

«Questa signor mio è la ruffiana delle pitture»:  
Salvator Rosa e l'invenzione di un nuovo modello di cornice  
*Adriano Amendola*

«Fu anche solito il Rosa di far fare ad ogni sua pittura l'adornamento, cosa rare volte udita da me, d'altri pittori; ne volle che alcuna mai ne fosse senz'esso veduta ricordevole forse del verso dell'Ariosto che dice: che molto cresce una beltà un bel manto. È però vero, che nel vendere i quadri, era primo patto che l'adornamento dovesse rimanere nella sua stanza. In tal proposito era solito dire, che l'adornamento era alle pitture un gran ruffiano»<sup>1</sup>.

Con queste parole Filippo Baldinucci sottolinea l'attenzione meticolosa che Salvator Rosa riservava alle cornici dei suoi dipinti, è però Bernardo De Dominici che gli attribuisce l'invenzione di un modello ancora oggi noto con il nome dell'artista partenopeo o con l'appellativo di *salvadora* o *salvatora*<sup>2</sup>. Rosa considerava il manufatto parte integrante della finitura di un dipinto come traspare da una sua lettera del 10 marzo 1651 all'amico Giovan Battista Ricciardi:

«vi rendo gratie che m'abbiate favorito di dare le due Teste al signor Pandolfini come anche soppongo che farete col signor Lanfreducci tanto più che mi dite d'averlo fatto con l'accompagnamento delle cornici indorate e della vernice, tutte due cose necessarie per renderle più riguardevoli»<sup>3</sup>.

L'artista era dunque consapevole che la percezione del quadro migliorava con la cornice, che aveva il compito di definire meglio il confine dell'opera e isolarla dal contesto circostante, ottenendo l'esaltazione estetica dell'oggetto e, come lasciano intendere le parole che Baldinucci attribuisce all'artista, divenendo elemento fondamentale anche e soprattutto per la vendita. Le ragioni che spinsero Rosa ad inventare un nuovo tipo di cornice non sono accennate dai biografi ma è certo che la sua pittura filosofica e di paesaggio difficilmente poteva convivere con i ricchi ornamenti che gli abili intagliatori andavano diffondendo fin dalla fine del Cinquecento. A Napoli l'artista aveva senz'altro visto le cornici di gusto spagnolo che nella capitale del Viceregno si andavano diffondendo, caratterizzate da uno spessore molto ampio della sagoma, alle volte scolpite in un unico pezzo di legno, con decori molto evidenti come strigilature, foglie lanceolate e dentellature geometriche, dorate o parzialmente laccate nere o rosso (figg. 1-2), molto differenti dal modello ideato successivamente da Salvator Rosa<sup>4</sup>.

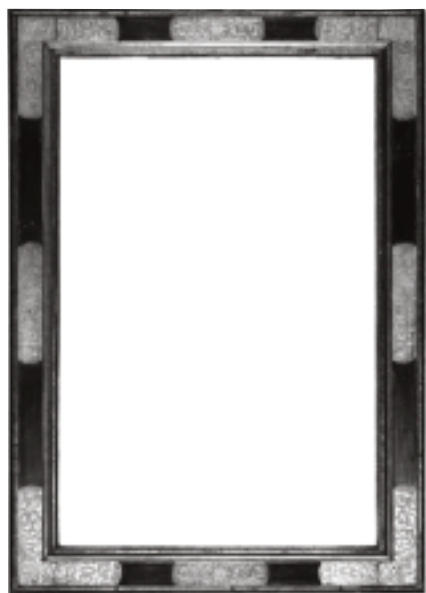
Le motivazioni dell'invenzione possono essere ricondotte, come vedremo, oltre che a funzioni ornamentali e ad esigenze strettamente mercantili che ne

