

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico  
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Roma

# CARLO SARACENI

1579 - 1620

UN VENEZIANO TRA ROMA E L'EUROPA

*a cura di*

Maria Giulia Aurigemma

DE LUCA EDITORI D'ARTE

## Sommario

XI	<i>Presentazione</i> DANIELA PORRO	159	<i>Saraceni e la Francia</i> BRUNO SAUNIER
1	<i>I nuovi orizzonti di Carlo Saraceni</i> MARIA GIULIA AURIGEMMA	169	<i>Catalogo delle opere</i>
31	<i>Carlo Saraceni a Venezia</i> MICHEL HOCHMANN e CHIARA MARIN	343	<i>Intorno a Saraceni</i>
45	<i>Saraceni e la Spagna</i> FERNANDO MARÍAS	371	<i>Il 'Pensionante del Saraceni'. Storiografia di un enigma caravaggesco</i> MICHELE NICOLACI
57	<i>Camaldoli, gli Aldobrandini, ed il Riposo nella fuga in Egitto di Carlo Saraceni</i> XAVIER F. SALOMON	378	<i>Note sulle opere disperse di Carlo Saraceni e qualche sottrazione</i> VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO
71	<i>Disegni di Carlo Saraceni: breve riassunto dello stato attuale delle indagini</i> JOACHIM JACOBY	385	<i>Note documentarie sulla vicenda collezionistica del Diluvio dalla fine del Seicento ad oggi</i> RITA RANDOLFI
83	<i>La luminosa carriera di Carlo Veneziano</i> MARIA GIULIA AURIGEMMA	388	<i>Una proposta per Bernardino Radi: la cappella di San Lamberto in Santa Maria dell'Anima a Roma</i> ANTONIO RUSSO
113	<i>Carlo Saraceni a Santa Maria in Aquiro. La decorazione della cappella Ferrari</i> ADRIANO AMENDOLA	392	<i>Regesto di documenti e di fonti letterarie secentesche</i> a cura di MARIA GIULIA AURIGEMMA, FEDERICA PETRICCA, FRANCESCO SPINA
125	<i>Appunti di tecnica esecutiva per Carlo Saraceni e Giovanni Lanfranco nel cantiere della Sala Regia nel palazzo del Quirinale</i> ROSSELLA VODRET	403	<i>Bibliografia</i> a cura di ALESSIO CALABRESI
147	<i>Laboratorio Santa Maria dell'Anima: Carlo Saraceni e gli altri artisti attivi nella chiesa teutonica di Roma tra il 1614 e il 1620</i> LOREDANA LORIZZO		

## Carlo Saraceni a Santa Maria in Aquiro. La decorazione della cappella Ferrari \*

ADRIANO AMENDOLA

Nel secondo decennio del Seicento la pittura della corrente caravaggesca rappresentò un richiamo irresistibile per adornare gli spazi privati delle dimore e quelli più visibili di cappelle, dove scene di crudo realismo e ritratti non idealizzati immersi in una luce nuova andavano a decorare altari e perfino monumenti funebri. Carlo Saraceni si era distinto sulla scena romana per la colta abilità compositiva fatta di contaminazioni tra il lessico del Merisi, l'attraente esuberanza del colorismo veneto e la finitezza fiamminga e forse, più di altri suoi connazionali giunti a Roma in cerca di fortuna, ottenne prestigiosi incarichi in un breve lasso temporale; impegni di cui gli studiosi hanno tentato meritoriamente di determinare la cronologia pur non riuscendo sempre a cogliere un equilibrio con l'evolversi stilistico dell'artista. Maria Giulia Aurigemma ha giustamente sottolineato come la lettura dei dipinti non sempre aiuti da sola a sciogliere il quesito, evidenziando come in Saraceni coesistano spesso grammatiche pittoriche differenti, da una gamma luminosa e aperta ad una più tenebrosa e intima<sup>1</sup>. Un esempio eclatante è la cronologia del *Diluvio* commissionatogli dal giovanissimo duca Paolo Giordano II Orsini, dipinto recuperato ed esposto in questa occasione, eccellente prova della capacità narrativa di Saraceni che rinnova da par suo un tema trattato più volte dal conterraneo Jacopo Bassano e in un noto affresco al Quirinale da Antonio Carracci. Per la composizione saraceniiana, di cui esistono più versioni e copie, fu proposta da Roberto Longhi una datazione alla fine del primo decennio del Seicento, per un certo arcaismo riscontrabile nel modo di atteggiare le figure<sup>2</sup>, cronologia riproposta recentemente da Giuseppe Porzio per la versione conservata oggi nel Monastero delle suore benedettine di San Paolo a Sant'Agata sui Due Golfi<sup>3</sup>, da identificarsi con quella Orsini. È oggi possibile stabilire, grazie a nuovi documenti, la data di esecuzione della tela ancorandola al novembre del 1616, allorché il pittore fu pagato dal maestro di casa Orsini ben 80 scudi<sup>4</sup>. L'anno successivo il segretario di Paolo Giordano II sollecitava la fattura della cornice del dipinto,

che rimarrà in collezione almeno fino al 1696 quando fu lasciato in eredità dal suo ultimo proprietario, don Lelio Orsini, alla cognata Marie-Anne de la Trémoille *Princesse des Ursins*<sup>5</sup>.

Anche nel caso del cantiere affidato a Saraceni dal patrizio tortonese Orazio Ferrari, intestatario della cappella dell'Annunciata in Santa Maria in Aquiro (FIG. 1), il problema principale è sempre stato quello di far collimare lo stile dell'artista con la cronologia proposta dagli studiosi. Alcuni documenti rinvenuti in occasione della presente ricerca aiutano a ricostruire la personalità del committente e forniscono importanti elementi per stabilire l'esatta sequenza esecutiva delle pitture saraceniiane, nelle quali si scorge un forte afflato religioso e timorato simile a quello reso tangibile nel *Diluvio* e il coesistere delle due gamme pittoriche dell'artista, una veneta e l'altra caravaggesca; si svelano inoltre i nomi delle diverse maestranze chiamate a intervenire.

