

I CANTIERI DI DOMENICHINO:
FONTI E MODELLI
PER UNA RILETTURA CRITICA

GIULLA SPOLTORE

La decorazione a stucco nella prima metà del Seicento romano ha goduto di un'alternata fortuna. Il suo uso, seppur documentato, non fu sempre intimamente connaturato alla decorazione come lo era stato nel Cinquecento¹. A metà del secolo lo stucco vide il suo peggiore ed influente censore in Gian Lorenzo Bernini², il quale si esprime così in una lettera del 24 ottobre del 1654: «Circha a voler fare la Cappella di stuccho e anche liscia: [...] non voglio tralasciare

Ringrazio Serena Quagliaroli che con spirito di iniziativa e pazienza ha condiviso questo percorso che furono i mesi di seminario, la preparazione al convegno fino alla messa in stampa di questo volume, in un inedito, ma fruttuoso tandem. Sono personalmente grata a Thomas, Silvia Ginzburg, Barbara Agosti e Letizia Tedeschi, ai colleghi del seminario, e inoltre a Maria Beltramini, Carla Giovannone, Giacinta Jean, Stefania Ventra.

¹ Per quanto concerne lo statuto dello stucco a Roma alla fine del Cinquecento si vedano le osservazioni di chi scrive in QUAGLIAROLI, SPOLTORE in cds.

² Qui si vuole riportare il documentato giudizio critico dello scultore, consapevoli che le dinamiche di committenza lo avessero già portato a fare grande uso di questo materiale a partire dal 1630 nella memoria funebre di Carlo Barberini nella chiesa di Santa Maria in Aracoeli (LAVIN 1983).

di dire il mio parere, che sarebbe presto aspettare qualche limosina o altro assegnamento per poter fare una Cappella degna di quella Città che fare una cosa da cappuccino o da villa»³. Nella missiva l'artista suggeriva ai finanziatori della decorazione della cappella di santa Barbara nel duomo di Rieti di attendere che i tempi maturassero le facoltà economiche che avrebbero permesso loro di fare una cappella di marmi, capace di nobilitarli adeguatamente, rispondendo al decoro richiesto dal luogo.

L'appena successiva vicenda berniniana della *Gloria* per la cattedra di San Pietro da gettarsi in bronzo (3 marzo 1657)⁴ e poi, a malincuore, modellata a stucco già a partire dal 1663⁵ sottolinea una posizione ben precisa in merito.

Questa pessima recensione, che insisteva sulla povertà del *medium* – il cui utilizzo è sostenibile solo se legato ad una commissione proveniente da ordini minori, ma non al decoro della basilica vaticana – e sul carattere parergonale – e dunque adeguato alla decorazione disimpegnata delle ville – seppure poi smentita dalla stessa vicenda artistica del Bernini, è esemplare. In parallelo, infatti, corre anche la

³ SACCHETTI SASSETTI 1955, p. 219. Impossibile non leggere in queste considerazioni una stoccata al collega Alessandro Algardi che aveva ricevuto la commissione per la villa pamphiliana fuori porta San Pancrazio, per la quale era stato consultato lo stesso Gian Lorenzo (BENOCCI 1996, p. 74).

⁴ BATTAGLIA 1943, p. 11 e p. 153, n. 3.

⁵ BATTAGLIA 1943, pp. 23-25, 176-178. Questa vicenda veniva ricordata da Andrea Bacchi nella conferenza inaugurale del Centro Studi per la Storia dello Stucco in Età Moderna e Contemporanea tenutasi presso l'Istituto Svizzero il 7 maggio 2019.

⁶ Sul mancato decoro insito nel mescolare, soprattutto per costruire elementi architettonici, opere di pietra e opere in stucco (così come altri materiali 'poveri' come il legno) insisteva anche il senese Teofilo Gallaccini nel 1621 (GALLACCINI 1726, p. 45) in aperta critica all'ultimo Michelangelo (cfr. BLUNT 1980, pp. 61-63) e che testimonia un sentire comune e non isolato nella penisola.

sfortuna critica che accompagnò lungamente questo tipo di decorazione. Eccezioni restano gli studi su Alessandro Algardi⁷ e sull'architettura di Pietro da Cortona⁸.