decretarono l'ampia diffusione, a riflessioni filosofiche di natura stoica applicata dall'artista alla sua produzione artistica. Salvator Rosa, paragonandosi a Timone il misantropo ed atteggiandosi a stoico, dopo il periodo fiorentino dichiarò apertamente il rifiuto del mecenate e la propria indipendenza<sup>5</sup>. L'invenzione di un modello di cornice può essere così attribuito alla volontà dell'artista di andare contro l'arte ufficiale e appare plausibile, per le tangenze con le sagome toscane cinquecentesche "a cassetta" (fig. 3), che Rosa abbia trovato l'ispirazione a Firenze durante l'esperienza lavorativa presso la corte medicea. Le cornici fiorentine, fin dai primi decenni del Seicento, sono caratterizzate dall'intaglio fito e zoomorfo con mascheroni, dragoni, delfini, fogliami, fiori e dall'alternarsi di pieni e vuoti incessante che dimostrano nell'artigianato artistico la continuità stilistica dei modelli scultorei di Giambologna e Pietro Tacca<sup>6</sup>. Il marchese Carlo Gerini, "familiare" del cardinale Carlo de' Medici, ad esempio, nell'allestimento della sua collezione sembra aderire alla tendenza dettata dalla corte granducale e i dipinti dell'artista partenopeo, del quale egli fu raffinato estimatore, non furono esclusi da questa scelta<sup>7</sup>. Dall'inventario della raccolta stilato nel 1673 emerge che le cornici dei dipinti di Salvator Rosa erano intagliate, dorate e in alcuni casi presentavano laccature nere o rabeschi alle cantonate, accordandosi a quelle usate per le altre opere. Rosa, cosciente del fatto che i modelli stilistici a Firenze corrispondevano alla continuità con il fasto rinascimentale, deve aver maturato a Roma, dove il mercato era sicuramente più permeabile di quello fiorentino, la propria idea di cornice dalla sagoma completamente differente, portatrice di un valore concreto ed alternativo (fig. 4).

Il profilo essenziale della *salvatora* è quanto di più antitetico esista alle espressioni del fastoso mobilio barocco e appare, nelle forme e principalmente nell'uso che Rosa ne fa, come una manifesta condanna della tendenza artistica dominante. Lione Pascoli racconta che l'artista era restio a mostrare i suoi dipinti realizzati per il mercato senza la cornice e aggiunge che egli era solito definirla «ruffiana delle pitture»<sup>8</sup>, mutando in positivo l'accezione usuale del termine e conferendo così al manufatto la responsabilità del buon esito commerciale del dipinto. Rosa, nel proporre i suoi quadri pronti per la vendita con l'ornamento di sua invenzione, rimarcava la propria indipendenza dal mecenate, imponendo al compratore la sua scelta di raffinato e filosofico esteta.

Nella società seicentesca l'*ostentio* aveva un fortissimo richiamo, come appare dall'affluenza della popolazione alle esibizioni delle reliquie dei santi e delle loro vestigia nelle processioni e nelle macchine delle Quarant'Ore o in occasioni più mondane, come durante il carnevale<sup>9</sup>. Salvator Rosa, come si evince dai molti episodi narrati dai biografi, seppe mettere a frutto l'effetto derivato dal far mostra di sé, come attesta la sua costante presenza alle esposizioni romane del Pantheon e di San Giovanni Decollato<sup>10</sup>. In tali occasioni attraverso l'esibizione delle sue opere, accuratamente confezionate con la giusta cornice<sup>11</sup>, egli catalizzava l'attenzione del pubblico, anche se questo non sempre si tramutava in sicuro guadagno<sup>12</sup>.

Ad accrescere la fama dell'artista concorrevano numerosi fattori e tra questi

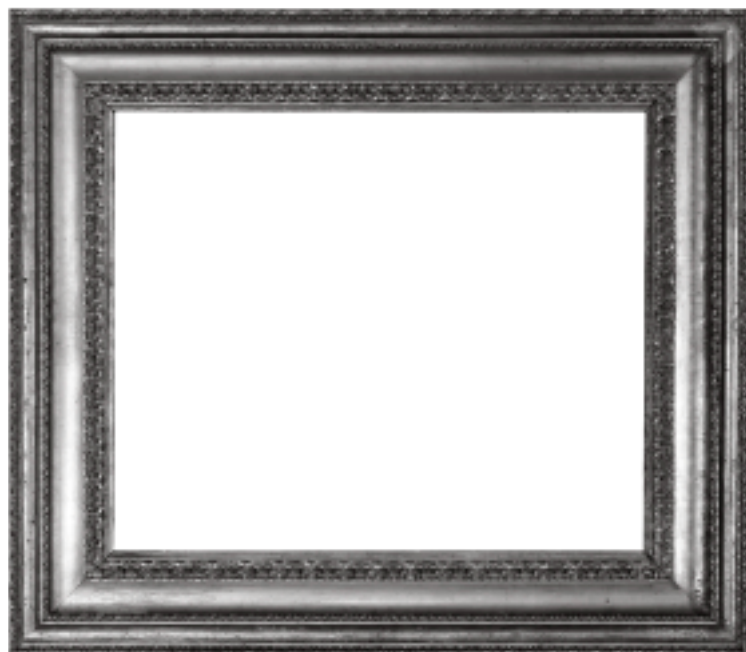


1. *Cornice con strigilature e foglie lanceolate che scendono a muro, laccata marrone e parzialmente dorata, Spagna XVI sec., Roma, collezione privata*
2. *Cornice a cassetta laccata rossa con decori floreali, riserve agli angoli e nei centri scolpiti e dorati (ridorati nel XVIII secolo), Spagna XVII sec., Roma, collezione Mirco Capenti*
3. *Cornice a cassetta laccata nera con riserve dorate, agli angoli e nei centri, incise con racemi vegetali e stelle a "granatiglia", Toscana XVII sec., Roma, collezione privata*
4. *Cornice modello "Salvator Rosa" con battuta e guscio dorato, gola a rovescio che scende a muro laccata a giallorino, Roma XVII sec., Roma, collezione privata*