È il testamento di Orazio, redatto l'11 aprile 1639 a più di vent'anni dal compimento dell'impresa decorativa, che ne spiega l'intensa devozione e l'attenzione verso il sito, imposto anche agli eredi. In esso si legge:

“Ho fatto ornare la detta mia Cappella di diversi marmi, e pietre parte orientali commesse di stucco dorato, e di pitture di buona mano, però prego li miei heredi, che usino ogni diligenza, acciò sia mantenuta nel bon stato in che si trovarà al tempo di mia morte, e quando per qualche accidente o per antichità di tempo, o in qualsivoglia modo seguisse in essa rottura di muro, di stucco, di pitture, o qualsivoglia guasto vogliò, che à spese della mia heredità, e miei heredi sia rescritta, et accomodata come prima, e di più prego l'Illustrissimo Prelato, et altri Signori Offitiali della Congregatione sudetta dell'Orfani, che Carità, e devozione, et honore verso la Regina del Cielo procurino con ordini rigorosi che detta Cappella sia tenuta polita, e ben custodita dalli Sacerdoti della Chiesa, e particolarmente dal Sacerdote, che sarà deputato per dir la messa bene offitiata”<sup>6</sup>.



Fig. 1. Cappella Ferrari, Roma, S. Maria in Aquiro.

Fig. 2. Francesco Albertino detto il Nerone, commesso marmoreo della cappella Ferrari, Roma, S. Maria in Aquiro.

Fig. 3. Stefano Fuccari, ornati in stucco, Roma, S. Maria in Aquiro, cappella Ferrari, volta.



Nel 1611 per il committente la scelta della diaconia di Santa Maria in Aquiro non fu casuale; la chiesa era stata in gran parte riedificata per opera dell'architetto Francesco da Volterra<sup>7</sup>; alla sua morte gli era subentrato Carlo Maderno e l'interno doveva apparire ancora in gran parte spoglio. Nell'agosto di quell'anno Ferrari, intenzionato a far decorare una cappella, espresse tale volontà ai deputati della Congregazione degli Orfani, di cui faceva parte da oltre quindici anni<sup>8</sup>. Le sue speranze furono ben riposte. Uomo pio e risoluto, dottore in *utroque jure* e ben gradito alla corte pontificia, il 6 ottobre 1611 riuscì ad ottenere da Paolo V Borghese una Bolla pontificia con la quale gli veniva concesso uno dei sacelli della chiesa<sup>9</sup>. Lo stesso giorno Ferrari istituì un censo di 1000 scudi in favore della Congregazione, con una rendita pari a 60 scudi l'anno, stabilendo che la cappella prescelta doveva essere l'ultima posta a destra entrando in chiesa.

Come si accennava gli studiosi hanno variamente data-

to la partecipazione di Saraceni alla decorazione del sacello Ferrari. Anna Ottani Cavina nel 1968 propose di collocare le pitture intorno al 1612<sup>10</sup>, cronologia dovuta a motivi stilistici e condizionata dalla difficile lettura delle scene a causa del precario stato conservativo in cui all'epoca versavano gli affreschi; nel 1972 Luisa Mortari, riesaminando la cappella dopo i restauri e con l'aiuto della lettura dei decreti delle riunioni della Congregazione degli Orfani, suggerì il 1616-1617<sup>11</sup>. Quest'ultima datazione però coincide con il periodo di maggiore affermazione dell'artista che in quegli anni appare impegnato su più fronti, oltre ad eseguire il *Diluvio* Orsini, dipinge la volta di un salotto della villa Borghese a Montecavallo<sup>12</sup>, è attivo nella Sala Regia del Quirinale e nella chiesa di Santa Maria dell'Anima, dove restaura la pala Fugger di Giulio Romano e poco dopo realizza le pale d'altare delle cappelle Lambacher e Ursino de Vivariis<sup>13</sup>.

I nuovi documenti qui presentati permettono ora di riconsiderare i termini temporali del cantiere che, dalle due



epigrafi sulle pareti laterali, sappiamo concluso nel 1617 e di collocare con sicurezza la parte pittorica tra il 1614 e il 1615. Ad essere compiuti per primi furono l'altare e la fascia inferiore della cappella rivestita in commesso marmoreo: i restauri eseguiti negli settanta del Novecento hanno comprovato l'assenza di lacerazioni tra l'intonaco delle pitture e quello del lavoro lapideo. Questo era in fase di svolgimento già dai primi mesi del 1613 quando sono registrati nel conto di Orazio Ferrari tenuto presso il Banco di Santo Spirito i versamenti in favore di Vincenzo Topi. Dal 15 marzo 1613 all'11 gennaio 1614 lo scultore, nativo di Montepulciano, ricevette acconti per un totale di 429 scudi ai quali si aggiunsero 34 scudi da lui incassati per conto del fiorentino Ottaviano Lazzari, esecutore dei capitelli delle colonne dell'altare<sup>14</sup>. Topi era ben inserito nell'ambiente romano e spesso appare al fianco del più noto collega Rugge-

ro Bescapé, con il quale fu attivo all'Aracoeli e restaurò i quattro pannelli antichi con *Storie di Marco Aurelio*, conservati all'epoca in un cortile del Campidoglio e oggi ai Musei Capitolini<sup>15</sup>. Grazie alla contabilità del nobile tortonese, lo scultore si profila quale responsabile dei lavori oltre che, a mio avviso, esecutore degli elementi scultorei della cappella come gli stemmi ai lati dell'altare.

Tra gli esborsi di particolare interesse è quello registrato nel settembre 1613 relativo a 80 some di fieno<sup>16</sup>, che indicano l'evolversi attivo del cantiere per la presenza degli animali utili ad azionare le macchine per il sollevamento delle pietre lavorate come colonne o trabeazioni. Oltre ad essere usata come foraggio, l'erba essiccata serviva a tenere pulito il ricovero degli animali ed era adatta ad alimentare piccoli braceri per sciogliere la pece e i collanti necessari al fissaggio delle incrostature marmoree. Come si apprende da



Fig. 4. Marcantonio Bassetti,  
*S. Francesco, S. Carlo Borromeo e  
 S. Filippo Neri*, Roma, S. Maria in  
 Aquiro, cappella Ferrari, arcone  
 d'ingresso.

una obbligazione di 300 scudi stipulata nell'aprile del 1614 da Orazio Ferrari, a realizzare il commesso fu il lapicida fiorentino Francesco Albertino detto Nerone, esecutore del partito decorativo insieme ad altri collaboratori, chiamati a garanti dell'accordo, i parenti Bartolomeo e Girolamo Albertino e Sebastiano Cambi<sup>17</sup>. Nel documento il committente, oculato nella gestione dei cordoni della borsa, offre a Nerone i marmi avanzati in corso d'opera per recuperare una discreta somma di denaro in disavanzo. Oltre ai moderni bianco di Carrara e portovenere di Genova, nella cappella è utilizzata una straordinaria campionatura di marmi pregiati e di recupero; largamente presente è la breccia africana, il giallo antico, il portasanta e la breccia corallina. In minore percentuale il diaspro, la rara breccia di Settebassi, l'alabastro orientale, la lumachella pidocchiosa e il nero del Belgio<sup>18</sup>. Le maestranze scelte, come appare anche evidente dalla qualità del commesso e dal disegno delle tarsie (FIG. 2), erano tra quelle fiorentine più importanti e attive a Roma, in particolare Francesco Albertino è ricordato nel 1591 per lavori compiuti nel palazzo Apostolico in cantieri supervisionati dall'architetto Ottaviano Mascherino<sup>19</sup>.

