. Tutto questo getta una luce un po' diversa sull'abbondanza di stemmi e sull'orgogliosamente esibita fiorentinità della cappella. Possiamo immaginarci quali fossero state le ripercussioni della minaccia di bando e della scissione familiare sui rapporti sociali dei fratelli, inclusi quelli con la comunità della propria città residente nell'Urbe: tutto questo potrebbe aver suscitato una reazione di senso opposto, di riaffermazione delle proprie origini, materializzata nei numerosi gigli un tempo presenti nello spazio, e di appartenenza a un nucleo familiare. Peraltro va sottolineata la presenza, piuttosto inusuale in uno spazio di questo tipo, della marca mercantile: diversamente dagli stemmi, questi segni avevano un carattere utilitaristico e ricorrevano su oggetti dalle funzioni pratiche, cosicché l'adozione di quello Bonsi in più elementi della cappella pare determinata da un lato dalla volontà di individuare i patroni attraverso l'uso di un elemento che poteva finire sotto gli occhi di più persone e avere quindi maggiore notorietà e, dall'altro, di sottolineare e riaffermare la professione (e forse anche la professionalità) dei fratelli<sup>51</sup>.

In un simile contesto, pare alquanto sospetto che l'epigrafe ricordi come Michele e Antonio si fossero resi benemeriti presso i membri di alcune confraternite per una durata cronologica estremamente precisa. Essi avevano «arricchita» la cappella di indulgenze, stando a Gamurrini, un gesto che rivela una certa attenzione per la propria reputazione presso il pubblico, e forse queste andavano a toccare i confratelli<sup>52</sup>. I perdoni avevano infatti una durata cronologica limitata che potrebbe essere associata al sopracitato cinquantennio di benemeranza dei Bonsi. Altri indizi circa a cosa potesse far riferimento l'epigrafe si ricavano dalla tradizione culturale della cappella e dal rilievo.

50 Le somiglianze strutturali sono state rilevate fin da Gnoli 1893a, p. 100. Peraltro, poco dopo la scomparsa del Pollaiolo, il 13 febbraio 1498 la Signoria fiorentina aveva scritto a Domenico (di Baldassarre di Bernardo di Ugolino), all'epoca ambasciatore presso la Curia, chiedendogli di raccogliere debiti a Roma per conto della vedova (Wright 2005, p. 21). Considerato che questi era parente di Antonio e Michele, potrebbe essersi loro «appoggiato» per la risoluzione di questi incarichi, tanto più che in quei mesi doveva gestire la causa savonaroliana, che il 22 febbraio la sua dimora romana sarebbe stata assaltata e che sarebbe rientrato a Firenze già ai primi di luglio dello stesso anno. Sul monumento dei Pollaiolo si veda almeno Galli 2014, pp. 28–30.

51 Circa forme e usi di questi segni, cfr. Hayez 2010, in particolare pp. xx–xxi; Hayez 2018, pp. 191–207. È peculiare che i suoi elementi enfatizzino la persona di Michele, mentre manca un riferimento ad Antonio. Non mi spiego se questa assenza possa essere dovuta a una nostra erronea interpretazione delle componenti del segno o se ci sia una motivazione diversa, legata alla spartizione degli incarichi nell'impresa di famiglia.

52 Gamurrini 1668, p. 489. Non sono per il momento riuscita a rintracciare conferme della concessione nell'Archivio Vaticano, ma la notizia sembra affidabile. Va infatti rilevato che anche un personaggio attento alla propria immagine come Giovanni Rucellai si vantava di un'indulgenza concessa ai visitatori della sua cappella da papa Paolo II il 22 giugno 1471, cfr. Rucellai 2013, pp. 231–232.

Le tre scene in esso scolpite hanno come elementi comuni Gregorio e la messa, una scelta che finì per condizionare la percezione della cappella e generare la tradizione «storica» cui fa riferimento nel 1600 Ottavio Panciroli: «vogliono, che quella Cappelletta [...] fosse doue s. Gregorio diceua messa»<sup>53</sup>. Nonostante il santo pontefice avesse al suo attivo diversi miracoli che lo vedevano celebrare, i cicli incentrati su questo tema (e in generale i cicli narrativi dedicati a questo Dottore della Chiesa) sono più che rari. La scelta del soggetto e la selezione degli episodi sembrano essere state svolte tenendo conto delle esigenze e degli interessi di due diversi interlocutori «aventi diritto» sullo stesso luogo a titolo diverso, ovvero i monaci e i Bonsi. La tradizione culturale del Celio è, come già riconosciuto, alla base delle scene poste alle estremità del trittico e ne ha determinato il protagonismo gregoriano<sup>54</sup>.

La *Liberazione del monaco Giusto* del primo riquadro a sinistra (fig. 5) mostra, in realtà in modo piuttosto ambiguo, l'origine del trentenario gregoriano o messe di san Gregorio, rigorosamente al plurale<sup>55</sup>. Come narrato dal santo stesso nei *Dialogi* (IV, 57, 8–17), al Celio viveva un monaco esperto di medicina, Giusto, che gravemente ammalato e in fin di vita confessò di aver commesso un «grave» peccato, avendo tenuto tre monete d'oro per sé nonostante le regole del cenobio. Dopo la sua morte, Gregorio fece celebrare per la sua anima, sicuramente in difficoltà, trenta messe per trenta giorni consecutivi, portandone alla liberazione anzitempo dal Purgatorio. La soluzione fece scuola, dando origine a una criticatissima e popolarissima pratica liturgica, comprensibilmente richiesta da infiniti testamenti.

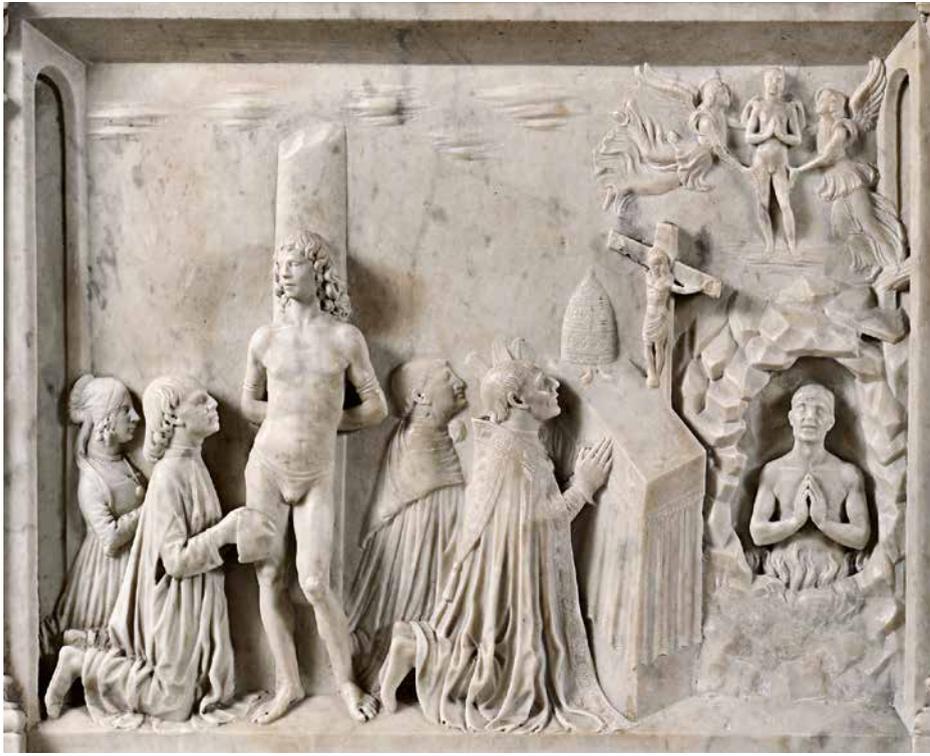
La scena dalla parte opposta (fig. 6) è collegata a una tradizione affine, ma divergente per il numero di messe e il luogo dove dovevano essere celebrate. Il trentenario poteva infatti essere svolto ovunque e prevedeva solo la celebrazione «consecutiva» di un numero specifico di messe, mentre il testo che corre sotto il rilievo avverte che «hac · in · cella · t[i]t[vli] · gregori · i · pont[ificis] · max[imi] · | cele[b]ratae · missae · animas · a · crvciat[ibvs] · | pvrgatori · solvnt»<sup>56</sup>. Al Celio esistevano quattro altari che si credevano consacrati da Gregorio Magno, su cui chiunque avesse fatto celebrare messa (una sola) per un defunto ne avrebbe sicuramente liberato l'anima dal Purgatorio. Si tratta di un privilegio che era un

53 Panciroli 1600, p. 397. Si registra come alternativa che lì il papa dormisse e oggi l'ingresso del «lettuccio» di Gregorio si apre nella parete della campata antistante la nicchia dell'altare, forse la stessa un tempo occupata dal monumento Bonsi. In generale, il rilievo dei fratelli sembra aver contribuito a trasformare questa cappella in un'area di concentrazione per i ricordi del santo, visto che qui venne posto il suo «trono» (cfr. Fehl 1973, pp. 373–379; Occhipinti 2007, pp. 252–253).

54 Pedrocchi 1993, pp. 40–43, ma alcune scene erano identificate già in Puglisi 1977–1978, p. 12. Una contestualizzazione del rilievo nelle tradizioni del Celio in Göttler 1996, pp. 60–61.

55 Anche nel sacello Bonsi «ristrutturato» è stata collocata un'epigrafe che ricorda la vicenda di Giusto, forse posteriore al 1873 visto che non è registrata da Forcella. Sul trentenario si veda almeno Baroffio 2008. L'immagine del rilievo Bonsi è ambigua perché, in assenza dell'epigrafe, potrebbe essere confusa con una raffigurazione della Salvezza di Traiano. Nulla aiuta a caratterizzare l'anima come quella di un monaco e la scelta di far inginocchiare Gregorio davanti a un altare con Crocifisso, piuttosto che mostrare la celebrazione di una messa, rischiava di chiamare in causa una variante della leggenda dell'imperatore, secondo cui il pontefice avrebbe pregato per lui davanti a un altare in San Pietro. In effetti penso che facesse riferimento al rilievo Alonso Chacón (1595, p. 70) quando, nel narrare della leggenda di Traiano e Gregorio, accennava erroneamente alle «innumerabili Pitture, e Marmi intagliati in luoghi Sacri; ma particolarmente nella Chiesa del detto S. Gregorio, alla sua propria Cappella», che la raffiguravano. Anche recentemente il soggetto di questo riquadro è stato frainteso.

56 «tt» usualmente viene sciolto come *triginta*, quindi riferito a «missae», tuttavia l'abbreviazione è comunemente usata nelle epigrafi per indicare *titulus* o *tituli* ed è, come vedremo, più appropriato rispetto a quanto raffigurato. La cappella, come anticipato, era ufficialmente intitolata a San Severino, ma anche nella ricognizione del 1578 vi si fa riferimento come alla «Capella beati Gregorij» (*Descrizione* 1578, c. 334r); si veda anche quanto scritto da Chacón nella nota precedente.



5 Scultore lombardo, *Liberazione del monaco Giusto*, dettaglio di fig. 1

tempo ribadito e pubblicizzato da quattro tavolette loro associate, dette «antiche» a inizio Seicento e aggiunte non si sa bene quando<sup>57</sup>. La tradizione degli altari privilegiati già esisteva all'epoca dei Bonsi, ma ebbe un impatto notevole solo a partire dalla Controriforma, quando la fede nell'esistenza del Purgatorio e nella validità delle intercessioni divenne un punto cruciale dell'identità religiosa del mondo cattolico<sup>58</sup>. Da fine Cinquecento la pratica iniziò a essere estesa ad altri centri per privilegio papale, portando alla creazione in altre città e/o chiese di altari *ad instar* che dividevano il privilegio dei quattro del Celio e alla conseguente creazione di numerosi dipinti dedicati al tema, nonché allo sviluppo dell'immagine di Gregorio come intercessore per i purganti. L'altare di san Severino era uno dei quattro privilegiati e il terzo riquadro del rilievo Bonsi, l'unico in cui si veda effettivamente una messa in corso di svolgimento, fa riferimento a questa tradizione, come esplicitato dall'iscrizione associata «le messe celebrate in questo sacello» liberano le anime purganti, e ne offre peraltro la più antica attestazione figurativa.

L'episodio di Giusto e gli altari privilegiati sono interessanti per un altro motivo che va a impattare sulla scelta dei Bonsi di fissare al Celio la loro sepoltura: la fortissima associazione della basilica con la liberazione delle anime dal Purgatorio. Entrambe le tradizioni si basavano su una virtù dell'eucaristia, ovvero la sua efficacia nell'aiutare i defunti, che era stata affermata fin dalla prima epoca cristiana. Lo stesso Gregorio con le sue trenta messe stava agendo all'interno di questa credenza e le critiche mosse al trentenario erano dovute alla superstiziosa connessione con prescrizioni numeriche e «di sequenza» che ne avrebbero determinato il successo. La vicenda di Giusto e la tradizione degli altari privilegiati avrebbero però portato alla moltiplicazione di credenze e pratiche legate alla basilica del Celio che abbandonavano le ortodosse cause eucaristiche della salvezza dei purganti e attribuivano un'efficacia al luogo stesso. Nel Quat-

57 Mini [1600-1620], cc. 615, 620-621. Le tavolette vennero fatte rimuovere da Baronio e sostituite da un'epigrafe più neutra e sintetica: «altare privilegiato».