non si può escludere l'invenzione del tipo di cornice, con la sua peculiare alternanza di gole lisce, rovesci, sottogole e gusci, che aumentano lo spessore dell'oggetto verso l'esterno. L'esito ottenuto è un inquadramento prospettico che ha come punto di fuga l'opera stessa, la cui percezione estetica risulta notevolmente accresciuta<sup>13</sup>. Il modello è privo di intagli e decorazioni come baccelli, fusarole, cordini, ovuli negli altri ordini di intaglio, che appartengono invece agli esemplari romani di ambito berniniano e cortonesco spesse volte confusi con le *Salvator Rosa*, che si diffondono soprattutto durante il pontificato di Alessandro VII Chigi<sup>14</sup>. Alcuni documenti tramandano l'esistenza di un modello di cornice chiamato *Pietro da Cortona*, realizzato da Bartolomeo Elmi, suo falegname di fiducia, che aveva preso in affitto la bottega al piano terreno di palazzo Berrettini<sup>15</sup>. Alla luce di quanto detto per la *Salvator Rosa*, propongo di riconoscere il modello alla *Pietro da Cortona* con la cornice che presenta l'alternarsi di membra lisce con due, tre o quattro ordini di intaglio, tra i quali l'immane foglia sfrangiata nella goletta interna, il cordino e gli ovuli<sup>16</sup> (fig. 5). A ben guardare nella produzione ufficiale dell'artista, nei decori dell'altare di Santa Martina nella cripta della chiesa dei SS. Luca e Martina a Roma ricorrono dei fregi a fogliami e golette ravvisabili nella cornice a più ordini di intaglio, qui riconosciuta con la *Pietro da Cortona*<sup>17</sup> (fig. 6). In breve tempo il modello cortonesco perse il suo appellativo venendo spesse volte descritto genericamente negli inventari e oggi denominato erroneamente *Salvator Rosa*<sup>18</sup>.

Il mercante di dipinti Pellegrino Peri proponeva nella sua bottega a piazza Pasquino entrambi i modelli di cornice. Il genovese registrò la vendita nel 1672 di una cornice modello di Pietro da Cortona di tre palmi a undici scudi e nel 1673 di due cornici della stessa tipologia per sette scudi e mezzo. Al 1674 invece risalgono la vendita di due cornici di tre palmi alla *Salvator Rosa* per otto scudi e l'anno successivo sempre per lo stesso numero di cornici il mercante ottenne sei scudi e mezzo. Il dato è importante perché attesta a Roma la contemporanea diffusione delle due tipologie e la differenza di costo che correva tra esse; una *Pietro da Cortona* di tre palmi richiedeva ben undici scudi contro una *Salvator Rosa* di pari misura che comportava una spesa di soli quattro scudi<sup>19</sup>.

All'estrema adattabilità della *Salvator Rosa* negli allestimenti delle quadre e negli ambienti domestici in presenza di corami, tappezzerie e mobili di vario genere, va dunque tenuto conto che la cornice ottiene una larghissima diffusione per i costi contenuti di produzione. Anche altri modelli di cornici, come quelle dipinte a finto marmo realizzate in area marchigiana hanno un basso costo vista la semplicità del disegno e la povertà dei materiali usati, ma questi elementi sono insufficienti per decretarne il successo. La *Salvator Rosa* ostenta lo stesso splendore delle cornici dotate di intagli, alcune delle quali abbiamo visto derivanti dal disegno di Pietro da Cortona, pur costando molto meno sia all'artigiano sia al compratore; quest'ultimo si garantisce così un manufatto piacevole, al quale è legato il nome di un artista noto, facilmente trasportabile e che non richiede particolare cura ed attenzione.