Mentre gli scultori e lapicidi erano intenti a portare avanti il lavoro, sulla volta era impegnato l'artista trentino Stefano Fuccari, specializzato negli ornati in stucco eseguiti con un modellato plastico morbido<sup>20</sup>. Le cornici a cartella e tutti gli spazi liberi perfino delle pareti sono utili a Fuccari per mostrare la sua abilità. Una raffinata strigliatura, identica a quella della cappella Contarelli a San Luigi dei Francesi eseguita più di un decennio prima, delimita l'area delle pitture; nel riquadro centrale si susseguono una fascia piana, un motivo a fusarola ed una baccellatura per tornare ad una fascia piana (trattata con color verde) di raccordo con i riquadri laterali che, negli angoli delle orecchiette quadrangolari, ospitano piccoli volti femminili all'antica (FIG. 3). Cherubini dalle ali distese insieme a girali d'acanto e cartelle di varia foggia occupano gli spazi liberi, anche lungo le pareti e le lesene ai fianchi dell'altare. Gli stucchi furono in parte dorati, probabilmente a partire dall'aprile 1614, e poco dopo, al più tardi sul finire dell'anno, Saraceni poté avviare l'esecuzione delle pitture, per le quali aveva ricevuto un acconto di 100 scudi il 4 dicembre 1613, per i "quadri che doverà fare"<sup>21</sup>. La fase che preludeva quella pittorica consisteva nel trattare i riquadri con un peculiare procedimento d'impermeabilizzazione dell'intonaco con olio di lino<sup>22</sup>; le decorazioni furono compiute partendo dalle volte e scendendo lungo le due pareti laterali. A muoversi sulle impalcature con Saraceni, com'è noto, v'era il veronese Marcantonio Bassetti, il quale eseguì le nove piccole scenette con santi e angeli lungo l'arcone d'ingresso, intervento generalmente posto dalla critica nel 1616 quando i rapporti con il maestro veneziano appaiono più saldi<sup>23</sup>; i nuovi documenti e alcuni elementi stilistici sembrano però anticipare i lavori almeno di un anno. Nel riquadro con *San Francesco e San Carlo Borromeo* fa capolino, alle spalle del neo-eletto santo lombardo, Filippo Neri beatificato il 26 maggio 1615 da Paolo V (FIG. 4). L'inserimento forzato della testa, a scapito dell'equilibrio compositivo – già peraltro non eccelso – suggerisce un cambiamento in corso d'opera, probabilmente indicato dallo stesso devoto committente; diversamente, se l'esecuzione del riquadro fosse stata successiva alla beatificazione, come supposto da Luisa Mortari, il dialogo tra le tre figure sarebbe stato certamente meglio modulato.

Non è chiaro quale fosse la "robba" fornita dalla bot-

Fig. 5. Paolo Piazza detto il Cappuccino, *Annunciazione di Maria*, olio su tela, Roma, S. Maria in Aquiro, cappella Ferrari, altare.



tega dello stampatore Andrea Vaccari, retribuito 15 scudi nel febbraio 1614. Noto a partire dal 1595, attivo a Santa Cecilia a Monte Giordano e a Santa Maria in Via<sup>24</sup> – quest’ultima a poche centinaia di metri dalla chiesa di Santa Maria in Aquiro – e come droghiere a piazza San Pantaleo sotto palazzo Orsini, probabilmente Vaccari fu incaricato di stampare fogli di preghiere o forse qualche incisione utile alle composizioni. Ferrari doveva essere uomo prodigo di consigli e a ben guardare tra i fogli usciti dalla bottega Vaccari – ben milleottocento esemplari sono menzionati nel solo catalogo di vendita del 1614<sup>25</sup> – non si può escludere che qualcuno di essi fosse stato consegnato agli artisti per meglio illustrare le proprie volontà. Ad esempio, è evidente la

Fig. 6. Agostino Carracci da Orazio Sammachini, *Annunciazione di Maria*, bulino, Londra, The British Museum.



somiglianza tra la figura angelica della pala d’altare raffigurante l’*Annunciazione di Maria* eseguita da Paolo Piazza detto il Cappuccino<sup>26</sup> (FIG. 5) e quella della composizione ideata da Orazio Sammachini, incisa da Agostino Carracci e stampata da Vaccari (FIG. 6).

Si possono infine citare altri due documenti rogati tra 1616 e 1617 da Ferrari. Con il primo, del 22 giugno 1616, Orazio stipula una obbligazione di 100 scudi per far celebrare le messe nella cappella, con un particolare rituale riservato al venerdì. In questo giorno si doveva portare davanti all’altare un quadro rimovibile raffigurante un *Santissimo Crocifisso*<sup>27</sup>, in conformità a quanto stabilito nei patti concordati tra Orazio e la Congregazione degli Orfani il 6

Fig. 7. Carlo Saraceni, *Nascita della Vergine*, Roma, S. Maria in Aquiro, cappella Ferrari, parete destra.



ottobre 1611. Tra le varie clausole, ogni giorno il sacerdote doveva celebrare messa per i defunti secondo un calendario settimanale ben preciso: “Il venerdì la messa della Santissima Passione di Nostro Signore Gesù Xto Salvatore nostro, applicando il sacrificio per la liberatione dell’anime delli defunti che sono nel purgatorio che non hanno suffragio”<sup>28</sup>. In tale data la cappella era terminata, eccezion fatta per la pala d’altare che fu posta in loco a ridosso del 21 giugno

Fig. 8. Carlo Saraceni, *Presentazione al Tempio*, Roma, S. Maria in Aquiro, cappella Ferrari, parete sinistra.



1617, data del secondo documento, in cui Ferrari aggiunge agli obblighi pattuiti con la Congregazione l’acensione perpetua di una lampada davanti all’altare, ormai completato in ogni sua parte, e l’esecuzione ogni venerdì di un canto in onore della Vergine, l’inno *Stabat Mater Dolorosa*<sup>29</sup>.