58 Si veda soprattutto Göttler 1996.



6 Scultore lombardo, *Privilegio gregoriano*, dettaglio di fig. 1

trocento alcuni *mirabilia* collocano qui la leggenda della salvazione dell'anima di Traiano, ancora più radicale (e criticata) perché il suo «oggetto» era un pagano e quindi spirito in teoria al di là di ogni possibilità di recupero, e si vociferava anche che chiunque fosse stato seppellito al Celio non avrebbe passato più di tre giorni in Purgatorio o avrebbe proprio saltato questo passaggio<sup>59</sup>. Altri privilegi si concentravano sulla promessa di salvezza dalle pene infernali: Gregorio, una volta fondata la basilica, si sarebbe infatti gettato in ginocchio e avrebbe supplicato Gesù Cristo di concedere che chiunque «in huius ecclesie circuitu elegerit sepulturam: dummodo fidem christianam teneat: in perpetuum eterne damnationis: non sit incendiis ma[n]cipandus: sed ad eterne vite gaudia sublimandus», ottenendo subito l'approvazione divina alla sua petizione<sup>60</sup>. Si tratta di informazioni ben note, che sarebbero filtrate nei repertori successivi sulle chiese di Roma. Ancora nel 1581 l'inglese Gregory Martin ricordava la «great charitie toward the dead» della basilica e nel 1600 Panciroli sottolineava l'uso «di visitare questo luogo per i defonti»<sup>61</sup>. Dall'accumulo di leggende e credenze sarebbe derivata la popolarità del Celio come luogo di sepoltura o di lasciti testamentari per la celebrazione di messe presso i romani. I Bonsi non potevano non essere a conoscenza della garanzia di salvezza offerta dalla basilica e questo potrebbe essere stato uno dei vari fattori che portarono alla sua selezione come luogo della loro sepoltura, soprattutto considerato che è proprio vicino alle scene di liberazione dal Purgatorio che si fanno rappresentare.

La *Messa di san Gregorio* (fig. 7) al centro è l'unico dei tre riquadri che si distacchi dalla tradizione culturale del Celio, perché, se la maggior parte delle fonti italiane tende a evitare di specificare dove il miracolo fosse avvenuto, quelle d'oltralpe e almeno una decina di loro derivazioni nostrane suggeriscono la

59 Su queste tradizioni si vedano Miedema 2001, pp. 546 (Traiano), 549–550 (sepoltura e liberazione delle anime). Per la leggenda di Traiano, cfr. Cetto 1963–1964; Whatley 1964; Settis 1995.

60 *Historia* [1485–1487], c.n.n. (ISTC im00594000); Miedema 2001, pp. 546–547.

61 Martin 1969, p. 206 (citato da Göttler 1996, p. 59, nota 98); Panciroli 1600, p. 397.



7 Scultore lombardo, *Messa di san Gregorio Magno*, dettaglio di fig. 1

basilica di Santa Croce in Gerusalemme<sup>62</sup>. Questa scena è poi la sola in cui le anime purganti siano enfaticamente assenti, peraltro in accordo con la maggior parte delle raffigurazioni italiane del soggetto e con quanto specificato nella leggenda<sup>63</sup>. La Messa di san Gregorio era collegata a un'indulgenza apocrifia che non era valida per i morti, ma aiutava piuttosto i viventi ad accumulare meriti che avrebbero limitato la durata del loro soggiorno in Purgatorio o a saltare proprio questa dolorosa «tappa». Sia pure con queste differenze, l'episodio era pertinente al tema principale del rilievo, Gregorio e la celebrazione della messa, e aveva delle connessioni con la salvezza dei defunti. Diversamente dalle scene ai suoi lati, l'apparizione del Cristo in Pietà avanzava però un elemento che andava a sottolineare le basi ortodosse delle altre pratiche di suffragio. L'efficacia della celebrazione della messa in relazione alla liberazione delle anime era infatti garantita dalla reale presenza del corpo e sangue di Cristo nelle specie consacrate, dal ripetersi incruento del sacrificio della Croce. L'atto stesso dell'apparizione, che dal costato sprizza un frotto nel calice posto sulla mensa, sottolinea due elementi associati alla salvezza e fulcri su cui si concentrava la devozione dei fedeli.

Altri elementi potrebbero poi aver reso l'episodio della Messa di san Gregorio interessante in maniera più personale per i Bonsi, perché in Italia questa leggenda era sponsorizzata dai francescani osservanti, dato che si sposa bene con i legami della famiglia, ed è suggestivo che al giovane frate Angelo, il figlio di

62 Sulla questione e un elenco delle fonti cfr. Gallori 2017, pp. 138, 148-149, nota 44. La *Messa di san Gregorio* del rilievo è una delle raffigurazioni italiane della leggenda, tanto che compare praticamente in ogni studio sull'argomento: Jameson 1848, vol. 1, pp. 307, 310; Barbier de Montault 1889-1902, vol. 4, 1891, pp. 198-199; vol. 6, 1892, p. 255; vol. 12, 1897, p. 231; Thomas 1933, pp. 59-60; Bertelli 1967, p. 50; Vetter 1972, p. 239; Puglisi 1977-1978, p. 12; Westfeling 1982, p. 43; Göttler 1996, pp. 60-61; Meier 2006, p. 12, nota 3.

63 Le uniche raffigurazioni italiane con purganti sono il bulino del Maestro della Passione di Vienna, conservato in un unico esemplare al Topkapi-Sarayi Museum di Istanbul, e la sua derivazione già in San Salvatore in Campi. Anche oltralpe, comunque, il motivo è attestato in sole diciassette opere, cfr. Wegmann 2003, pp. 263-274, nn. V.1-17.

64 Sul legame tra i francescani italiani e la leggenda cfr. Sensi 2000, pp. 79-148; Gallori 2008, pp. 173-174.

Antonio, sarebbero state attribuite visioni eucaristiche<sup>64</sup>. L'episodio aveva poi delle assonanze con le confraternite di cui i Bonsi facevano parte e in particolare con la compagnia della Pietà. Essa prevedeva infatti l'apparizione di un Cristo che ne evocava la virtù eponima ed era, non a caso, un'immagine associata a varie confraternite ed enti caritativi presenti in tutta la penisola fino da un momento antecedente il 1329, prima di esplodere come logo dei Monti di Pietà<sup>65</sup>. Più avanti un'*Imago pietatis* sarebbe comparsa anche sulle targhe di proprietà della *societas pietatis* dei fiorentini romani – come quella sopra il portale del numero civico 19 in via dei Cimatori.

Viene il sospetto, data l'esibita fiorentinità della cappella e il riferimento ai «confratres» presso cui Michele e Antonio si erano garantiti buona memoria, che il patronato dei Bonsi sul sacello oltre alle indulgenze avesse avuto delle altre ripercussioni a vantaggio delle compagnie di cui facevano parte, quali un accesso privilegiato alla celebrazione sull'altare del Celio in alcune circostanze. L'ombra delle confraternite cui i Bonsi erano affiliati si addensa anche su altri aspetti del rilievo. È ad esempio suggestivo che la festa del *Corpus Domini* fosse uno dei giorni di riunione della confraternita della Pietà e che la celebrazione del trentenario gregoriano fosse parte del rituale delle esequie che essa celebrava<sup>66</sup>. Vi è poi la presenza davanti ai committenti di due santi, Rocco e Sebastiano (figg. 5–6), che sono chiaramente disconnessi dall'onomastica della famiglia ed erano piuttosto famosi per la protezione da loro offerta contro le pestilenze – un elemento che era stato preso in considerazione per le possibili ricadute cronologiche sulla datazione del rilievo. Essi potrebbero però non fare riferimento ad un anno preciso ed essere piuttosto collegati alle compagnie della Pietà – che, come si raccontava già nel 1456, era stata fondata otto anni prima in seguito ad una pestilenza con lo scopo di fornire aiuto ai malati e seppellire i morti – e di Maria delle Grazie e della Consolazione, visto che aveva in gestione gli ospedali sorti presso le chiese omonime e che la prima ospitava un'icona mariana efficace contro la peste<sup>67</sup>. A chiudere il cerchio dei rimandi, i due santi e la loro natura profilattica potevano entrare in risonanza con Gregorio Magno. Nell'immaginario del Quattrocento esistevano diversi altri fili tematici associati al santo pontefice e tra questi vi era il suo rapporto con le epidemie. Gregorio divenne papa durante una pestilenza scoppiata per colpa di un'esonazione del Tevere e il suo primo atto fu rivolto a porre rimedio alla situazione, organizzando una processione penitenziale, durante la quale su Castel Sant'Angelo apparve l'arcangelo Michele ad avvisare del successo dell'operazione. I suoi successori avrebbero imitato la pratica, che col tempo si sarebbe arricchita di un'icona miracolosa (usualmente identificata con quella di Santa Maria Maggiore recentemente salita alle luci della ribalta grazie alla preghiera papale del 15 marzo 2020 e all'esposizione in piazza San Pietro il 27 marzo, peraltro sempre in relazione alla fine di una pandemia), e questa leggenda sarebbe stata in assoluto l'episodio della vita di Gregorio Magno più frequentemente raffigurato – lo troviamo anche al Celio, scolpito nell'architrave del tabernacolo dell'abate Amatisco (1469), già altare maggiore della basilica e ora nella cappella Salviati<sup>68</sup>. Non è incluso nel rilievo, quantomeno nella versione giunta fino a noi, ma non poteva non essere presente ai Bonsi, tanto più considerando che prevedeva l'apparizione dell'arcangelo

65 Uso sottolineato in relazione ai Monti di Pietà già da Muzzarelli 2001, in particolare pp. 106–107, 125–136, 138–141 e quindi Puglisi/Barcham 2008, pp. 35–63; esempi precoci, tra cui quello trecentesco, e in altri contesti, in Gallori 2006, pp. 78–79.

66 Cfr. Vicioso 2018, p. 247, nota 61.

67 A parte le indicazioni di Vicioso 2018, si veda Fosi 1991, pp. 119–162. Sarebbe ovviamente interessante poter accedere all'archivio della confraternita fiorentina per sapere da quando Antonio ne fosse membro: i documenti per il momento noti lo attestano dal 1496. Per Santa Maria delle Grazie si veda Esposito 1980, p. 145.

68 Sull'opera cfr. Caglioti 1997, p. 235; per i suoi spostamenti, Gibelli 1888, p. 10.

Michele, il patrono del minore dei fratelli, e che una variante della leggenda coinvolgeva la loro chiesa parrocchiale di Sant'Agata<sup>69</sup>.

Nel complesso, la cappella del Celio offre una testimonianza importante della storia culturale e delle tradizioni in quanto tra le prime attestazioni figurative di motivi, quali la connessione di Gregorio con i purganti e gli altari privilegiati, che sarebbero esplosi con la Controriforma. Le sue vicende forniscono poi uno spaccato delle diverse motivazioni e dei rapporti che potevano spingere un patrono a concentrarsi su una specifica chiesa e ne condizionavano le scelte. Radicatisi nell'Urbe da almeno un decennio, i Bonsi portarono da Firenze una propensione familiare per sant'Andrea, di cui però non adottarono mai l'immagine. Grazie ai propri contatti, essi riuscirono ad ottenere il patronato di uno spazio piuttosto prestigioso, collocato com'era in una posizione preminente alla sinistra dell'altare maggiore e al centro di un'importante tradizione liturgica della basilica. L'assetto decorativo della cappella sembra essere stato condizionato dalla reazione alla crisi del 1489 e l'affermazione della fiorentinità e benemerenzia dei suoi patroni essere stata molto a cuore ai Bonsi. Allo stesso tempo, il sacello occupava un'interessante posizione a cavallo tra privato e pubblico, a ricordo di come molti spazi del Rinascimento fossero in effetti polifunzionali. La glorificazione del ramo «romano» della famiglia al Celio era sottolineata dall'abbondanza di elementi araldici strategicamente collocati in posizioni cruciali e i fondatori rievocati da una panoplia di elementi più focalizzati su di loro in particolare, tuttavia anche altri avrebbero fatto celebrare messa per i propri defunti su quell'altare. In questo senso, è significativo l'orientamento del piccolo *Salvator mundi* benedicente (fig. 2): se si considera che il sepolcro occupava la parete destra della cappella, egli risulta proiettato verso l'esterno, verso uno spettatore che sta accedendo allo spazio e a cui sta manifestando la propria approvazione. Piacerebbe anche poter capire quali funzioni svolgesse il soggetto, l'unico elemento dell'allestimento che portasse uno stemma alieno ai Bonsi e riconducibile a un abate del cenobio.

La porosità dello spazio tra pubblico e privato, unitamente al rinnovato interesse della Controriforma per gli altari privilegiati e all'arrivo di una nuova comunità monastica pochi anni prima, può spiegare come mai nel 1578 gli eredi del giuspatronato sentirono la necessità di cautelarsi richiedendo a un notaio di stilare un documento che preservasse la memoria dell'assetto del sacello e l'ossessiva attenzione accordata ai suoi elementi araldici piuttosto che figurativi<sup>70</sup>. È possibile che Bartolomeo e Agostino temessero di essere espropriati dai loro diritti di patronato o che l'aspetto della cappella venisse alterato in nome del rinnovamento, visto che siamo negli anni in cui la popolarità degli altari privilegiati stava esplodendo a causa delle ripetute concessioni di Gregorio XIII.

### **Scultori lombardi a Roma e la questione Luigi Capponi**

Il secondo nucleo della cappella Bonsi intorno al quale si è articolato l'interesse degli studiosi riguarda l'intricata questione attributiva in cui gli elementi superstite sono stati coinvolti. Questa ci riporta al fondamentale articolo di Domenico Gnoli del 1893, che non era dedicato al sacello del Celio, bensì alla riscoperta dello scultore Luigi Capponi da Milano<sup>71</sup>.

