Estratto dal Fascicolo N. 16 – ottobre-dicembre 2012 (Serie VII)

### ADRIANO AMENDOLA

## LA CAPPELLA DELLA PASSIONE IN SANTA MARIA IN AQUIRO: IL VERO NOME DI MASTRO JACOMO

DE LUCA EDITORI D'ARTE

#### ADRIANO AMENDOLA

### LA CAPPELLA DELLA PASSIONE IN SANTA MARIA IN AQUIRO: IL VERO NOME DI MASTRO JACOMO

Intorno alla metà degli anni trenta del Seicento, di fronte ai luoghi che videro protagonista Carlo Saraceni nella chiesa di Santa Maria in Aquiro, si concludevano i lavori nella seconda cappella a sinistra detta della Passione, rimasta piuttosto integra nel suo aspetto seicentesco. Il committente, l'oleario Francesco Pizzichetti, nel suo testamento rogato il 25 ottobre 1629 nominò tutori della figlia Cecilia, Francesco Giordano e Luca Tartaglia, incaricati di sovrintendere ai lavori di decorazione di una cappella situata in Santa Maria in Traspontina, chiesa mutata con un codicillo del giorno seguente in favore di Santa Maria in Aquiro.<sup>1)</sup> Qui trovano posto, in un insieme di stucchi e decori ad affresco realizzati dallo stuccatore comasco Giovanni Angelo Bartolo e dal pittore Giovan Battista Speranza, tre grandi tele, giunte a noi in condizioni conservative assai precarie, raffiguranti l'Incoronazione di spine a sinistra, la la Flagellazione a destra e la Deposizione sull'altare (figg. 1-3). Dipinte «a lume di notte», secondo una definizione secentesca riservata in genere alla pittura del capostipite di questo genere, ovvero Gerrit van Honthorst più noto appunto come Gherardo delle Notti, le tre tele costituiscono da anni uno dei più affascinanti enigmi caravaggeschi che ha attirato l'interesse di molti studiosi. A lungo ci si è interrogati sul nome del loro autore, fino al ritrovamento alla fine degli anni Settanta del Novecento di un pagamento che attestava ad un tale «mastro Jacomo Pittore» l'esecuzione del dipinto centrale raffigurante la Deposizione di Cristo.<sup>2)</sup>

Nuove indagini permettono oggi di chiarire finalmente il cognome del misterioso artista.<sup>3)</sup> Un'attenta rilettura delle carte edite ha permesso innanzitutto di stabilire che i conti di entrata ed uscita dove è nominato mastro Jacomo sono allegati in copia ad una quietanza in favore di Francesco Giordano il quale, in quanto tutore della giovane erede dell'intestatario della cappella, dovette fornire il 9 agosto 1635 i dati contabili per la revisione dei conti, in conformità con quanto stabiliva la sentenza del 15 giugno 1633 emessa da monsignor Bartolomeo Vannini, giudice deputato dalla Congregazione degli Orfani, in cui si assegnava definitivamente la cappellanìa.<sup>4)</sup>

Giordano aveva il proprio conto depositato presso il Banco del Monte di Pietà. Ho potuto così individuare nei Libri Mastri la sua contabilità, posta sotto il vigile controllo del giudice Vannini; vi compaiono citati, tra le altre entrate ed uscite, i due pagamenti al pittore che completano la già nota caparra di 30 scudi ottenuta in due *trance* tra il dicembre 1633 e il gennaio 1634.<sup>5)</sup> Il 18 luglio 1634 è annotato:

«scudi sessanta di moneta (...) pagati a mastro Jacomo Massa Pittore portò conto disse à conto del prezzo convenuto con esso [Francesco Giordano] per le Pitture che doverà fare nella sudetta Cappella». <sup>6)</sup> Il successivo 25 maggio 1635 Giordano versa ulteriori 90 scudi «di ordine di Monsignor Vannini Giudice della Compagnia degl'Orfani sottoscritto da esso Giordani pagati a Jacomo Massa Pittore portò conto disse per il prezzo convenuto con esso per le pitture fatte nella Cappella posta nella Chiesa degl'Orfani et resa la nostra cedola cassa – s. 90». <sup>7)</sup>

