



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 6 – Aprile-Giugno 2010 (Serie VII)

GIOVAN BATTISTA FIDANZA

LE VICENDE ARTISTICHE DELLA CHIESA DI SANT'ANASTASIA AL PALATINO NEL SEICENTO: UNA VERIFICA CON LA VISITA APOSTOLICA DEL 1727



CASA EDITRICE LEO S. OLSCHKI

LE VICENDE ARTISTICHE DELLA CHIESA DI SANT'ANASTASIA AL PALATINO NEL SEICENTO: UNA VERIFICA CON LA VISITA APOSTOLICA DEL 1727

In tempi recenti la chiesa di Sant'Anastasia al Palatino è stata oggetto di approfonditi e documentati studi, che hanno chiarito numerose vicende riguardo ai rifacimenti architettonici ed alle decorazioni del Sei e del Settecento.¹⁾ Mi riferisco soprattutto al contributo di Fabio Barry (incentrato sugli interventi seicenteschi, con particolare riferimento a quelli ordinati da monsignor Francesco Maria Febei) e a quello di Fabiana Finocchiaro (prevalentemente dedicato all'opera dell'architetto maltese Carlo Gimach, autore del progetto del nuovo interno della chiesa realizzato negli anni 1721–1722 e voluto dal cardinale titolare, il portoghese Nuno da Cunha de Attayde).²⁾ Tuttavia un inventario ancora inedito, redatto da tre canonici della chiesa collegiata per la Congregazione della Visita Apostolica il 10 aprile 1727, permette di apportare qualche novità e fare alcune precisazioni sui dipinti della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, sulle due tele raffiguranti 'San Turibio' e sulla campana del campanile destro, oltre ad aggiungere nuovi elementi al dibattito critico sulla paternità del disegno della facciata.³⁾

La chiesa, e la relativa decorazione, hanno conosciuto, fin dal Settecento, ampie trattazioni, in particolare in occasione della ricostruzione interna del 1721–1722, allorquando vennero dati alle stampe due libri: di Mario Crescimbeni, arciprete di Santa Maria in Cosmedin e custode generale d'Arcadia, e Filippo Cappello, canonico di Sant'Anastasia. Si tratta di due opere in cui i rispettivi autori non utilizzano, generalmente, notizie di prima mano, dimostrando di attingere ampiamente alla storiografia precedente, come ad esempio Titi.⁴⁾ Una ulteriore fonte per Filippo Cappello è inoltre costituita dallo zio, Domenico Cappello, anch'egli canonico della collegiata nella seconda metà del secolo precedente ed artefice del rinvenimento, e relativo riconoscimento, delle ossa di Sant'Anastasia durante i lavori di restauro della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo nel febbraio del 1678.⁵⁾

E proprio questo fiorire di libri sulla chiesa nel 1722 ci consente di affiancare ad essi una fonte di poco successiva: l'inventario della chiesa redatto per la Congregazione della Visita Apostolica nel 1727. In questo modo, oltre a fare luce su alcuni elementi della decorazione della chiesa ancora poco chiari o addirittura mai trattati, si possono iniziare a considerare, ed eventualmente validare, gli inventari delle Visite Apostoliche come fonte storico-critica, come finora è avvenuto

assai di rado. Così è possibile un agevole confronto tra fonti edite ed una fonte manoscritta particolare, legata a precisi stereotipi e soprattutto oggetto di controllo da parte di organi superiori (la Congregazione della Visita Apostolica).

La Visita Apostolica costituisce uno straordinario strumento per la ricerca storica, *in primis* per la storia religiosa, ma anche, in subordine, per la storia dell'arte, sia come fonte di notizie, spesso di prima mano, sia come occasione o stimolo per una revisione critica.⁶⁾ Sotto Benedetto XIII si assiste all'uso di accompagnare agli atti della visita vera e propria un inventario generale dei beni della chiesa oggetto della visita stessa (di cui quello presentato in questa sede è un esempio emblematico), di solito compilato, secondo criteri *standard*, dai canonici, dal rettore o dall'archivista delle singole chiese — o da più soggetti insieme — ed inviato alla Congregazione della Visita Apostolica, organismo creato *ad hoc* per la gestione e l'organizzazione di questo importante istituto fin dal 1592, ma perfettamente funzionante solo dal 1624. L'inventario va ad aggiungersi agli aspetti più propriamente religiosi, liturgici e devozionali, e va considerato soprattutto uno strumento catalografico, utile per l'assunzione della coscienza del patrimonio della chiesa, sia da parte dei "proprietari" *pro tempore* della stessa, che della Congregazione della Visita Apostolica medesima. Per quello che riguarda pitture, sculture e arredi, è tutto dettagliatamente descritto e, quando possibile (ma comunque molto spesso), è indicato anche il nome dell'autore, da considerarsi non tanto un'attenzione di tipo culturale, quanto di tipo "venale", è cioè una sorta di quantificazione primaria del valore di quel dipinto o scultura. Detto questo, bisogna tuttavia aggiungere che questi inventari a corredo alle Visite sotto il pontificato di Benedetto XIII vanno considerati, in alcune occasioni, con le dovute riserve e da verificare comunque attraverso un esame di tipo storico-critico. Nonostante questo, le indicazioni riportate presentano sempre una base di verità, specie per gli avvenimenti più vicini in ordine di tempo.

L'inventario è di solito costituito dalla descrizione della chiesa, seguita dall'elenco dei beni, dei pesi e delle suppellettili. La parte che più ci interessa è evidentemente quella dedicata alla descrizione della chiesa, nella quale sono menzionate le opere d'arte e le componenti architettoniche. Questa descrizione è solitamente preceduta da una sintesi di dati di tipo storico sulla chiesa dalla sua fondazione. Nel caso di

Sant'Anastasia (1727) l'attenzione all'elemento descrittivo è massima, a partire dall'architettura; ecco due esempi riguardanti rispettivamente la misurazione degli spazi e i materiali utilizzati:

«Questa chiesa si stende in lunghezza, principiando dalla muraglia, dentro di cui è situato il quadro della natività del nostro Divinissimo Redentore posto in mezzo al coro sino alla porta della Chiesa passi novanta in circa ripartiti in varij ordini, cioè dal quadro sopra enunciato sino alli tre scalini, che chiudono il coro passi dodici. Da questi tre gradini all'altri tre che separano la Tribuna dal rimanente del corpo della Chiesa passi tredici in circa; da questi tre gradini poi sino al portico interiore passi cinquantadue in circa, e da questo portico sino alla porta maggiore della chiesa altri passi undici in circa, o poco più, o poco meno. Di larghezza poi si stende intorno a passi trentasei in circa con quest'ordine, cioè la navata di mezzo viene ad esser larga passi venti incirca; le navate poi laterali otto in nove passi per ciascheduna. L'altezza poi dal pavimento al soffitto per quello riguarda la navata di mezzo ascende a sessanta palmi in circa, ma l'altezza delle due navate laterali, le quali hanno il soffitto di camera a canna consimile, non passa di trenta palmi, o poco più [...].⁷⁾ Formano il corpo di questa navata maggiore quattordici nicchie, cioè sette alla destra ed altrettante alla sinistra distribuite alternativamente in quadrate, e rotonde, principiando con riquadrata, e seguitando con rotonda, tanto che ne rimangono quattro riquadrate, e tre rotonde per parte. Vengono, e ripartite vagamente queste nicchie da sei colonne di marmo per ciascheduna delle due parti distributivamente in questa forma, cioè quattro di granito orientale, che principiano, e terminano il corpo di questa navata, rimanendone due per ciascheduno de lati. L'altre quattro, che sono scannellate dalla parte sinistra sono di pavonazzetto antico; e perché nella parte destra di questa qualità di marmo non ve ne sono che tre, la quarta è formata di cipollino, ma però della medesima architettura scannellata come l'altre di pavonazzetto antico dette di sopra.»⁸⁾

La stessa precisione si riscontra nell'ambito della decorazione pittorica — le cui immagini sono accuratamente descritte, *in primis* riguardo all'iconografia — e delle iscrizioni, tutte esattamente registrate, anche quelle collocate nei punti più reconditi della chiesa, come si avrà modo di riscontrare nel seguito del saggio. Gli estensori dell'inventario sono tre canonici della collegiata, il cui nome è indicato nel primo paragrafo dello stesso.⁹⁾

Due elementi contribuiscono a confermare la veridicità delle informazioni da essi fornite nell'inventario: il fatto che tra gli autori figura l'archivista della chiesa — in altri casi assente nella redazione di questi inventari da produrre alla Congregazione — e l'ammissione dei tre compilatori tra i canonici della collegiata in tempi non recentissimi rispetto all'anno di stesura del libro sulla chiesa di Sant'Anastasia di Filippo Cappello (1721).¹⁰⁾

Come anticipato in precedenza, in questa sede verranno trattati solo quegli argomenti per i quali questo inventario può essere veicolo di novità, precisazioni e conferme per attribuzioni già proposte in passato su base stilistica o, in aggiunta, può essere occasione per

revisioni critiche. Non verranno cioè ripetute quelle notizie già ampiamente note e presenti nella storiografia, sulle quali non c'è nulla da aggiungere, come ad esempio il dipinto del soffitto del Cerruti o i dipinti fin troppo noti di Lazzaro Baldi, come la 'Madonna del Rosario' e le pitture della tribuna, o il 'San Giovanni Battista' del Mola, tutte comunque puntualmente ricordate con le relative paternità all'interno dell'inventario.

LA DECORAZIONE PITTORICA DELLA CAPPELLA DEI SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO

Sia Cappello che Crescimbeni indicano per questa cappella l'esclusiva «invocazione» a San Girolamo, mentre l'inventario della Visita contempla una doppia dedica: «Altare de SS. Gioseppe, e Girolamo 2a Cappella di mano destra», per la presenza in essa — tra le altre reliquie — del mantello di San Giuseppe.¹¹⁾ Questa cappella ha sempre rivestito un'importanza particolare, per più di un motivo. Era tradizione che al suo interno «il Santo Dottore celebrasse, nel tempo, che quivi abitava» e che l'altare della stessa «fosse privilegiato da S. Gregorio Magno, e celebrandovisi Messa, si libera un'Anima dal Purgatorio, come attestano l'Ugonio ed altri».¹²⁾ Inoltre il crollo dell'altare di questa cappella, avvenuto il 4 febbraio 1678 durante i lavori di restauro voluti da Francesco Maria Febei arcivescovo di Tarso e già canonico della collegiata, causò il ritrovamento delle ossa credute di Sant'Anastasia, dando vita ad un rinnovamento del culto della santa e ad una ulteriore valorizzazione del luogo, anche attraverso la commissione di un ciclo pittorico su tela da considerarsi quale esaltazione della vocazione iconografica della cappella.¹³⁾ Al grande significato devozionale e liturgico che questo spazio della chiesa ha sempre avuto, non è mai corrisposta un'adeguata attenzione relativamente alle decorazioni pittoriche in essa contenute, che altro non sono che una celebrazione degli eventi, tradizionali o reali, avvenuti nella cappella medesima. Sia Cappello che Crescimbeni trattano del tutto sommariamente questo argomento, limitandosi ad una generica, oltre che incompleta, descrizione iconografica o a veloci apprezzamenti.¹⁴⁾ Un confronto con l'inventario della Visita Apostolica del 1727 consente di fare precisazioni, come già si è visto, sulla dedica dell'altare e sulla presenza di un dipinto (quello dell'altare) altrove non ricordato, ma soprattutto sull'autore-coordinatore dell'intero ciclo pittorico:

«Altare de SS. Gioseppe, e Girolamo 2a cappella di mano destra. Nella seconda cappella dedicata alli SS. Patriarca Gioseppe, e Girolamo Dott(o)r di S. Chiesa vi è l'altare al quale si ascende per tre scalini di marmo, sopra di cui sono quattro candelieri d'ottone d'altezza di due palmi in circa con una Croce in mezzo di pero tinto nero con suo piedestallo scorniciato, e ben proporzionato, ed il Cristo, e titolo d'ottone dorato.