<sup>69</sup> Ignoro quale fosse la diffusione della variante, ma secondo Pedro Tafur ([1929] 2007, pp. 35–36), a Gregorio fu rivelato che, per far cessare la pestilenza, doveva andare in processione a Sant'Agata, dove si trovava un idolo venerato in segreto dai pagani e persino da alcuni cristiani; appena il papa giunse davanti all'idolo, da esso provenne un rombo come di tuono e cadde a pezzi. Dopo di che, mentre tornava con la sua processione a San Pietro, Gregorio vide l'angelo apparire. L'episodio, stando al viaggiatore, narra del modo in cui avvenne la definitiva scomparsa dell'idolatria da Roma.

<sup>70</sup> Sul rapporto tra famiglie e istituzioni ecclesiastiche in relazione alle cappelle e i potenziali conflitti o spunti di dibattito è interessante la casistica offerta da Franceschini 2002.

Partendo dalle indicazioni fornite da una stipula di contratto, lo studioso era infatti riuscito a ricondurre all'artista il monumento funebre di Giovanni Francesco Brusati, vescovo di Nicosia, della basilica di San Clemente a Roma, commissionato il 9 luglio 1485 a «Magister Jacobus Dominici della Pietra de Carraria marmorarius» e «Aloisius Petri Capponis de Mediolano marmorarius», residenti nel rione Pigna, con obbligo di realizzazione entro l'8 novembre<sup>72</sup>. Sempre su base documentaria, Gnoli aveva riconosciuto allo scultore anche il *Crocifisso con Maria e Giovanni* (fig. 8) nella sagrestia di Santa Maria della Consolazione, di un decennio più tardo. L'8 marzo 1496 «magister Aloysius quondam Johannis Petri marmorarius de regione Columpne» aveva infatti promesso a Michele «Boctarone de Martino» del rione Ripa che avrebbe realizzato entro fine dicembre il rilievo, destinato a un luogo non specificato della chiesa – forse, come suggerisce Carrol W. Brentano, la prima cappella sul lato sinistro, consacrata il 18 gennaio 1512 e passata nel 1553 sotto il patronato della famiglia Mattei, visto che nel 1565 è definita «Cappella Smi Crucifixi marmorei»<sup>73</sup>. Grazie a queste opere, Gnoli aveva associato lo scultore al più famoso «lombardo romano», Andrea Bregno (ca. 1418–1503) da Osteno, e ne aveva ampliato il catalogo con nuove attribuzioni. Va da sé, tra di esse erano inclusi anche il rilievo e monumento funebre Bonsi, i cui elementi ornamentali, «gusto» e «finezza di decorazione», vesti e volti gli sembravano accostabili alla produzione certa del Capponi, sottolineando in particolare la somiglianza delle teste dei santi Sebastiano e Rocco a quelle del Giovanni della *Crocifissione* e delle nuvolette che punteggiano lo sfondo<sup>74</sup>. Nei decenni successivi l'artista lombardo avrebbe continuato ad essere evocato in rapporto con Bregno, in termini più o meno equilibrati, mentre Adolfo Venturi l'avrebbe liquidato come un noioso imitatore di Giovanni Antonio Amadeo<sup>75</sup>. Soprattutto, il catalogo di opere a lui attribuite avrebbe finito per lievitare in maniera esponenziale, tanto che, nonostante il tentativo di reimpostazione condotto da Francesco Negri Arnoldi nel 1961, rimane tuttora «gravato [...] di discutibili attribuzioni»<sup>76</sup>.

71 In precedenza pochi si erano occupati di definire attribuzione e datazione delle opere. Il monumento era stato riprodotto da Seroux d'Agincourt 1825, p. 69, tav. XLV, come lavoro di inizio XVI secolo. Da parte sua l'abate Gibelli (1888, pp. 11–12, 185–186) non si espresse circa l'attribuzione a uno stesso scultore di tomba e paliotto, ma, confondendo nonno e nipote omonimo, riteneva che entrambi risalissero al Cinquecento inoltrato.

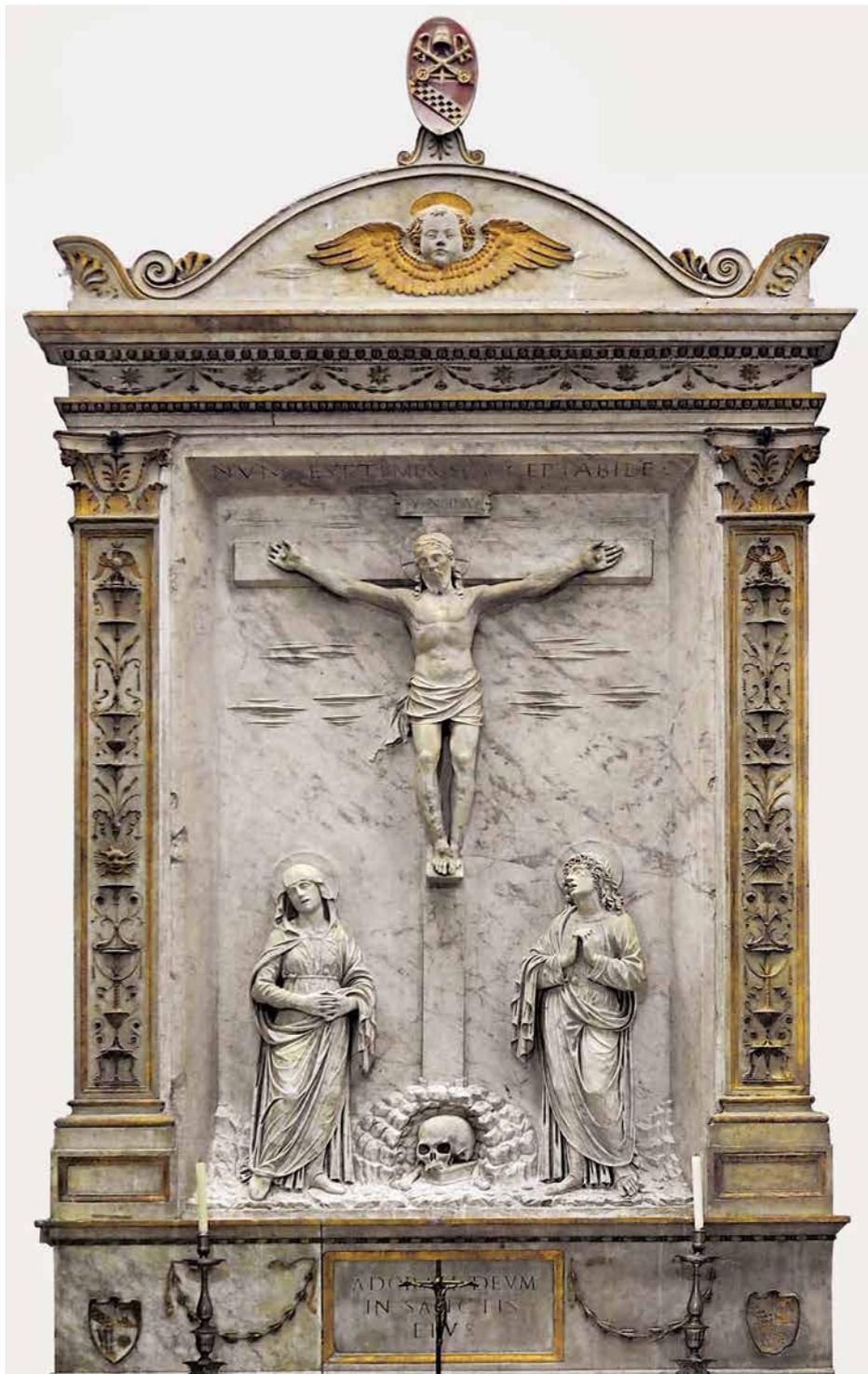
72 Gnoli 1893a e Gnoli 1893b, p. 127 per la trascrizione. Il contratto (ASR, Collegio dei Notai Capitolini, vol. 1092, notaio Latinus de Masiis, anni 1485–1503, fol. 17r–v), era già stato citato da Bertolotti 1881, vol. 2, p. 285. Oltre ai saggi menzionati di seguito, la tomba è stata discussa da Zuraw 2010.

73 Gnoli 1893a e Gnoli 1893b, pp. 127–128. Il contratto è in ASR, Collegio dei Notai Capitolini, vol. 1671, notaio Paolo de Setonicis, anni 1492–1496, fol. 472 (numerazione moderna). Il fideiussore richiesto dall'artista è un altro marmoraro lombardo dalla produzione sconosciuta, Girolamo di Pietro Albini da Castiglione, risiedente nel rione Sant'Eustachio, di cui si conosce una compera del 19 maggio 1491 (Bertolotti 1881, vol. 2, p. 285). Sulla collocazione dell'opera, cfr. Brentano 1967, pp. 9, 17–18, sulla base di ASR, Ospedale della Consolazione, busta 1284, fol. 248r.

74 Gnoli 1893a, pp. 92, 94.

75 Il commento sull'Amadeo si legge in Venturi 1908, pp. 970–971, 974, e viene evocato (e negato) anche da Negri Arnoldi (1961, pp. 196, 198) nella sua panoramica sulla vicenda critica dell'artista. In seguito solo Giovanna Casadei (1976, p. 65) ha fatto riferimento alla questione, negando di vedere alcunché dell'Amadeo nelle opere certe di Capponi. Circa l'associazione a Bregno, Emilio Lavagnino (1924 [1925], p. 249) non esitò a definire «Luigi» un «devoto scolaro» del più anziano maestro, mentre Negri Arnoldi (1961, p. 199) si espresse in termini più equilibrati, senza suggerire un rapporto diretto. Giovanna Casadei (1976, p. 65) a favore del rapporto fa notare come la commissione del monumento Brusati provenga da un Roverella e argomenta che questo dato potrebbe far pensare alla presenza del Capponi nella bottega del Bregno e del Dalmata all'epoca della realizzazione del monumento di Bartolomeo Roverella.

76 Citazione da Agosti 1990, p. 187, nota 12; Negri Arnoldi 1961, in particolare pp. 200–201, note 3–11, per le opere attribuite. A queste proposte se ne sono aggiunte altre, come il monumento di Angelo Geraldini (†1486) in San Francesco ad Amelia (Ortenzi 2009, pp. 94–96).



8 Maestro Aloisio (“Luigi” Capponi?), *Cristo in croce tra dolenti*, 1496–1512. Roma, Santa Maria della Consolazione, sagrestia (foto autrice)

Ciò nonostante, dal 1893 il rilievo con storie di Gregorio è saldamente rimasto tra le sculture più spesso ascritte al Capponi e, anche se qualche incertezza è stata avanzata per il monumento funebre, anche questo gli viene frequentemente associato<sup>77</sup>. Più dibattuta è stata invece la scansione cronologica delle opere rispetto ai punti fermi del 1485 circa del monumento Brusati e *post* 1496 della

77 Si sono pronunciati a favore dell'attribuzione del sepolcro al Capponi, Casadei 1976, p. 65; Pedrocchi 1993, pp. 39–40; Pedrocchi 1995, p. 51; mentre per Damianaki (2008, p. 345, fig. 14) è di Bregno e collaboratori. Claudia La Malfa l'aveva inizialmente ritenuto di altra mano (2000, p. 359), ma in un secondo momento lo ha ricondotto alla collaborazione dello scultore lombardo, cui spettano i rilievi decorativi, e un anonimo maestro che avrebbe realizzato la *Madonna col Bambino* e gli *Angeli adoranti* (2008, pp. 472–475; 2010, p. 135).

*Crocifissione* della Consolazione. Gnoli aveva cercato nei dati storici delle bussole per orientarsi: la fondazione della cappella era stata fissata al 1470 e i termini *post* e *ante quem* per monumento funebre e «paliotto» erano dedotti sulla base dell'arrivo di Antonio Bonsi a Roma il 27 gennaio 1498<sup>78</sup>. La datazione del primo sarebbe rimasta ancorata al 1498–1500, mentre nei decenni successivi il secondo è stato collocato agli anni Settanta, vicino alla data di fondazione della cappella indicata nel 1893, o agli anni Novanta; solo più recentemente Anna Maria Pedrocchi, recuperando il corretto 1481 della creazione del sacello, ne ha abbassato la realizzazione al 1485 circa<sup>79</sup>. La proposta è stata accolta e ulteriormente ribassata da Claudia La Malfa, che ha suggerito una realizzazione tra la fine dell'ottavo decennio, forse dopo la pestilenza del 1476 per via dell'inclusione dei santi Rocco e Sebastiano, e l'inizio del successivo<sup>80</sup>.

Questo, in estrema sintesi, è lo *status quaestionis* della ricerca su rilievo e monumento funebre del Celio. Per orientarsi nella vicenda, credo sia più proficuo partire dall'analisi delle opere e cercare di capire anzitutto che linguaggio presentano paliotto e monumento funebre e quando potrebbero essere state realizzate. Solo in seconda battuta ci si può chiedere se il loro autore (o almeno uno dei loro autori) possa essere identificato con Luigi Capponi.