Del medesimo tenore restano le osservazioni di Giovan Pietro Bellori: da una parte sottolineava l'accrescimento, nel Seicento, del numero di quelli che definisce «stuccatori meccanici»⁹; dall'altra, in una considerazione più generale sull'ornamento e la decorazione legati agli ordini architettonici, affermava che ne deformano l'idea «quelli che con la novità [...] trasmutano» la bellezza che deriva dal canone antico¹⁰.

⁷ La stessa Jennifer Montagu tuttavia ammetteva «Later in Rome, *where only marble sculpture really counted*, this artistic background [in riferimento alla consuetudine di Algardi come plastificatore] was to be held against him, and gave rise to malicious rumours that he did not know how to carve marble» (MONTAGU 1985, vol. I, p. 1). A partire dal problema posto dal concetto di autografia la Montagu metteva a fuoco la questione dei processi esecutivi e delle relative maestranze che andavano ad arricchire la ricostruzione del panorama sociale della Roma del XVII secolo (MONTAGU 1989). Su questo testo si vedano le recenti osservazioni di Lucia Simonato in SIMONATO 2017.

⁸ Mentre Giuliano Briganti nel 1962 insisteva sui punti di rottura dei due secoli anche sulla scorta di quanto un ventennio prima aveva annunciato Roberto Longhi (BRIGANTI 1962, p. 48 e sgg., p. 128, nota 22; LONGHI 1941, p. 25), sottolineando la novità «barocca» della concezione spaziale del Cortona, Giulio Carlo Argan nel 1964, sulle orme del Cortona di Portoghesi (PORTOGHESI 1963), apriva la strada alle considerazioni sul neocinquecentismo del Berrettini (ARGAN 1970). Il primo a prendere in seria considerazione il ruolo giocato dallo stucco nei progetti di Pietro da Cortona fu Malcolm Campbell nel suo studio su palazzo Pitti (CAMPBELL 1977), seguito poi da Benedetti (BENEDETTI 1980) che vi è tornato ultimamente (BENEDETTI 2006), si veda inoltre ROSSI 2013 per il giudizio dei contemporanei sull'opera a stucco del Berrettini. Alcune importanti notazioni di carattere tecnico si trovano in BANDINI, FELICI, LANFRANCHI 2002 (in particolare pp. 45-50).

⁹ BELLORI 2009, vol. II, p. 407. Il problema della qualità non è una peculiarità esclusiva del Seicento, anzi, la qualità dello stile all'interno dei cantieri è un fatto fondamentale che si ritrova anche in Vasari. Tale questione nel campo dell'ornamento si acuisce a seguito del grande rilievo che questo ebbe, con la riscoperta dello stucco all'antica in seno alla scuola di Raffaello, e che portò artisti di prim'ordine a progettarlo, a modellarlo in prima persona e a controllarne la messa in opera, ma per il quale rimando qui al contributo di Serena Quagliarioli e alla bibliografia da lei citata.

¹⁰ BELLORI 2009, vol. I, p. 23.

Il caso di Domenichino, nella congiuntura cronologica della sua venuta a Roma nel 1602, è una prospettiva interessante dalla quale osservare e comprendere meglio lo statuto di questo materiale entro i primi tre decenni del secolo.

L'idea di rileggere i cantieri di Domenichino, dal punto di vista della decorazione a stucco, nasceva dalla considerazione che questi, a partire dalla monografia di Evelina Borea (1965), non avevano ricevuto l'attenzione che meritavano nella stesura della biografia dell'artista, come mostra l'apparato fotografico del volume¹¹; dall'altra l'approccio di Richard Spear (1982)¹², nella volontà di superare a quella mancanza, reperiva il materiale documentario specifico senza però poter mettere in piedi un'idea che provasse a far camminare insieme l'esperienza del pittore formatosi nella bottega carraccesca e poi venuto a Roma nel 1602 con quella dell'artista divenuto poi il primo aprile 1621 architetto della Camera Apostolica¹³. Da questo impedimento scaturiva la necessità di un capitolo a parte nella monografia per il 'Domenichino architetto', come se questo non vedesse un suo sviluppo coerente nella sua formazione di artista: infatti lo troviamo posposto a tutti i capitoli che precedono l'epilogo e che mostrano tutta la fatica intellettuale che nel

¹¹ Cfr. BOREA 1965, p. 423. Evelina Borea fu la prima a proporre un contributo di Domenichino alla progettazione degli stucchi della cappella Nolli nel duomo di Fano, poteva inoltre contare sulle aperture date da Maurizio Fagiolo Dell'Arco nel libro del 1963 (FAGIOLO DELL'ARCO 1963, pp. 96-98). Una piccola e precoce menzione di Domenichino architetto la troviamo anche in PORTOGHESI 1978, p. 267.