Il legame del committente con Paolo V Borghese e la corte romana appare rafforzato dalla decisione di dedicare la cappella all’Annunciata, riflesso di una particolare devozio-

Fig. 9. Carlo Saraceni e aiuti,  
*Incoronazione della Vergine in gloria*  
 (riquadro centrale della volta),  
 Roma, S. Maria in Aquiro, cappella  
 Ferrari, volta.



ne in linea con le scelte del pontefice che tra 1609-1610 aveva fatto realizzare con la medesima intitolazione la cappella nel palazzo del Quirinale, ai cui lavori partecipò tra l'altro lo stuccatore Stefano Fuccari. Le storie mariane raffigurate in Santa Maria in Aquiro sono la *Nascita della Vergine* sulla parete destra e la *Presentazione al Tempio* sulla sinistra (FIGG. 7-8), sormontate rispettivamente da lunette con l'*Assunzione* e la *Dormitio Virginis*; i quattro episodi alternano ambientazioni al chiuso nella *Nascita della Vergine* e *Dormitio Virginis* – in cui la luce proviene da più fonti quali fiaccole, candele e finte aperture nell'architettura evidenziate dal chiarore che ne sottolinea le membrature – con scene all'aperto nelle restanti; in particolare lo sfondo di architetture nella *Presentazione al Tempio* appare composto in maniera scenografica da diversi elementi; la base di una colonna in ombra è utile al pittore per profilare l'edificio classicheggiante che svetta sulla destra alle spalle del sacerdote Zaccharia che accoglie Maria, mentre sul lato opposto diversi edifici coesistono tra loro per evocare il mondo antico: un'alta torre con finestre in parte celata da mura simili a quelle delle Terme di Caracalla, un fronte marmoreo con bassorilievi e un altro edificio in rovina con tetto a capriate. In entram-

be le scene maggiori Saraceni, superando le difficoltà dovute alla forma allungata e stretta del riquadro che in basso ospita due sepolcri a cartella con le epigrafi, riesce ad ottenere due composizioni molto equilibrate inserendo personaggi e oggetti in modo peculiare. Nella *Nascita della Vergine* dipinge il brano realistico e tutto caravaggesco della seggiola di paglia ove sono appoggiati un portamoccolo e quello che sembra uno specchio convesso, così come superbo spunto narrativo appare il catino di rame sorretto da un'ancella e, nella *Presentazione al Tempio*, l'episodio del fanciullo che governa una pecora posta in scorcio in primo piano e la cesta ove è riposta una coppia di tortore da offrire al tempio.

Il pittore, sfruttando il poco spazio a disposizione, costruisce prospetticamente la scena suggerendo la salita dalla giovane Maria al Tempio attraverso la posizione degli astanti, tra i quali si riconosce l'anziana Anna con il mantello giallo e i capelli raccolti in un turbante. Al centro della volta della cappella è dipinta l'*Incoronazione della Vergine in gloria* (FIG. 9), mentre ai lati assistono *Angeli musicanti*, in gran parte perduti nel riquadro a sinistra che presenta una estesa lacuna. A ridosso della finestra, sopra il timpano marmoreo, sono raffigurati a destra *San Giovanni Battista* e a sinistra *San Paolo*. Nelle due lesene ai lati dell'altare, fra girali in stucco, trovano posto due ovali con i ritratti di Orazio Ferrari e della moglie Enrica Sordi in preghiera (FIGG. 10-11), assegnati pur con qualche perplessità allo stesso autore della pala, Paolo Piazza<sup>30</sup>. L'attribuzione è problematica; formalmente i ritratti appaiono solidi, condotti con un naturalismo più marcato rispetto alle figure dipinte dall'artista. Le effigi, di buona qualità, furono eseguite entro e non oltre il 1615 e credo sia opportuno considerare la possibilità che esse possano essere state eseguite da Marcantonio Bassetti. Il pittore si cimentò nel ritratto in molte occasioni e alcuni confronti rendono plausibile l'ipotesi. In particolare, il *Ritratto di monaca* del Museo di Castelvecchio di Verona (FIG. 12) mostra tangenze con la resa impietosa del volto di Enrica Sordi, segnato dalle rughe. Così come il *Ritratto di uomo anziano con libro*, sempre a Castelvecchio, ricorda la severa impostazione del volto di Orazio Ferrari che guarda ispirato verso la Madonna, al centro dell'altare. Naturalmente nella cappella Ferrari ci troviamo di fronte a ritratti giovanili, acerbi, dove l'artista ancora non ha preso piena coscienza dei suoi mezzi espressivi, che pure furono

Fig. 10. Marcantonio Bassetti (qui attribuito), *Ritratto di Orazio Ferrari in preghiera*, Roma, S. Maria in Aquiro, Cappella Ferrari.



Fig. 11. Marcantonio Bassetti (qui attribuito), *Ritratto di Erminia Sordi in preghiera*, Roma, S. Maria in Aquiro, Cappella Ferrari.



eccelsi se Roberto Longhi poté ritenerlo degno di confrontarsi negli anni Trenta del Seicento con “un Rembrandt, un Hals, un Velázquez”<sup>31</sup>. Le parole di Bassetti nella nota lettera indirizzata a Palma il Giovane il 6 maggio 1616, con le quali il veronese descriveva “un’Accademia alla Veneziana” ove si disegnavano “le attitudini con li pennelli, e colori”<sup>32</sup>, ben si atagliano alla decorazione della cappella Ferrari, cui lui e Saraceni si dedicarono proprio in quegli anni. Vi si nota una serie di diverse “attitudini” costruite con il colore alla veneziana, secondo i tipi che possiamo immaginare popolare i fogli della famosa accademia fondata a Roma dai veneti che tanto interesse suscitò anche negli artisti più affermati. Sarà stata questa l’accademia frequentata dal giovane Gerrit van Honthorst ricordata da Giulio Mancini<sup>33</sup>?

Sicuramente la cappella Ferrari ebbe sull’artista olandese più di una suggestione come dimostra il coro di angeli con strumenti musicali della pala di Albano, firmata e datata 1618, e il volto spiccatamente naturalistico della committente Flaminia Colonna Gonzaga in preghiera, che ricorda assai da vicino quello di Erminia Sordi. La suggestione appare tanto più rilevante se il ritratto si può assegnare alla mano del Bassetti che Honthorst poté conoscere nel cantiere del Quirinale, frequentato dall’olandese nei primi anni del suo soggiorno romano, come provano gli elementi derivati nelle sue opere dallo Spadarino e dallo stesso Saraceni.