Entrambi gli elementi della cappella Bonsi sono stati realizzati da uno scultore lombardo e a questo riguardo i contatti di Antonio con il ducato di Milano potrebbero aver facilitato la scelta di artisti dell'area. Il rilievo con storie gregoriane è opera di un maestro vicino a Giovanni Antonio Amadeo in una sua fase inoltrata, anni dopo il contatto con Giovanni Antonio Piatti o Antonio Mantegazza, a seconda della scuola di pensiero sulla spinosa questione di chi fosse il genio della produzione lombarda<sup>81</sup>, che sembra essere giunto da poco nell'Urbe e il cui linguaggio figurativo è fortemente improntato da quello della sua terra di origine. I panneggi mantengono solo qua e là la qualità cartacea che caratterizza la maniera «mantegazzesca» o «ex-mantegazzesca» messa a punto nel corso degli anni Settanta e comune nella scultura lombarda soprattutto dal decennio successivo, appena visibile nella manica del frate che regge la casula di Gregorio nell'apparizione dell'*Imago pietatis* (fig. 7) e nel ginocchio del donatore della *Liberazione di Giusto* (fig. 5). Le loro pieghe sono piuttosto costruite da una sequenza di creste rialzate e profondi canali simile a quella dello scollo della tunica rossa della *Madonna allattante* di Bramantino (1485 ca.), con linee e superfici nervose e ingessate<sup>82</sup>. Il giovane all'estrema destra (fig. 9) presenta tratti e chiome di derivazione bramantesca, tanto che non sfigurerebbero vicino alle teste di Mercurio del *Filemone e Bauci* di Bramantino a Colonia o dei giovani di Giovanni Pietro Birago, e anche altri scorci e volti sono riconducibili all'influsso del maestro

78 Gnoli 1893a, pp. 97–98. Il paliotto era antecedente al 1498 perché nei pilastri è visibile la marca del solo Michele, e il monumento funebre successivo, perché include il ritratto del più anziano dei fratelli Bonsi.

79 Pedrocchi 1993, pp. 40, 43; Pedrocchi 1995, p. 51. Parlano del 1470 alcuni studi iconografici (cfr. nota 62 *supra*) e Fehl 1973, p. 378. Moschini [1926], p. 36, lo colloca negli ultimi anni del Quattrocento.

80 La Malfa 2000, pp. 357–358.

81 Il ruolo era stato assegnato ai fratelli Mantegazza a partire dalla loro riscoperta da parte di Girolamo Luigi Calvi nell'Ottocento e, dopo la messa a fuoco della personalità di Cristoforo (ca. 1429–1479), su Antonio. Tuttavia, circa trenta anni fa Marco Tanzi (1991) riuscì a ricondurre a Piatti alcune sculture già a lui riferite e Janice Shell (1993) a collegare al più giovane Mantegazza l'ancona di Campomorto (1491). Qualche anno dopo, il dibattito venne riaperto da Elisabetta Fadda (1997) e vede tuttora non tutti convinti (cfr. ad esempio Morscheck 2008).

82 Boston, Museum of Fine Arts, Picture Fund, inv. 13.2859. Sulla data cfr. Agosti 2012, pp. 26–28; Cairati 2014, pp. 86–88, cat. 2.

marchigiano (fig. 7)<sup>83</sup>. Il purgante di profilo (fig. 6) ha la fisionomia e il taglio di capelli del *San Giovanni Evangelista* del Louvre, anche se non la sua espressività<sup>84</sup>. Le figure del paliotto non esprimono alcuna intensità emotiva, ma una pacata reverenza, tanto che l'unica figura in movimento è il Gregorio dei primi due scomparti da destra. Le mani dalle dita rigidamente allungate dei personaggi e il modo di intagliare il rilievo, giocato su variazioni di spessore affini a quelle incomparabilmente più belle della *Pietà* del Victoria and Albert Museum o del *Compianto* del capitolo dei Fratelli della Certosa, con giochi di parti più o meno aggettanti, ombre e marmo assottigliato, oltre che i corpi angolosi, soprattutto quelli degli angeli con braccia e mani sproporzionatamente lunghi (figg. 5–6), fanno pensare a un artista cresciuto nell'ambito del cantiere del monastero nel corso degli anni Settanta e in rapporto con i suoi protagonisti<sup>85</sup>. Alcuni esiti, come il delicato corpo di san Sebastiano e l'avvenuto assorbimento del panneggio cartaceo, sono particolarmente vicini ad alcune parti dell'arca di San Lanfranco a Pavia (1498–1508 ca.) e alle porzioni riconducibili ad Amadeo (e bottega) del portale della Certosa, realizzate entro il 1499<sup>86</sup>. L'elemento più romano dell'opera è il repertorio decorativo sfoggiato nelle lesene e nel filo di perle soprastante<sup>87</sup>.

Il monumento funebre dei Bonsi, da parte sua, offre una tomba parietale entro una cornice architettonica che ricorda una *tabula* quadrata d'altare, caratterizzata dalla presenza di una *Vergine col Bambino* e angeli sopra il sarcofago, molto più romana per tipologia, scelte figurative e repertorio decorativo<sup>88</sup>. Gruppi sacri sono riscontrati sopra l'effigie del defunto in una serie di tombe, da quella del cardinale d'Albret (†1465) fino almeno ai primi decenni del Cinquecento, usualmente con maggiore profondità della cassa, un *gisant* invece di busti-ritratto e montanti scavati a nicchie<sup>89</sup>. A parte la diversa articolazione di questi elementi, la struttura del monumento Bonsi ricorda quella del cardinale Francisco des Prats (†1504) poi «riciclata» nella tomba di Eugenio IV in San Salvatore in Lauro<sup>90</sup>. Le cornucopie, i delfini intorno al tridente, il sarcofago con zampe di leone sono elementi decorativi di origine classica ricorrenti nell'Urbe e i frutti nelle lesene compaiono già sotto la cassa del cardinale Cristoforo Della Rovere (†1479) in Santa Maria del Popolo. Un livello simile di classicismo nel ducato di Milano sarebbe arrivato solo con il monumento di Gian



9 Scultore lombardo, *San Rocco e donatori*, dettaglio di fig. 1

83 Per l'opera di Bramantino (Colonia, Wallraf-Richartz-Museum, inv. WRM 527) è stata avanzata una datazione al 1485 circa (Agosti 2012, pp. 28, 29 fig. III) e al 1490–1495 (Natale 2014, pp. 126–132, cat. 12).

84 Parigi, Musée du Louvre, inv. RF 577; cfr. Zani 2015b (come Antonio Mantegazza, 1482–1485 circa).

85 Sul *Compianto* della Certosa, cfr. Agosti 2009 (come principio dell'ultimo decennio del Quattrocento).

86 Sull'arca si aspetta il contributo nel volume sul cenobio curato da Anna Segagni Malacart, di prossima pubblicazione. Per il momento si vedano Malfatti 1993, pp. 223–242 e Cara 2015, pp. 38, 261–288, con bibliografia precedente.

87 Come già rilevato da Venturi 1908, p. 972, i motivi delle lesene ricordano quelli del tabernacolo dell'ospedale della Consolazione edito da Gnoli 1893a, pp. 95, 98, fig.

88 Per una panoramica sulle tombe romane, si vedano Maddalo 1986, pp. 429–452; Magister 2001, pp. 821–836; Frommel 2010, pp. 87–93.

89 Magister 2001, p. 828 e Donati 2008, per esempi.

10 Scultore lombardo, *Angelo*, dettaglio di fig. 2



Galeazzo Visconti di Gian Cristoforo Romano, completato per il 1497. Gli elementi del monumento Bonsi sono nel complesso molto più raffinati di quelli presenti nelle lesene del paliotto, per quanto si può valutare dallo stato di queste ultime. I volti della Vergine, del piccolo Gesù e degli angeli sono lombardi (fig. 10), ma più tondi e carnosi rispetto a quelli dei personaggi delle storie di Gregorio e paiono piuttosto accostabili a quelli di Cristoforo Solari. I panneggi tradiscono un soggiorno nell'Urbe di una certa durata e, se qualcosa nel modo in cui i drappi degli angeli si gonfiano può ricordare dei dettagli del rilievo, altri manierismi, come gli occhielli del velo di Maria, non sono individuabili. Il ritratto di Antonio Bonsi, purtroppo danneggiato, mostra un uomo stempiato, i cui capelli sono definiti da ciocche più simili a quelle del Bambino che degli angeli soprastanti, e dal volto solcato dai segni dell'età, resi da una serie di sottili linee incise. Non assomiglia minimamente ai due donatori «gemelli» che assistono alle varie messe di Gregorio.

Tenendo anche a mente i problemi che incontra chi studia l'ambiente romano individuati da Francesco Caglioti<sup>91</sup>, non è facile stabilire se due opere di formato così diverso tra di loro ed entrambe con una matrice lombarda siano o meno dello stesso maestro. A primo impatto, rilievo e monumento funebre non sembrano ascrivibili ad un unico autore, ma la valutazione potrebbe essere ribaltata se i due elementi della cappella del Celio fossero separati da un soggiorno nell'Urbe lungo qualche anno, che avrebbe dato tempo allo scultore di studiare la scultura locale, classica e contemporanea, arricchendo la propria cultura. Questa distanza nel tempo è stata ipotizzata, vista la datazione delle opere proposta, ma non mi sembra sia fondata.

La collocazione cronologica delle opere Bonsi può essere meglio definita unendo le informazioni fornite dagli eventi della vita dei fratelli, iscrizioni ed elementi araldici superstiti e/o citati nella descrizione del 1578. Purtroppo, l'elemento che avrebbe potuto aiutare a definire quando si stavano svolgendo dei lavori nella cappella, lo stemma timbrato da mitra del poggiolo, chiaramente da collegarsi a un abate del cenobio olivetano, non aiuta. Con ogni verosimiglianza, viste le tinte e la descrizione del 1578, era quello (sbarrato) di Pietro Negrone, che

90 La somiglianza era già stata rilevata da Gnoli 1893a, p. 94. Cfr. Caglioti 2016a, pp. 62-79.

91 Caglioti 2016b, pp. 125-152, in particolare pp. 125-128, 131, 142.

resse il monastero a partire dal 1474 e promosse una campagna di espansione del complesso negli anni Ottanta<sup>92</sup>. Il suo abbaziato coprì però diversi decenni e abbiamo indicazioni discordanti su quando terminò: il contemporaneo Burchard fissò la scelta del suo successore, Benedetto da Siena, a un momento successivo alla sua morte, avvenuta il primo luglio 1504, mentre secondo Gibelli l'avvicendamento era avvenuto nel 1496<sup>93</sup>.

Il monumento funebre crea tutto sommato pochi problemi. Come si è detto, l'epigrafe rievoca verosimilmente la «causa dei Bonsi» del 1489 e avverte che Michele iniziò a pensare alla propria sepoltura nel 1490, quando aveva 35 anni e suo fratello 46. Visti l'età anagrafica di Antonio suggerita dal ritratto e il riferimento a un evento preciso, non credo che la realizzazione materiale del sepolcro debba allontanarsi troppo da queste circostanze e dalla risoluzione del dissidio, spingendosi al massimo fino a un momento vicino al 1498–1500 già suggerito sulla base dell'erronea associazione al presunto arrivo a Roma di Antonio. L'unico *ante quem* disponibile è fissato al 1505: in quest'anno la confraternita di Maria delle Grazie e della Consolazione si unì a quella di Santa Maria in Portico e cambiò nome<sup>94</sup>.

Sul poggolo era poi visibile uno stemma Bonsi partito che ritorna anche nel rilievo con storie di Gregorio, ma non nel monumento funebre. Già Gamurrini ne aveva correttamente associato le mezzelune alla sposa di Antonio, Lisabetta Strozzi<sup>95</sup>, e la sua presenza aiuta a spingere la decorazione del poggio e del «paliotto» a un momento necessariamente successivo allo spozalizio, che pare essere avvenuto nel 1483. Siccome i crescenti compaiono sul lato sinistro dello scudo stesso, e quindi in posizione subalterna rispetto alle altre armi, lo stemma deve essere appartenuto a uno dei Bonsi a lei legati: il suo sposo Antonio (e in questo caso l'inusuale adozione delle armi della moglie da parte del marito sarebbe una traccia dell'importanza delle nozze, tuttavia rimarrebbe da giustificare la sua assenza dal monumento funebre) oppure il figlio Agnolo. I due Bonsi-Strozzi potrebbero essere identificati con i donatori (fig. 9) che nel rilievo con storie di Gregorio erano inginocchiati proprio vicino allo stemma partito con le mezzelune<sup>96</sup>. Se il giovane inginocchiato fosse Agnolo, nato dopo il 1483 e raffigurato come genericamente adolescente, la datazione del rilievo con storie di Gregorio potrebbe essere spinta fino alla seconda metà degli anni Novanta, ma prima del 1500, probabile anno della sua morte. Si tratta di una datazione non impossibile, visto che al decennio conclusivo del Quattrocento fanno pensare anche i confronti prima proposti con l'arca di San Lanfranco e alcune scelte figurative dell'opera stessa.

92 Gibelli 1892, pp. 116–118, peraltro segnalando che viveva nel rione Monti, come i Bonsi. Si tratta di una notizia che dovrebbe essere verificata e approfondita.

93 Gibelli 1892, p. 118; Burchard ed. 1942, p. 456.

94 Cfr. Esposito 1980, in particolare pp. 147, 154. L'altro termine *ante quem* sarebbe stato il 1512, anno della morte di Antonio.

95 Gamurrini 1668, p. 489. La presenza delle armi era stata rilevata, ma fraintesa da Gnoli (1893a, p. 96) che parlava dei «parecchi stemmi di famiglie fiorentine imparentate coi Bonsi, tra le altre quella degli Strozzi», presenti nella cappella. La «sbarra» associata alle mezzelune nella descrizione del 1578 è la fascia dello stemma, ben visibile nello schizzo degli elementi araldici del poggio, ma è da segnalare che, come già rilevato da Bascapè, le tinte indicate per quest'ultimo «bianco giallo et turchesino» sono sbagliate.