¹² Lo stesso studioso, con lucidità, nella sua analisi notava la lacunosità degli studi sulle opere a stucco quando nella voce di catalogo su Sant'Andrea della Valle osservava: «For future study of Roman *stuccatori* and the generally unexplored but important question of their methods of working and organization of a job of this sort, I record my conclusion». Proseguiva poi cercando di riconoscere le zone di azione delle diverse e anonime squadre di stuccatori attive in quel progetto (SPEAR 1982a, vol. I, p. 258).

¹³ BERTOLOTI 1885, pp. 127-128.

1982 era necessaria impiegare per ripensare all'artista da quella prospettiva¹⁴.

Inoltre una fonte fondamentale come Malvasia, se in parte portava nuove prove a favore dell'autografia del monumento Agucchi in San Giacomo maggiore a Bologna, metteva in rilievo anche le voci discordanti di Francesco Gessi e di Alessandro Tiarini che gli avevano sottoposto un disegno, di mano di Ludovico Carracci, per la medesima opera, sollevando la questione dell'autografia delle architetture di Domenichino¹⁵. Bellori, dal canto suo, gli attribuiva molti progetti, alcuni forse contenuti nel disperso «libro con pensieri d'istorie ornati e architetture del Domenichino» rintracciabile nell'inventario di Carlo Maratti¹⁶ e che forse arrivò al pittore di Camerano per mano dell'erudito romano, il quale, come ci rammenta padre Sebastiano Resta, aveva appreso i rudimenti della pittura proprio presso lo Zampieri e che forse, per tale ragione, merita maggior credito rispetto a quanto non gliene sia stato accordato fino ad ora¹⁷.

Alcuni tentativi di ripercorrere la carriera del maestro bolognese sono stati compiuti, dal punto di vista della storia dell'architettura, da Giampiero Cammarota (1993)¹⁸, Anna Maria Matteucci (1993)¹⁹, Giovanna Curcio (1996)²⁰ e Filippo Trevisani (1996)²¹. Se questi

¹⁴ SPEAR 1982a, vol. I, pp. 85-99; un ulteriore impedimento veniva dagli studi sull'architettura del primo Seicento i quali, osservava Antony Blunt: «so obsessed by the evolution from Vignola's design for the Gesù, through Maderno's Santa Susanna to Borromini's Oratorio di San Filippo Neri or Cortona's Santi Luca e Martina – so brilliantly and so rightly established by Wittkower – [...] tend to neglect the fact that large numbers of buildings of a quite different kind were going up in Rome at the same time, simpler, more modest but still often of high quality, forming in fact a vernacular style which gives their character to the streets of the older quarters of Rome, where numerically they greatly outnumber the works which can be properly described as Baroque» (BLUNT 1980, p. 61).

¹⁵ MALVASIA 1678, vol. II, pp. 329-332.

¹⁶ GALLI 1927, p. 238, n. 111.

¹⁷ LE POSTILLE DI PADRE RESTA 2016, p. 125.

¹⁸ CAMMAROTA 1993.

¹⁹ MATTEUCCI 1993.

²⁰ CURCIO 1996.

²¹ TREVISANI 1996.

avevano il merito di sottolineare come la decorazione fosse un aspetto fondamentale nella concezione architettonica di Domenichino²², tuttavia risultava difficile provare ad inquadrare l'artista bolognese nell'alveo degli architetti dell'inizio del Seicento.