È dunque chiaro dai nuovi documenti che le tele, terminate nel maggio del 1635, sono riferite ad un unico artista, Jacomo Massa, pagato per «le pitture fatte nella Cappella» — e non per un solo dipinto, come finora ritenuto — il quale ottiene per il suo lavoro un compenso totale di 180 scudi.<sup>8)</sup> È certo che i dipinti presenti oggi nella cappella della Passione sono gli stessi eseguiti dal citato Massa nel 1635 poiché non vi è traccia di documenti successivi riguardanti lavori, sostituzioni o altro tra le carte della cappellanìa Pizzichetti.

Alla luce dei documenti rinvenuti, l'intricata vicenda attributiva e stilistica delle tele di Santa Maria in Aquiro sembra dunque trovare una soluzione. Resta ora da comprendere chi era il pittore Jacomo Massa. Va evidenziato, per quanto riguarda la sua provenienza geografica, che negli esborsi contabili l'artista non viene appellato né con il termine "monsù", né con quello di "fiammingo", in genere adoperato per chi proveniva da oltralpe. Ciò lascia supporre che Jacomo fosse uno di quei tanti pittori della penisola che trovarono nel lessico tardo–caravaggesco una forma d'espressione stilistica di successo e di cui finora non si conoscono altre tracce.

Le tre tele presentano un differente stato di conservazione, condizionato forse dall'esposizione al calore di un incendio che devastò l'altare maggiore della chiesa nel 1845, nel quale perì la *Visitazione di Santa Elisabetta* di Carlo Maratta,<sup>9)</sup> oltre che dall'umidità ambientale. I recenti restauri condotti da Carlo Giantomassi e Donatella Zari confermano che i tre dipinti sono accomunati dal supporto, una tela a trama ortogonale, e dalla preparazione dell'imprimitura, elementi che sembrano farli provenire dalla stessa bottega.<sup>10)</sup> La *Deposizione*, rispetto alle altre due opere, presenta le maggiori lacune e i più estesi rifacimenti. I dati delle analisi mostrano un uso di pigmenti diversi



1 — ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN AQUIRO, CAPPELLA DELLA PASSIONE JACOMO MASSA: L'INCORONAZIONE DI SPINE, 1635

nelle tele ed hanno indotto i restauratori, nel solco della storiografia precedente, a ritenerle frutto di tre personalità distinte, tra le quali Trophime Bigot che avrebbe eseguito l'*Incoronazione di spine*. Giantomassi e Zari evidenziano nella *Flagellazione* la presenza di pigmenti che non compaiono nelle altre due tele:

terra verde nell'incarnato e trisolfuro di arsenico, ovvero il giallo d'orpino o orpimento, nella tunica del Cristo gettata a terra. Questa, a loro parere, è in sostanza la prova che le tele sono state eseguite da mani diverse. Alla luce dei documenti qui resi noti però a Jacomo Massa sono allogati tutti e tre i dipinti



2 — ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN AQUIRO, CAPPELLA DELLA PASSIONE JACOMO MASSA: FLAGELLAZIONE,  $1635\,$ 

e le peculiarità evidenziate dai restauratori circa i diversi pigmenti sembrano poter rientrare perfettamente, a mio parere, nella volontà dell'artista di modulare la resa pittorica nelle diverse composizioni; il trisolfuro d'arsenico, infine, era un colore altamente tossico e quindi usato normalmente dai pittori in piccole quantità; non stupisce trovarlo in una sola delle tele e in una porzione limitata.