96 I due uomini (figg. 6–7) che conducono la serie dei ritrattati, chiaramente i fratelli Bonsi, sono di età matura e le loro fattezze non sono differenziate, tanto che paiono gemelli, come prima detto. Conoscendo qualcosa di più sulla famiglia, se a sinistra fossero Antonio e Lisabetta Strozzi, dalla parte opposta troveremmo Michele e forse quel Giovanni Battista, di cui purtroppo non conosciamo l'età esatta nel 1549. L'alternativa che mi sembra più probabile per i motivi sopra indicati è che abbiamo Michele e Ginevra (o altra moglie) da un lato e dall'altro Antonio e Agnolo, prima della sua conversione. Mancherebbe solo Lisabetta, forse perché defunta.

Se la presenza di Rocco e Sebastiano non può essere usata per ancorare il rilievo a una pestilenza specifica, la *Messa di san Gregorio* (fig. 7) esibisce due motivi inusuali nel panorama italiano. L'idea di raffigurare il santo in piedi, come se camminasse verso l'altare, che io sappia riemerge solo in un trittico attribuito ad Antonio detto il Pastura datato 1497, di provenienza sconosciuta, e nella sua più tarda copia affrescata nel 1517 da Francesco Melanzio da Montefalco nella chiesa di Santa Maria di Piazza della sua città eponima, per poi sparire<sup>97</sup>. Sospetto da tempo che dietro ad entrambe le opere potesse esserci un prototipo comune, visto che il primo dipinto presenta un *patchwork* di derivazioni da Pinturicchio e che anche Francesco Melanzio è un artista per il quale è stata ipotizzata una formazione a Roma, negli appartamenti Borgia insieme all'artista perugino, dove pure lavorava il Pastura<sup>98</sup>. L'apparizione del Cristo in Pietà viene poi presentata come una pala d'altare che si anima, secondo un motivo che si ritrova anche in un'altra opera realizzata a Roma dopo il 1492, una miniatura del codice realizzato per il cardinale Giovanni Borgia e ora conservato a Chieti, ed entrambe potrebbero essere collegate a un'evoluzione nella presentazione della leggenda avviata nell'Urbe all'inizio degli anni Novanta del XV secolo<sup>99</sup>.

Se si datano rilievo con storie di Gregorio e monumento funebre allo stesso periodo, ossia all'ultimo decennio del Quattrocento, le differenze da loro presentate rendono difficile pensare che siano dello stesso artista: paiono piuttosto i prodotti di una campagna decorativa svolta da un'équipe di più scultori. A questo punto, passare alla seconda domanda, ovvero se almeno uno dei maestri attivi nella cappella Bonsi possa essere stato Luigi Capponi, complica esponenzialmente il discorso. Nel 1961 Negri Arnoldi aveva commentato che la ricostruzione del suo catalogo «è frutto di arbitri, inesattezze, congetture»<sup>100</sup>, ma gli stessi «dati essenziali» sullo scultore, di solito pacificamente accettati, sono problematici.

Già il suo nome proprio dovrebbe essere riportato diversamente, perché nei contratti romani, egli viene detto *Aloisius/Aloysius* e tra i vari allotropi (almeno sette) dell'originario germanico la forma volgare Aloisio è attestata nei territori del ducato tra Quattro e Cinquecento, mentre Luigi è una normalizzazione ottocentesca. Quanto lascia perplessi è soprattutto constatare che Gnoli aveva riferito i documenti di commissione del monumento Brusati e del rilievo della Consolazione a un unico artista sulla base della coincidenza onomastica (e forse per la rarità stessa della forma), dal nome del padre (peraltro solo parzialmente coincidente, visto che abbiamo Pietro e Giovanni Pietro, ma non è impossibile un'omissione) e del fatto che anche il maestro della *Crocifissione* è sicuramente un lombardo, tuttavia nel 1496 lo scultore è indicato sempre e solo come «maestro Aloisio» di Pietro, senza specificare toponimo di origine e cognome. Anche la residenza romana indicata nei contratti è diversa, una divergenza giustificata invocando un trasloco o argomentando che i notai possono fissare una stessa dimora ora in un rione e ora in un altro, quando erano limitrofi come in questo

97 Il trittico è conservato a Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca Vaticana, inv. 40323; il suo autore doveva essere in rapporto con Pinturicchio, anche considerato quanto riportato nella nota successiva. La derivazione di Melanzio rilevata da Silvestrelli 2005, p. 14 e anche l'angelo alla destra della *Madonna* nella chiesa di Piazza è ricalcato da quello presente in analogo posizione nel dipinto dei Musei Vaticani. A questo punto è un peccato che il san Girolamo ad affresco sia andato perduto, impedendo un confronto tra le due versioni.

98 Suggesto in Gallori 2008, p. 194, sotto n. 14. Anche uno degli angeli che affiancano la Madonna, quello a destra, riprende una figura del trittico. La tavola centrale ricalca l'*Assunta* dipinta da Pinturicchio negli appartamenti Borgia (Steinmann 1901, p. 28), in cui Pietro Scarpellini (2004, p. 164) vede peraltro un intervento di Pastura, e il *San Gerolamo* pare ispirarsi al santo penitente della pala di Santa Maria dei Fossi (Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria), già iniziata nel 1496. Per il lavoro romano di Francesco Melanzio, cfr. Carli 1960, p. 52; Scarpellini 2005, pp. 15–19.

99 Gallori 2016, pp. 184–186; Gallori 2017, pp. 138–139.

100 Negri Arnoldi 1961, p. 195.



caso<sup>101</sup>. L'identificazione del maestro citato nei due contratti con un'unica persona dovrebbe essere trattata con cautela e supportata da nuovi documenti o da un'analisi stilistica, quest'ultima complicata dal fatto che il monumento Brusati, opera certa di Aloisio Capponi, è frutto della sua collaborazione con «Jacobus Dominici della Pietra», uno scultore carrarese senza catalogo<sup>102</sup>, e che gli elementi lombardi sono troppo pochi per consentire di dare una risposta definitiva sulla questione.

Tra le varie opinioni finora avanzate, sono d'accordo con Claudia La Malfa nel dire che la parte sicuramente sua del complesso è la bella testa di moro «in fiamme» (fig. 11), figura parlante dello stemma del defunto Brusati<sup>103</sup>. Questa può essere avvicinata a quei medaglioni con teste di imperatori della Certosa riconducibili alla prima campagna di decorazione del monastero che venne avviata nel 1473 dai fratelli Cristoforo e Antonio Mantegazza, cui nel 1474 si affiancarono Giovanni Antonio Amadeo e i suoi soci, e si concluse per il 1479 circa<sup>104</sup>. Per quanto riguarda le restanti parti, le pieghe del piviale del *gisant* e del drappo su cui giace sono rigidamente scavate (fig. 12), tanto che non sembrano della stessa mano che ha realizzato i capelli della testa di moro e il nastro svolazzante che la cinge. La *Crocifissione* della Consolazione di maestro Aloisio commissionata nel 1496 e probabilmente completata per la consacrazione della cappella nel 1512 presenta un linguaggio tutto sommato coerente nei suoi elementi lombardi. Le vesti dei protagonisti sono caratterizzate da piccole pieghe che si rialzano delicatamente (figg. 13–14), confrontabili con quelle della *Madonna* della sagrestia interna del duomo di Napoli, attribuita a Cristoforo Mantegazza con

11 Aloisio (“Luigi”) Capponi, *Stemma Brusati*, dettaglio dal monumento funebre di Giovanni Francesco Brusati, post 9 luglio 1485. Roma, San Clemente (foto autrice © Basilica di San Clemente)

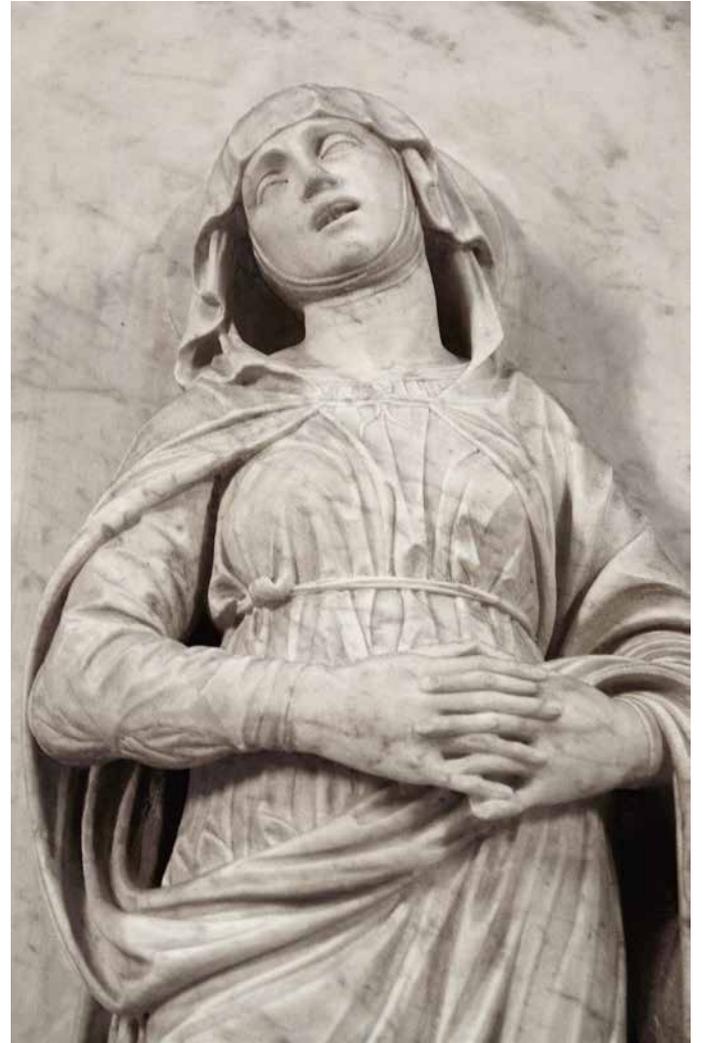
12 Jacopo di Domenico della Pietra (?), *Gisant*, dettaglio dal monumento funebre di Giovanni Francesco Brusati, post 9 luglio 1485. Roma, San Clemente (foto autrice © Basilica di San Clemente)

101 Gnoli 1893a, p. 90, nota 1.

102 Venturi (1908, p. 970) proponeva di identificare l'artista con Jacopo di Pietrasanta. Christiane Klapisch-Zuber (1969, p. 115 e nota 46) gli ha associato il «Jacobus de Carrara» citato da Eugène Müntz (1882, pp. 87, 174–175) e attivo a Roma alla fontana di Trevi nel 1472.

103 Gnoli (1893a, pp. 94–96) lo riteneva del solo Capponi; Francesco Negri Arnoldi (1961, p. 201, nota 13) non discute il monumento nel suo articolo in quanto non presenta «valori plastici confrontabili con l'altare della Consolazione» e per il problema della presenza di due mani nel lavoro. Claudia La Malfa (2000, pp. 353–354) attira l'attenzione sulla testa di moro e suggerisce di assegnare a Giacomo/Jacopo l'intero *gisant*.

104 L'intervento più recente con informazioni sulla scansione documentaria dei lavori è Morscheck 2008, cui si rimanda per indicazioni bibliografiche precedenti. Il testo va comunque letto tenendo sempre presente come le questioni dell'ascrizione delle parti a un artista e, soprattutto, delle personalità di Giovanni Antonio Piatti e Antonio Mantegazza siano dibattute. I medaglioni sono discussi in Burnett/Schofield 1997; Morscheck 1998; Schofield 1999.



13 Maestro Aloisio (“Luigi” Capponi?), *San Giovanni Evangelista*, dettaglio da *Cristo in croce tra dolenti*, 1496–1512. Roma, Santa Maria della Consolazione, sagrestia (foto autrice © Santa Maria della Consolazione)

14 Maestro Aloisio (“Luigi” Capponi?), *Vergine*, dettaglio da *Cristo in croce tra dolenti*, 1496–1512. Roma, Santa Maria della Consolazione, sagrestia (foto autrice © Santa Maria della Consolazione)

collocazione al 1470–1475 circa<sup>105</sup>. I drappi ricadono dalle braccia di Maria e Giovanni creando un turbine di occhielli di sapore ancora tardogotico (figg. 13–14), ma che in Lombardia ebbero vita lunga, visto che appaiono ancora nella tomba del Moro e di Beatrice d’Este. I volti dei dolenti sono espressivi, soprattutto quello dell’Evangelista (fig. 15), la cui posa, fisionomia e temperie emotiva lo avvicinano, come giustamente sottolineato da Francesco Negri Arnoldi, alla figura analoga nel *Compianto* di San Satiro, commissionato ad Agostino Fondulis nel marzo 1483 con impegno di consegna nel maggio dello stesso anno<sup>106</sup>. La *Crocifissione* è un’opera coerente con un artista che potrebbe aver lasciato Milano per recarsi a Roma dopo questo anno e il percorso di maestro Aloisio è in questo senso compatibile con quello del Capponi, che era sicuramente nell’Urbe per il 1485. In queste condizioni è però difficile stabilire se si tratti dello stesso maestro a distanza di dieci (o più) anni o di due scultori distinti le cui tangenze sono dovute al fatto di essersi formati nello stesso luogo e momento. Non possiamo nemmeno essere sicuri che Capponi sia rimasto a Roma dopo il 1485, visto che la permanenza per più di dieci anni è stata dedotta sulla base dell’associazione dei due contratti. Per risolvere la questione sarebbe necessario rintracciare altre opere certe, firmate o documentate, o altre fonti; una ricerca da condursi peraltro tenendo presente che il cognome, raro nel ducato di Milano, potrebbe anche divenire Caponi o Capono e che il nome Aloisio poteva

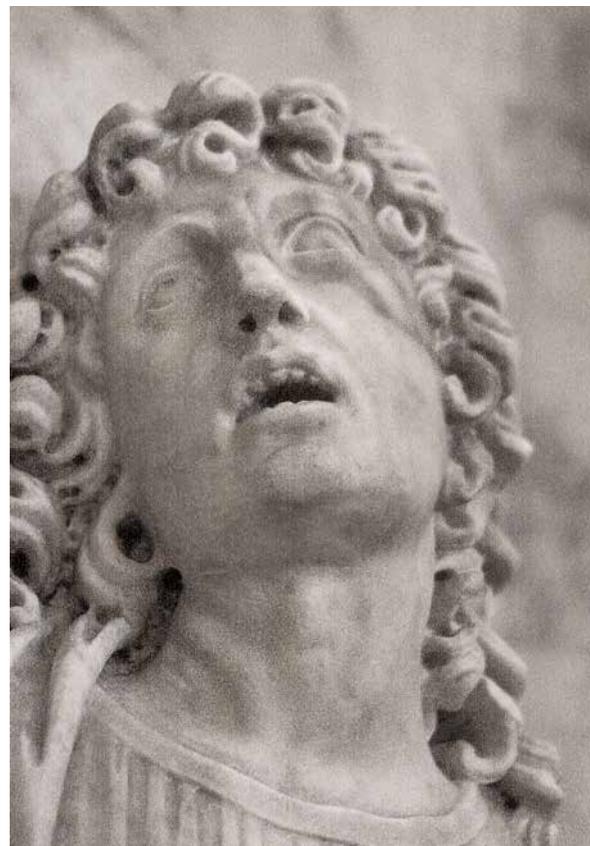
<sup>105</sup> Sulla *Madonna* di Napoli, cfr. Zani 2015a, con bibliografia; per Cristoforo Mantegazza, cfr. da ultimo Morscheck 2008; Cavazzini/Galli 2018, pp. 60–65.