Nel quadro di quest'altare vengono rappresentati non solamente li due già detti santi titolari, ma ancora sopra di essi la Vergine SS.ma coronata della SS.ma Trinità, e fra questa, e li d(ett)i due Santi vi è un Angelo che porta la Croce di N(ost)ro Sig(no)re, alla sinistra della quale vi è l'immagine della Santa Padrona. Dentro a questo quadro in forma di scancia, o armario, che con una ferrata dorata di buona forma divisa in due sportelli si conservano sotto tre distinte, e divise chiavi varie reliquie cioè del SS.mo legno della Croce di N(ost)ro Sig(no)re posto dentro un reliquiario d'argento con suo cristallo, dietro del quale si vede l'arme di Casa Barberini, ed in una cassetina d'ebano con suoi ornamenti di piastra d'argento, e cristallo in facciata, e ripartitamente nel mezzo si conserva il velo, o panno che sia di testa della B(eatissi)ma Vergine, in cui involse in Bettlem il Divino Bambino, nella parte di sotto di d(ett)a cassetina vi è il mantello di S. Giosepe, nel quale similmente fu involto il medesimo Bambino, le quali due reliquie furono portate a Roma da S. Girolamo.

Quest'altare rimane incluso dentro quattro colonnette di marmo, le quali formano come una specie di Ciborio, che vengono a coprire intieramente l'altare col quadro detto di sopra.

Nelle muraglie laterali di questa cappella sono quattro quadri con sue cornici dorate, disposte con buona simetria, e due colonnette di marmo, che fanno anche ornamento alla medesima cappella. Nelli due quadri della parte sinistra dell'altare rimangono rappresentati il seppellimento della S. Padrona, fatto già nell'orto di Appollonia Matrona Romana sua devota, e fondatrice come si è detto di sopra di questa chiesa. Nell'altro vien rappresentato S. Gregorio Papa, che distribuisce le ceneri il primo giorno di Quaresima, come egli costumava distribuire in questa medesima chiesa in tempo di sua vita.

Dalla parte sinistra sono altri due quadri corrispondenti similmente in simetria a quelli della parte destra, nel primo de quali, cioè in quello più vicino all'altare si vede rappresentata l'invenzione del corpo della Santa, e nell'altro S. Girolamo, che celebra messa in questo medesimo altare. Tutti questi quadri sono di mano di Lazzaro Baldi, come pure la pittura che si vede sopra la tribuna, o Ciborio di esso, che rappresenta il Martirio della Santa, è del medesimo autore.

Il volto poi, o cielo di questa cappella è tutto dipinto a chiari oscuri illuminati d'oro di buona mano ma d'incerto autore.»¹⁵⁾

L'attenta descrizione iconografica delle sei tele ci consente una agevole identificazione con quelle ancora *in situ*, con quelle rimosse (la piccola 'Incoronazione della Vergine con i Santi Giuseppe e Girolamo' dell'altare, ora nei locali dell'archivio della chiesa) e con quelle di cui si sono perse le tracce ma rimane una testimonianza fotografica ('Seppellimento di sant'Anastasia').¹⁶⁾ Quello disperso è l'unico dipinto della cappella ricordato dalle fonti a stampa, con un'attribuzione a Fabrizio Chiari. Nell'ultima edizione della *Descrizione* di Filippo Titi (1763) è citato così: «E nella cappelletta di s. Girolamo è tra le pitture laterali un quadro a olio rappresentante Apollonia matrona Romana, che fa seppellire s. Anastasia di Fabrizio Chiari». ¹⁷⁾ Nelle edizioni precedenti la cappella veniva solo indicata come «ornata da per tutto di pitture». ¹⁸⁾

Anche successivamente le varie descrizioni di Roma — come ad esempio Posterla (1707), i fratelli de Rossi (1727) o Roiseco (1750) — non fanno menzione dei dipinti di questa cappella. Un'eccezione è costituita dalla *Descrizione topografica* di Venuti (1766), in cui sono di fatto ripetute le parole della *Descrizione* di Titi (1763).¹⁹⁾

A questo punto l'inventario della Visita Apostolica può considerarsi come l'unico riferimento, tra quelli contemporanei o di poco successivi, su questa decorazione pittorica.²⁰⁾ Riguardo all'attribuzione delle tele collocate «nelle muraglie laterali di questa cappella [...] come pure la pittura che si vede sopra la tribuna» viene fatto un unico nome («Tutti questi quadri sono di mano di Lazzaro Baldi»), da non riferirsi anche al piccolo quadro d'altare — opera sempre tardoseicentesca, di bassa devozione popolare oltre che di scarsissima qualità — che copriva lo sportello della teca che custodiva le reliquie più preziose della chiesa.

Per quanto riguarda l'esplicito riferimento ad un autore per le quattro tele laterali e la lunetta della cappella, siamo di fronte ad un caso emblematico in cui l'inventario della Visita Apostolica richiede un'interpretazione e una contestualizzazione delle informazioni in esso contenute, oltre che una verifica storico-critica. Una conferma al nome di Lazzaro Baldi per questi dipinti la troviamo in una biografia manoscritta di Francesco Maria Febei, opera di Carlo Cartari (1614–1697): si tratta di un documento di poco successivo alla loro commissione, citato, ma senza dargli importanza, da Barry nel suo saggio su Sant'Anastasia. Lo studioso non collega infatti il prezioso riferimento alla decorazione della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, da lui erroneamente creduta a fresco.²¹⁾

Va ricordato che la quasi totalità degli altri dipinti mobili e murali seicenteschi prodotti per la chiesa di Sant'Anastasia sono di Lazzaro Baldi: la 'Natività' dell'altare maggiore e gli affreschi della tribuna, la 'Madonna del Rosario' dell'altare omonimo e i quattro dipinti con 'Storie dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri' nella relativa cappella, oltre, come vedremo nel dettaglio, un 'Beato Turibio'.²²⁾ Si può quindi pensare ad una sorta di monopolio della decorazione pittorica da parte sua e della sua bottega grazie anche ad un rapporto di stretta consuetudine con monsignor Francesco Maria Febei, da cui provennero molte commissioni per opere d'arte e d'architettura in Sant'Anastasia a partire dal 1676 fino alla morte.²³⁾

Grazie a Lione Pascoli, ma soprattutto agli studi di Pampalone, Casale e Ferraris,²⁴⁾ sappiamo molto sulla organizzazione della produzione di immagini da parte della bottega di Lazzaro Baldi. La enorme quantità di richieste a cui doveva far fronte, sia per i quadri di canonizzazione che per quelli di committenza ordinaria, richiedeva un continuo ricorso all'utilizzo di allievi e collaboratori, in una sorta di "industria" della pittura strettamente legata alle costanti necessità decorative d'ambito sacro. Questo spiega le difformità stilistiche, non infrequenti, della sua produzione, talvolta identificabili anche all'interno di uno stesso



ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DEI SANTI CARLO BORROMEO E FILIPPO NERI – LAZZARO BALDI E AIUTI:
 1 – L'ELEMOSINA DI SAN CARLO BORROMEO
 2 – SAN CARLO BORROMEO PONE IL SACRO CRISMA

dipinto. Una dinamica del genere è ovviamente riscontrabile nelle opere dagli esiti più deboli o quantomeno dove si coglie una declinazione del suo stile più distratta o addirittura eterodossa, ma comunque sempre compresa nell'ambito del cortonismo. A questo proposito Pascoli ricordava che «ebbe continuamente quantità di scolari; ma pochi furon quelli, che l'imitarono, e solo Giambatista Lenardi mi son persuaso, che degno sia da essere rammentato». ²⁵⁾ Nel nostro caso possiamo riscontrare proprio la dinamica indicata dal Pascoli, ovvero il massiccio coinvolgimento, da parte di Baldi, di collaboratori non sempre perfettamente omologati sul suo stile. Oltre che di personale, diciamo così, fisso alle sue dipendenze, il pittore doveva contare anche su sodalizi temporanei per smaltire le tante commissioni.

I dipinti della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo rivelano una *koimè* cortonesca di fondo con evidenti e dirette citazioni classiciste (Domenichino). La

lunetta raffigurante il 'Martirio di Santa Anastasia' posta al di sopra dell'altare marmoreo è certamente il dipinto della cappella che evidenzia gli elementi più baldiani rispetto agli altri: la figura della santa e il cavallo trovano rispettivamente più di un punto di contatto con la 'Sant'Agata' di Fabriano e con la 'Conversione di San Paolo' della Collezione Lemme, da poco confermata a Lazzaro Baldi. ²⁶⁾ Pietro da Cortona è evocato, sia pure a livello di citazione, nella gestualità, specie dei personaggi femminili che fanno da quinta alle scene principali ('San Girolamo celebra messa' e 'San Gregorio in atto di distribuire le ceneri'), nelle citazioni antiquariali delle statue collocate nelle nicchie ('Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia' e 'San Girolamo celebra messa'), nel volto antropomorfo del leone e nelle lance incrociate e nei cimieri ('San Gregorio in atto di distribuire le ceneri') e più in generale nei piani non percepibili in rapporti spaziali. In linea col repertorio di alcuni cortoneschi si notano

inoltre tipici elementi neoveneti (il drappo di supporto all'inquadratura della scena nel 'Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia') e classicisti: i frequenti riferimenti a Domenichino in alcuni volti (in particolare quelli senili del 'Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia') e nella riproposizione di celebri modelli, come la 'Comunione di San Girolamo' della Pinacoteca Vaticana replicata in chiave vagamente cortonesca nel 'San Girolamo celebra messa'.

Appurata per queste tele la presenza di Baldi, il cui nome emerge da solo nella biografia del committente (Francesco Maria Febei) e nell'inventario della Visita Apostolica del 1727, resta da fare luce sulle altre mani che si individuano in tutte le tele e, in qualche caso, anche all'interno di uno stesso dipinto. Come già accennato in precedenza la mano di Baldi è maggiormente riconoscibile in alcuni segmenti del 'Martirio di sant'Anastasia', dove però sono anche visibili elementi fortemente espressionistici in alcuni volti, che si ritrovano anche in quello del 'San Girolamo' e in alcuni del 'San Gregorio in atto di distribuire le ceneri' (come il personaggio centrale di spalle al Santo papa sul lato destro), dove però va anche registrata, nelle capigliature degli angioletti, una consonanza con altri angeli baldiani.

Casale, che definisce Baldi «uno dei più operosi licenziatori di immagini sacre nella seconda metà del Seicento romano»,²⁷⁾ ha dato vita ad una serie di studi che hanno approfondito la intensissima attività del pittore per i quadri di canonizzazione: una «quantità enorme delle ordinazioni» che avrebbe portato «fatalmente l'artista verso 'l'arte del prodotto' [...]; ne derivò un *habitus* mentale alla efficienza organizzativa ed alla semplificazione formale, che finì per sostituire il gusto della sperimentazione, l'interesse per la qualità».²⁸⁾ Il periodo in cui possiamo collocare i dipinti della cappella è contemporaneo o di poco successivo al ritrovamento del corpo di Sant'Anastasia ed ai conseguenti lavori di architettura, avvenuti nel 1678–1679, promossi da Febei. Negli stessi anni si provvedeva all'erezione della cappella di fronte, quella dei Santi Filippo Neri e Carlo Borromeo, la cui decorazione fu commissionata a Lazzaro Baldi. La datazione esatta delle tele della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo non si conosce, anche se, almeno due ('Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia' e 'Seppellimento di Sant'Anastasia'), è possibile considerarle completate per il febbraio 1680, come si avrà modo di spiegare più avanti.

La concomitanza tra le decorazioni delle due cappelle (dei Santi Giuseppe e Girolamo e dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri) — sicuramente non le sole commissioni alle quali Baldi e la sua bottega dovevano assolvere in quel periodo — contribuiscono ad una conferma della delegazione del lavoro da parte del titolare. La scarsa qualità di alcune delle quattro tele della cappella dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri induce a pensare alla presenza di più collaboratori di Baldi, che operano nell'ambito dell'esempio del maestro (figg. 1 e 2). I dipinti della cappella dei

Santi Giuseppe e Girolamo presentano invece differenze stilistiche che sottintendono l'attività di pittori di diversa estrazione, sia pure omologati su un cortonismo esteriore.