In più occasioni i dipinti sono stati ascritti a mani diverse, soprattutto in virtù del fatto che l'unico pagamento noto attribuiva a mastro Jacomo l'esecuzione di un solo dipinto.<sup>11)</sup>



3 — ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN AQUIRO, CAPPELLA DELLA PASSIONE JACOMO MASSA: DEPOSIZIONE,  $1635\,$ 

Chiarito che invece spettano alla sua mano tutte e tre le tele, coerenti del resto anche dal punto di vista tematico, ci si può chiedere se il tipo di pittura dell'artista possa considerarsi attardato data l'adesione nel 1635 a modelli pertinenti più al secondo decennio del Seicento; se la sua maniera abbia risentito di più influenze e se lo si può ascrivere tra gli allievi del misterioso *Candlelight Master*. Non sorprende comunque trovarlo in Santa Maria in Aquiro dove l'attiva Congregazione degli Orfani si poteva facilmente immedesimare in quel genere pittorico più cupo e tenebroso, adeguato per esprimere il pio sentimento



4 – ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN AQUIRO, CAPPELLA FERRARI – CARLO SARACENI: NASCITA DELLA VERGINE (foto dell'Autore)

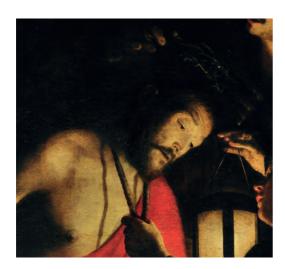
religioso cui aderiva; non va dimenticato il ruolo di assistenza, cura, educazione e affido degli orfani. Nella chiesa, a tracciare per primo la via fu Carlo Saraceni, come si può vedere nei due riquadri a lume di notte nella cappella Ferrari, al quale mi sembra che Jacomo Massa guardi per le fisionomie (si confronti il volto della Vergine dolente della *Deposizione* con quello dell'ancella con la candela al centro della *Nascita della Vergine*) (fig. 4). È innegabile certo la suggestione degli esempi di marca caravaggesca nordica, già dalla critica messi in evidenza, di cui Massa poteva disporre nell'Urbe, basti per tutti la *Decollazione del Battista* di



5 – PESARO, MUSEI CIVICI – JACOMO MASSA (QUI ATTR.): CRISTO DERISO (su gentile concessione del Comune di Pesaro, Servizio Politiche dei Beni Culturali)



6 – CHANTILLY, MUSÉE CONDÉ – JACOMO MASSA (QUI ATTR.): CRISTO IN EMMAUS (da La peinture à Chantilly, a cura di N. Garnier–Pelle, s.l. 2004)



7 – ROMA, CHIESA DI SANTA MARIA IN AQUIRO
 CAPPELLA DELLA PASSIONE – JACOMO MASSA:
 L'INCORONAZIONE DI SPINE (PARTICOLARE)

Honthorst a Santa Maria della Scala e le tele realizzate da Trophime Bigot; tuttavia in mancanza di altri elementi è difficile comprendere il retroterra culturale e figurativo di Massa in quanto appare capace di modulare le tre composizioni in maniera differente, così come diverse sono le fonti di luce artificiali, una lampada per l'*Incoronazione di spine*, un paio di candele per la *Deposizione* e una, celata allo spettatore, forse una candela in quanto decisamente più fioca, nella *Flagellazione*. In quest'ultima tela, si potrebbe intravedere un contatto, anche solo attraverso la conoscenza delle opere, con il pittore di Ascona Giovanni Serodine, al quale il nostro sembrerebbe avvicinarsi soprattutto per il modo di condurre i panneggi. 12)