<sup>106</sup> Negri Arnoldi 1961, p. 198.

essere riportato in più modi già nel Rinascimento, come mostra il caso dell'omonimo membro della famiglia dei De Donati – pure lui riscoperto come «Luigi» nell'Ottocento, per inciso<sup>107</sup>. Fonti documentarie su questo pittore lombardo e sue opere firmate alternano senza soluzione di continuità le forme latine *Ludovicus* e *Aloisius*, rendendo concreto il rischio di dover prestare attenzione anche a nomi che oggi non avremmo immediatamente associato al Capponi. Si può segnalare che il cognome nel ducato di Milano è raro, ma attestato, e che un *Ludovicus de Capponibus* è documentato nella capitale stessa dal 1508 al 1512 in una serie di atti rogati dal notaio filofrancescano Pinamonte da Lodi e purtroppo parte di una filza «bucata» di cui sopravvivono solo le rubriche, ma è impossibile capire se fosse il nostro scultore o un omonimo<sup>108</sup>.

Partendo da queste basi, cercare di collegare al nome di Capponi altre sculture presenti nell'Urbe mi pare un esercizio abbastanza scivoloso che, quando le nuove attribuzioni sono opere lombardegianti, finisce per tornare sempre sugli stessi nodi: problema della formazione dei maestri nella stessa area e della loro reazione all'ambiente romano; differenze di formato delle opere e loro cronologia relativa. Ciò detto e tenendo presente la collocazione cronologica entro gli anni Novanta prima proposta, né il rilievo né il monumento funebre del Celio mi sembrano realizzati dallo scultore della tomba Brusati o dal maestro Aloisio della *Crocifissione*. L'autore del sepolcro Bonsi manca completamente di alcuni manierismi presenti nell'altare della Consolazione, come gli occhielli. Rispetto ai riccioli pastosi e mossi, disordinati, dell'Evangelista della Consolazione (fig. 15), la capigliatura degli angeli è più regolare e pettinata (fig. 10) e neanche quella più profondamente incisa del ritratto di Antonio è affine.

Sganciati dalla produzione di Capponi e, purtroppo, spostati nel limbo degli anonimi rilievi e monumenti funebri del Celio, quello che era il secondo nucleo di ricerca sulla cappella dei Bonsi individuati in apertura è per il momento esaurito. Non è infatti questa la sede per cercare di associare loro altre opere o andare fuori argomento e discutere delle numerose attribuzioni orbitanti intorno al nome dell'artista lombardo. Piuttosto, per chiudere da dove si era cominciato, vale la pena di sottolineare che, oltre alle opere Bonsi, anche altri dei lavori del presunto Capponi meriterebbero di essere meglio contestualizzati nelle loro componenti culturali. Ad esempio, sappiamo ancora poco del committente della *Crocifissione* della Consolazione, Michele Bottaroni/Buttaroni, ed è un peccato viste le osservazioni di Claudia La Malfa sulle proporzioni richieste per il



15 Maestro Aloisio («Luigi» Capponi?), *Volto di san Giovanni Evangelista*, dettaglio da Cristo in croce tra dolenti, 1496–1512. Roma, Santa Maria della Consolazione, sagrestia (foto autrice © Santa Maria della Consolazione)

107 Sul nome del De Donati cfr. Natale/Shell 1987; Gallori 2007.

108 Lo scultore non risulta negli *Annali* 1877–1885 e in *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, o in altri studi sull'arte lombarda del periodo. Ludovico è attestato in ASMi, Atti dei notai, Rubriche, 2744: 1508, 22 gennaio; 1510, ottobre 19; 1511, ottobre 6; 1512, 26 marzo e 4 aprile. Sono noti un sedime dei Capponi in porta Vercellina (Cairati 2011–2012, pp. 130–131, doc. 60) e una loro torre in porta Comasina (Guicciardi 1963, pp. 42–45). Particolarmente interessante è il Giovanni Marco Capponi canonico di San Lorenzo che risiedeva in porta Vercellina a Milano e sarebbe morto novantenne il 27 marzo 1550, come si ricava da un manoscritto non rintracciato, su cui cfr. «American Book Prices Current», 33 (1927), pp. 679–680. Era infatti figlio di un Giovanni, nome di per sé molto comune ma non emerso in relazione ad altri Capponi attestati a Milano, e le date lo rendono un potenziale fratello dell'artista – se si ipotizza Giovanni Pietro come nome del padre, però. Il canonico commissionò al Bergognone il trittico ora al Museo Diocesano di Milano (cfr. Cairati 2011, pp. 136–139, cat. 140, che ringrazio per avermi segnalato quest'opera, attirando la mia attenzione sul personaggio) e compare in alcuni documenti relativi a due membri della famiglia di intagliatori da Corbetta, Santino e Giovanni Battista (Cairati 2011–2012, pp. 112–113, doc. 48, 141–142, doc. 70, come «Caponus», 186–187, doc. 115). Si serviva dello stesso notaio di Ludovico Capponi, Pinamonte da Lodi.

rilievo e, aggiungo, considerato che la scritta incisa sopra il capo del Cristo, «*nvnc est tempvs acceptabile*» (2 Cor 6,2), è l'inizio dell'ufficio di Quaresima, di cui costituisce l'antifona per il *Magnificat* della prima domenica, ma era anche associato alla predicazione per la Crociata e, nel suo contesto originario, all'arrivo del giorno della salvezza, entrambi temi molto sentiti tra fine Quattro e inizi Cinquecento<sup>109</sup>.

109 La Malfa 2000, p. 355. Per il passo e il suo uso, cfr. Bysted 2015, pp. 236–237, 239, 251. L'iscrizione nella tabella al centro della base, «*Adorate Devm in Sanctis eivs*», pare poco coerente con una *Crocifissione* e più in sintonia con l'uso della cornice attestato da Gnoli (1893a, p. 90) a fine Ottocento, «credenza [...] per la conservazione delle reliquie».

## Abbreviazioni

### ASFi

Archivio di Stato, Firenze

### ASMi

Archivio di Stato, Milano

### ASR

Archivio di Stato, Roma

### BCAH

Biblioteca civica «Attilio Hortis», Trieste

### BNCF

Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze

## Manoscritti

### Descrizione 1578

ASR, Collegio dei Notai Capitolini, notaio Curzio Saccocci de Sanctis, 1549, foll. 334r-335v.

### Mini [1600-1620]

Tommaso Mini, *Historia del sacro eremo o ordine camaldolese*, BNCF, Conv. Soppr. B.I.744.

## Bibliografia

### Agosti 1990

Giovanni Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990.

### Agosti 2009

Giovanni Agosti, «Certosa di Pavia, Capitolo dei Fratelli», in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (catalogo della mostra Casale Monferrato), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, Milano 2009, p. 178.

### Agosti 2012

Giovanni Agosti, «Bramantino a Milano», in *Bramantino a Milano* (catalogo della mostra Milano), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, Milano 2012, pp. 21-79.

### Ait 1988

Ivana Ait, «La dogana di terra come fonte per lo studio della presenza di mercanti stranieri a Roma nel XV secolo», in *Forestieri e stranieri nelle*

*città basso-medievali* (atti del convegno Bagno a Ripoli 1984), Firenze 1988, pp. 29-43.

### Annali 1877-1885

*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, 9 voll., Milano 1877-1885.

### Barbier de Montault 1889-1902

Xavier Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, 16 voll., Parigi 1889-1902.

### Baroffio 2008

Giacomo Baroffio, «Messe Gregoriana», in *Enciclopedia Gregoriana. La vita, l'opera e la fortuna di Gregorio Magno*, a cura di Giuseppe Cremascoli e Antonella Degl'Innocenti, Firenze 2008 (Archivum Gregorianum 15), pp. 222-223.

### Bascapè 1983

Giacomo C. Bascapè, «Araldica e simbologia generale pubblica e privata medievale e moderna», in Giacomo C. Bascapè e Marcello del Piazzo, *Insegne e simboli: araldica pubblica e privata medievale e moderna*, Roma 1983, pp. 3-446.

### Bertelli 1967

Carlo Bertelli, «The Image of Pity in S. Croce in Gerusalemme», in *Essays Presented to Rudolf Wittkower on his Sixty-Fifth Birthday*, a cura di Douglas Fraser, 2 voll., Londra 1967, vol. 2: *Essays in the History of Art*, pp. 40-55.

### Bertelli 1979

Sergio Bertelli, «La politica estera fiorentina e quella veneziana nella crisi rinascimentale», in *Florence and Venice: Comparisons and Relations* (atti del convegno Settignano 1976-1977), a cura di Sergio Bertelli, Nicolai Rubinstein e Craig Hugh Smyth, 2 voll., Firenze 1979-1980, vol. 1: *Quattrocento*, 1979, pp. 119-147.

### Bertolotti 1881

Antonino Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, 2 voll., Milano 1881.

### Böninger 1998

Lorenz Böninger, «Francesco Cambini (1432-1499): doganiere, commissario ed imprenditore fiorentino nella «Pisa laurenziana»», *Bollettino Storico Pisano*, 67 (1998), pp. 21-55.

### Brentano 1967

Carrol W. Brentano, *The Church of Santa Maria della Consolazione in Rome*, Ph.D. Diss., University of California, Berkeley 1967.

### Brocchi 1761

Giuseppe Maria Brocchi, *Vite de' santi e beati fiorentini*, 3 voll., Firenze 1742-1761, vol. 2/2: *Aggiuntavi in fine la vita dell'autore*, 1761.

### Buganza 2015

Stefania Buganza, «I Visconti e l'aristocrazia milanese tra Tre e primo Quattrocento: gli spazi sacri», in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli et al., Milano 2015 (Lombardia nel Rinascimento 2), pp. 128-167.

### Bullard 1976

Melissa M. Bullard, ««Mercatores Florentini Romanam Curiam Sequentes» in the Early Sixteenth Century», *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 6 (1976), pp. 51-71.

### Burchard ed. 1942

Johann Burchard, *Liber Notarum ab anno MCCCCLXXXIII usque ad annum MDVI*, a cura di Enrico Celani, 2 voll., Città di Castello 1910-1942 (Rerum Italicarum Scriptores 32), vol. 2, 1942.

### Burnett/Schofield 1997

Andrew Burnett e Richard Schofield, «The Medallions of the *Basamento* of the Certosa di Pavia. Sources and Influence», *Arte Lombarda*, 120, 2 (1997), pp. 5-28.

### Bysted 2015

Ane L. Bysted, *The Crusade Indulgence: Spiritual Rewards and the Theology of the Crusades, c. 1095-1216*, Leida et al. 2015 (History of Warfare 103).

**Caglioti 1997**

Francesco Caglioti, «Sui primi tempi romani d'Andrea Bregno: un progetto per il cardinale camerlengo Alvise Trevisan e un *San Michele Arcangelo* per il cardinale Juan de Carvajal», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 41, 3 (1997), pp. 213–252.

**Caglioti 2016 a**

Francesco Caglioti, «Sulla tomba odierna di papa Eugenio IV, già appartenuta a Francisco des Prats, <cardinale di León>, e sul suo autore principale, Matteo Pellizzone da Milano», in *Studi in onore di Stefano Tumidei*, a cura di Andrea Bacchi e Luca Massimo Barbero, Verona 2016, pp. 62–79.

**Caglioti 2016 b**

Francesco Caglioti, «La <connoisseurship> della scultura rinascimentale: esperienze e considerazioni di un <romanista> mancato», in *Il metodo del conoscitore. Approcci, limiti, prospettive*, a cura di Stefan Albl con Alina Aggugaro, Roma 2016, pp. 125–152.

**Cairati 2011**

Carlo Cairati, «Ambrogio da Fossano detto il Bergognone (Milano 1453 circa–1523). *Santa Caterina d'Alessandria, Sant'Agnese, Santa Cecilia e donatori*», in *Museo Diocesano*, a cura di Paolo Biscottini, Milano 2011 (Musei e Gallerie di Milano), pp. 136–139.