5. *Cornice modello  
"Pietro da Cortona"  
dorata, con battuta  
a foglie "frappate"  
opache e brunate,  
gole e gusci lisci,  
cordone arrotolato  
e gola a rovescio  
con fogliame aperto,*  
Roma XVII sec.,  
Roma, collezione  
privata

6. Pietro da Cortona,  
*Altare di Santa  
Martina,*  
particolare, Roma,  
SS. Luca e Martina,  
Cappella di Santa  
Martina



Un inedito documento del 29 luglio 1656 ci informa sul costo delle cornici eseguite dall'intagliatore pisano Antonio Chiccarì per Flavio e Agostino Chigi, oggi conservate in Palazzo Pallavicini<sup>20</sup> (fig. 7). Tra le voci della lista, vistata e firmata da Gian Lorenzo Bernini, al quale può essere ricondotto il disegno dei manufatti, appaiono due cornici "intagliate con imprese de monti, stelle e rami di cerqua", per le quali Chiccarì chiese un compenso di ventiquattro scudi romani, che la computisteria pontificia ridusse a venti. Un conto del pittore Simone Lagi per l'indoratura di una cornice intagliata con le armi Barberini eseguita per ordine di Bernini, presentato nel 1626 durante il pontificato di Urbano VIII, attesta che la doratura di una cornice elaborata poteva costare tre scudi<sup>21</sup>. In totale la commissione di un ornamento di misura media, scolpita con diversi aggetti e intagli, aveva all'incirca un costo compreso tra i tredici e i quindici scudi per il prodotto finito.

Da un altro conto della tesoreria pontificia si evince che Chiccarì intagliò una cornice liscia simile al modello di Rosa di cinque palmi e mezzo per quattro e mezzo per il prezzo di cinque scudi, ovvero sette scudi in meno delle altre con i decori negli ordini<sup>22</sup>. La documentazione contabile relativa alle cornici difficilmente fornisce elementi così dettagliati con misure e tipologia di intaglio<sup>23</sup>. Il dato si può prendere ad esempio per rilevare il divario del costo d'esecuzione esistente tra i modelli più complessi e quelli più semplici che vedono spesso impegnati artigiani meno noti.

La cornice *Salvator Rosa* permetteva un sicuro risparmio sulla doratura per la minore quantità di oro utilizzata. La ricchezza degli intagli presente nelle cornici romane corrisponde ad un aumento della superficie da dorare; mettendo a confronto una goletta con foglie "frappate" ed una di pari misura e spessore ma liscia, l'aumento dell'area può essere stimata nel venticinque-trenta per cento. Nel caso in cui l'ordine venga eseguito con gli ovuli si arriva al quaranta per cento. Al dato va aggiunto che il tempo di esecuzione di una cornice semplificata come quella di Rosa permetteva all'artigiano di aumentare la produzione di cornici e di conseguenza le possibilità di guadagno.

Gli artigiani doratori, comprese le potenzialità del modello consistenti nella velocità d'esecuzione, nel risparmio di materiale e nella facilità di vendita, produssero un ampio numero di esemplari che si potevano adattare ad ogni esigenza di committenza e di mercato: dalle essenze pregiate ai legni dolci, completamente o parzialmente dorate, brunite con pietre d'agata o "appannate", argentate, laccate o rivestite di tartaruga (fig. 8). La *Salvator Rosa* risultò così un modello assai versatile.

Nel giro di pochi anni la cornice inventata da Rosa si aggiudicò un ampio settore di mercato divenendo una delle sagome più comuni e presenti nell'allestimento delle collezioni<sup>24</sup>. Va considerato inoltre che per le sue caratteristiche disegnative essa era completamente indipendente dai motivi stilistici del mobilio, il che le ha consentito di costituirsi quale elemento coerente nel gusto dell'epoca e di armonizzarsi con il contesto nei secoli successivi. Nel Settecento si riscontra la maggiore diffusione del modello. Nell'inventario della collezione Giustiniani del 1793 stilato da Pietro Angeletti, ad esempio, si contano

trentatré dipinti decorati con l'ormai nota sagoma dorata “ad oro buono alla moderna di Salvator Rosa”<sup>25</sup>. La scelta di destinare la *salvatora* alle opere più importanti della collezione, come quelle di Giovanni Baglione, Caravaggio, Hendrick Terbrugghen, Valentin, Jusepe de Ribera e Nicolas Poussin, indica come le parole usate negli anni Venti del Seicento da Giulio Mancini nelle sue *Considerazioni sulla pittura* fossero ancora valide. L'archiatra pontificio sottolineava come nella scelta della cornice bisognasse tener conto delle valenze tonali e cromatiche dell'opera:

«L'ornamento, se deve essere dorato o non dorato crederei che in alcune cose piccole, di colore molto vivace et che non han troppo rilievo, come è la maniera del Baroccio, fossero molto meglio di color nero che dorate, perché in questo modo non farebbe abbagliar la vista et impedimento nel guardar la pittura. Ma quanto la pittura fusse antica, come quelle del secol rinascete e del buono et anco del perfetto, perché con il tempo già s'è spento il vigor del colore, allhora crederei che fusse meglio il dorarle. Come ancora in questo modo di colorir del Caravaggio che toccano assai di negro, è molto meglio dorarle»<sup>26</sup>.