Similitudini formali possono intravedersi meglio nel modo in cui sono costruite le anatomie, in particolare Jacomo Massa mostra difficoltà e secchezze nella rappresentazione del corpo in movimento; si vedano i due sgherri che torturano Cristo, che formalmente si devono considerare distinti dagli esiti di Giusto Fiammingo o da quelli di Josse de Pape, come nella Fuga del giovane nudo appartenuto alla collezione Giustiniani, dal dinamismo più ponderato e classicista, senza però escluderne la conoscenza.<sup>13)</sup> La coincidenza tra i profili del corpo di Cristo nella Deposizione e nella *Flagellazione* e il modo di condurre nelle tre tele gli arti superiori e in particolare la regione del gomito in cui il muscolo brachio-radiale è messo in evidenza con una linea d'ombra nell'inserto tendineo, non lascia dubbi sulla documentata paternità delle tele. Inoltre si devono tener presenti le varianti adottate da Massa nel raffigurare l'addome e il volto di Cristo più teso nella Flagellazione e più rilassato nella Deposi*zione* — riflesso di rudimentali conoscenze scientifiche



8 – PRATO, GALLERIA COMUNALE – JACOMO MASSA (QUI ATTR.): LA LIBERAZIONE DI SAN PIETRO DAL CARCERE (su gentile concessione del Comune di Prato)

e del diverso stato vitale del corpo. A mio avviso siamo di fronte ad un epigono della pittura romana degli anni trenta del Seicento capace di assorbirne gli esiti contemporanei e di riproporli in un linguaggio

più semplice.

Anche se i nuovi documenti hanno fatto luce sull'identità di mastro Jacomo e messo un punto fermo sull'esecuzione e la datazione delle tele di Santa Maria in Aquiro, rimane ancora problematico ricostruirne la personalità artistica in quanto appare intimamente legata con un gruppo di pittori di origine fiamminga e francese operanti a Roma in quegli stessi anni, primo fra tutti l'arlesiano Trophime Bigot, il cui catalogo, ancora da definire, subisce notevoli oscillazioni tra gli studiosi. Si può in questa sede delineare un primo nucleo di opere attribuibili alla mano di Jacomo Massa, alcune delle quali in passato assegnate per via stilistica a Bigot.

Mi sembrano affini per trattamento della pellicola pittorica e per disegno, i due dipinti raffiguranti *Cristo deriso* rispettivamente conservati a Pesaro, Musei Civici (*fig.* 5) e Prato, Galleria Comunale. Nel *Cristo deriso* di Prato il carnefice illumina la scena con l'ausilio di una candela la cui fiamma appare schermata dal suo braccio, mentre nell'esemplare di Pesaro è la testa dell'astante di schiena a oscurare la luce proveniente dalla lampada. Entrambe le soluzioni consentono all'autore di elaborare composizioni che sembrano ruotare su un asse centrale luminoso costituito dalla fonte artificiale di ascendenza honthorstiana.

Si possono accostare al gruppo il San Francesco in meditazione del Museo Francescano dell'Istituto Storico dei Cappuccini di Roma e il Cristo in Emmaus (fig. 6) del Museé Condé di Chantilly, 14) opere riservate alla meditazione privata, ricche di contrasti e condotte in maniera lenticolare. Si può facilmente notare la somiglianza del volto di Cristo dell'Incoronazione di spine di Santa Maria in Aquiro (fig. 7) con queste tele e quelle citate di Pesaro e Prato: in particolare, il modo di condurre il volto di Cristo, emaciato e quasi privo di ossa; tutto lascia supporre un procedimento seriale nelle tele.

Tali elementi sembrano far deporre per una datazione a cavallo tra secondo e terzo decennio del Seicento, forse nel momento di maggior contatto tra Massa e Trophime Bigot, che soggiornò a Roma tra il 1620 e il 1634. La cifra stilistica di Jacomo Massa si riscontra anche nel pendant della tela di Prato raffigurante la Liberazione di Pietro dal carcere (fig. 8), assegnata alla cerchia di Trophime Bigot o a mastro Jacomo. La mano aperta del santo con i solchi della pelle del palmo ben visibili grazie alla luce soffusa della lampada — la stessa dell'Incoronazione di spine di Santa Maria in Aquiro — ricorre pressoché identica nella tela di Chantilly, rafforzando l'idea di modelli ripetuti nella stessa bottega.