Lo straordinario affollamento di commissioni al quale la bottega di Lazzaro Baldi faceva fronte nell'ultimo trentennio del secolo, non tanto come «semplice bottega ma organismo produttivo gerarchizzato»,²⁹⁾ doveva imporre al capo-bottega anche il ricorso a soggetti esterni. Osserva Ferraris che all'incirca negli ultimi venti anni Baldi allenta, all'interno della produzione della sua bottega, «il proprio impegno diretto, riducendo parallelamente il numero delle opere integralmente autografe, per allargare però, al contempo, il raggio di interventi e contatti della bottega nel suo complesso».³⁰⁾ In un contesto del genere si deve pensare, per i dipinti della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, a un intervento minimo da parte di Baldi ed in ogni caso limitato quasi esclusivamente al livello progettuale o grafico. Il preciso riferimento dell'inventario della Visita e le difformità stilistiche si possono spiegare con un massiccio intervento di collaboratori alle sue dipendenze.³¹⁾ Infatti Baldi si servì di soggetti non direttamente provenienti dalla sua stretta cerchia, per far fronte, appunto, alle numerosissime commissioni. Si è trattato cioè di sodalizi temporanei con lavoranti, diciamo così, occasionali o più probabilmente di subcommissioni da lui dirette. Quest'ultimo caso dev'essere stato quello del 'Seppellimento di Sant'Anastasia' (fig. 3), ascritto a Fabrizio Chiari nella *Descrizione* di Titi (1763). Fabrizio Chiari è stato in più di un'occasione in contatto con Baldi, a cominciare dall'Accademia di San Luca, della quale erano entrambi membri. Ma hanno anche avuto modo di essere presenti nelle stesse imprese decorative, sia realizzate (la Galleria di Alessandro VII), che no (gli affreschi progettati nel 1670 per la volta della sala delle riunioni del nuovo edificio dell'Accademia).³²⁾ Fabrizio Chiari fu con Baldi alle dirette dipendenze di Pietro da Cortona nella decorazione della Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale (1656–1657).³³⁾ La sua osservanza cortonesca fu sicuramente meno marcata rispetto a Baldi; lo stile di Chiari è infatti anche caratterizzato «da una costante aspirazione alla classicità»,³⁴⁾ dovuta *in primis* alla riproduzione in incisioni di opere di Poussin e Domenichino, particolarmente nel periodo della sua formazione.³⁵⁾ Riferimenti a Domenichino sono infatti presenti, più che altrove nel ciclo di tele della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, nella tela del Chiari.

Recentemente è stata ricostruita la paternità di un altro dipinto della cappella ('Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia'), contestualmente ad un ritocco successivo all'esecuzione della tela raffigurante 'Seppellimento di Sant'Anastasia' di Fabrizio Chiari: entrambi sono riferiti al pittore cremonese Angelo Massarotti (1654–1723), la cui attività in questo caso è da considerarsi nella dinamica della delegazione del lavoro, da parte di Baldi, a soggetti non del tutto organici al suo stretto ambito. Massarotti fu allievo di Carlo Cesi

e fece parte dell'Accademia di San Luca.³⁶⁾ La sua presenza nel ciclo di tele di Sant'Anastasia va quindi ricondotta all'orbita cortonesca del suo mentore, anch'egli impegnato nella decorazione della Galleria di Alessandro VII, così come Baldi e Fabrizio Chiari. Anche l'ambito accademico, al quale appartenevano Baldi e Chiari, non dovette essere ininfluenza nell'impiego del pittore cremonese nell'impresa decorativa della cappella. Interpretando correttamente un refuso

nelle biografie di Massarotti di Arisi e Zaist, Barchielli ha giustamente ricondotto a Massarotti il 'Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia' (fig. 4) e il ritocco del 'Seppellimento di Sant'Anastasia'.³⁷⁾ Giambattista Zaist, sulla scorta di quanto riportato da Arisi in un manoscritto databile tra Seicento e Settecento, scrive che Massarotti «fece, per commissione di Monsignor Febei, Commendatario di S. Spirito, [...] i due quadri laterali nella Chiesa di S. Sabina, l'uno, che rappre-



3 – GIÀ ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DEI SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO LAZZARO BALDI, FABRIZIO CHIARI E ANGELO MASSAROTTI: SEPELLIMENTO DI SANT'ANASTASIA (Roma, ICCD, Fototeca Nazionale, neg. E21407 – foto del 1937)

senza il ritrovamento dell'Arca sotto l'Altare ov'entro stava riposto il Corpo della Santa, l'altro, l'onorevole Sepoltura che venne data alla Santa medesima». ³⁸⁾ L'errore degli storici cremonesi è fin troppo evidente. Che si tratti di Sant'Anastasia e non di Santa Sabina si deduce dalla committenza dell'arcivescovo Febei e dall'assenza di temi iconografici simili in Santa Sabina (presenti invece in Sant'Anastasia). La confusione tra le due chiese può essere stata causata anche dal fatto

che le stesse erano legate da un'antica tradizione riguardo alle cerimonie delle Ceneri. ³⁹⁾ A supporto dell'interpretazione del testo di Zaist, c'è inoltre un documento pubblicato da Barry, ma da lui collegato alle tele della cappella dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri. Si tratta di una somma versata da parte di Francesco Maria Febei ad Angelo Massarotti il 20 febbraio 1680 quale «final pagamento d'un quadro et un altro ritoccato [...] per mettere nella Cappella delle



4 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DEI SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO LAZZARO BALDI E ANGELO MASSAROTTI: RINVENIMENTO DEL CORPO DI SANT'ANASTASIA



5 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DEI SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO
LAZZARO BALDI E DOMENICO PONTI: MARTIRIO DI SANT'ANASTASIA

Reliquie». ⁴⁰⁾ Anche in questo caso Barchielli offre la giusta interpretazione del documento. Se è pur vero che anche la cappella dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri conservava alcune reliquie della collegiata, le più importanti di essa erano nella cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, come del resto indicato con precisione anche nell'inventario della Visita Apostolica: il legno della croce di Gesù, il velo della Madonna e il mantello di san Giuseppe, queste ultime due «portate a Roma da S. Girolamo». L'indicazione «Cappella delle Reliquie» va quindi riferita in questo caso alla cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, con la conferma della indicazione di Zaist sulle iconografie delle opere assegnate a Massarotti. Anche lo stile ci aiuta ad escludere Massarotti dai dipinti raffiguranti 'San Carlo Borromeo' e 'San Filippo Neri', di più stretta osservanza baldiana — sia pure di bassa qualità — rispetto alle tele della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo. Riguardo ai due quadri in cui è possibile individuare l'intervento di Massarotti prevalente ('Rinvenimento del corpo di Sant'Anastasia') o parziale ('Seppellimento di Sant'Anastasia'), lo stesso è opportunamente legittimato da Barchielli su base stilistica, anche grazie al confronto con altre opere romane del pittore cremonese.

Un altro nome da fare per le altre tre tele della cappella (la lunetta raffigurante il 'Martirio di Sant'Anastasia', il 'San Girolamo celebra messa' e il 'San Gregorio in atto di distribuire le ceneri') è quello di Giovan Domenico Ponti, già autore del perduto dipinto raffigurante 'San Giorgio che uccide il drago', ⁴¹⁾ collocato nella cappellina di San Giorgio (situata all'interno della navata maggiore in prossimità del transetto), costruita a partire dal 1677 per volere di Francesco

Maria Febei. ⁴²⁾ Un brano del diario di Carlo Cartari riporta che «l'anno 1678 Monsig(no)r Febei volse restaurare nella chiesa di S(an)ta Anastasia la cappella in faccia alla nave sinistra, nella quale sono le reliquie insigni, e nell'altare della quale celebrava S. Girolamo [...], ornò la detta cappella di stucchi, di pitture, e di marmi di varie sorti [...]. Le pitture sono dell'istesso pittore genovese, che egli alimenta in casa, Domenico Ponti. Li 23 di agosto si pose in opera il primo quadro sotto la volta, in faccia, rappresentante il martirio di Santa Anastasia». ⁴³⁾ Ponti era quindi un protetto di Francesco Maria Febei, verosimilmente proprio da lui introdotto nella bottega di Baldi. Se il passo del diario di Cartari indica l'intervento di Ponti per la sola lunetta con il 'Martirio' della santa (*fig. 5*), le affinità stilistiche con altre due tele ('San Girolamo celebra messa' e 'San Gregorio in atto di distribuire le ceneri'), in ordine soprattutto alle caricate espressività di alcuni volti, consentono di riconoscere anche in esse la mano dello stesso Ponti (*figg. 6 e 7*). Dato per perduto il 'San Giorgio che uccide il drago', a tutt'oggi non si conoscono altre opere di questo pittore. ⁴⁴⁾ Pertanto i tre dipinti a lui riferibili della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo possono considerarsi gli unici del suo catalogo ancora conservati, sufficienti comunque per connotarne l'autore come un cortonesco di maniera, tuttavia non privo di alcuni tratti originali. In questa occasione la sua opera è anche caratterizzata da alcuni inserti baldiani, probabilmente derivati da un abbozzo del maestro o da una volontà di adeguarsi al suo stile, come dimostrato, ad esempio, dagli angioletti e dalle relative capigliature nel 'San Gregorio in atto di distribuire le ceneri', molto vicine ad altre del repertorio di Baldi.

La decorazione della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo può assumersi in definitiva come paradigmatica riguardo a un aspetto dell'organizzazione produttiva di Lazzaro Baldi, il cui nome in questo caso è da intendersi come una sorta di marchio di fabbrica ed una garanzia, per la committenza, di supervisione dell'intera impresa decorativa. La diversa provenienza dei pittori impegnati è tuttavia stemperata in un debole ma riconoscibile cortonismo venato di classicismo: le due componenti sembrano bilanciate di volta in volta sotto il controllo del maestro pistoiese. In questa occasione Baldi fu quindi a capo di un gruppo di lavoro composito formato da più soggetti di diversa estrazione e provenienza, tra i quali si sono potuti identificare Giovan Domenico Pontì, Fabrizio Chiari e Angelo Massarotti, tutti comunque riconducibili agli strati più esteriori dell'ambito cortonesco.⁴⁵⁾

I DIPINTI RAFFIGURANTI SAN TURIBIO

Turibio Alfonso di Mongrovejo (1538–1606), arcivescovo di Lima e fondatore del primo seminario del nuovo mondo, venne beatificato il 24 giugno 1679 da Innocenzo XI per merito degli sforzi del postulatore della causa Juan Francisco de Valladolid.⁴⁶⁾ Grazie alle ricerche d'archivio di Barry si sa molto sulle vicende verificatesi in Sant'Anastasia legate a questa beatificazione, la cui cerimonia avvenne in San Pietro il 2 luglio dello stesso anno.⁴⁷⁾ Fin dal gennaio 1680 fu concesso al postulatore il patronato di un altare, collocato all'interno della navata centrale (alla fine del lato destro, entrando in chiesa), in Sant'Anastasia, con il permesso «di risarcirlo, e collocarvi l'Imagine del med(esim)o beato dopo che ne sarà spedito Breve da Sua Santità in vigore del sud(ett)o Decreto».⁴⁸⁾ Il patronato di Valla-



6 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DEI SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO
LAZZARO BALDI E DOMENICO PONTI: SAN GIROLAMO CELEBRA MESSA

dolid era anche in rappresentanza della comunità peruviana, che aveva fatto di questo altare il punto di riferimento a Roma. Fino al 1686 circa, anno dell'edizione dell'*Ammaestramento* di Titi, questo era l'altare dedicato al beato Turibio, sul quale l'abate castellano vide la tela che lo raffigurava. Proprio in quel periodo l'altare era in predicato di essere trasferito nel lato destro del transetto: «[Dopo aver parlato dell'ultima cappella della navata destra:] Il Santo Vescovo Torribio con altre figure nell'altare contiguo, che risponde nella navata di mezzo, lo colori N. N. e sarà trasportato, dove stanno fabricando un bellissimo Altare gl'Indiani,

che segue nella Crociata non ancor finito». ⁴⁹⁾ Anche il nuovo altare del beato Turibio in costruzione nel lato destro del transetto fu riedificato «dalla pia sollecitudine di D. Gio: Francesco di Vagliadolid Canonico della Chiesa Metropolitana di Lima di celebre memoria, che con gran zelo, ed industrie ne procurò la Beatificazione». ⁵⁰⁾ L'indicazione di Titi, se da un lato si dimostra molto preziosa per datare il nuovo altare del transetto destro, non altrettanto si rivela per il nome dell'autore del dipinto, da lui taciuto, e sul quale non aggiungono novità né Crescimbeni, ⁵¹⁾ che riporta le notizie di Titi (edizione 1708), né Cappello, che parla brevemente



7 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DEI SANTI GIUSEPPE E GIROLAMO
LAZZARO BALDI E DOMENICO PONTI: SAN GREGORIO IN ATTO DI DISTRIBUIRE LE CENERI

della cappella di San Turibio senza fare menzione del relativo quadro.⁵²⁾ L'inventario della Visita Apostolica del 1727 si dimostra, anche in questo caso, estremamente preciso:

«Altare di S. Turibio p(ri)ma cappella dalla parte sinistra dell'altar maggiore [dando le spalle all'altar maggiore]. La prima cappella, che è la più vicina all'altar maggiore dalla parte sinistra, è dedicata a S. Turibio Arciv(escov)o di Lima, come si è già detto di sopra, ha il suo altare ben ornato di pietre fine con paliotto della medesima qualità, al quale si ascende per due scalini di marmo, ha il suo quadro con sua cornice dorata ben proportionato non meno alla qualità dell'altare, che all'altezza della cappella, nel quale viene rappresentato il Padrone di essa, che sta recitando il divino officio con un coro d'angeli all'intorno, pittura di Lazzaro Baldi, con cona all'intorno ben disposta fabricata delle medesime pietre fini.»⁵³⁾