L'attenzione per la decorazione dovette essere un elemento, per quanto trascurato dalla storiografia, presente sin da subito nella mente del Domenichino. Nella collezione di disegni a Windsor si conserva un foglio *d'après* della galleria Farnese. Il disegno non è autografo, ma è attribuibile alla bottega dello Zampieri, il quale lavorava nella galleria a partire dal 1603; questo rappresenta la sfinge maschile con la canestra e la grottesca con medusa della cornice del *Paride* registrando quanto, all'interno dell'*entourage* dell'artista, vi fosse uno sguardo attento a certi moduli decorativi. Se, per la rigidità di tratto, non possiamo attribuirgli il foglio di Windsor²³, possiamo riconoscere che quest'attenzione, Domenichino, la espresse replicando una sua revisionata versione della sfinge col canestro nel deposito del cardinal Girolamo Agucchi in San Pietro in vincoli del 1605 (fig. 144): duplice omaggio alla cultura antiquaria dei fratelli Agucchi e al grande maestro Annibale in un momento in cui ancora tutta la carriera dello Zampieri dipendeva dal grande pittore della galleria Farnese²⁴.

Gli ambienti di palazzo Farnese, ma ancora prima l'oratorio di San Colombano a Bologna²⁵ erano stati i primi luoghi dove Domenichino aveva avuto a che fare con la grande decorazione, con la questione del partimento, in quest'ultimo tutta debitrice alla cultura tibaldesca che poi Annibale aveva espresso a Roma nella galleria –

²² Con i dovuti correttivi in ANSELMINI 1997.

²³ RCIN 901588, Windsor Castle, POPE-HENNESSY 1948, p. 124.

²⁴ Il rapporto di Domenichino con la scultura resta non indagato, questo è documentato come diretto in almeno due casi: per il deposito Agucchi per il quale si dice «egli stesso, adoperando lo scarpello fece di sua mano due teste di montoni» (BAGLIONE 1642, p. 384) e per l'altare di San Lorenzo in Miranda per il quale le due statue di termine furono «fatte co' modelli di Domenico, il quale eccellentemente lavorava di rilievo» (BELLORI 2009, vol. I, p. 363; cfr. più avanti).

²⁵ ARCANGELI 2002.

come osservato dalla critica – fondendola con lo studio di Raffaello, della Sistina di Michelangelo e degli affreschi parmensi di Correggio²⁶. Evidentemente sono queste le coordinate stilistiche entro le quali Domenichino si andava orientando a Roma, appena giuntovi nel 1602²⁷.

Negli stessi cantieri dell'oratorio di Sant'Andrea in San Gregorio al Celio, le finte architetture, i cieli oltre le figure statuarie dei santi incarnavano un gusto bolognese verso il quale Domenichino andava manifestando una certa sensibilità come si vede nell'impostazione della cappella dei Santi fondatori nell'abbazia a Grottaferrata²⁸ con le finte nicchie (rifinite a stucco) e le paraste a *grisaille* della controfacciata. Nella sala di Diana nel palazzo dei Giustiniani a Bassano Romano con i suoi quadri riportati e lo sfondato degli angoli in cui galleggiano nel cielo gli angeli²⁹ (fig. 145), per l'impostazione del partimento, è possibile riconoscere il debito contratto con il Pellegrino Tibaldi della sala di Polifemo di palazzo Poggi³⁰. (fig. 146) La partecipazione al cantiere della galleria Farnese portava il nostro artista a riflettere sulla questione della decorazione e del partimento. Sulle pareti lunghe della galleria si andava rimeditando infatti la questione dell'antico e della sua ricezione nella tradizione cinquecentesca. Sappiamo che Domenichino e tutta la bottega di Annibale prese a lavorare alle *Virtù* sulle pareti lunghe tra il 1606 e

²⁶ GINZBURG 2006, pp. 452, 454; GINZBURG 2008, p. 12.

²⁷ In merito alla ricchezza degli spunti derivati dalla scultura e dall'ornato all'interno dell'accademia dei Carracci si tenga conto del commento di Cammarota a Malvasia (CAMMAROTA 1986, p. 36); Richard Spear già nel 1972 rileggeva in sequenza le opere di Domenichino cercando di ripercorrere come la concezione dello spazio mutò per l'artista a partire dai quadri riportati per arrivare all'illusionismo seicentesco (SPEAR 1972).