7. Gian Lorenzo Bernini e Antonio Chiccarì, *Cornice intagliata con braghettone baccellato dorato, fronde di quercia laccate con imprese Chigi, monti e stella, dorati*, 1656, Roma, Palazzo Pallavicini



8. Cornice modello "Salvator Rosa" dorata con battuta, guscio, gola a rovescio che scende a muro, con riserve agli angoli incise a bulino con racemi vegetali, Roma XVII sec., Roma, collezione privata

Complessivamente alla fine del Settecento nella collezione Giustiniani si riscontra un'attenzione ancora molto alta per l'allestimento della quadreria, proveniente dai criteri culturali e didattici che avevano ispirato il marchese Vincenzo. Le finalità espositive in quegli anni erano al centro dell'attenzione anche in altre collezioni come ad esempio nella quadreria del cardinale Neri in palazzo Corsini, mostrando l'influenza che i primi musei pubblici esercitavano sui criteri di presentazione delle opere. Rigorosa simmetria e uniformità dei decori portarono a trasformare numerose quadrerie e la *Salvator Rosa* diventò così il simbolo concreto di un cambiamento.

#### NOTE

Desidero rivolgere i miei più cari ringraziamenti alla professoressa Silvia Danesi Squarzina per la continua attenzione ai miei studi.

<sup>1</sup> F. Baldinucci, *Notizie dei Professori del disegno da Cimabue in qua*, Firenze 1681, ed. cons. Firenze 1974-1975, vol. V, p. 485.

<sup>2</sup> B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1742-1745, ed. cons. Napoli 2008, vol. I, t. III, pp. 473-474.

<sup>3</sup> S. Rosa, *Lettere*, raccolte da L. Festa, a cura di G.G. Borrelli, Napoli 2003, p. 92, n. 86.

<sup>4</sup> Per le cornici spagnole si veda J. Cavestany, *El marco en la pintura española*, Madrid 1941; M. Paz Aguiló Alonzo, *El mueble en España, siglo 16-17*, Madrid 1993, pp. 151-152.

<sup>5</sup> U. Limentani, *Poesie e lettere inedite di Salvator Rosa con una introduzione*, Firenze 1950 (Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», 31), p. 154, lettera XXXVI. Sulla produzione pittorica dell'artista nel periodo fiorentino e romano si vedano i recenti contributi di C. Volpi, *Filosofo nel dipingere. Salvator Rosa tra Roma e Firenze (1639-1659)*, in *Salvator Rosa tra mito e magia*, Catalogo della Mostra, (Napoli, Museo di Capodimonte, 18 aprile - 19 giugno 2008), Napoli 2008, pp. 28-46; ead., *Salvator*



Rosa, nuovi documenti e riflessioni sul primo periodo romano e su quello fiorentino, in «Storia dell'Arte», n.s. 20 (2008), 120, pp. 85-99; E. Fumagalli, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in «Filosofico umore» e «maravigliosa speditezza». Pittura napoletana del Seicento dalle collezioni medicee, Catalogo della Mostra a cura di E. Fumagalli, (Firenze, Galleria degli Uffizi, 19 giugno 2007 - 6 gennaio 2008), Firenze 2007, pp. 27-135.

<sup>6</sup> M. Mosco, *Cornici dei Medici: la fantasia barocca al servizio del potere*, Firenze 2007, p. 110. Una breve disamina delle cornici italiane e in particolare fiorentine, dal Quattrocento al Seicento conservate al Victoria and Albert Museum, è fornita da A. A. Braun, G. M. Ellwood, *Italian Frames of the Fifteenth and Sixteenth Centuries*, in «Connoisseur», LXXXIII (1929), pp. 205-211.

<sup>7</sup> Sulla collezione del marchese Gerini si veda: E. Fumagalli, *Napoli a Firenze nel Seicento*, in «Filosofico umore» e «maravigliosa speditezza»..., cit., pp. 71-73; M.T. Di Dedda, *Volterrano, Rosa, Mebus, Dolci, Borgognone e la quadreria del Marchese Carlo Gerini (1616-1673). Documenti e dipinti inediti*, in «Storia dell'Arte», n.s. 19 (2008), 119, pp. 31-96.