Come nella cappella dell’Annunciata al Quirinale, dal punto di vista iconografico un ruolo non secondario spetta alle figure angeliche che troviamo impegnate nella volta a

Fig. 12. Marcantonio Bassetti,  
*Ritratto di monaca*, olio su tavola,  
 Verona, Museo di Castelvecchio.



suonare strumenti musicali, prostrate davanti alla Vergine Annunciata e all'arcangelo Gabriele nella pala d'altare, ed infine oranti nel riquadro centrale dell'arcone. In tale scelta riconosciamo l'importanza che ebbe per Orazio Ferrari la lettura del *Trattato dell'Angelo Custode* del catanzarese Francesco Albertino, omonimo del lapicida autore degli ornati della cappella; il volume, edito nel 1612, è elencato insieme ad altre opere teologiche nell'inventario del tortonese redatto il 3 settembre 1639<sup>34</sup>. Tra gli altri volumi figurano cinquecentine come le *Croniche de gli ordini instituiti dal padre s. Francesco* di Marcos de Lisboa, *Tutte l'opere* del domenicano Luis de Granada e seicentine come gli *Essercitij Spirituali* di Agostino Manno, *Delle imprese sacre* e l'*Oratione in lode di San Carlo Borromeo* del tortonese Paolo Aresi. Lo stesso Ferrari nel suo testamento evoca l'aiuto "dell'Immacolata Vergine Maria mia avvocata dell'Angelo mio custode"<sup>35</sup>, e di tutti i santi. Anche la quadreria raccolta nel-

la ricca abitazione, composta da sessantadue opere, riflette l'animo pio di Ferrari e della moglie; ai soggetti sacri neo e vetero testamentari si aggiungono molti ritratti della corte pontificia, tra i quali papa Clemente VIII Aldobrandini e il cardinale *nepote* Pietro, Urbano VIII Barberini e i porporati Antonio e Francesco, che ben restituiscono i legami di amicizia intrattenuti nel tempo. Lo stesso Ferrari, nel nominare tutore il cardinale Francesco Barberini, ricorda di aver servito "per suo agente" sin dal 1592, ovvero fin dagli inizi del pontificato di Clemente VIII, l'ancora prelado Maffeo Barberini "mentre fu governatore di Fano". Appesi alle pareti dell'abitazione vi erano inoltre due effigi di personaggi quattrocenteschi: il difensore dagli attacchi turchi di origine albanese Giorgio Scanderberg e Lorenzo Giustiniani fondatore della Congregazione di San Giorgio in Alga a Venezia, pia istituzione di cui recentemente sono stati evidenziati i contatti con Carlo Saraceni attraverso il canonico Maurizio Moro<sup>36</sup>.

È difficile distinguere la qualità delle opere raccolte da Ferrari in quanto nell'inventario non ricorrono i nomi degli autori; sappiamo solo che esse furono valutate 300 scudi e affidate per la vendita ad alcuni rigattieri<sup>37</sup>. Escluse dall'alienazione, una *Santa Prassede* e una *Madonna col Bambino*<sup>38</sup>, scelte dall'esecutore testamentario Carlo Lilio come le migliori per essere donate, in conformità al volere di Ferrari, all'Auditore di Rota monsignor Clemente Merlini e al cardinale Francesco Barberini<sup>39</sup>, al quale spettavano in più ogni dicembre "un par di fagiani vivi regalati con fetuzza di seta cremesina"<sup>40</sup>. È interessante notare che Merlini possedeva una quadreria con "infinite pitture bellissime"<sup>41</sup> ammirata dai suoi contemporanei, in particolare da Giulio Rospigliosi e da Fabio Chigi, dove ritroviamo elencata una "Madonna di Carlo veneziano grande"<sup>42</sup>, indizio del comune interesse dei due personaggi per l'artista.

Attraverso i nuovi documenti la figura di Orazio Ferrari si è rivelata quella di un importante esponente di un'aristocrazia minore che, anche in virtù del rango fondato su un certo potere economico ottenuto attraverso il possesso di numerose proprietà immobiliari, godette di buon prestigio presso la curia pontificia. È in questo *entourage* che si legittima la sua scelta di affidare il compimento del cantiere decorativo a Saraceni e della pala d'altare a Piazza, pittori complementari fra loro, ma autonomi e stilisticamente diversi, ben introdotti, favoriti e protetti dai principali attori dei pontificati Aldobrandini e Borghese. A facilitare la preferenza fu anche la condotta morale dei due artisti ben gradita al committente – fervente e devoto cristiano – il quale alla sua morte scelse di farsi seppellire in abiti da frate Cappuccino, proprio come aveva fatto alcuni anni prima Carlo Saraceni<sup>43</sup>.

\* *Desidero ringraziare Maria Giulia Aurigemma per il costante e generoso confronto intellettuale sulle problematiche saraceni e Claudia Conforti per i suoi attenti consigli. Esprimo inoltre la mia riconoscenza a Elisabetta Mori e Cristina Falcucci dell'Archivio Storico Capitolino, a Alberto Baffigi e a Fabrizio Martello dell'Archivio Storico della Banca d'Italia, per la costante disponibilità mostrata durante lo svolgersi delle ricerche archivistiche.*

<sup>1</sup> M.G. AURIGEMMA, *Carlo Saraceni, un Veneziano a Roma*, in *Caravaggio e il Caravaggismo*, a cura di G. Capitelli e C. Volpi, Roma 1995, pp. 117-138.

<sup>2</sup> R. LONGHI, *Ter Brugghen e la parte nostra*, in "Vita Artistica", II, 6 (1927), p. 112.

<sup>3</sup> G. PORZIO, *Antiveduto Grammatica, Carlo Saraceni. Recupero per il primo Seicento romano*, in "Storia dell'Arte", 134 (2013), pp. 79-84.

<sup>4</sup> Archivio Storico Capitolino, Archivio Orsini, II serie, 2097, f. 28: "A di 15 di novembre 1616 Andrea Berti paghate a Carlo Venetiano Pittore scudi ottanta di m[one]ta sono per valuta di il quadro di... dipinto auto da lui per d[ett]o prezzo che con ricevuta vi si fan buoni - 80".

<sup>5</sup> A. AMENDOLA, *La collezione del principe Lelio Orsini nel palazzo di piazza Navona a Roma*, Roma 2013, pp. 37, 45-46, 98-99 n° 43.

<sup>6</sup> Biblioteca Nazionale dei Lincei e Corsiniana (d'ora in poi BNLC), Pia Casa degli Orfani Santa Maria in Aquiro e SS. Quattro Coronati, t. 256, ff. 316v-317r.

<sup>7</sup> Sulla diaconia, tra le più antiche di Roma, resistita nelle sue funzioni anche durante la Cattività Avignone, che sorge sui resti del Tempio di Matidia, suocera dell'imperatore Adriano, su piazza Capranica vicino il Pantheon, si veda M.T. PALEANI, M.P. SCIRÒ CALABRISOTTO, *Indagini su un'antica chiesa di Roma. Santa Maria in Aquiro*, in "Antiqua", VI, 4 (1981), pp. 38-45. L. MARCUCCI, *Francesco da Volterra. Un protagonista dell'architettura post-tridentina*, Roma 1991, pp. 160-175.