²⁸ Per Domenichino a Grotteferrata si rimanda a SPEAR 1982a, vol. I, pp. 10-11, 159-171; MIGNOSI TANTILLO 1996; WITTE 2003.

²⁹ Per questa decorazione si veda BRUGNOLI 1957; SPEAR 1982a, vol. I, pp. 157-159; SPAMPINATO 1996; STRUNCK 2003.

³⁰ Per quanto riguarda la decorazione a stucco progettata da Tibaldi in palazzo Poggi si veda qui il contributo di Valentina Balzarotti. Certamente Tibaldi fu una via privilegiata, un tramite fondamentale, per approcciarsi a Raffaello, in questo caso, quello delle Logge.

il 1608, anche se lo stuccatore, Giacomo da Parma, nel 1603 sembra già avesse completato l'opera in stucco³¹. Da questo contatto con palazzo Farnese il Domenichino trasse immediatamente frutto riflettendo sul repertorio figurativo all'antica, tramite il filtro cinquecentesco, nei finiti stucchi, tanto lodati dal Baglione e dal Bellori³², del cupolino nella già citata cappella dei Santi Fondatori Nilo e Bartolomeo nell'abbazia di Grottaferrata. (Fig 147) Le finte cartelle istoriate e dorate con le valve, qui utilizzate nella cupola, il pittore le riutilizzò – con le valve sui lati corti – per ornare le cornici dipinte nella coeva sala di Diana per la villa Giustiniani a Bassano Romano, dove tornarono le sfingi, stavolta dalle ali allungate ed eleganti, e l'interesse per la spazialità bolognese summenzionata che – come vedremo – andò scemando³³. A riguardo del monocromo del cupolino di San Nilo, Domenichino non era la prima volta che si trovava a doversi cimentare in questo tipo di decorazione: aveva già lavorato dipingendo finti stucchi nella sala di Rachele e Giacobbe a palazzo Mattei (1606-1607) al fianco di Giovanni Lanfranco e Sisto Badalocchio, sotto la regia di Francesco Albani³⁴. Questo tipo di decorazione richiamava quella progettata per il camerino di palazzo Farnese, impresa di Agostino e di Annibale Carracci, che, come già sottolineato dalla critica, era un'invenzione inedita per Roma, di matrice lombarda e che aveva destato grande ammirazione nel *milieu* artistico romano³⁵.

³¹ La documentazione completa, pubblicata da François-Charles Uginet, è particolarmente interessante non solo sul piano delle cronologie; essa infatti mette in luce, attraverso un resoconto dettagliatissimo, l'uso degli stampi in maniera precipua, da riscontrarsi con quanto emerso dai restauri. UGINET 1980, pp. 107-112; ZAPPERI 1981, p. 821; BERNARDINI 2001, p. 66, CAJANO 2015, p. 117.

³² BAGLIONE 1642, p. 382, BELLORI 2009, vol. I, p. 316.

³³ SPEAR 1972, p. 15.

³⁴ SPEAR 1982a, vol. I, pp. 10, 145-146, PUGLISI 1999, pp. 120-121.

³⁵ GINZBURG 2006 pp. 449-451; GINZBURG 2010 pp. 98-104; GINZBURG 2013, pp. 124-130; testi ai quali rimando inoltre per la datazione dell'opera, il ruolo giocato da Agostino, una lettura stilistica ed ipotesi attributive sui singoli brani.