Su una parete laterale del transetto sinistro è attualmente collocato un dipinto raffigurante un Santo vescovo con l'«officio» in mano attorniato da angeli, evidentemente da identificare con quello descritto nell'inventario della Visita Apostolica (fig. 8). Già Antonella Pampalone attribuì a Baldi questo quadro, su basi stilistiche, rilevando le indubitabili caratteristiche del pittore pistoiese.⁵⁴⁾ La studiosa lo data «verso gli ultimi cinque anni del secolo», non identificando il soggetto con l'arcivescovo di Lima, elemento che invece permette di datarlo intorno al 1680 anno della concessione del relativo altare della navata centrale al postulatore della causa di beatificazione, con la possibilità di dotare lo stesso altare di un'immagine del santo titolare. Barry, che ripete l'attribuzione al Baldi del dipinto, osserva, a mio avviso giustamente, che lo



8 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, TRANSETTO SINISTRO
LAZZARO BALDI: BEATO TURIBIO



9 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DI SAN TURIBIO
FRANCESCO TREVISANI: SAN TURIBIO

stesso poteva far parte del corredo iconografico per la cerimonia di beatificazione di Turibio di Mogrovejo in San Pietro (2 luglio 1679) e poi riutilizzato per essere trasferito in Sant'Anastasia in seguito. Questa ipotesi sembra confermata dalla marcata e particolare espressività del volto del santo, più adatta ad uno stendardo da evento devozionale che ad un dipinto d'altare.⁵⁵⁾

Se alla data del 10 aprile 1727 (segnata in calce all'inventario) il 'San Turibio' del Baldi risultava nell'altare omonimo del transetto destro, quello di Francesco Trevisani che lo ha sostituito in seguito alla canonizzazione dell'arcivescovo di Lima (avvenuta il 10 dicembre 1726 ad opera di Benedetto XIII), va sicuramente datato posteriormente alla data dell'inventario, non essendo registrato in nessuna parte di esso. Solitamente il 'San Turibio' di Trevisani (fig. 9) viene datato tra il 1722 (anno della fine dei rifacimenti della chiesa voluti dal cardinale titolare, il portoghese Nuno da Cunha de Attayde) e il 1726 (anno della canonizzazione di Turibio di Mogrovejo).⁵⁶⁾ L'altare di San Turibio in Sant'Anastasia fu consacrato — come indicato in una iscrizione all'interno di esso — da papa Benedetto XIII il 30 dicembre 1726 (fig. 10), a pochi giorni dalla canonizzazione (avvenuta il 10 dicembre dello stesso anno). Non necessariamente la consacrazione di un altare impone la immediata sostituzione dell'immagine del santo titolare, soprattutto se il patronato dello stesso (ovvero la comunità peruviana, altrimenti definita «Nazione Limana») non era cambiato ed era già provvisto di una raffigurazione del titolare. La tela di Trevisani è quindi certamente posteriore alla data dell'inventario della Visita Apostolica.

LA CAMPANA DI SIMONE PROSPERI

La puntuale registrazione delle iscrizioni della chiesa da parte dei tre compilatori dell'inventario della Visita Apostolica, consente di conoscere autore e committente di manufatti difficilmente accessibili come ad esempio le campane. Ed è proprio una campana del campanile destro a suscitare interesse, la cui produzione rientra nei rifacimenti della facciata voluti da Urbano VIII. Il fatto che la superficie della campana (ancora collocata *in situ*) sia in pessimo stato di conservazione rende molto difficile la lettura delle iscrizioni, particolarmente quelle della parte bassa, del tutto illeggibili. Ecco la descrizione fornita dall'inventario:

«Dalla parte destra si vede un campanile con una campana alta palmi quattro, e larga otto in circa coll'iscrizione da capo che dice: *Parens piissima fuga nubes, et fulmina, redde serenum aere.*



10 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, CAPPELLA DI SAN TURIBIO – ALTARE, PARTICOLARE DELL'ISCRIZIONE



11 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA
CAMPANILE DESTRO – SIMONE PROSPERI: CAMPANA
PARTICOLARE DELLO STEMMA CARPEGNA

Nel secondo verso: *Urbano VIII Pont. Max. Sedente Ulderico Carpineo S.R.E. Card. Tit. Colleg.a eccl.e S. Anastasiae anno sal. MDCXXXIX.* E nel mezzo da una parte si vede la figura della B(eatissi)ma Vergine, che allatta il suo SS.mo Figliolo, e da un'altra la figura della nostra Santa con palma in mano, e da un'altra parte l'arme della ch(iarissima) me(moria) del Sig(no)r Card. Ulderico Carpegna, e da piedi l'iscrizione, che dice Simon de Prosperis de Nursia F.»⁵⁷⁾

In tal modo l'inventario assume un valore ancora maggiore, si profila infatti come l'unica fonte senza la quale informazioni del genere sarebbero andate perdute per sempre. Se gli stemmi Barberini e Carpegna risultano appena riconoscibili, un po' più chiaramente il secondo (fig. 11),⁵⁸⁾ la figura della Madonna che allatta è quasi del tutto interessata da pesanti incrostazioni della superficie ed altre cause di evidente degrado. Lo stesso può dirsi per la firma del fonditore, del tutto abrasa.

La famiglia Prospero era titolare di un'importante fonderia di campane nelle vicinanze di Preci, in territorio nursino, la cui attività è documentata attraverso le iscrizioni fin dai primi anni del Seicento.⁵⁹⁾ L'importanza di questa produzione fu tale che i dintorni della fonderia assunsero il nome di Villa Campanara, ancora in uso. Oltre che nell'area di Norcia, campane firmate dai Prospero sono a Vallerano (Viterbo), nel santuario della Madonna del Ruscello,⁶⁰⁾ e a Roma, nella chiesa di Sant'Eustachio e in quella di Santa Croce in Gerusalemme.⁶¹⁾

LA NUOVA FACCIATA DEL 1636

Il cardinale titolare Sandoval y Royas promosse nel 1606 radicali rifacimenti della chiesa di Sant'Anastasia; tra questi lavori rientrava pure la costruzione di

un portico che però, per negligenza dell'architetto (che alzò «il muro novo non concatenato col vecchio, come richiedono le regole dell'arte»), cadde rovinosamente nel 1634.⁶²⁾ Dal 1636 la chiesa aveva una nuova facciata, fatta edificare per volontà di Urbano VIII (fig. 12), come ricordato da un'iscrizione riportata nell'inventario:

«In questa chiesa s'entra per una grande e maestosa porta, che corrisponde non solamente alla facciata interiore dell'arco maggiore, già detto di mezzo, ma in proportionata distanza anche all'altar maggiore.

Sopra di questa porta dalla parte interiore vi è una lapide di marmo scorniciata in cui si vede la seguente iscrizione: *Urbanus VIII P.M. S. Anastasiae Templum a SS. Pontificibus SS. Damaso, Hilario, et Leone III religiose exornatum meliorem in formam restituit collapsam frontem a fundamentis extruxit, duas turres ad nolarum usum erexit, interiora ornamenta adiunxit anno sal. MDCXXXVI.*»⁶³⁾

L'architetto Carlo Gimach, autore del progetto dei rifacimenti del 1721–1722, nella relazione del primo sopralluogo effettuato subito dopo aver ricevuto l'incarico dal nuovo cardinale titolare Nuno da Cunha de Attayde, fa cenno dei principali problemi della facciata: «La Facciata dunque esteriore, che è d'ordine Dorico, fatta erigere da' fondamenti dalla s. mem. di Urbano VIII col disegno di Domenico di Castello allievo del Cavalier Lorenzo Bernini, e perciò giudicata sua, era ridotta a segno, che in più parti i mattoni posti a cortina penetrati dall'acque piovane, erano stati cavati, o mossi dalla forza delle gelate, le quali avevano anco danneggiati i due cornicioni tanto dell'Ordine, come del Frontespizio».⁶⁴⁾ La facciata fu interessata, nel corso dei lavori di Gimach, soltanto da un restauro che ne conservò le forme esistenti. È interessante tuttavia cogliere la puntualizzazione, in questo cenno, riguardo alla paternità del disegno della facciata, per il quale viene confermato il nome di Domenico Castelli, ma con in più una spiegazione al probabile equivoco secondo cui l'autore della facciata fosse Bernini, come sostenuto da molti. La fonte di Gimach è sicuramente Titi, nelle cui edizioni dal 1674 al 1721 la facciata è riferita a Domenico Castelli.⁶⁵⁾ Questa indicazione è ripetuta tale e quale da Cappello e Crescimbeni, che consultano, e citano rispettivamente, le edizioni del 1674 e del 1708.⁶⁶⁾

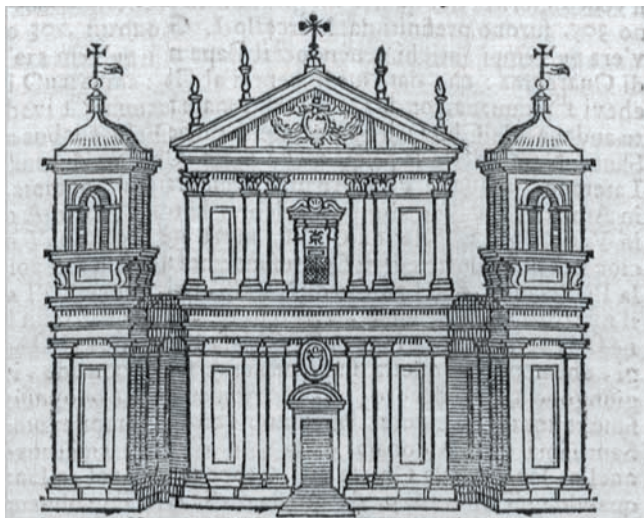
Oltre a Castelli e Bernini, la facciata è stata attribuita anche a Luigi Arrigucci: a partire dal Baglione (1642), per continuare con Fioravante Martinelli (1660–1663) e fino alla *Descrizione* di Titi del 1763, dove si cambia versione rispetto alle cinque edizioni precedenti.⁶⁷⁾ Va anche ricordato che non sempre Baglione si dimostra preciso su Arrigucci, come ad esempio nel caso dell'attribuzione della Villa Barberini al Gianicolo, poi smentita da documenti dell'Archivio Barberini.⁶⁸⁾ Già questo è sufficiente per capire l'incertezza storiografica su questa vicenda, che i documenti, come vedremo, contribuiscono a chiarire solo in parte.



12 – ROMA, CHIESA DI SANT'ANASTASIA, FACCIATA
(Roma, ICCD, Fototeca Nazionale, neg. G9789)

Gli autori dell'inventario della Visita Apostolica si dimostrano, su questo punto, piuttosto prudenti:

«La facciata di questa chiesa è di buonissima struttura, e vogliono che sia d'invenzione del celebre Cavalier Bernini, e come che questa fu ritrovata in tempo della S. Me(moria) d'Urbano VIII; nell'alto di essa è posta l'arme di d(ett)o S. Pontefice, sotto della quale in proportionata distanza vi è una finestra circondata, ed ornata di cornice di travertino, consimile a quella della porta.»⁶⁹⁾



13 – FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'ANASTASIA, INCISIONE
(da F. POSTERLA: *Roma sacra, e moderna*, Roma 1707, p. 178)

La formula («vogliono») esprime cautela, ma allo stesso tempo rivela una tradizione probabilmente consolidata all'interno della collegiata, ovvero che l'autore del disegno della facciata fosse il Bernini. Venendo la commissione direttamente dal papa, mancavano probabilmente documenti nell'archivio interno della chiesa, e quindi ci si poteva rifare solo a comunicazioni orali tramandate dai canonici via via succedutisi, oppure alla storiografia, che presenta una schiera di sostenitori del diretto intervento berniniano.