**Cairati 2011–2012**

Carlo Cairati, *I Da Corbetta: una bottega di intagliatori nella Milano del Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2011–2012.

**Cairati 2014**

Carlo Cairati, «Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino (documentato a Milano dal 1480 al 1530), *Madonna con il Bambino o Madonna che allatta il Bambino*», in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* (catalogo della mostra Lugano), a cura di Mauro Natale con la collaborazione di Edoardo Rossetti, Milano 2014, pp. 86–88, cat. 2.

**Cara 2015**

Roberto Cara, *Ricerche intorno a Giovanni Antonio Amadeo e alla scultura del Rinascimento in Lombardia*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Padova, 2015.

**Carli 1960**

Enzo Carli, *Il Pintoricchio*, Milano 1960.

**Carteggi 1987**

*Carteggi delle magistrature dell'età repubblicana: Otto di Pratica*, a cura di Paolo Viti e Raffaella Maria Zaccaria, 4 voll., Firenze 1987 (Documenti di storia italiana, serie 2).

**Carteggio universale 1992**

*Carteggio universale di Cosimo I de' Medici. Inventario*, a cura di Anna Bellinazzi, 12 voll., Milano 1982–2012, vol. 4: (1549–1551), Mediceo del Principato, filze 392–403A, 1992.

**Casadei 1976**

Giovanna Casadei, «Capponi, Luigi», in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss., vol. 19, 1976, pp. 64–65.

**Cavazzini/Galli 2018**

Laura Cavazzini e Aldo Galli, «Cristoforo Mantegazza a Merano», in *Regards sur les primitifs. Mélanges en l'honneur de Dominique Thiébaud*, Parigi 2018, pp. 60–65.

**Cetto 1963–1964**

Anna Maria Cetto, «Der Berner Traian- und Herkinbald- Teppich», *Jahrbuch des Bernischen historischen Museums in Bern*, 43–44 (1963–1964), pp. 9–230.

**Chacón 1595**

Alonso Chacón, *Istoria [...], nella quale si tratta esser vera la liberazione dell'anima di Traiano imperatore dalle pene dell'inferno, per le preghiere di S. Gregorio papa*, Siena 1595.

**Chapels of the Cinquecento and Seicento 2020**

*Chapels of the Cinquecento and Seicento in the Churches of Rome: Form, Function, Meaning*, a cura di Chiara Franceschini, Steven Ostrow e Patrizia Tosini, Milano 2020.

**La chiesa di Santa Maria del Carmine 1992**

*La chiesa di Santa Maria del Carmine a Firenze*, a cura di Luciano Berti, Firenze 1992.

**Corrubolo 2004**

Federico Corrubolo, «L'Historia dell'origine e miracoli della Madonna de' Monti in Roma», *Archivio Italiano per la Storia della Pietà*, 17 (2004), pp. 129–213.

**Crabb 2000**

Ann Crabb, *The Strozzi of Florence: Widowhood and Family Solidarity in the Renaissance*, Ann Arbor 2000 (Studies in Medieval and Early Modern Civilization).

**Damianaki 2008**

Chrysa Damianaki, «Andrea Bregno e il tabernacolo di Santa Maria della Quercia a Viterbo», in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di Claudio Crescentini e Claudio Strinati, Firenze 2008, pp. 333–355.

**Donati 2008**

Gabriele Donati, «Un giovane scultore fiorentino e la congiuntura sansovinesca del pieno Rinascimento», *Prospettiva*, 130–131 (2008), pp. 107–134.

**Eckstein 1995**

Nicholas A. Eckstein, *The District of the Green Dragon: Neighbourhood Life and Social Change in Renaissance Florence*, Firenze 1995 (Quaderni di <Rinascimento> 22).

**Esch 1995**

Arnold Esch, «Roman Customs Registers 1470–80: Items of Interest to Historians of Art and Material Culture», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 58 (1995), pp. 72–87.

**Esch 2007**

Arnold Esch, *Economia, cultura materiale ed arte nella Roma del Rinascimento. Studi sui registri doganali romani 1445–1485*, Roma 2007 (Inedita Saggi 36).

**Esposito 1980**

Anna Esposito, «Le confraternite e gli ospedali di S. Maria in Portico, S. Maria delle Grazie e S. Maria della Consolazione a Roma (secc. XV–XVI)», *Ricerche di storia sociale e religiosa*, 17–18 (1980), pp. 145–172.

**Esposito 2013**

Anna Esposito, «Famiglie aristocratiche e spazi sacri a Roma tra medioevo e prima età moderna», in *Ricerca come incontro. Archeologi, paleografi e storici per Paolo Delogu*, a cura di Giulia Barone, Anna Esposito e Carla Frova, Roma 2013 (Studi del Dipartimento di storia, culture, religioni 10), pp. 471–481.

**Fabbri 1991**

Lorenzo Fabbri, *Alleanza matrimoniale e patriziato nella Firenze del 400. Studio sulla famiglia Strozzi*, Firenze 1991 (Quaderni di «Rinascimento» 12).

**Fadda 1997**

Elisabetta Fadda, «Ancora sui Mantegazza», *Nuovi Studi*, 2, 4 (1997), pp. 63–77.

**Fehl 1973**

Philipp Fehl, «Raphael's Reconstruction of the Throne of St. Gregory the Great», *The Art Bulletin*, 55, 3 (1973), pp. 373–379.

**Finiello Zervas 1987**

Diane Finiello Zervas, *The Parte Guelfa, Brunelleschi & Donatello*, Locust Valley (New York) 1987 (Villa I Tatti Series 8).

**Forcella 1873**

Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869–1884, vol. 2, 1873.

**Fosi 1991**

Irene Fosi, «Pietà, devozioni e politica: due confraternite fiorentine nella Roma del Rinascimento», *Archivio Storico Italiano*, 149, 1 (547) (1991), pp. 119–162.

**Franceschini 2002**

Chiara Franceschini, «Ricerche sulle cappelle di famiglia a Roma in età moderna», *Archivio italiano per la storia della pietà*, 14 (2001) [2002], pp. 345–413.

**Frommel 2010**

Christoph Luitpold Frommel, «La scultura funeraria a Roma fra Andrea Bregno e Michelangelo», in *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento* (catalogo della mostra Roma), a cura di Claudio Crescentini e Claudio Strinati, Soveria Mannelli 2010, pp. 87–93.

**Galli 2014**

Aldo Galli, «La sorte dei Pollaiuolo», in *Antonio e Piero del Pollaiuolo «Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo...»* (catalogo della mostra Milano), a cura di Andrea di Lorenzo e Aldo Galli, Milano 2014, pp. 25–77.

**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, 1 (2006), pp. 75–125.

**Gallori 2007**

Corinna T. Gallori, «Sulla riscoperta di Ludovico de Donati: spunti dal Fondo Caffi», *ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 60, 2 (2007), pp. 295–321.

**Gallori 2008**

Corinna T. Gallori, *Iconografia e funzioni dell'Imago pietatis in Lombardia, dal Trecento al primo Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, 2008.

**Gallori 2016**

Corinna T. Gallori, «The Late Trecento in Santa Croce in Gerusalemme: Napoleone and Nicola Orsini, the Carthusians, and the <Triptych of Saint Gregory>», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 58, 2 (2016), pp. 156–187.

**Gallori 2017**

Corinna T. Gallori, «La Pietà di Bramantino, Santa Croce in Gerusalemme e la Messa di san Gregorio Magno», in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499–1525)* (atti del convegno

Lugano), a cura di Mauro Natale, Milano 2017, pp. 131–150.

**Gamurrini 1668**

Eugenio Gamurrini, *Istoria genealogica delle famiglie nobili toscane, et umbre*, 5 voll., Firenze 1668–1685, vol. 1, 1668.

**Gibelli 1888**

Alberto Gibelli, *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbaziale dei SS. Andrea e Gregorio al clivo di scauro sul Monte Celio*, Roma, Siena 1888.

**Gibelli 1892**

Alberto Gibelli, *L'antico monastero de' santi Andrea e Gregorio al Clivo di Scauro sul Monte Celio, i suoi abati, i castelli e le chiese dipendenti dal medesimo*, Faenza 1892.

**Giovanni Antonio Amadeo 1989**

*Giovanni Antonio Amadeo: Documents / I documenti*, a cura di Richard V. Schofield, Janice Shell e Grazioso Sironi, Como 1989.

**Gnoli 1893a**

Domenico Gnoli, «Luigi Capponi da Milano, scultore», *Archivio Storico dell'Arte*, 6, 2 (1893), pp. 85–101.

**Gnoli 1893b**

Domenico Gnoli, «Contratti per opere di scultura di Luigi Capponi, milanese», *Archivio Storico dell'Arte*, 6, 2 (1893), pp. 127–128.

**Gordon 2011**

Dillian Gordon, *The Italian Paintings Before 1400*, Londra 2011 (National Gallery Catalogue).

**Göttler 1996**

Christine Göttler, *Die Kunst des Fegefeuers nach der Reformation. Kirchliche Schenkungen, Ablass und Almosen in Antwerpen und Bologna um 1600*, Magonza 1996 (Berliner Schriften zur Kunst 7).

**Gregory 1991**

Heather J. Gregory, «Chi erano gli Strozzi nel Quattrocento?», in *Palazzo Strozzi a metà millennio 1489–1989* (atti del convegno Firenze 1989), Roma 1991, pp. 15–29.

- Grisebach 1936**  
August Grisebach, *Römische Porträtbüsten der Gegenreformation*, Lipsia 1936.
- Guicciardi 1963**  
Emilio Guicciardi, *La nuova casa della «Milano»*, Milano 1963.
- Hayez 2010**  
Jérôme Hayez, «Un segno fra altri segni. Forme, significati e usi della marca mercantile verso il 1400», in Elena Cecchi Aste, *Di mio nome e segno: «marche» di mercanti nel carteggio Datini (secc. XIV–XV)*, Prato 2010 (Quaderni di storia postale 30), pp. ix–xlvi.
- Hayez 2018**  
Jérôme Hayez, «La marque, le blason et la figure. Usages des signes identitaires dans l'entourage de Francesco Datini (Toscane, vers 1400)», in *Images de soi dans l'univers domestique, XIII<sup>e</sup>–XVI<sup>e</sup> siècle*, a cura di Gil Bartholeyens, Monique Bourin e Pierre-Olivier Dittmar, Rennes 2018, pp. 191–207.
- Historia [1485–1487]**  
*Historia et descriptio urbis Romae* [Roma, Stephan Planck, 1485–1487].
- ISTC**  
*Incunabula Short Title Catalogue*, [https://data.cerl.org/istc/\\_search](https://data.cerl.org/istc/_search)
- Jameson 1848**  
Anna Brownell Jameson, *Sacred and Legendary Art*, 2 voll., Londra 1848.
- Klapisch-Zuber 1969**  
Christiane Klapisch-Zuber, *Les Maîtres du marbre: Carrare 1300–1600*, Parigi 1969.
- La Malfa 2000**  
Claudia La Malfa, «Luigi Capponi scultore», in *Sisto IV. Le Arti a Roma nel Primo Rinascimento* (atti del convegno Roma 1997), a cura di Fabio Benzi con la collaborazione di Claudio Crescentini, Roma 2000, pp. 353–361.
- La Malfa 2008**  
Claudia La Malfa, «Immagini clipeate nella scultura funeraria della seconda metà del Quattrocento a Roma», in *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di Claudio Crescentini e Claudio Strinati, Firenze 2008, pp. 470–489.
- La Malfa 2010**  
Claudia La Malfa, «L'assenza indiziaria delle grottesche nella scultura romana del Quattrocento», in *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento* (catalogo della mostra Roma), a cura di Carlo Crescentini e Claudio Strinati, Soveria Mannelli 2010, pp. 133–140.
- Lanciani 1907**  
Rodolfo Lanciani, *Storia degli scavi di Roma e notizie intorno alle collezioni romane di antichità*, 4 voll., Roma 1902–1912, vol. 3: Dalla elezione di Giulio III alla morte di Pio IV, 7 febbraio 1550–10 dicembre 1565, 1907.
- Lavagnino 1924 (1925)**  
Emilio Lavagnino, «Andrea Bregno e la sua bottega», *L'Arte*, 27 (1924) [1925], pp. 247–263.
- Libri commemoriali (1876–1914) 2012**  
*I libri commemoriali della Repubblica di Venezia: Regestri (1876–1914)*, a cura di Riccardo Predelli, 8 voll., New York 2012.
- Litta 1839**  
Pompeo Litta, *Famiglie Celebri Italiane*, Milano 1838–1839, fasc. 44: Strozzi di Firenze, 1839.
- Macinghi Strozzi 1987**  
Alessandra Macinghi Strozzi, *Tempo di affetti e di mercanti. Lettere ai figli esuli*, Milano 1987.
- Maddalo 1986**  
Silvia Maddalo, «Il monumento funebre tra persistenze medioevali e recupero dell'antico», in *Un pontificato ed una città: Sisto IV (1471–1484)* (atti del convegno Roma 1984), a cura di Massimo Miglio e Francesca Niutta, Roma 1986, pp. 429–452.
- Maffei 1973**  
Domenico Maffei, *Il giovane Machiavelli banchiere con Berto Berti a Roma*, Firenze 1973.
- Magister 2001**  
Sara Magister, «La scultura funeraria a Roma, 1492–1503: chiavi di lettura e proposte per un cantiere di studi», in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, a cura di Maria Chiabò e Silvia Maddalo, 3 voll., Roma 2001, vol. 3, pp. 821–836.
- Malfatti 1993**  
Maria Giuseppina Malfatti, «L'arca di San Lanfranco», in *Giovanni Antonio Amadeo, scultura e architettura del suo tempo* (atti del convegno Milano/Bergamo/Pavia 1992), a cura di Janice Shell e Liana Castelfranchi, Milano 1993, pp. 223–242.
- Marcos de Lisboa 1612**  
Marcos de Lisboa, *Delle croniche de' frati minori del serafico p.s. Francesco, parte terza*, Venezia 1612.
- Martin 1969**  
Gregory Martin, *Roma sancta, 1581*, a cura di George Bruner Parks, Roma 1969.
- Martin 2001**  
Thomas Martin, «The Tomb of Alessandro Antinori: A Prolegomenon to the Study of the Florentine Sixteenth-Century Portrait Bust», *The Burlington Magazine*, 143, 1185 (2001), pp. 741–746.
- McMahon 1993**  
Patrick Thomas McMahon, *Servants of Two Masters: The Carmelites of Florence 1267–1400*, Ph.D. Diss., New York University, 1993.
- Medici 1977–2011**  
Lorenzo de' Medici, *Lettere*, a cura di Michael Mallet et al., 16 voll., Firenze 1977–2011.
- Meier 2006**  
Esther Meier, *Die Gregorsmesse. Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus*, Colonia et al. 2006.
- Mencherini 1912–1913**  
Saturnino Mencherini OFM, «Del luoco di San Salvatore in Firenze», *La Verna*, 10, 7–8 (1912–1913), pp. 339–361.