Alla luce dei nuovi ritrovamenti sarà necessario dunque ripensare il catalogo di Trophime Bigot e del *Candlelight Master* e costruire quello di Jacomo Massa,

che ebbe nella cappella della Passione forse la sua unica commissione pubblica.

La centralità di Santa Maria in Aquiro per la pittura di marca caravaggesca, sulla quale è bene soffermarci in conclusione, è anche ribadita dal biografo Giovanni Baglione, che vi ricorda la presenza del milanese Francesco Parone che eseguì una pala raffigurante «molti Santi, e Sante in un Paradiso» nella seconda cappella a destra, 15) subito a fianco alla cappella Ferrari. Alcune carte da me rinvenute permettono di precisare i termini dell'intervento dell'artista noto per aver eseguito copie di Caravaggio in casa Giustiniani e il cui corpus è composto da sole tre tele. 16) Nel testamento di Girolama Cardano — gentildonna originaria di Narni, che ebbe una vita travagliata per colpa del marito violento dedito al gioco e ai favori carnali delle prostitute, dal quale nel primo decennio del Seicento sperava di allontanarsi —<sup>17)</sup> si legge che «detta cappella si faccia, o sia fatta sotto l'invocatione di S. Antonio di Padova, et in essa sia dipinta l'immagine del Santo con spesa di ducento scudi di moneta» e che vi sia posta «l'arme di essa testatrice». 18) La volontà della donna fu compiuta qualche anno più tardi, quando furono risolti i contenziosi sull'eredità, come appare dai pagamenti a Parone, tra il luglio e l'ottobre 1634, emessi dalla Congregazione degli Orfani attraverso il Banco del Monte di Pietà.<sup>19)</sup> L'artista ricevette 60 scudi per l'esecuzione della tela, prezzo conforme a quanto stabilito anche per Jacomo Massa, a testimonianza dell'affermazione di Parone.<sup>20)</sup> Non è di poco conto rilevare la sua presenza in concomitanza con quella di Massa; entrambi riflettono le scelte dei committenti in linea con i dettami della Congregazione, che appare dunque promotrice di una pittura devozionale cui il caravaggismo attardato di questi autori ben si prestava.

Desidero rivolgere un sincero e sentito ringraziamento a Maria Giulia Aurigemma per aver letto il testo nell'aprile del 2012 fornendo come sempre saggi consigli. Sono inoltre grato a Susanna Panetta per aver agevolato la ricerca delle carte conservate presso la Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana e a Marina Coccia per la sua consueta disponibilità.

#### REFERENZE FOTOGRAFICHE

Le foto delle figg. 1–3 sono dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma

- 1) C. MAZZETTI DI PIETRALATA, Prima e dopo Caravaggio. Appunti di ricerca per il contributo nordico, in Caravaggio e l'Europa. L'artista, la storia, la tecnica e la sua eredità, Atti del Convegno Internazionale di studi a cura di L. Spezzaferro, Milano, 3–4 febbraio 2006, Cinisello Balsamo 2009, pp. 197–213, in particolare pp. 206 e 207.
- 2) J. THUILLER, *La Peinture en Provence au XVIIe siècle*, Marseille 1978, p. 3, rendeva noto il pagamento segnalatogli da Olivier Michel senza specificare la fonte archivistica.