In senso opposto rispetto al chiarimento di Gimach, ricordato poco sopra, in relazione all'equivoco sulla paternità della facciata, c'è la precisazione di Francesco Posterla (1707), fatta con lo scopo di rafforzare la tesi dell'intervento di Bernini riguardo alla facciata, della quale inserisce un'incisione a corredo del testo (*fig. 13*): «Finalmente nel 1636 vi fu fatta la facciata da Urbano VIII con architettura del Cavalier Bernino, e non di Domenico Castelli, secondo altri».⁷⁰⁾ Già in passato, tuttavia, la letteratura periegetica romana aveva assegnato al Bernini il disegno della facciata; un esempio è costituito dai Fratelli de Rossi (1697), che sbagliano però sulla data del crollo del portico: «Essendo finalmente nel 1636 caduta la Facciata della Chiesa, fu da Urbano VIII magnificamente riedificata, con Architettura del Cav. Bernini».⁷¹⁾ Anche le didascalie di due incisioni in cui è presente la facciata, del 1667/1669 e del 1721, indicano il solo nome di Bernini (*figg. 14 e 15*), per questa come per altre chiese sicuramente berniniane, quali Santa Bibiana o Sant'Andrea al Quirinale. Nel Settecento si assiste a casi in cui questa informazione viene ripetuta come tale o, diciamo così, sfumata,



14 – GIOVAN BATTISTA FALDA: VEDUTA DELLA CHIESA DI SANT'ANASTASIA, INCISIONE
 (da *Il terzo libro del novo teatro delle chiese di Roma date in luce sotto il felice pontificato di Nostro Signore Papa Clemente IX disegnate in prospettiva et intagliate da Gio. Battista Falda*, n. 28)



15 – DOMENICO DE ROSSI: FACCIATA DELLA CHIESA DI SANT'ANASTASIA, INCISIONE
 (da *Studio d'architettura civile sopra varie chiese, cappelle di Roma, e Palazzo di Caprarola, et altre fabbriche con le loro facciate, spaccati, piante e misure opera de' più celebri architetti de' nostri tempi (...)* data in luce da Domenico de Rossi erede di Gio. Giacomo in Roma alla pace l'anno MDCCXXI, parte terza, n. 43)



16 – BOLOGNA, MUSEO ARCHEOLOGICO – GASPARE MOLA:
MEDAGLIA DI URBANO VIII, ROVESCIO CON LA FACCIATA DI
SANT'ANASTASIA, INV. 3387 (ARGENTO, CONIAZIONE, DIAM. 42 MM)

attraverso l'indicazione di una «assistenza» di Bernini all'evento architettonico, nel senso di una supervisione o, quanto meno, di una serie di consigli o spunti forniti dal grande scultore e architetto all'incaricato della riedificazione della facciata.⁷²⁾

In effetti quest'ultima sembra la tesi più verosimile, anche perché i documenti a tutt'oggi noti non fanno riferimento all'autore del disegno. A proposito dei rifacimenti urbaniani della chiesa, Pollak pubblica una serie di pagamenti a «Batt. Castelli e C. Fancelli scarpellini» dal novembre 1634 all'aprile 1640 e a Luigi Arrigucci «per saldo d'un conto di legnami dati e portata [...] per servitio dell'incavallatura della Ch. Di S. An.».⁷³⁾ Il 5 luglio 1640 sia Domenico Castelli che Luigi Arrigucci (definito «soprintendente») compaiono, insieme a Giovan Angelo Bonazzini, quali sottoscrittori di una stima di alcuni «lavori di m(ur)o» ed altre mansioni («per aver scopato, et rivoltato il tetto delle due navi piccole») eseguiti da «m(ast)ro Nicolò Scala, et Compagni capi m(ast)ri muratori» per il tetto e la facciata della chiesa di Sant'Anastasia.⁷⁴⁾ Se è quindi certo il coinvolgimento di entrambi (Luigi Arrigucci e Domenico Castelli) nelle attività costruttive, altrettanto non può dirsi per il progetto della facciata. Oltre ai riferimenti precedenti, argomenti che potrebbero far propendere verso il nome dell'uno come dell'altro quale autore del progetto, possono essere costituiti dalla loro attività di soprastanti alle fabbriche della Camera Apostolica sotto Urbano VIII,⁷⁵⁾ oltre alla pianta e alla facciata della chiesa disegnate da Domenico Castelli all'incirca nel 1638, quindi a due anni dalla inaugurazione della facciata medesima, e conservati all'interno di una raccolta grafica dell'architetto ticinese. I disegni di Castelli (Codice Barb. Lat. 4409 della Biblioteca Apostolica Vaticana), tuttavia, costituiscono un «tentativo di documentare in maniera esauriente un arco di attività edilizia che aveva visto il Castelli testimone e partecipante»,⁷⁶⁾ a partire dalle opere berniniane, come ad esempio il baldacchino di San Pietro e Santa Bibiana. Il fatto che la pianta e la facciata di Sant'Anastasia siano contenute in questa

raccolta non costituisce di per sé una prova che egli sia anche l'autore del progetto di quest'ultima: la pianta oltretutto rappresenta lo stato esistente della chiesa, non essendo stata interessata dai rifacimenti barberiniani degli anni trenta.⁷⁷⁾

Alcune indicazioni storiografiche non proprio marginali e le due incisioni ricordate poco sopra, oltre al riferimento dell'inventario della Visita Apostolica del 1727, portano almeno a considerare come possibile la presenza di Bernini nella vicenda della nuova facciata, o addirittura a giustificare un suo intervento, anche solo iniziale. Può essersi trattato di un'idea fornita o suggerita e poi realizzata dalla interazione tra Arrigucci e Castelli, rispettivamente con un ruolo preminente ed uno subalterno.⁷⁸⁾ I due campanili ai lati della facciata possono inoltre considerarsi un tema sviluppato dallo stesso Bernini in più di un'occasione, il cui caso più celebre è costituito da San Pietro.⁷⁹⁾ Nella recente monografia di Simonato sulle medaglie di Urbano VIII viene esaminata quella conata in occasione della riedificazione della facciata di Sant'Anastasia, distribuita nel 1636 per la festa dei Santi Pietro e Paolo e raffigurante nel rovescio la facciata stessa (fig. 16). La studiosa oltre ad individuare nella medaglia alcune varianti rispetto all'originale, «da lasciare supporre addirittura l'uso da parte del medagliata di un disegno architettonico relativo ad una fase intermedia della progettazione», nota opportunamente una relazione tra la resa dei campanili e i progetti «berniniani per le torri campanarie di San Pietro».⁸⁰⁾ Non è un elemento sufficiente per confermare l'autografia berniniana della facciata di Sant'Anastasia, tuttavia aggiunge argomenti alla presenza di Bernini nell'evento architettonico. La medaglia di Urbano VIII raffigurante nel rovescio Sant'Anastasia era compresa in una piccola serie, all'interno della quale figurava un altro celebre restauro barberiniano: Santa Bibiana.⁸¹⁾

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Figg. 1–2 e 8–9: *Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma*; figg. 3 e 12: *Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione*; figg. 4–7: *Foto M. Di Soccio, Ciampino (Roma)*; figg. 10 e 11: *foto dell'Autore*; figg. 13–15: *Biblioteca dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte, Roma*; fig. 16: *Museo Archeologico, Bologna*.

RINGRAZIAMENTI

Ringrazio quanti mi hanno aiutato nel corso delle ricerche: Pietro Cannata, Romano Cordella, Lisa Della Volpe, Paola Giovetti, Paola Ferraris, Tomaso Montanari, Antonella Pampalone, Carlo Stefano Salerno, Lucia Simonato, Antonio Vannugli, Don Alberto Pacini (Rettore della Basilica di Sant'Anastasia), S.E. Mons. Sergio Pagano (Prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano), Guendalina Serafinelli, Alessandro Valeriani. Un grazie particolare lo rivolgo infine ad Alessandra Tosti, per i preziosi consigli e suggerimenti che hanno accompagnato buona parte del mio lavoro.

1) Prima di quelli sei-settecenteschi, la chiesa subì, dopo la sua costruzione intorno agli inizi del IV secolo, una lunga serie di interventi decorativi e di rifacimenti architettonici voluti da papi e cardinali titolari: «Leone III che circa l'Anno 795 con gran pietà la risarcì in tutto [...]. L'anno poi 1210 Innocenzo III [...] come n'era stato Titolare, nel farvi notabili miglioramenti, fece sperimentar'anche ad essa gl'atti di quella generosa pietà [...]. Parimente Sisto IV asceso al Pontificato l'Anno 1471 ristaurò [...]. Sotto Giulio II verso l'Anno 1510 il Cardinale Roberto de Vitre [...] risarcì e ampliò la medesima Chiesa. Nell'anno 1598 al Cardinale Bevilacqua Titolare convenne di fare scaricare il Campanile [...]. Avendo doppo avuto il Titolo di questa Chiesa il Sig. Cardinale de Sandoval y Royas, e trovatala per grand'antichità tutta diserta, e quasi affatto cadente, e perciò bisognosa di presto riparo nell'anno 1606 con gran generosità, e magnificenza la ristaurò da fondamenti». F. CAPPELLO, *Brevi notizie dell'antico, e moderno stato della chiesa collegiata di S. Anastasia di Roma*, Roma 1722, pp. 9–11.

2) Cfr. F. BARRY, "Building History": the Baroque remodelings of S. Anastasia al Palatino, in *Storia dell'arte*, 95, 1999, pp. 45–102; F. FINOCCHIARO, *Approfondimenti sulle trasformazioni seicentesche nell'abside e sulla ricostruzione settecentesca della chiesa di S. Anastasia in Roma*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 128, 2005, pp. 99–133. Da ricordare anche il contributo di Finocchiaro sui restauri ottocenteschi: EAD., *I restauri ottocenteschi nella chiesa di S. Anastasia a Roma*, in *Archivio della Società Romana di Storia Patria*, 129, 2006, pp. 189–212.

3) Archivio Segreto Vaticano (d'ora in poi ASV), *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22. Le carte dell'inventario non sono numerate, tuttavia per un agevole rimando alle singole parti dell'inventario stesso si possono utilizzare i paragrafi (che sono 100) attraverso i quali è diviso il testo dell'inventario stesso, indicati con questo simbolo: §, affiancato dal numero romano progressivo (da I a C).

4) I due libri sono stati editi entrambi nello stesso anno (il 1722), anche se la fine della stesura da parte di Cappello va considerata precedente (la data dell'approvazione è infatti il 13 dicembre 1721), mentre per Crescimbeni l'approvazione alla stampa porta la data del 24 febbraio 1722: nelle sue pagine è infatti citata in più di un'occasione l'opera di Cappello. Cfr. CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. XI e G.M. CRESCIMBENI, *Istoria della Basilica di S. Anastasia Titolo Cardinalizio*, Roma 1722, p. VIII. Sempre nel 1722 fu dato alle stampe un piccolo volume sulla vita e sul martirio della santa, scritto dal gesuita Anton Maria Bonucci (A.M. BONUCCI, *Istoria di S. Anastasia Vergine e Martire Romana*, Roma 1722). Tutte e tre le opere sono ovviamente dedicate al cardinale titolare Nuno da Cunha de Attayde, supremo inquisitore del Portogallo e grande sostenitore dei lavori di rifacimento degli anni 1721–1722.

5) Cfr. CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, pp. 111–115.

6) Sui caratteri delle Visite Apostoliche cfr. S. PAGANO, *Le Visite Apostoliche a Roma nei secoli XVI–XIX. Repertorio delle fonti*, in *Ricerche per la storia religiosa di Roma*, 4, 1980, pp. 317–323.

7) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, parr. IV–VI.

8) *Ibidem*, parr. XII–XIII.

9) *Ibidem*, par. I: «Questo è l'inventario di tutti li beni mobili, stabili, frutti, rendite, ragioni, e pesi di qualsivoglia

sorte della Chiesa Collegiata di S. Anastasia nell'alma Città di Roma fatto da noi Gio. Andrea Corderi Canonico, e Sagrestano Maggiore, Gio. Marcello Angelita Can(on)ico Cammerlengo, e Pier Vincenzo Vidaschi Archivistà della medesima Chiesa, Deputati a tal effetto dal n(ost)ro Capitolo».