<sup>8</sup> Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), Trenta Notai Capitolini, ufficio 28, notaio Simon Pietro Corallus, vol. 82, ff. 241r-242v/255r-256r.

<sup>9</sup> Copia della Bolla d'Urbano VIII è conservata presso la Biblioteca Oliveriana di Pesaro (d'ora in poi BOP), ms. 1610, fascicolo I, ff. 28-31.

<sup>10</sup> A. OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni*, Vicenza 1968, pp. 64-65, n. 32. Più di recente si è espressa per una datazione più prossima al 1612 anche L. TESTA, *Carlo Saraceni (Venezia 1579 circa - 1620)*, in *I Caravaggeschi. Percorsi e protagonisti*, a cura di A. Zuccari, II, Milano 2010, p. 655.

<sup>11</sup> L. MORTARI, *Carlo Saraceni nella chiesa romana di Santa Maria in Aquiro*, in "Arte Veneta", 26 (1972), pp. 121-132.

<sup>12</sup> H. HIBBARD, *Scipione Borghese's Garden Palace on the Quirinal*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", 23 (1964), pp. 184-185 e 191. A. NEGRO, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese: Paolo Brill e Guido Reni nel Palazzo Rospigliosi Pallavicini a Roma*, Roma 1996, pp. 30-38. M.G. AURIGEMMA, *Saraceni (e la sua scuola) da "ritrovare"*, in *Roma al tempo di Caravaggio 1600-1630. Saggi*, a cura di R. Vodret, Catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, 16 novembre 2011 - 5 febbraio 2012), Milano 2012, p. 232.

<sup>13</sup> L. LORIZZO, *Carlo Saraceni a Santa Maria dell'Anima. Il restauro della pala Fugger e la decorazione della cappella di San Benno sotto una nuova luce*, in "Storia dell'Arte", 134 (2013), pp. 59-74.

<sup>14</sup> Si veda appendice documentaria 1 e 2.

<sup>15</sup> G.G. ZORZI, Bascapé (Bescapé) Ruggero, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 7, 1979, pp. 58-59.

<sup>16</sup> Si veda appendice documentaria 1.

<sup>17</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 24, notaio Felix Antonius De Alexandris, vol. 152, ff. 543r-v: "Obligatio Pro Ill.mus Horatio de Fer-

rarij / Die 15 men Aprilis 1614 / In mei etc. personaliter constitutus Franciscus Albertinus quondam Bartholomei alias il Nerone mihi cognitus sponte etc. ac omni meliori modo promisit ac se obligavit solvere Illustrissimi Domine Horatio de Ferrarjs absente me etc. scuta treginta monetae Juliorum decem pro scuto sunt causa et occasione petrarum marmorearum per dominum Franciscum acceptatarum eius propriae auctoritate dicti Ill.mo domine Horatio ante Ecclesiam Orphanorum de Urbe pro dicto domino Horatio in dicta Ecclesia retenturam pro servitio conficiendi cappellam pro eius devotione in dicta Ecclesia et ad tantundem per dicto Franciscum liquidatum ad favore dicti Ill.mi domine Horatij pacto tamen apposito quod liceat dicto Francisco liquidari facere dictas petras marmoreas supradicto Horatio infra tres menses ab hoc die proximi: alias transacto dicto trimestre dicta liquidatione non facta supradicto domino Horatio promisit dicto Franciscus dicta scuta treginta solvere dicto domino Horatio libere etc. liquidando ex se et iuxta suam conscientia ad dicta scuta triginta et libere solvere [?] etc. et ad maiorem cautelam dicti Ill.mi domine /f. 543v/ Horatij personaliter constituti Laurentius filius quondam Sebastiani Cambij florentinus, Bartholomeus quondam Laurentij Albertini florentinus et Bernadus quondam Hieronimi de Albertinij similiter florentinus [...] uti principales et insoludum obligarunt ad favore dicti Ill.mi domine Horatij de Ferrarj absente me etc. de solvendo dicta scuta treginta dicto trimestre transacto seu facta supradicta liquidatione cum dicto domino Horatio totius illud quod dicto franciscus est debitor dicto Domine Horatio occasione dictarum petrarum libere etc. alias etc. que omnia etc. pro quibus etc. obligarunt ses etc. heredes etc. bona omnia etc. in ampliori forma camere apostolice cum solitij ilis etc. citra etc. [...] Actum in officio mei presentibus D. Ventura quondam Matthei Valerani Romano et Domine Laurentio Albertino Romano testibus".

<sup>18</sup> Per i marmi e le tecniche di lavorazione mi sia consentito rimandare al mio *Il colore dei marmi. Tecniche, lavorazioni e costi dei materiali lapidei tra Barocco e Grand Tour*, Roma 2011.

<sup>19</sup> A. BERTOLOTTI, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri, del già stato pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche tratte dagli Archivi romani*, Bologna, Regia Tipografia 1885, p. 30.

<sup>20</sup> M. PUPILLO, *Fuccari (Fuccaro, Fucheri, Furcheri, Zuccari), Stefano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 50, 1998, pp. 668-669. ID., *Ancora su Stefano Fuccari. La carriera di uno stuccatore trentino a Roma tra Cinque e Seicento: documenti e considerazioni*, in *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, Atti del Convegno a cura di L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti, Trento 12-14 febbraio 2009, Trento 2011, pp. 133-143.

<sup>21</sup> Si veda appendice documentaria 1.

<sup>22</sup> Sulla tecnica della pittura ad olio su muro si veda P. BENSI, *La tecnica della pittura ad olio su muro nel Cinquecento: fonti ed opere*, in *Sebastiano del Piombo e la cappella Borgherini nel contesto della pittura rinascimentale*, Atti del convegno internazionale a cura di S. ARROYO ESTEBAN, B. MAROCCHINI, C. SECCARONI, Firenze 2010, pp. 63-66. ID., *La pittura murale ad olio nel Veneto nel Seicento e nel primo Settecento*, in "Barockberichte", 34-35 (2003), pp. 337-344.

<sup>23</sup> R. CONTINI, *Marcontonio Bassetti sulla Via Appia*, in "Paragone", XVI, 529-533 (1994), pp. 191-196. S. MARINELLI, *Il giovane Turchi: la nobiltà del pittore*, in *Alessandro Turchi detto l'Orbetto 1578-1649*, a cura di D. Scaglietti Kelescian, Catalogo della mostra (Verona, Museo di Castelvecchio 19 settembre-19 dicembre 1999), Venezia 1999, pp. 11-20 in particolare pp. 15-16.