<sup>8</sup> L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, ed. cons. Perugia 1992, p. 144.

<sup>9</sup> Per gli apparati effimeri e le implicazioni sociali si veda M. Fagiolo dell'Arco, *La festa barocca*, Roma 1997.

<sup>10</sup> Sulla mostra di quadri al Pantheon si veda F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze 1985, pp. 195-233; ed. orig. *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque*, London 1963; *id.*, *Art Exhibitions in Seventeenth Century in Rome*, in «Studi secenteschi», I (1960), pp. 107-121.

<sup>11</sup> L. Salerno, *Salvator Rosa*, Milano 1963, p. 26, trattando della presenza di Salvator Rosa nelle esposizioni del Pantheon e sulla volontà di valorizzare le proprie opere esposte con la cornice, riteneva che il modello inventato dall'artista fosse particolarmente ricco.

<sup>12</sup> Per le dinamiche commerciali di Rosa si veda il saggio di Loredana Lorizzo in questo stesso volume.

<sup>13</sup> Sull'effetto di isolamento dal contesto circostante dato dalla cornice all'opera si veda G. Simmel, *La cornice del quadro. Un saggio estetico*, in M. Mazzocut-Mis (a cura di), *I percorsi delle forme, i testi e le teorie*, Milano 1997, p. 210.

<sup>14</sup> Alcuni conti della tesoreria pontificia di Alessandro VII Chigi descrivono puntualmente le componenti decorative delle cornici eseguite da Antonio Chiccarelli nel 1656 e diffuse in ambito romano, si veda Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, b. 125, fasc. 8, c. s. n., «Per una cornice di taglio fatta per una testa di una Madonna per servizio di Nostro Signore con quattro intagli cioè la goletta intagliata a foglie con diligenza frappate, baccello intagliato nel braghettone, ovulo all'antica intagliato e paternostro intagliato simile fattura con diligenza, moneta - [scudi] 12. Per un'altra cornice di noce venata simile liscia serva per un putto di metallo con l'istessa mo[da] natura di sopra di oggetto palmi 7/12 con braghettone, guscio, gola, tondini et ovulo fatta con molta diligenza - [scudi] 10. Per un'altra cornice tutta di noce venata al retratto di Nostro Signore quando era prelato lunghezza palmi 7 larghezza palmi 5 con braghettone, fregio et altri membri fattura simile alle altre - [scudi] 8».

<sup>15</sup> V. Golzio, *Documenti artistici sul Seicento nell'Archivio Chigi*, Roma 1939, p. 210, doc. n. 3852, 260 doc. n. 1338, 372 doc. n. 1994, rende noti alcuni pagamenti per le cornici «di modelatura di Pietro da Cortona». Sui rapporti tra l'artista e Bartolomeo Elmi si veda D. L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997, pp. 32, 117.

<sup>16</sup> In particolare, il decoro nella goletta con le foglie sfrangiate di ispirazione classica ricorre quale elemento decorativo immancabile anche nel mobilio romano eseguito su disegno di Gian Lorenzo Bernini e dal suo ambito, per l'effetto raffinato di vibrazione della superficie non distante dagli effetti cromatici resi dal pittore Pietro da Cortona.

<sup>17</sup> Per l'edificazione della chiesa per opera di Pietro da Cortona si veda K. Noehles, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969.

<sup>18</sup> M.L. Papini, *L'ornamento della pittura. Cornici, arredo e disposizione della collezione Corsini di Roma nel XVIII secolo*, Roma 1998, mostra di confondere i due modelli di cornice altresì distinguibili dalle menzioni inventariali che riportano l'esistenza della «cornice dorata del modello di Salvator Rosa» e della «cornice dorata a tre ordini d'intaglio»; nelle Giustificazioni di pagamento inoltre è presente per la fattura delle Salvator Rosa l'aggettivo liscio. Si veda anche la scheda di E. Colle, in F. Sabatelli (a cura di), *La cornice italiana dal Rinascimento al Neoclassicismo*, Milano 1992, p. 298, dove curiosamente si afferma che la cornice liscia con fogliami frappati e cordoni fu spesso impiegata per incorniciare i dipinti di Salvator Rosa e che per tale consuetudine fu chiamata alla *Salvator Rosa*. Probabilmente nell'Ottocento la cornice *Salvator Rosa* e *Pietro da Cortona* furono confuse e in particolare di quest'ultima si persero le caratteristiche specifiche e l'appellativo. Anche F. Sabatelli (a cura di), *La*