10) Cappello in un capitolo apposito indica i nomi dei canonici a partire dal 1560 in ordine di ammissione ma senza l'anno di ingresso. I tre nomi degli autori dell'inventario non compaiono alla fine della serie, segno che il loro ingresso nella collegiata si può iniziare a datarlo da qualche anno prima (almeno al 1710–1715), ed uno in particolare (Giovanni Andrea Cordero) è in posizione ancora più arretrata, così da pensare ad una sua presenza in Sant'Anastasia fin dai primi anni del secolo, in un periodo cioè non così lontano dagli avvenimenti di cui si dà notizia nell'inventario, in particolare quelli relativi alla decorazione della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, databili a partire dalla fine degli anni settanta del secolo XVII. Ulteriore conferma alla affidabilità dei dati riferiti ai fatti tardo-seicenteschi contenuti nell'inventario è costituita dalla menzione nello stesso, tra i canonici, del sagrestano maggiore Eustachio Pistonati, presente nell'elenco dei canonici fornito da Filippo Cappello (nel libro edito nel 1722, ma aggiornato all'anno precedente) in posizione assai arretrata, così da poter datare il suo ingresso nella collegiata alla fine del Seicento. Questo canonico, pur non essendo uno dei compilatori dell'inventario ma comunque in stabile contatto con essi, si può tuttavia considerare un testimone diretto degli eventi della chiesa collegiata, in modo tale da avvalorare ulteriormente le indicazioni contenute nell'inventario della Visita Apostolica del 1727 (cfr. CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. 83). Giovanni Andrea Cordero (1649–1733), originario di Mondovì, non è nuovo nello stilare dettagliate relazioni; fu infatti autore, nel 1681, della *Relazione de' Successi seguiti nella Città di Monte di Vico*, riguardante i primi anni della cosiddetta "guerra del sale", una sorta di guerra civile che in quel periodo imperversò nella città piemontese, di cui il sacerdote Cordero fu testimone diretto (cfr. A. LERDA, *La guerra del sale. Lettere di Don Gabriel di Savoia dal "Campo di Mondovì"*, in *Studi piemontesi*, XVII, 1988, pp. 131–137). Marcello Angelita fece invece parte delle legazioni apostoliche in Cina nel 1705 (cfr. A.S. ROSSO, *Apostolic Legations to China of the eighteenth century*, South Pasadena 1948, pp. 155–157). In questo elenco dei canonici della chiesa a partire dal 1560 è anche menzionato, oltre ai tre canonici compilatori dell'inventario, Francesco Maria Febei arcivescovo di Tarso, già canonico della collegiata di Sant'Anastasia e per questo in seguito committente e promotore di molte imprese decorative all'interno di essa fino alla sua morte, avvenuta nel 1680. Su tutti vengono date sintetiche notizie biografiche: «Franciscus Maria Foebus Patritius Urbevetanus Archiepiscopus Tarsensis Preceptor Archiospitalis S. Spiritus in Saxia de Urbe, Canonicus; etiam Basilicae Principis Apostolorum, Cappellae Pontificiae primus Sacrarum Caeremoniarum Magister [...]. Joannes Andreas Corderius Presbyter de Civitate Montis Regalis in Pedemontio [...]. Ioannes Marcellus Angelita Clericus Aesinus, san. Mem. Clem. XI Cappellanus Secretus, Canonicus Collegiatarum Ecclesiarum S. Nicolai im Carcere Tulliano de Urbe, et S. Georgij ad velum aureum, sive in Velabro de Urbe. Abbas Petrus Vincentius Vidaschius Presbyter Romanus clar. Mem. Cardinalis Parracciani Titularis secundum Carnem ex germana sorore Nepos». CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, pp. 82–84.

11) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. XXVIII.

12) CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. 24.

13) L'evento è ampiamente raccontato nel testo delle due lapidi marmoree ai lati dell'altare ricostruito, interamente riportate nella Visita Apostolica e da Filippo Cappello (*ibidem*, pp. 112–114). Sulle vicende del crollo e della ricostruzione dell'altare cfr. anche BARRY, *art. cit.*, 1999, p. 61. «Alle due parti laterali di quest'altare vi sono due pietre con cornici di marmo, alla destra delle quali vi è la presente iscrizione: *DOM / Corpus S. Aastasiae Martyris ab Appollonia / Matrona Romana in suis hortis, ac superinducta / ecclesiae mole reconditum, olim sub ara maxima a / Cardinalibus Titularibus Julio Canano restaurata, et / Ulderico Carpineo prope absidem traslata frustra / conquesitum fuit. / Demum anno MDCLXXVIII prid. non. Februarij vetustissimum hoc altare, dum opifices in sacelli ornatu, et ipsius areae complanatione illud integrum, ac illesum servare studebant praeter expectationem solutis undique marmoreis tabulis eius latera claudentibus momento corruit, et locus lateritius antique structure sub ara consecrata apparuit, in quo haec sacrae exuviae reperiae sunt, et super eodem altari decentiori conditorio composito. Deinde ab aram maximam iam ab e. po Phoebo munificentius constractam traslatae VIII dd. Septembrij MDCXCII. E dalla parte sinistra la seguente: *DOM / Quod vetustissimum hoc altare in quo S. Hieronymus missae sacrum peragebat, a D. Gregorio Maximo privilegatum, Franciscus Maria Phoebeus Archi.epus Tarsensis S. Spiritus Praeceptor, olim Basilicae Vaticanae, ac insimul huius Collegiatae Canonicus, omni prorsus sacra veneranda antiquitate, tum altaris, tum ciborii religiose servata instauravit. Complanata area, conditorio insignium reliquarium ligni SS. me Crucis, Velli B. me Virginis, et Clamydis S. Josephi ex ornato variis lapidibus fornice, et picturis undequaque decoravit. / Capitulum, et Canonici hoc / perpetuum monumentum / posuere*». ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. XXXIII–XXXIV.*

14) Crescimbeni, dopo aver riportato le iscrizioni della cappella aggiunge soltanto, a proposito dei dipinti, poche righe: «Le pitture, che s'indicano nella suddetta iscrizione, esprimono varie funzioni, che, secondo la tradizione, furono fatte in questa Chiesa da S. Girolamo, e da S. Gregorio» (CRESCIMBENI, *op. cit.*, 1722, p. 27). Più ampia la descrizione di Cappello: «Fu la Cappella suddetta nobilmente ristorata dalla pia generosità del sudetto Monsig. Francesco Maria Febei [...] ove si conservano le sudette Santissime Reliquie, ed in ogni parte abbellite di eleganti Pitture espressive del Martirio, e sepoltura di S. Anastasia, delle funzioni fatte ivi da S. Girolamo. Di quelle celebrate nella Chiesa da S. Gregorio, il quale vi è dipinto in atto di distribuire le Ceneri al Popolo» (CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. 27).

15) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. XXVIII–XXXI.

16) L'unica fotografia disponibile risale al 1937, ed appartiene ai fondi del Gabinetto Fotografico Nazionale.

17) F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 79.

18) F. TITI, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura scoltura et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1686, p. 66; IDEM, *Nuovo studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma*, Roma 1708, p. 66; IDEM, *Nuovo studio*

di pittura, scoltura, ed architettura nelle chiese di Roma, Roma 1721, p. 80.

19) «Un quadro a olio con Apollonia, che fa seppellire S. Anastasia, nella Cappella di S. Girolamo, è di Fabrizio Chiarri». R. VENUTI, *Accurata, e succinta descrizione topografica e istorica di Roma moderna*, Roma 1766, p. 399.

20) In tempi più recenti Pietrangeli indicava come «tele di anonimo» quelle della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, cfr. *Guide rionali di Roma. Rione X – Campitelli. Parte IV*, a cura di C. Pietrangeli, Roma 1976, p. 32.

21) Barry, trattando della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, riferisce di una commissione da parte di Francesco Maria Febei, per la decorazione della stessa all'indomani del crollo dell'altare nel febbraio 1678, di un ciclo di pitture murali raffiguranti le storie della vita di Sant'Anastasia e di San Gregorio («Febei immediately re-erected the altar which had collapsed [...] and commissioning a cycle of murals depicting events from the life of St. Anastasia and that of St. Gregory»). Le pitture sono evidentemente su tela, e che si fosse trattato di dipinti mobili è presente in una nota (la n. 138) del saggio, dove viene riportato un passo di una biografia manoscritta di Francesco Maria Febei (conservata nel Fondo Cartari-Febei dell'Archivio di Stato di Roma), quasi certamente opera di Carlo Cartari (e quindi di poco successiva, in quanto Cartari muore nel 1697), in cui si ricorda, a proposito dei lavori da lui promossi in Sant'Anastasia, l'ingente esborso (circa 9000 scudi) a cui il monsignore fece fronte per restaurare «l'antico altare dove credesi dicesse messe S. Girolamo, con farlo ornare di marmi e pitture in tavola di Lazzaro Baldi». La locuzione «pitture in tavola» va ovviamente intesa nel significato estensivo di dipinti mobili, cioè su tela. Barry non ha collegato questo brano della biografia di Febei con i dipinti ancora conservati nella cappella, da lui stesso erroneamente definiti murali. BARRY, *art. cit.*, pp. 61, 88.

22) A parte il piccolo dipinto d'altare della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, destinato alla chiesa di Sant'Anastasia, evidente testimonianza di devozione popolare e quindi non attribuibile a Baldi, come spiegato in precedenza, gli altri due dipinti mobili seicenteschi degni di nota registrati nell'inventario e non ascrivibili a Baldi sono un 'San Giovanni Battista' della cappella omonima («il quadro di proporzionata grandezza corrispondente all'altare, nel quale sta rappresentato il Santo nel deserto con un agnello a piedi, pittura del Mola») e un 'San Girolamo' («un quadro [...] di forma bislungo di altezza di quattro palmi, e largo sei in circa, nel mezzo del quale vi è dipinto S. Girolamo sino al busto di forma più che al naturale, il quale sta inchinato piangente sopra di un Crocifisso, che tiene colla mano destra, avendo il capo appoggiato alla mano sinistra, e questo quadro è stimato assaissimo, benché non se ne sappia l'autore, dono della chiara me(moria) del Sig(nor) Card. Girolamo Gastaldi già titolare di questa chiesa») allora collocato in sagrestia ed in seguito trasferito nella cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, dove lo vede Pietrangeli, che lo indica come attribuito al Domenichino. ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. LI e LXIV; *Guide rionali di Roma. Rione X – Campitelli, op. cit.*, p. 32. Se riguardo alla provenienza esterna del 'San Girolamo' l'inventario è molto chiaro, non altrettanto avviene per il 'San Giovanni Battista', sul quale siamo però informati da una documentata scheda di catalogo della mostra su Pier France-

sco Mola (1989), che ricostruisce le vicende del dipinto, già parte della collezione del cardinale Giovanni Battista Costaguti (titolare di Sant'Anastasia) e per sua volontà testamentaria (1703) trasferito in quella chiesa; cfr. *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano 23 set. - 19 nov. 1989, Roma 3 dic. - 31 gen. 1990), Milano 1989, p. 169. Già Crescimbeni aveva dato notizia della provenienza di questo dipinto dal patrimonio personale del cardinale Costaguti, cfr. CRESCIMBENI, *op. cit.*, 1722, pp. 24-25. Girolamo Gastaldi e Giovanni Battista Costaguti furono rispettivamente cardinali titolari di Sant'Anastasia dal 1677 al 1685 e dal 1691 al 1704, cfr. CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. 79.

23) «Nearing the end of his life, Febei in 1676, decided to leave his personal stamp on S. Anastasia [...]. Baldi was another personality introduced to the canons of S. Anastasia from the orbit of St. Peter's and certainly had dealings with Febei as early as 1669 when he executed standards for the canonization of S. Pietro da Alcantara in St. Peter's. Indeed, Baldi executed paintings and standards for all the canonizations and beatifications of the second half of the 17th century and would have been known to Febei and Cappello equally well». BARRY, *op. cit.*, 1999, pp. 60, 63.

24) Il ricco e documentato catalogo della mostra dei disegni di Lazzaro Baldi costituisce a tutt'oggi l'unico lavoro monografico sul pittore e punto di partenza degli studi su di lui: cfr. A. PAMPALONE, *Disegni di Lazzaro Baldi nelle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, Roma 1979. Imprescindibili, riguardo alla ricostruzione del sistema produttivo della bottega di Lazzaro Baldi per far fronte alle numerose commissioni per le canonizzazioni della seconda metà del secolo, sono gli studi di V. Casale, a partire dal 1979, quando viene proposta una interessante «ipotesi sui modi operativi del Baldi», spiegati, tra le altre cose, con un «repertorio di elementi compositivi intercambiabili, da utilizzare rapidamente all'occorrenza» e da una «specie di monopolio» che egli esercitò sulle commissioni di dipinti per le feste di canonizzazione: V. CASALE, *La canonizzazione di S. Filippo Benizi e l'opera di Baldi, Berrettoni, Garzi, Rioli, Maratti*, in *Antologia di belle arti*, 9-12, 1979, pp. 113-131. Ferraris affronta invece le «articolazioni della bottega baldiana» in ordine alla produzione della stessa per la Compagnia di Santa Maria del Pianto di Roma, facendo chiarezza su un caso emblematico della «produzione sommersa» del pittore e della sua scuola, P. FERRARIS, *Una confraternita ed una bottega artistica nella Roma intorno al 1700: la Compagnia della Madonna del Pianto e lo «studio» di Lazzaro Baldi*, in *Storia dell'arte*, 58, 1986, pp. 247-274.