- E. Fumagalli, Pittori Senesi del Seicento e committenza medicea. Nuove date per Francesco Rustici, in Paragone, 479–481, 1990, pp. 69–82, in particolare pp. 75, 81 e 82 nota 37, ha precisato la segnatura archivistica del documento e ne ha fornito la trascrizione tratta da Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana (d'ora in poi BNLC), Pia Casa degli Orfani Santa Maria in Aquiro e SS. Quattro Coronati, tomo 288, cc. 170r–172r, segnalando l'originale in Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Trenta Notai Capitolini, ufficio 2, notaio Leonardus Bonannus, vol. 126, cc. 690r–698v. Sui documenti è tornata Mazzetti di Pietralata, Prima e dopo Caravaggio ..., cit., p. 207.
- 3) Viene così a cadere anche l'ipotesi di O. MICHEL, Une proposition pour «Mastro Jacomo»: Jacques Casell (Marchiennes, vers 1585 Rome, 1643), in Simon Vouet en Italie, Actes de Colloque Scientifique International, a cura di O. BONFAIT et H. ROUSTEAU-CHAMBON (Nantes, Musée des Beaux-Arts et Archives Départementales, dicembre 2008), Rennes 2011, pp. 237–244, di identificare mastro Jacomo con il francese Jacques Casell, autore per lo più di copie su rame e di dipinti devozionali.
- 4) BNLC, *Pia Casa degli Orfani* ..., tomo 288, cc. 163v–174v; del documento esiste copia nel tomo 256, cc. 221r–229r.
- 5) BNLC, Pia Casa degli Orfani ..., tomo 288, c. 171r: «Et sino a dì 30 di Gennaro 1634 scudi trenta a Mr. Jacomo Pittore, e scudi venti questo dì sodetto, e scudi diece à 23 xmbre detto anno per [cap]arra del quadro, che deve dipingere nella Cappella – 30». La trascrizione fornita da FUMAGALLI, Pittori Senesi ..., cit., p. 81, nota 37, che escludeva la somma numerica in calce al pagamento, ha portato a leggere la caparra di 30 scudi come un versamento di 60, cifra ottenuta sommando al totale di 30 i due esborsi parziali di 20 e 10 scudi, si veda W. Prohaska, "Il problema" di Trophime Bigot, in Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti, catalogo della mostra a cura di L. Spezzaferro (Milano, Palazzo Reale 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006, Vienna, Liechtenstein Museum 5 marzo - 9 luglio 2006), Milano 2005, p. 99, il quale ha così pensato che al pittore fosse spettato il completamento del quadro già iniziato, vista la presunta esiguità della somma. Ricordo per inciso che Carlo Saraceni nel 1618 è pagato 60 scudi per la Pala di San Benno in Santa Maria dell'Anima, un dipinto di proporzioni ben più grandi.
- 6) ASR, Camerale I, Monte di Pietà, Libri Mastri, n. 65, c. 290.
  - 7) Ibidem, n. 67, c. 99.
- 8) L'esecuzione di tre dipinti è comprovato anche dal pagamento al falegname Francesco Lusono per i fuselli dorati, ovvero ornamenti tondeggianti adoperati per decorare modanature e cornici, in data 14 giugno 1635, BNLC, *Pia Casa degli Orfani* ..., tomo 288, c. 173*r*: «Al detto [Francesco Lusono] scudi quattro per li fuselli per 3 quadri indorati 4».
- 9) E. Schleier, The Mystic Marriage of St. Catherine: An Unknown Work of Giovanni Battista Boncori, c. 1673–1675, in the Palmer Museum of Art, in Continuity, Innovation, and Connoisseurship. Old Master Paintings at the Palmer Museum of Art, Convegno Internazionale di studi, a cura di M. J. Harris (University Park, 31 marzo 2 aprile 1995), Philadelphia 2003, pp. 135–146, in particolare p. 142.