cornice italiana...», cit., Milano 1992, p. 12, associa la cornice *Salvator Rosa* alla cornice *Maratta*, modello finora non riscontrabile nei documenti d'archivio e nelle fonti. G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, ed. cons. Torino 1976, p. 621, nella *Vita di Carlo Maratti* menziona una sola cornice disegnata dall'artista «per dare buon finimento» alla pala raffigurante *San Carlo ascenso ricevuto in Gloria* per la chiesa di S. Carlo al Corso a Roma. Il biografo ricorda che «l'adornò d'una cornice intagliata a fronde d'oro e di verde rame, che oggi è collocata in semplice modello per doversi stabilire di metallo». È evidente che il modello scelto da Maratta per il ricco intaglio e la bicromia è diverso dalla *salvatora*.

<sup>19</sup> Ringrazio Loredana Lorizzo per la segnalazione tratta dal libro dei conti del mercante per il quale si veda L. Lorizzo, *Pellegrino Peri. Il mercato dell'arte nella Roma barocca*, Roma 2010. Per l'inventario dei beni di Peri dove sono elencati numerosi dipinti e diversi modelli di cornici si veda *ead.*, *Documenti inediti sul mercato dell'arte. I testamenti e l'inventario della bottega del genovese Pellegrino Peri "rivenditore di quadri" a Roma nella seconda metà del Seicento*, in F. Cappelletti (a cura di), *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, Roma 2003, pp. 159-174.

<sup>20</sup> Si veda appendice documentaria. Il documento è citato da L. Ozzola, *L'arte alla corte di Alessandro VII*, Roma 1908 (Archivio R. Società Romana di Storia Patria, 31), p. 77, che non trascrive il contenuto e non riconosce i manufatti descritti. Per le importanti precisazioni sull'origine pisana di Antonio Chiccarelli, sull'abitazione e la bottega romana si veda S. Spirindei, *Nuovi documenti per Antonio Chiccarelli (Chiccheri, Chicari), intagliatore pisano*, in *Dalle collezioni romane. Dipinti e arredi in dimore nobiliari e raccolte private XVI-XVIII secolo*, Catalogo della Mostra a cura di F. Petrucci (Roma, Palazzo Incontro, 28 gennaio - 24 febbraio 2008), Roma 2008, pp. 127-128. Sulla collaborazione dell'intagliatore con Gian Lorenzo Bernini, Ercole Ferrata e Carlo Fontana si veda: *id.*, *L'arte alla corte...*, cit., pp. 56, 75, 77; F. Noack, *Das Deutschtum in Rom seit dem Ausgang des Mittelalters*, Stuttgart 1927, vol. I, p. 231; A. González-Palacios, *Il Tempio del Gusto. Le arti decorative in Italia fra classicismi e barocco. Roma e il Regno delle Due Sicilie*, Milano 1984, pp. 57, 71, 78; F. Petrucci, *Alcuni arredi seicenteschi del palazzo Chigi di Ariccia nei documenti d'archivio*, in «Studi romani», 46 (1998), pp. 320-336; M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano 2002, pp. 147-156. *Le Stanze del Cardinale*, Catalogo della Mostra a cura di F. Petrucci (Ariccia, Palazzo Chigi, 20 luglio-21 settembre 2003), Roma 2003, pp. 123-127. Per le cornici di palazzo Pallavicini si veda *Fasto romano. Dipinti, sculture, arredi dai palazzi di Roma*, Catalogo della Mostra a cura di A. González-Palacios (Roma, Palazzo Sacchetti, 15 maggio-30 giugno 1991), Roma 1991, p. 155.

<sup>21</sup> ASR, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, b. 57, fasc. 1, Conto di Simone Lagi pittore et indoratore 1626, c. 1, «Prezzo netto [scudi] 9- Per avere tocco d'oro 3 cornici intagliate con imprese di Nostro Signore d'ordine del Cavaliere Bernino, di grandezza da testa disse servivano per li ritratti di Nostro Signore - [scudi] 12». Sull'attività di Simone Lagi come pittore e indoratore si veda: M. Aromberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, pp. 21, 30, 47; F. Mancinelli, *Gli interventi del tempo di Urbano VIII: la Scala segreta e la Cappella*, in C. Pietrangeli (a cura di), *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, Firenze 1992, pp. 277-278; *Pietro da Cortona 1597-1669*, Catalogo della Mostra a cura di A. Lo Bianco (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997 - 10 febbraio 1998), Milano 1997, p. 26; L. Lorizzo, *La collezione del cardinale Ascanio Filomarino, pittura, scultura e mercato dell'arte tra Roma e Napoli nel Seicento*, Napoli 2006, pp. 46, 117-119, 123, 126.