25) L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, edizione critica dedicata a Valentino Martinelli, Perugia 1992, p. 606.

26) Cfr. la relativa scheda di A. Pampalone in *Il Museo del Barocco Romano. La collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, a cura di V. Casale e F. Petrucci, Roma 2007, pp. 48 e 49.

27) V. CASALE, *Alcune precisazioni sui disegni di Lazzaro Baldi*, in *Prospettiva*, 33-36 (Studi in onore di Luigi Grassi), 1983-1984, p. 262.

28) V. CASALE, *I quadri di canonizzazione: Lazzaro Baldi, Giacomo Zoboli. Produzione, riproduzione e qualità, in Paragone*, 389, 1982, pp. 40 e 41.

29) FERRARIS, *art. cit.*, 1986, p. 262.

30) *Ibidem*, p. 267. Nel saggio di Paola Ferraris, dedicato a un episodio della produzione della bottega di Lazzaro Baldi per la compagnia romana della Madonna del Pianto nel 1700, è ampiamente illustrato il fenomeno dei cosiddetti «prodotti periferici» della bottega del pittore pistoiese al di fuori dei quadri di canonizzazione. In questo caso la studiosa approfondisce l'opera di un membro, forse tra i meno dotati, dell'*entourage* baldiano: Francesco Simoncelli, autore nel 1700 di uno stendardo per la compagnia della Madonna del Pianto.

31) Per casi analoghi Casale ha individuato la definizione «Lazzaro Baldi e bottega»: «per la produzione pittorica per canonizzazioni, come la formula che meglio risponde alla realtà inevitabilmente «collettiva» di un lavoro effettuato in massicce quantità» (CASALE, *art. cit.*, 1983-1984, p. 270).

32) «Il progetto di G. F. Grimaldi per il nuovo edificio dell'Accademia fu approvato nell'ottobre 1669 dal cardinale Barberini [...]. Un anno dopo fu deciso di far affrescare la volta della sala delle riunioni in base a un soggetto di G.B. Passeri e a un progetto d'insieme di G.F. Grimaldi. Le rappresentazioni allegoriche dei vari campi dovevano essere affrescate dai seguenti artisti: Fabrizio Chiari (Poesia), Carlo Errard (Pittura), Lazzaro Baldi (Scultura), Filippo Lauri (l'Architettura), Francesco Cozza (Roma che consegna alla Fama il libro con i nomi de pittori), Guglielmo Cortese (Genio), Luigi Garzi (l'Imitazione), Ciro Ferri (l'Arte), Carlo Maratta (Mercurio), Giacinto Brandi (l'Invenzione), Giovan Maria Morandi (il Decoro) [...]. Evidentemente tale progetto non fu realizzato, se lo stesso Passeri non ne parla in alcuna delle sue biografie di artisti». K. NOEHLES, *La chiesa dei SS. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Roma 1969, p. 114.

33) Sulla partecipazione, tra gli altri, di Lazzaro Baldi e Fabrizio Chiari alla decorazione della Galleria di Alessandro VII cfr. N. WIBIRAL, *Contributi alle ricerche sul Cortonismo in Roma. I pittori della Galleria di Alessandro VII nel Palazzo del Quirinale*, in *Bollettino d'Arte*, I-II, 1960, pp. 123-165.

34) S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Poussin tradotto e tradito: Fabrizio Chiari e Pietro del Po primi incisori italiani di Poussin*, in *Lidéal classique. Les échanges artistiques entre Rome et Paris au temps de Bellori (1640-1700)*, Roma 2002, p. 264.

35) Cfr. N. FATTOROSI BARNABA, *Chiari Fabrizio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXIV, Roma 1980, pp. 560-562.

36) Il biografo degli artisti cremonesi, Giambattista Zaist, così riferisce riguardo al contatto tra Massarotti e Cesi: «Quindi passò egli poscia alla meta sospirata, cioè a dire, all'alma Città [...] nel qual corso di tempo assiduamente disegnando, a trovar'ebbe il propizio incontro, in Casa di Carlo Cesi da Rieti, ove, nell'Accademia, che stava ivi aperta, venne pel suo distinto valore creato Principe. Amato perciò in singolar modo da tal esimio Professore, fu da lui con magistral ragioni saggiamente consigliato». *Notizie istoriche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi, opera postuma di Giambattista Zaist data in luce da Anton-Maria Panni*, Cremona 1774, pp. 105 e 106.

37) Cfr. C. BARCHIELLI, *Angelo Massarotti a Roma, 1674-1681*, in *Arte Lombarda*, 140, 2004, pp. 71-73. Su altre vicende della produzione romana di Angelo Massarotti

cf. EAD., *Due tele dipinte a Roma da Angelo Massarotti per Giovanni Maria Lancisi*, in *Bollettino storico cremonese*, XI, 2004, pp. 225–233. Da ricordare, inoltre, cosa scrive di Massarotti Stefano Ticozzi nel suo *Dizionario*: «Nelle sue opere si conosce il dotto comporre, ma non le belle forme della scuola romana», ovvero una assimilazione esteriore delle suggestioni romane (cortonesche e classiciste), un giudizio che ben si adatta anche alle opere di Sant'Anastasia. S. TICOZZI, *Dizionario dei pittori dal rinnovamento delle belle arti fino al 1800*, II, Milano 1818, p. 29.

38) *Notizie storiche de' pittori, scultori, ed architetti cremonesi*, *op. cit.*, 1774, p. 106.

39) «Un altro giorno non men segnalato per funzione Papale ebbe questa Chiesa [Sant'Anastasia], ed è egli il di delle Ceneri: imperciocché il Papa, prima di portarsi a metter la Stazione a S. Sabina, in essa faceva la Colletta, e distribuiva le Ceneri. Tal funzione, si trova introdotta da antichissimi tempi; leggendosi nel citato Cerimoniale di Benedetto Canonico di S. Pietro». CRESCIMBENI, *op. cit.*, 1722, pp. 44 e 45.

40) BARRY, *art. cit.*, 1999, p. 89.

41) L'indicazione è già presente nell'*Ammaestramento* di Filippo Titi del 1686: «Rientrando nella Navata maggiore vi è un altro Altare, dove nel Quadro è figurato S. Giorgio a cavallo, che uccide il Drago, opera di Gio: Domenico Ponti Genovese». TITI, *op. cit.*, 1686, p. 66.

42) Cfr. BARRY, *art. cit.*, 1999, p. 60.

43) Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *Giornale di Castel S. Angelo*, b. 72, fasc. 1, cc. n.n., pubblicato per la prima volta in A. MARCHIONNE GUNTER, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, in *Storia dell'arte*, 91, 1997, p. 348. Già Barchielli, sulla scorta di questo documento, attribuiva a Ponti oltre al 'Martirio di Sant'Anastasia', anche il 'San Girolamo celebra messa' e 'San Gregorio in atto di distribuire le ceneri', cfr. BARCHIELLI, *art. cit.*, 2004, p. 72.

44) Le poche fonti che ricordano il pittore fanno riferimento a notizie limitate al periodo di attività (1650 circa) e alla città di origine (Genova) o al solo 'San Giorgio che uccide il drago' di Sant'Anastasia, probabilmente tutte desunte da Titi, cfr. rispettivamente P. ZANI, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle belle arti*, XV, Parma 1823, p. 245; *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, XXVII, Leipzig 1933, p. 248. Le stesse informazioni sono ripetute nella relativa breve voce del *Dizionario enciclopedico dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, IX, Torino 1975, p. 172.

45) Uno dei rarissimi riferimenti critici, o forse il solo, sui dipinti della cappella dei Santi Giuseppe e Girolamo, è costituito dalla scheda di catalogo compilata da Sergio Ortolani nel 1934, il quale rimandava le tele ad un generico «ambito cortonesco». Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma, *Sant'Anastasia*, 1934–1935, Scheda 31.

46) Su San Turibio cfr. *Biblioteca Sanctorum*, XII, Roma 1969, coll. 712–715.

47) Cfr. BARRY, *art. cit.*, 1999, pp. 63 e 64.

48) Cfr. *ibidem*, p. 89. Il 5 maggio 1680 venne inoltre eretto in chiesa un complesso apparato quale ulteriore cele-

brazione della beatificazione di Turibio Alfonso di Mongrovejo, sul quale cfr. *ibidem*, pp. 63 e 101–102, con documenti sui pagamenti corrisposti da Juan Francisco de Valladolid alle maestranze impegnate. Anche Cappello conferma che la cappella «a capo della Nave principale [...] della parte destra entrando in Chiesa [...] fu ristorata dal d. Canonico Don Francesco di Valladolid in occasione, che per più anni si venerò quivi l'Immagine del Beato Toribio, avanti che fabbricasse la Cappella suddetta [quella del transetto destro]». CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. 23.

49) TITI, *op. cit.*, 1686, p. 65. Nelle edizioni posteriori, fino a quella del 1721, viene ripetuto il brano relativo all'altare di San Turibio senza variazioni, salvo un minimo cambiamento in quella del 1721, dove si aggiunge che il quadro «è bellissimo», ma non viene offerto alcun aggiornamento sulla sua collocazione rispetto alle due edizioni precedenti, TITI, *op. cit.*, 1721, p. 79. Il beato Turibio fu santificato nel 1726 (vedi più avanti).

50) CAPPELLO, *op. cit.*, p. 19. Il postulatore Juan Francisco de Valladolid è sepolto nella cappella di San Turibio.

51) «[Parlando della "nave croce":] Ha ella una ben vasta Cappella per ciascuna parte, nella destra delle quali a' tempi di Domenico Cappello v'era un altare dedicato a S. Anastasia; ma dappoi fu egli conceduto alla Nazione Lima, la quale il rifabbricò con bella Architettura, e vago ornamento, come tuttavia si vede; e il dedicò al Beato Toribio Arcivescovo di Lima, ponendovi un quadro rappresentante esso Beato, con altre figure. Di questa Cappella fa menzione il Titi; ma lascia in bianco il nome del Pittore». CRESCIMBENI, *op. cit.*, 1722, p. 23.

52) Cfr. CAPPELLO, *op. cit.*, pp. 19, 23.

53) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. XLII.

54) Pampalone nota indubitabili analogie stilistiche tra quest'opera ed altre sicure di Baldi, soprattutto in ordine agli angeli che attorniano il Santo, messi in stretta relazione con altri soggetti omologhi di suoi dipinti, anche all'interno della stessa chiesa di Sant'Anastasia ('San Filippo Neri morente' nella cappella dei Santi Carlo Borromeo e Filippo Neri), cfr. PAMPALONE, *op. cit.*, p. 97.

55) Cfr. BARRY, *art. cit.*, 1999, p. 64.

56) Di Federico propone questa datazione (tra il 1722 e il 1726) ipotizzando, in aggiunta, un'improbabile (quanto inspiegabile) iniziativa di Giovanni Mario Crescimbeni per la commissione a Trevisani della nuova tela raffigurante 'San Turibio', cfr. F. DI FEDERICO, *Francesco Trevisani. Eighteenth-Century Painter in Rome*, Washington D.C. 1977, p. 62. La datazione di Di Federico è accolta da Barry, che tuttavia propende per il 1722, con questa spiegazione: «so that the Spanish altar would not remain a poor relation to the Portuguese restoration», BARRY, *art. cit.*, 1999, p. 64. Il 1722 come possibile anno di esecuzione è inoltre contraddetto dall'assenza di un dipinto così importante nella descrizione della chiesa del 1725 di Ceconi, cfr. G.F. CECONI, *Roma sacra, e moderna*, Roma 1725, pp. 479 e 480. Anche nella *Descrizione di Roma moderna* dei Fratelli de Rossi (1727) non viene menzionato, nella parte dedicata a Sant'Anastasia, il dipinto di Trevisani, così da poter confermare ulteriormente l'indicazione dell'inventario della Visita Apostolica, cfr. M. e P. V. DE ROSSI, *Descrizione di Roma moderna*, Roma 1727, pp. 211 e 212. Prima dell'ultima edizione della

Descrizione di Titi, già Roisecco indicava «il Quadro San Toribio dentro la Crociata» opera «del Cavalier Francesco Trevisani», G. ROISECCO, *Roma antica, e moderna*, Roma 1750, p. 455. Il dipinto è indicato come opera del Trevisani a partire da Lionè Pascoli, cfr. L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi*, introduzione di V. Martinelli, nota sulla storia dei manoscritti di F.F. Mancini, Treviso 1981, p. 33

57) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. LXXVIII.