**Michalsky 2017**

Tanja Michalsky, «Tombs and the Ornamentation of Chapels», in *Naples*, a cura di Marcia Hall e Thomas Willette, New York 2017 (Artistic Centers of the Italian Renaissance), pp. 233–298.

**Miedema 2001**

Nine Robijntje Miedema, *Die römischen Kirchen im Spätmittelalter nach den <Indulgentiae ecclesiarum Urbis Romae>*, Tubinga 2001 (Bibliothek des Deutschen Historischen Instituts in Rom 97).

**Morscheck 1998**

Charles Morscheck, «The Certosa Medallions in Perspective», *Arte Lombarda*, 123, 2 (1998), pp. 5–10.

**Morscheck 2008**

Charles Morscheck, «Antonio Mantegazza and Giovanni Antonio Piatti: New Documents and Clarifications», in *La Certosa di Pavia e il suo museo: ultimi restauri e nuovi studi* (atti del convegno Pavia 2005), a cura di Beatrice Benti-voglio-Ravasio con Letizia Lodi e Mari Mapelli, Milano 2008, pp. 149–157.

**Moschini [1926]**

Vittorio Moschini, *S. Gregorio al Celio*, Roma [1926] (Le Chiese di Roma illustrate 17).

**Müntz 1882**

Eugène Müntz, *Les Arts a la cour des papes pendant le XVe et le XVIe siècle*, 3 voll., Parigi 1878–1882, vol. 3/1: Sixte IV–Léon X, 1882.

**Muzzarelli 2001**

Maria Giuseppina Muzzarelli, *Il denaro e la salvezza. L'invenzione del Monte di Pietà*, Bologna 2001 (Collana di storia dell'economia e del credito 10).

**Natale 2014**

Mauro Natale, «Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino (documentato a Milano dal 1480 al 1530)», *Storia di Filemone e Bauci*», in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* (catalogo della mostra Lugano), a cura di Mauro Natale con la collaborazione di Edoardo Rossetti, Milano 2014, pp. 126–132, cat. 12.

**Natale/Shell 1987**

Mauro Natale e Janice Shell, «De Donati, Ludovico (Alvise)», in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss., vol. 33, 1987, pp. 656–660.

**Negri Arnoldi 1961**

Francesco Negri Arnoldi, «Luigi di Pietro Capponi da Milano», *Arte Lombarda*, 6 (1961), pp. 195–201.

**Occhipinti 2007**

Carmelo Occhipinti, *Pirro Ligorio e la storia cristiana di Roma da Costantino all'Umanesimo*, Pisa 2007 (Scuola Normale Superiore di Pisa / Studi 8).

**Ortenzi 2009**

Francesco Ortenzi, «Tra Amelia e Narni: un crocevia di culture e di sculture», in *Piermatteo d'Amelia e il Rinascimento nell'Umbria meridionale* (catalogo della mostra Terni/Amelia), a cura di Vittoria Garibaldi e Francesco Federico Mancini, Cinisello Balsamo 2009, pp. 85–99.

**Panciroli 1600**

Ottavio Panciroli, *I tesori nascosti dell'alma città di Roma*, Roma 1600.

**Pannuzzi 2007**

Simona Pannuzzi, «I beni immobiliari dell'Ospedale della Consolazione nel Rione Campitelli: spazio urbano e trasformazioni edilizie in un rione romano tra la fine del XV ed il XVIII secolo», *Archeologia Postmedievale*, 11 (2007), pp. 65–96.

**Pedrocchi 1993**

Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio, storia di una abbazia*, Roma 1993.

**Pedrocchi 1995**

Anna Maria Pedrocchi, *San Gregorio al Celio, Roma*, Roma 1995 (Itinerari dei musei, gallerie, scavi e monumenti d'Italia / Nuova serie 32).

**Piacentini 2000**

Paola Piacentini, «Note su documenti rubati», *Roma nel Rinascimento* (2000), pp. 259–270.

**PL**

*Patrologiae cursus completus, seu bibliotheca universalis, [...] omnium SS. Patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, [...] qui ab aevo apostolico ad tempora Innocentii 3. (anno 1216) pro Latinis et Concilii Florentini (ann. 1439) pro Graecis floruerunt: Recusio chronologica [...] Series latina*, ed. Jacques-Paul Migne, 221 voll., Parigi 1844–1855.

**Portale 2009**

*Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (catalogo della mostra Casale Monferrato), a cura di Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, Milano 2009.

**Procacci 1932**

Ugo Procacci, «L'incendio della Chiesa del Carmine nel 1771», *Rivista d'Arte*, 14 (1932), pp. 141–232.

**Puglisi 1977–1978**

Catherine Puglisi, «The Mass of St. Gregory and Cerano's Varese Altarpiece», *Marsyas*, 19 (1977–1978), pp. 11–15.

**Puglisi/Barcham 2008**

Catherine Puglisi e William Barcham, «Bernardino da Feltre, the Monte di Pietà and the Man of Sorrows: Activist, Microcredit and Logo», *Artibus et Historiae*, 29, 58 (2008), pp. 35–63.

**de Roover 1963**

Raymond de Roover, *The Rise and Decline of the Medici Bank 1397–1494*, Cambridge (Mass.) 1963 (Harvard Studies in Business History 21).

**Rubin 2000**

Patricia L. Rubin, «Art and the Imagery of Memory», in *Art, Memory, and Family in Renaissance Florence*, a cura di Giovanni Ciappelli e Patricia L. Rubin, Cambridge et al. 2000, pp. 67–85.

**Rubin 2007**

Patricia L. Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven et al. 2007.

- Rucellai 2013**  
Giovanni Rucellai, *Zibaldone*, a cura di Gabriella Battista, Firenze 2013.
- [s.a.] 1971  
[s.a.], «Bonsi, Domenico», in *Dizionario biografico degli italiani*, a cura dell'Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma 1960 ss., vol. 12, 1971, pp. 376–379.
- Sala 1861**  
Aristide Sala, *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo*, 4 voll., Milano, 1857–1862, vol. 3, 1961.
- Scarpellini 2004**  
Pietro Scarpellini, «*Nemo propheta in patria*», in Pietro Scarpellini e Maria Rita Silvestrelli, *Pintoricchio*, Milano 2004, pp. 211–231.
- Scarpellini 2005**  
Pietro Scarpellini, «Francesco Melanzio dipinse anche a Roma?», in *L'affresco di Francesco Melanzio in S. Maria di Piazza a Montefalco*, numero monografico di *Montefalco. Periodico dell'Accademia di Montefalco*, 19, 2 (2005), pp. 15–19.
- Schofield 1999**  
Richard Schofield, «The Certosa Medallions: An Addendum», *Arte Lombarda*, 127, 3 (1999), pp. 74–85.
- Schrader 1592**  
Lorenz Schrader, *Monumentorum Italiae, quae hoc nostro saeculo & a Christianis posita sunt, libri 4*, Helmstadt 1592.
- Sensi 2000**  
Mario Sensi, «Dall'immagine pietatis alle cappelle gregoriane: immagini, racconti e devozioni per la visione e la cristomimesi», *Collectanea Franciscana*, 70, 1–2 (2000), pp. 79–148.
- Seroux d'Agincourt 1825**  
Jean Baptiste Louis Georges Seroux d'Agincourt, *Storia dell'arte col mezzo dei monumenti dalla sua decadenza nel IV secolo fino al suo risorgimento nel XVI*, 7 voll., Milano 1824–1835, vol. 4: Contenevole le tavole di scultura, 1825.
- Settis 1995**  
Salvatore Settis, «Traiano a Hearst Castle. Due cassoni estensi», *I Tatti Studies*, 6 (1995), pp. 31–82.
- Shell 1993**  
Janice Shell, «Amadeo, the Mantegazza, and the Façade of the Certosa di Pavia», in *Giovanni Antonio Amadeo, scultura e architettura del suo tempo* (atti del convegno Milano/Bergamo/Pavia 1992), a cura di Janice Shell e Liana Castelfranchi, Milano 1993, pp. 189–222.
- Silvestrelli 2005**  
Maria Rita Silvestrelli, ««Franciscus Melantius de Montefalco pinsit». La Madonna di Piazza e il suo restauro», in *L'affresco di Francesco Melanzio in S. Maria di Piazza a Montefalco*, numero monografico di *Montefalco. Periodico dell'Accademia di Montefalco*, 19, 2 (2005), pp. 11–14.
- Steinmann 1901**  
Ernst Steinmann, *Antonio da Viterbo: Ein Beitrag zur Geschichte der umbri-schen Malerschule um die Wende des XV. Jahrhunderts*, Monaco di Baviera 1901.
- Tafur (1929) 2007**  
Pedro Tafur, *Pero [sic] Tafur: Travels and Adventures 1435–1439*, a cura di Malcom Letts, 1a ed. 1929, Boston 2007.
- Tanzi 1991**  
Marco Tanzi, «Novità per l'Arca dei Martiri Persiani», *Prospettiva*, 63 (1991), pp. 51–62.
- Thomas 1933**  
Alois Thomas, «Das Urbild der Gregoriusmesse», *Rivista di Archeologia Cristiana*, 10 (1933), pp. 51–70.
- Tosini 2008**  
Patrizia Tosini, *Girolamo Muziano 1532–1592*.
- Venturi 1908**  
Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, 25 voll., Milano 1901–1940, vol. 6: La scultura del Quattrocento, 1908.
- Vetter 1972**  
Ewald M. Vetter, *Die Kupferstiche zur Psalmodia Eucaristica des Melchor Prieto von 1622*, Münster 1972.
- Vicioso 2018**  
Julia Vicioso, «La Compagnia della Pietà della nazione fiorentina. Committenze, solidarietà e carità verso membri e maestranze <di qualunque istato e condizione>», in *Venire a Roma, restare a Roma. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, a cura di Sara Cabibbo e Alessandro Serra, Roma 2018, pp. 231–270.
- Wadding (1625–1648) 1736**  
Luke Wadding, *Annales minorum in quibus res omnes trium ordinum a s. Francisco institutorum ponderosius et ex fide asseruntur, et praeclara quaeque monumenta ab obliuione vindicantur* (1625–1648), 17 voll., Roma 1731–1741, vol. 15, 1736.
- Waldman 2007**  
Louis A. Waldman, «The Family of Bernardo Buontalenti and the Artistic Career of his Father Francesco di Domenico Rosselli», in *Invisibile agli occhi* (atti del convegno Firenze 2005), a cura di Nicoletta Baldini, Firenze 2007, pp. 138–157.
- Wegmann 2003**  
Susanne Wegmann, *Auf dem Weg zum Himmel: das Fegefeuer in der deutschen Kunst des Mittelalters*, Colonia 2003.
- Westfeling 1982**  
Uwe Westfeling, *Die Messe Gregors des Großen. Vision, Kunst, Realität* (catalogo della mostra Colonia), Colonia 1982.
- Whatley 1964**  
Gordon Whatley, «The Uses of Hagiography: The Legend of Pope Gregory and the Emperor Trajan in the Middle Ages», *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 15 (1964), pp. 25–63.

**Wright 2005**

Alison Wright, *The Pollaiuolo Brothers: The Arts of Florence and Rome*, New Haven et al. 2005.

**Zani 2015a**

Vito Zani, «Cristoforo Mantegazza (1429–1479), *Madonna col Bambino*», in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa* (catalogo della mostra Milano), a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Milano 2015, p. 296, cat. IV.24.

**Zani 2015b**

Vito Zani, «Antonio Mantegazza (documentato dal 1457, morto nel 1495), (a) *San Giovanni evangelista dolente*, (b) *Maria dolente*», in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa* (catalogo della mostra Milano), a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Milano 2015, p. 298, cat. IV.29.

**Zuraw 1998**

Shelley E. Zuraw, «The Public Commemorative Monument: Mino da Fiesole's Tombs in the Florentine Badia», *The Art Bulletin*, 80, 3 (1998), pp. 452–477.

**Zuraw 2010**

Shelley E. Zuraw, «Partnerships in Commemoration: The Patronage and Production of the Brusati and Barbo Tombs in Quattrocento Rome», in *Patronage and Italian Renaissance Sculpture*, a cura di Kathleen Wren Christian, Farnham 2010, pp. 95–116.