<sup>22</sup> ASR, *Camerale I*, Giustificazioni di Tesoreria, b. 125, fasc. 8, c. s. n., «Per avere fatto una cornice di palmi 5½ - 4½ con braghettone, gole, gusci et altri membri servia per il ritratto di D. Gismondo - [scudi] 5».

<sup>23</sup> Di recente N. Gozzano, *Nuovi documenti per la datazione del Paesaggio con la fuga in Egitto di Claude Lorrain (LV 158) e alcune note sui pendants "misti"*, in «Storia dell'Arte», n.s. 21 (2008) 121, pp. 139-152, ha reso noti alcuni interessanti documenti contabili della famiglia Colonna relativi alla fattura di cornici per i paesaggi di Claude Lorrain eseguiti dall'intagliatore Francesco Bergamo e dall'indoratore Basilio Honofri. Il 12 aprile 1663 gli artisti ricevettero la somma di trentadue scudi per due ornamenti di misura d'imperatore scorniciati con tondo, intavolato e gusci alti. Il costo apparentemente non elevato è motivato dal fatto che i due artisti erano alle dipendenze della famiglia per la quale stavano realizzando, su disegno di Giovanni Paolo Schor, il sontuoso letto da parata per celebrare la nascita di Filippo primogenito di Maria Mancini e Lorenzo Onofrio Colonna.

<sup>24</sup> La cornice modello *Salvator Rosa* assieme al modello *Pietro da Cortona* sono ricordate nella contabilità Chigi nel 1687, si veda V. Golzio, *Documenti artistici...*, cit., p. 372.

<sup>25</sup> S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani, Inventari. Documenti*, Torino 2003, vol. II, pp. 292-294.

<sup>26</sup> G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, Roma 1617-1621, ed. cons. Roma 1956, p. 146.

## APPENDICE DOCUMENTARIA

ASR, *Camerale 1*, Giustificazioni di Tesoreria, b. 125, fasc. 10.

[c. 74r-v]

Conto d'alcuni lavori di legname fatti con ordine di Monsignore Illustrissimo Farnese Maggiordomo di Nostro Signore per servizio dell'Eccellentissimo Signore Don Flavio e Don Agostino Chigi come segue e prima. Il tutto di Antonio Chiccarì falegname di Nostro Signore.

7.20	Per avere intagliato n° 48 gambe di sedie di noce con monti e stella in cima con sua cartella da tutte le parti – 9.60	
16.80	Per 2 cornicioni grandi d'albuccio di palmi 14 longhezza palmi 7 l'uno larghezza palmi 2 scorniciati con braghettone, gusci, tondini et altro aggetto in fuori assai importa – 24	
15	Per n° 3 altre cornici simili dell'istessa fattura longhezza l'una palmi 10 alta palmi 7 di meno aggetto delle sudette – 20	
20	Per n° 2 altre cornici intagliate con imprese de Monti, Stelle e Rami di Cerqua conforme all'altre fatte per Nostro Signore – 24	
5	Per avere fatto numero 3 cornici d'imperatore scorniciate con molti membri – 7.50	
28.80	Per avere fatto n° 48 altre cornici da testa scorniciate con molti membri – 39	
7.50	Per un calamaio di noce scorniciato fatto e sopra fatto ad uso di cassetto con molti spartimenti per di dentro coperchio sopra messo a telato e fatto à schifo con molti membri et 4 zampe di leone ass.e fattura e noce –12	
100.30		136.10

Si è tarato da noi sottoscritti l'addietro scritto conto brutto di scudi 136.10 toltone di tara scudi 35.80, resta netto al prezzo giusto in scudi cento baiocchi 30 moneta. Questo di 26 luglio 1656

Marco Antonio de Rossi  
Domenico Castelli

100.30

Io GioLorenzo Bernini  
appenadetto sto

Illustrissimo e Reverendissimo Monsignore tesoriere Generale di Nostro Signore si compiacerà ordinare che sia spedito mandato di scudi cento baiocchi 30 moneta in persona di Maestro Antonio Chiccarì intagliatore per prezzo e fattura, cioè intagliatura di n° 48 gambe di sedie, n° 58 cornici diverse da quadri di albuccio e per un calamario di noce, il tutto fatto per servizio di Nostro Signore come nel presente conto saldato dall'Architetto e misuratori di Palazzo li 29 luglio 1656. scudi 100.30 moneta

Illustrissimo Arcivescovo di Patrasso segretario

Jacomo Guerrini Computista di Palazzo

Ricevuta Cassa 144.