- 10) Si veda il resoconto del restauro allegato alla cartella per la stampa della Biennale Internazionale di Antiquariato di Roma, Palazzo Venezia, Roma 5–14 ottobre 2012.
- 11) In particolare per l'Incoronazione di spine, tela che presenta le migliori condizioni conservative, oltre al nome di Gerrit van Honthorst, è stato proposto quello convenzionale del Candlelight Master escludendo quello di mastro Jacomo, considerato per le affinità stilistiche un suo semplice seguace. Ora, l'individuazione del nome dello sconosciuto pittore può favorire una revisione, del resto già avviata, del corpus di Trophime Bigot, artista ricordato da Joachim von Sandrart quale autore di tele a lume di candela, e conseguentemente del Candlelight Master, che appaiono riuniti insieme in B. NICOLSON, Caravaggism in Europe, 2ª ed., a cura di L. Vertova, Torino 1990, I, pp. 59-64. Secondo Jean Pierre Cuzin la personalità del Candlelight Master è da far coincidere con il mastro Jacomo di Santa Maria in Aquiro (J. P. Cuzin, Trophime Bigot: A Suggestion, in The Burlington Magazine, CXXI, 914, 1979, pp. 301-305); per Wolfgang Prohaska, Trophime Bigot coinciderebbe con il Candlelight Master, autore dell'Incoronazione di spine e della Deposizione, mentre mastro Jacomo sarebbe autore della Flagellazione (Prohaska, "Il problema"..., cit., pp. 99–101; L'enigma Trophime Bigot, in I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti, a cura di A. Zuccari, II, Milano 2010, pp. 317–323). L. Slatkes, Master Jacomo, Trophime Bigot, and the Candlelight Master, in Continuity, Innovation, and Connoisseurship ..., cit., pp. 62–83, ha riconosciuto la mano di mastro Jacomo nella Deposizione e nell'Incoronazione di spine, escludendo quella di Trophime Bigot. Secondo Gianni Papi Trophime Bigot, il Candlelight Master e mastro Jacomo sono tre identità ben distinte (G. Papi, Trophime Bigot. Il Maestro del lume di candela e Maestro Giacomo, in Paragone, 49, 1998 (1999), 585, pp. 3–18, in particolare pp. 12 e 13). Queste attribuzioni sono state sostanzialmente ribadite da R. Vodret, B. Granata, Non solo Caravaggio, in Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi, catalogo della mostra a cura di R. Vodret (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 novembre 2011 – 5 febbraio 2012), Milano 2012, pp. 85–88.
- 12) Giovanni Serodine 1594/1600–1630 e i precedenti romani, catalogo della mostra a cura di R. Contini e G. Papi (Rancate, Pinacoteca Züst 16 settembre 30 novembre 1993), Lugano 1993.
- 13) Di questa idea MAZZETTI DI PIETRALATA, Prima e dopo Caravaggio ..., cit., p. 207. Per Giusto Fiammingo si veda Giusto Fiammingo. La fuga del giovane nudo, a cura di P. SMEETS, Perugia 2009; F. CAPPELLETTI, Giusto Fiammingo e Giovanni del Campo, in I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti ..., cit., II, pp. 435–439.
- 14) NICOLSON, Caravaggism in Europe ..., cit., II, nn. 833–834, assegna le due tele a Bigot.
- 15) G. BAGLIONE, Le Vite de' Pittori, Scultori et Architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642, Roma, nella Stamperia d'Andrea Fei, 1642, p. 342.
- 16) Per Francesco Parone si veda S. Danesi Squarzina, La collezione Giustiniani. Inventari I, Torino 2003, p. 310; A. Amendola, I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento, Roma 2010, p. 85; B. Savina, Copisti di Caravaggio attivi per i collezio-

nisti romani: note inedite su Carlo Magnoni al servizio della famiglia Barberini, in Dal Razionalismo al Rinascimento, per i quarant'anni di studi di Silvia Danesi Squarzina, a cura di M. G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 303–307. Recentemente A. Donati, Per Francesco Parone milanese, in Valori Tattili, 1, 2011, pp. 81–91, ha tentato di delineare un percorso stilistico dell'artista che tuttavia sembra ancora prematuro vista l'esiguità delle opere certe. Si veda, infine, F. Rangoni Gàl, G. Tortosa, Alcuni punti per la biografia e l'attività di Francesco Parone, in Roma Moderna e Contemporanea, 2, 2011 (2012), pp. 533–557, le quali, sulla scorta del solo Baglione, indicano il quadro di Santa Maria in Aquiro quale prima opera pubblica di Parone, ancorandolo al 1628–1630.