<sup>24</sup> F. EHRLE, *Roma al tempo di Urbano VIII. La pianta di Roma Maggi-Maupin-Losi del 1625 riprodotta da uno dei due esemplari completi finora conosciuti*, Roma 1915, p. 30. A. BERTOLOTTI, *Artisti Lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, II, Milano, Hoepli 1881, p. 262. M. BURY, *The Print in Italy*, Londra 2001, pp. 140-141, 234-235. Per un dettagliato studio su Andrea e sulla famiglia Vaccari si veda il contributo di S. BALLESI, *Una famiglia di stampatori a Roma fra Cinque e*

*Seicento: i Vaccari*, in *Il mercato delle stampe a Roma*, a cura di G. Saporì, San Casciano 2008, pp. 57-85.

<sup>25</sup> S. BALLESI, *Una famiglia di stampatori* cit., p. 57.

<sup>26</sup> La pala in passato attribuita a Francesco Nappi è stata ricondotta a Paolo Piazza da E. FUMAGALLI, *Paolo V Borghese in Vaticano: appartamenti privati e di rappresentanza*, in "Storia dell'Arte", 88 (1996), pp. 341-370, in particolare p. 369, nota 65.

<sup>27</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 24, notaio Johannes Felix Juvenalis, vol. 159, f. 638r-v/655r-v.

<sup>28</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 28, vol. 82, f. 242r.

<sup>29</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 24, vol. 162, ff. 292r-v/301r.

<sup>30</sup> Per le effigi dei coniugi Ferrari è stata avanzata l'attribuzione a Piazza da C. STRINATI, *Alessandro Turchi e l'ambiente romano*, in *Alessandro Turchi* cit., p. 47, condivisa dubitativamente da E. FUMAGALLI, *Padre Cosimo Cappuccino a Roma, in Paolo Piazza. Pittore cappuccino nell'età della Controriforma tra conventi e corti d'Europa*, a cura di S. Marinelli, A. Mazza, Verona 2002, p. 232. Nel 1639 il pittore Filippo Ratti fu incaricato di eseguire tre copie del ritratto di Ferrari, destinate ad altrettante congregazioni religiose nominate quali sue eredi, BOP, ms. 1610, fascicolo I, f. 33v: "A di 27 detto [novembre 1639]. A Filippo Ratti Pittore scudi sette per tre retratti del signor Horatio per tenere nelle stanze della Congregazione delli tre heredi come per ricevuta n. 21, s[cudi] 7". Ratti è ricordato per aver eseguito nell'ottobre del 1630 un ritratto del cardinale Barberini per i Caetani di Sermoneta, si veda A. AMENDOLA, *I Caetani di Sermoneta. Storia artistica di un antico casato tra Roma e l'Europa nel Seicento*, Roma 2010, p. 56 e 142. Le istituzioni eredi di Orazio Ferrari furono la Congregazione dei Dodici Apostoli, quella della Santissima Trinità e quella degli Incurabili di San Girolamo alla Carità.

<sup>31</sup> R. LONGHI, *Presenze alla Sala Regia*, in *Paragone Arte*, X, 117 (1959), p. 37.

<sup>32</sup> G.G. BOTTARI, S. TICOZZI, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi dei secoli XV, XVI e XVII*, Milano, Giovanni Silvestri 1822-1825, II, pp. 484-486, n. CXXI. Per una accurata lettura della vicenda si veda il recente contributo di M.G. AURIGEMMA, *Presenze dei veneti a Roma, 1590-1630*, in *Roma al tempo di Caravaggio* cit., pp. 213-216.

<sup>33</sup> G. MANCINI, *Considerazioni sulla pittura*, ed. critica a cura di A.

Marucchi, L. Salerno, Roma 1956-1957, I, p. 258.

<sup>34</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 28, notaio Paulo Vespignanus, vol. 193, ff. 758r-774v.

<sup>35</sup> BNLC, Pia Casa degli Orfani Santa Maria in Aquiro e SS. Quattro Coronati, t. 256, f. 314r.

<sup>36</sup> M.G. AURIGEMMA, *Saraceni, il Tago e il Mincio*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento, per i quarant'anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma 2011, pp. 184-192.

<sup>37</sup> ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 28, vol. 193, ff. 960r-961r/983r (vendita dei beni mobili); ff. 1005r-1008r (vendita dei dipinti).

<sup>38</sup> La quietanza che esclude dall'alienazione il dipinto raffigurante *Santa Prassede*, donato a Clemente Merlini è conservata in ASR, Trenta Notai Capitolini, ufficio 28, vol. 193, f. 1058r/v.

<sup>39</sup> BNLC, Pia Casa degli Orfani Santa Maria in Aquiro e SS. Quattro Coronati, t. 256, f. 317v: "Item lascio à Monsignore Illustrissimo et Reverendissimo Clemente Merlino Auditor di Rota per amorevolezza, e in segno della servitù che gli professo un quadro di pittura delli migliori che si trovaranno nella mia heredità escluso quello, che si dovrà dare all'Eminentissimo Signor Cardinale Protettore di questa mia disposizione come appresso dirò [...] /f. 320r/ e confidato nella benignità dell'Eccellentissimo, e Reverendissimo Cardinale Francesco Barberino nepote di Sua Santità nomino et elego Sua Eminenza Protettore di questo mio testamento con ogni amplissima autorità [...] /f. 320v/ ordino che dalli miei heredi se gli doni il più bel quadro di pittura, che si troverà nella mia heredità caso, che à giudizio di persone intendenti si consideri vi sia cosa degna per Sua Eminenza".

<sup>40</sup> *Ibidem*, f. 320v.

<sup>41</sup> A. NEGRO, *La Collezione Rospigliosi. La quadreria e la committenza artistica di una famiglia patrizia a Roma nel Sei e Settecento*, Roma 1999, p. 24.

<sup>42</sup> La collezione di Clemente Merlini attende ancora oggi una trattazione ragionata. Un parziale elenco delle pitture è stato reso noto da A. ANGELINI, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Milano 1998, p. 42 nota 68.

<sup>43</sup> Saraceni dichiarò la volontà di esser sepolto in saio cappuccino nel testamento conservato presso l'Archivio di Stato di Venezia, sezione notarile, notaio Federici Nicolò, b. 374, f. 275, trascritto da A. OTTANI CAVINA, *Carlo Saraceni* cit., pp. 90-91.