58) Il cardinale Ulderico Carpegna fu titolare della chiesa di Sant'Anastasia dal 1634 al 1659, quando acquisì il titolo di San Pietro in Vincoli, cfr. CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, p. 78.

59) Nella descrizione del centro abitato di Montagnioni (Monte Luna), lo storico Ansano Fabbi ricorda l'attività della famiglia Prospero: «Presso la chiesa di S. Ilario, a Villa Campanara, era la fonderia di campane della ditta "Prospero" come sappiamo dall'iscrizione della campana di Montebufo del 1603 "Joseph de Prosperis de Nursia", che ad Usigni nel 1641 è specificato: "Prosper de Prosperis de Monte Luna castro Nursiae», A. FABBI, *Preci e la Valle Castoriana. Terra ignorata*, Spoleto 1963, p. 83.

60) Devo la segnalazione allo storico ed archivista napoletano Romano Cordella, che ringrazio.

61) La campana maggiore della chiesa di Sant'Eustachio presenta la seguente iscrizione: «Beatae Mariae, et ss. Martyrum Eustachii et Sociorum gloriae. Simon Prosper de Prosperis de Nursia F.A.D. 1621», G. MORONI, *Dizionario di Erudizione Storico-Ecclesiastica*, LIX, Venezia 1852, p. 33. Delle campane presenti all'interno della cella campanaria di Santa Croce in Gerusalemme, due sono opera di Simone e Prospero Prospero, ordinate dal cardinale spagnolo Baldassarre Sandoval nel 1631, cfr. *Guide rionali di Roma. Rione XV - Esquilino*, a cura di S. Vasco Rocca, Roma 1982, p. 30.

62) «Di Roma li 25 febraro 1634: Laltro giorno rovinò a caso il portico della facciata della Chiesa di S. Anastasia alla fontana di S. Giorgio che fu fatta fabbricare dal già Card. Royas Spagnolo Arcivescovo di Toledo». O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, I, Wien 1928, p. 20.

63) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. LXXII.

64) La relazione fu «cortesemente comunicata» da Gimach a Crescimbeni, che la pubblica integralmente: CRESCIMBENI, *op. cit.*, 1722, pp. 28-33.

65) «S. Anastasia Chiesa considerabile, che ha la sua facciata architettata da Domenico Castello», F. TITI, *Studio di pittura, scoltura, et architettura, nelle Chiese di Roma*, Roma 1674, p. 87.

66) «La san: mem: di Urbano VIII con la sua solita generosa pietà [...] fece fabricarvi la facciata con li due Campanili da i lati, architettata, come riferisce l'abate Titi nel lib. dello Studio di Pittura, e Scoltura, da Domenico Castello celebre Architetto», CAPPELLO, *op. cit.*, 1722, pp. 12 e 13. «Urbano VIII in vece del Portico, vi fece fabbricare con disegno del celebre Architetto Domenico Castello (l) la nobile Facciata [...]. (l) *Tit. Nov. Stud. pittur. pag. 64. ediz. 1708*», CRESCIMBENI, *op. cit.*, 1722, p. 15.

67) Cfr. G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti*, Roma 1642, p. 180; F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'ar-*

chitettura, pittura e scultura, in C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969, p. 14; TITI, *op. cit.*, 1763, p. 78. Anche Giovan Battista Mola, nel 1663, indica Arrigucci quale autore della facciata, facendo però confusione sul nome: «S. Anastasia. La facciata dela Chiesa e disegno de Franc.o Ariguccio», K. NOEHLES, *Roma l'anno 1663 di Giov. Batt. Mola*, Berlin 1966, p. 113.

68) Cfr. I. BELLI BARSALI, *Arrigucci Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, IV, Roma 1962, p. 323.

69) ASV, *Congr. Visita Ap.*, 97, Miscellanea 1700, 22, par. LXXVI.

70) F. POSTERLA, *Roma sacra, e moderna*, Roma 1707, p. 179. Il nome di Bernini è ribadito per la facciata di Sant'Anastasia anche nell'aggiornamento dell'opera di Posterla, contestualmente alla negazione di un intervento di Castelli in ordine al progetto della facciata stessa, cfr. CECCONI, *op. cit.*, 1725, p. 479.

71) M. e P.V. DE ROSSI, *Descrizione di Roma moderna*, Roma 1697, pp. 202 e 203. L'informazione è ripetuta pressoché identica nell'aggiornamento del 1727, cfr. M. e P.V. DE ROSSI, *op. cit.*, 1727, p. 211.

72) «[...] fu ristorata la Chiesa, e dal Pontef. Urbano VIII col disegno del Cav. Bernini rifatto il Prospetto», G. VASI, *Delle magnificenze di Roma antica e moderna. Libro terzo che contiene le basiliche e chiese antiche di Roma*, Roma 1753, p. 38. «Ed essendo nel 1636 caduto il Portico, e la Facciata, Urbano VIII con generosa magnificenza la rifece con l'assistenza del Cav. Bernini», ROISECCO, *op. cit.*, 1750, p. 455. È interessante notare come le stesse parole siano usate nell'edizione postuma dell'opera di Ridolfino Venuti, con la variante del nome (Arrigucci) ed una puntualizzazione sulla data di ricostruzione della facciata, segno che ancora a metà Settecento la questione non era risolta: «Ed essendone caduto il Portico, e la Facciata, Urbano VIII con generosa magnificenza nel 1636 la rifece coll'assistenza di Luigi Arrigucci Fiorentino», VENUTI, *op. cit.*, 1766, p. 399.

73) POLLAK, *op. cit.*, 1928, pp. 20 e 21. Battista Castelli era il fratello di Domenico, cfr. M.R. D'ANNUNZIO, *Castelli Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXI, Roma 1978, p. 708.

74) ASR, *Camerale I, Giustificazioni di tesoreria*, b. 82/7. La collocazione archivistica del documento era citata in D'ANNUNZIO, *art. cit.*, 1978, p. 709.

75) Cfr. BELLI BARSALI, *art. cit.*, 1962, p. 323; C. BAGGIO, P. ZAMPA, *Domenico Castelli architetto*, in *Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura*, XXV, 1979, p. 41. Con motivazioni diverse, gli studi monografici su Arrigucci e Castelli sostengono fermamente la paternità del progetto dei rispettivi architetti oggetto dei saggi per la facciata di Sant'Anastasia, cfr. R. BATTAGLIA, *Luigi Arrigucci architetto camerale d'Urbano VIII*, in *Palladio*, V-VI, 1942, pp. 176 e 177; BAGGIO, ZAMPA, *art. cit.*, 1979, p. 35.

76) C. BAGGIO, P. ZAMPA, *I disegni di Domenico Castelli del Codice Barb. Lat. 4409 alla Biblioteca Apostolica Vaticana*, in *Bollettino del Centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 30, 1983, p. 76.

77) La pianta e la facciata di Sant'Anastasia del Codice Barb. Lat. 4409 della Biblioteca Apostolica Vaticana sono rispettivamente pubblicate in R. KRAUTHEIMER, *Corpus Basilicarum Christianarum Romae*, I, Città del Vaticano 1937, p.

49 e in L. SIMONATO, *Impronta di Sua Santità'. Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008, p. 434.

78) La gerarchia dei ruoli tra Arrigucci e Castelli nella costruzione della facciata è presente nei documenti (vedi nota 74) ed è anche suggerita dalla biografia dei due architetti. Come indicato da Baggio e Zampa, Castelli ebbe varie mansioni (misuratore, soprastante, architetto) che esercitò con una certa flessibilità, questo gli permise «di essere presente in una serie di fabbriche di rilievo e soprattutto di lavorare, anche se spesso con ruoli subalterni, con i maestri del barocco», BAGGIO, ZAMPA, *art. cit.*, 1983, p. 76.

79) Parsi, registrando le diverse attribuzioni riguardo al disegno della facciata, nota a proposito dei due campanili laterali, che si tratta di «un motivo caro al Bernini, di cui appunto si fa il nome come probabile autore dell'opera», P. PARSÌ, *Chiese romane*, I, Roma 1950, p. 101.

80) I brani sono tratti dalla scheda della documentatissima monografia sulla produzione medagliistica sotto Urbano VIII: cfr. SIMONATO, *op. cit.*, 2008, pp. 297 e 298. La seconda parte della scheda di Simonato sulla medaglia raffigurante nel rovescio la facciata di Sant'Anastasia costituisce, fino ad ora, la più importante trattazione storico-critica sulla riedificazione del 1636; in precedenza l'argomento non sembrava interessare più di tanto gli studiosi di Bernini architett-

to, i quali, quando ne parlano, si limitano a registrare alcune delle voci che riferivano l'opera ad Arrigucci e a Bernini, cfr. S. FRASCHETTI, *Il Bernini*, Milano 1900, pp. 87 e 88; R. PANE, *Bernini architetto*, Venezia 1953, pp. 28 e 29; F. BORSI, *Bernini architetto*, Milano 1980, pp. 302 e 303. Sui progetti di Bernini dei campanili di San Pietro cfr. S. MC PHEE, *Bernini and the Bell Towers. Architecture and Politics of the Vatican*, New Haven-London 2002, *passim*.

81) «Portata a termine nel novembre del 1626, durante il quarto anno di regno di Urbano VIII, la chiesa di Santa Bibiana venne effigiata in un rovescio di Mola addirittura otto anni dopo, nel 1634: una cronologia che non si giustifica alla luce della storia dell'edificio, ma che si comprende solo se messa in relazione con le medaglie realizzate in Zecca nei due anni successivi, raffiguranti rispettivamente San Caio e Sant'Anastasia. Il rapporto tra i rovesci di questi tre *numismata* venne sottolineato già in un Avviso di Roma del 12 luglio 1636: "havendo la santità di nostro signore fatto restaurare diverse chiese antiche di questa città, e tra l'altre quelle di Santa Bibiana et di Santa Anastasia vergine martire, e di più fatto riedificare la chiesa di San Caio papa, si vedono però molte medaglie d'oro e d'argento che da una parte rappresentano l'effigie di sua beatitudine e dall'altra l'impronto delle facciate d'esse chiese"», SIMONATO, *op. cit.*, 2008, p. 117.

BOLLETTINO D'ARTE

MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

6

ANNO 2010
APRILE-GIUGNO

ANNO XCV
SERIE VII

SOMMARIO

<i>Editoriale: Il nuovo inserto del Bollettino d'Arte</i>	V
MARIA D'ANDREA, JAN KINDBERG JACOBSEN: <i>Louteria di produzione corinzia dal Timpone Motta di Francavilla Marittima in Calabria: osservazioni preliminari</i>	1
IL RESTAURO DEL TABERNACOLO DELLA PARTE GUELFA (POI DEL TRIBUNALE DELLA MERCANZIA) DI ORSANMICHELE A FIRENZE	
ANTONIO GODOLI: <i>Introduzione, cenni storici e artistici</i>	17
GABRIELE MOROLLI: <i>Gli ordini architettonici nel tabernacolo della Parte Guelfa ad Orsanmichele</i>	29
CAMILLA MANCINI: <i>L'intervento di restauro</i>	43
ANGELAMARIA ACETO: <i>La Cappella Caracciolo Di Vico in San Giovanni a Carbonara a Napoli (1514-1517) e il problema della sua attribuzione</i>	47
FILIPPO TREVISANI: <i>Un Baglione ritrovato nella Mantova ducale</i>	81
FRANCESCO GATTA: <i>«Pure ed il nome, e le ricchezze, e le grandezze svanirono come il fumo ...». La dispersione della Collezione Peretti Montalto: nuove proposte e un inventario inedito del 1696</i>	87
GIOVAN BATTISTA FIDANZA: <i>Le vicende artistiche della chiesa di Sant'Anastasia al Palatino nel Seicento: una verifica con la Visita Apostolica del 1727</i>	123
APPORTI ITALIANI ALLE PROBLEMATICHE DI CONSERVAZIONE PROMOSSE DALL'UNESCO IN CONSEGUENZA DI CALAMITÀ NATURALI:	
<i>Arg-e Bam. Archaeological research of the joint Iranian-Italian Mission. Italian post-earthquake cooperation project of MiBAC</i>	
I. – MICHAEL JUNG, VINCENZO TORRIERI, NARGEZ AHMADI: <i>The archaeological research (2005-2010)</i>	145
II. – MICHAEL JUNG, VINCENZO TORRIERI: <i>Fortificazioni, sistemi difensivi ed eventi bellici a Bam: fonti storiche e archeologia</i>	153
Abstracts	166



il Notiziario dell'Arte, inserto del Bollettino d'Arte

CAMILLA CAPITANI: *Il rischio sismico: il passato e le indicazioni per il futuro nel quadro normativo del MiBAC*