17) BNLC, *Pia Casa degli Orfani* ..., tomo 159, n. 94, c. 91*r*, lettera di Girolama Cardano alla nobildonna Flaminia Aldobrandini, senza data:

«Et ala colera per haver perso, et di non essere aspettato uscisse talmente fuor di se che mi batte, et più volte se non fusse stato impedito mi haverebbe ammazzata. L'havermi ultimamente talmente senza causa battuta et gittata più volte in terra che son stata in letto più di quindici giorni sotto la cura del signor Silvestro medico, et volermi se non fossero corsi li vicini metter mano al pugnale, et darmi et haver anco nel'istesso tempo dato à mia madre (...) et poi in gioco e Puttane ha consumato ogni cosa in maniera che vorrebbe

adesso appresso di se per giocarsi et spendere in puttane anco questa poca de entrata et veste, et ciò che ho perché so come fusse con lui per non essene ammazzata bisognarebbe che facesse cio che volesse».

- 18) BNLC, *Pia Casa degli Orfani* ..., tomo 159, n. 94, cc. 1*r*–2*v*.
- 19) ASR, *Camerale I*, Monte di Pietà, Libri Mastri, n. 66, 1634, c. 1092:
- «E a dì detto [29 luglio] scudi Venti Cinque moneta pagati a Francesco Parona Pittore portò conto disse à conto del quadro fatto per l'Altare della Cardona nella Chiesa degli Orfani, cassa 25» e c. 1255: «E a dì detto [7 ottobre] scudi Trenta Cinque moneta pagati al signor Francesco Parona Pittore portò conto disse per resto del quadro fatto per l'Altare della quondam Girolama Cardona, cassa s. 35».
- 20) Non a caso nel 1632 l'artista risultava «pittore del signor S.r Card.le Roma», ovvero il cardinale Giulio Roma, titolare di Santa Maria sopra Minerva; il dato si evince da un documento segnalato da A. Bertolotti, Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani, II, Milano 1981, p. 93, per la cui contestualizzazione si veda M. C. Terzaghi, Roma vista da Milano. Per una rilettura degli esordi dei pittori lombardi e piemontesi a Roma, in Roma al tempo di Caravaggio 1600–1630. Saggi, cit., pp. 199 e 200.

# BOLLETTINO D'ARTE

#### MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

16 Anno 2012 ottobre-dicembre

ANNO XCVII SERIE VII

#### SOMMARIO

Giulia Rocco: Un bassorilievo da Amelia di età augustea	1
Stefano Pintor: I rilievi figurati da Porta San Sebastiano. Un riesame	23
Anna Melograni: Novità e precisazioni su Pintoricchio miniatore	33
Yuri Primarosa: Nuove proposte per Charles Mellin pittore e disegnatore lorenese a Roma	53
Adriano Amendola: La cappella della Passione in Santa Maria in Aquiro: il vero nome di mastro Jacomo	77
Maria Barbara Guerrieri Borsoi: L'architetto Giuseppe Passari: la chiesa di Santa Barbara dei Librai e il manoscritto 350 della Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma	87
Patrizia Trivisonno: Quando l'architettura documenta la storia di una famiglia molisana e di un territorio. I Cappuccilli di Ripabottoni	107
Archivio Francesca Cugi: San Silvestro al Quirinale: le cappelle perdute e qualche ipotesi sulle pitture del coro	135
Libri  Lucilla de Lachenal: recensione a Επαίνος Luigi Beschi (a cura di A. Delivorrias, G. Despinis e A. Zarkadas)  Francesco Negri Arnoldi: recensione a S. Mossakowski, King Sigismund Chapel at Cracow Cathedral (1515–1533)	145 152
Intorno a Guttuso	
Giuseppe Basile (†), Fabio Carapezza Guttuso, Raffaella D'Amico, Stefano Ridolfi, con la consulenza di Roberto Cesareo e Maurizio Marabelli:  L'Édicola' di Renato Guttuso	155
Mauro Pratesi: Renato Guttuso e le amicizie fiorentine	167
Abstracts	173