APPENDICE DOCUMENTARIA

1. *Archivio Storico della Banca d'Italia, Banco di Santo Spirito, Contabilità, n. 5, anno 1613*

[f. 280s]

Sr. Horatio Ferrari deve d[ar]e [...]

E a di 15 Marzo s. cinquanta m[one]ta pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi deve a conto della cappella chel deve fare alla chiesa del Orfani q. 291 – 50

[...]

E a di 6 maggio s. cinquanta m[one]ta pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vincentio Toppi [*sic*] disse à conto de sua lavori q. 367 – 50

[f. 778s]

Sr. Horatio Ferrari decontro deve dare [...]

E a di 15 detto [giugno] s. venti m[one]ta pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse aconto della sua cappella delli Horfanelli ric. 423 – 740 – 20

E a di p[ri]mo luglio s. quindici m[one]ta pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi e per lui a m[astro] Ottaviano Lazari disse aconto delli capitelli della sua cappella alli orfani come ric. 445 – 740 – 15

[...]

E a di 13 detto s. trentacinque m[onet]a pagati per suo ord[in]e al S. Ottavio Fuccari à conto dello stucco che fa nella sua cappella ric. 462 – 741 – 35

E a di 20 detto s. venti m[onet]a pagati per suo ord[in]e a Vincentio Topi ric \_\_\_ disse a conto di lavori della sua cappella ric. 473 – 740 – 20 [f. 778d]

somma e segue la de contro faciata –

E a di 6 Agosto s. sessanta m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse a conto della sua capella ric. 154 – 980 – 60

E a di 9 detto s. dodeci m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Francesco Toti anzi al sudetto Vinc[enz]o Topi disse a conto della sua cappella ric. 119 – 980 – 12

[...]

E a di 17 detto s. quindici m[onet]a pagati per suo ord[in]e a Vincentio Topi disse aconto de suoi lavori ric. 169 – 980 – 15

E a di 24 detto s. venticinque m[onet]a pagati per suo ord[in]e a Stefano Fuccari disse aconto di stucco per la sua cappella ric. 179 – 980 – 25

E a di detto per resto datognene cre[dit]o in Altro suo conto in questo – 1035 – 35

[f. 1037d]

Sr Horatio Ferrari decontro deve dare a di 24 Agosto s. dodici m[onet]a pag[ati] per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse aconto de lavori della sua capella come ric. 129 – 980 – 12

E a di 13 detto s. venti m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vincentio Topi aconto de suoi lavori fatti nella sua capella ric. 188 – 980 – 20

E a di 4 sett[embre] s. venticinque m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Paulo muratore disse a conto di Robba e Hopere fatte per la sua capella ric. 192 – 980 – 25

E a di 7 detto s. quindici m[onet]a pagati per suo ord[in]e a Vinc[enz]o Topi a conto de d[ett]a Capella ric. 188 – 980 – 15

E a di 12 detto s. quaranta cinque b. 60 m[onet]a pagati per suo ord[in]e a Jacomo Rotini disse per ottanta some di fieno ric. 204 – 980 – 45.60

E a di 16 detto s. venti m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi aconto de lavori della sua capella ric. 208 – 980 – 20

[f. 1224d]

Sr Horatio Ferrari decontro deve dare [...]

E a di 16 detto [novembre] s. venti m[onet]a pagati con suo ord[in]e a

m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse aconto de lavori che da alla sua capella ric. 281 – 1216 – 20

[...]

E a di detto s. trenta m[onet]a pagati con suo ord[in]e a Stefano Fucaro disse aconto de stucco per la sua capella ric. 290 – 1216 – 30

E a di detto s. venti m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse per detta cappella ric. 290 – 1216 – 20

[...]

E a di 2 de decembre s. venti m[onet]a pagati con suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse aconto di lavori della sua capella ric. 300 – 1216 – 20

E a di 4 detto s. cento m[onet]a pagati con suo ord[in]e al S. Carlo Saracini Venetiano disse aconto delli quadri che doverà fare nella sua capella ric. 304 – 1216 – 100

[f. 1224s]

somma e segue de contro –

E a di 7 de decembre s. venti m[onet]a pagati con suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse aconto de sua lavori ric. 310 – 1216 – 20

E a di 14 detto s. venti m[onet]a pagati con suo ord[in]e al sudetto come sopra 310 – 1216 – 20

E a di 20 detto s. decenove m[onet]a pagati con suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Toppi e per lui a Ottaviano Lazzari disse per resto della fattura de capitelli de Marmo per la sua capella ric. 328 – 1216 – 19

E a di detto s. venti m[onet]a pagati con suo ord[in]e al sudetto disse a conto de lavori e spese de detta cappella ric. 328 – 1216 – 20

E a di 23 detto s. dieci m[onet]a pagati con suo ordine a Vinc[enz]o Topi disse aconto della sua capella ric. 332 – 1216 – 10

E a di 24 detto s. dieci m[onet]a pagati con suo ord[in]e a Stefano stuccatore ric. 335 – 10

[...]

2. *Archivio Storico della Banca d'Italia, Banco di Santo Spirito, Contabilità, n. 6, anno 1614*

[f. 272d]

Sr Horatio Ferrari decontro deve dare [...]

E a di 10 detto [gennaio] s. quindici m[onet]a pagati con suo ord[in]e a m[astr]o Paulo Verogo disse per fatt[ur]a fatta alla sua cappella sino a questo giorno ric. 171 – 365 – 15

E a di 11 detto s. quindici m[onet]a pagati per suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi disse aconto di lavori de la sua capella ric. 172 – 365 – 15

E a di detto s. dieci m[onet]a pagati con suo ord[in]e a m[astr]o Vinc[enz]o Topi come sopra 365 – 10

E a di 8 di febraio s. trenta m[onet]a pagati con suo ord[in]e a Stefano Fuccari disse a conto della sua cappella ric. 209 – 365 – 30

[...]

E a di 19 detto s. quindici m[onet]a pagati con suo ord[in]e a m[astr]o Andrea Vacari disse per tanta Robba hauta da lui per la sua capella ric. 331 – 365 – 15

[...]

[f. 272s]

somma e segue de contro –

E a di 8 marzo s. venti m[onet]a pagati con suo ord[in]e a Stefano Fuccari disse a conto de lavori della sua cappella a ric. 245 – 365 – 20

E a di 26 detto s. quaranta m[onet]a portò c[ome sopr]a ric. 269 – 365 – 40

[...]

E a di 26 detto [aprile] s. sessanta m[onet]a pagati con suo ord[in]e a Stefano Fuccari disse aconto de horo et indoratura per la sua capella ric. 312 – 365 – 60