Un'attenzione rinnovata merita il monumento per Girolamo Agucchi a Bologna nella chiesa di San Giacomo maggiore³⁶ (fig. 148). Un monumento che, come sappiamo dalle lettere trascritte dal Malvasia, ebbe una rapida, ma travagliata genesi (1609-1610)³⁷. Del progetto, nonostante i molti disegni citati da Agucchi, ci resta solo il disegno di Windsor³⁸ per il secondo registro centrale. La sua elaborazione fu condizionata dalla presenza di un portale centrale e subì dei ridimensionamenti sotto il peso delle ristrettezze economiche. Nelle lettere di Agucchi si percepisce l'entusiasmo dell'erudito per l'uso di elementi architettonici menzionati dalle antiche fonti, come i bassorilievi (lettera del 7 gennaio 1609)³⁹ e le cariatidi (nella lettera dell'8 novembre 1609)⁴⁰, tuttavia sappiamo che proprio l'uso di tali elementi, che poi non trovarono spazio nel progetto finale, erano molto comuni nei grandi monumenti funebri a parete come quelli delle cappelle sistina e paolina nella basilica di Santa Maria Maggiore a Roma. La riduzione del progetto, a partire dal fatto che venne impedito lo sdoppiamento dei portali, progettato da Domenichino e fermamente voluto da Agucchi, portò poi ad una semplificazione che meglio si sposò con il riferimento agli archi trionfali, tuttavia l'affastellarsi delle statue entro nicchie sulle pareti brevi è ancora testimone dell'ampiezza di un progetto che nella mente del Domenichino doveva essere assai più grandioso di quello giuntoci e che probabilmente rivisitava il concetto di arco trionfale attraverso l'esperienza dei grandi monumenti funebri a parete romani. La sostituzione dei bassorilievi con gli emblemi a stucco e dipinti, su sollecitazione dello stesso Agucchi che temeva la rovina di queste opere disposte in basso, corrisponde a questo tipo di semplificazione.

³⁶ MATTEUCCI ARMANDI 1967, pp. 73-82; CAMMAROTA 1993, pp. 313-326.

³⁷ La precedente assegnazione a Gabriele Fiorini delle statue, perseguita dalla critica sulla scorta di Malvasia, ha trovato confutazione nelle ricerche di Giampiero Cammarota sulla vita del Fiorini che a quelle date era già morto (CAMMAROTA 1986, p. 37). Lo studioso ha proposto, di converso, una nuova attribuzione a Giulio Cesare Conventi (CAMMAROTA 1996, pp. 235-236).

³⁸ RCIN 901581, Windsor Castle. POPE-HENNESSY 1948, p. 122.

³⁹ MALVASIA 1678, vol. II, pp. 329-330.

⁴⁰ MALVASIA 1678, vol. II, p. 331.

Nel sottarco si ripetono quei motivi, seppur rimodulati per campire l'intero spazio, con putti e girali d'acanto desunti dalle pareti lunghe della galleria Farnese e che Annibale aveva preso dall'antico rivisto con la lente di Raffaello e della sua scuola e sul quale ora lo Zampieri stava tornando.

Domenichino focalizza la sua attenzione sugli elementi che Annibale draga dalla cultura antiquaria cinquecentesca romana. Questi, stando alle descrizioni, dovevano esser presenti anche in un altro cantiere dove la bottega di Annibale fu attiva: quello della cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli. Il sacello è stato particolarmente studiato per attribuire la paternità degli affreschi superstiti e per la sua impostazione architettonica: l'altare in legno intagliato e dorato su disegno di Giovanni Battista Montano è stato ultimamente oggetto di analisi⁴¹, ma non hanno ricevuto sufficiente attenzione, in quanto perduti, gli stucchi e il ruolo fondamentale da essi giocato nella cultura figurativa romana del primo Seicento. Secondo la descrizione stralciata dal noto manoscritto conservato in Archivio storico Capitolino di Roma:

Nella volta son quattro ovati e quattro quadri: gli ovati stanno sostenuti da quattro angeli di stucco: i quali sono tra un ovato e l'altro [...] Sotto la cornice in due quadri grandi ritirati in cima con orecchioni dalle bande son tenuti negli angoli di sopra da due angeli di stucco e dalle bande cioè negl'orecchioni da due altre statue maggiori di virtù similmente di stucco. Tutte le pitture suddette hanno ornamenti similmente di stucco messi a oro, i quattro pilastri similmente che reggono la volta son tutti ornati con

41 «Nell'altare il quadro di S. Diego inginocchiato a cui appare la Vergine nelle nuvole. Questo quadro ha un grande ornamento di legno dorato, con due colonne intagliate dal terno in su a vite a fogliami con capitelli corinthii. Sopra le colonne un frontespicio aperto, nel cui mezzo un angelo in piedi che tiene colle mani due festoni sopra l'angelo un frontespicio piccolo acuto, opera di Gio. Domenico [sic] Montano negl'angoli del frontespicio aperto due angeli a sedere» (TERZAGHI 2007, p. 442, della quale si è seguita la trascrizione). Il disegno dell'altare è stato riconosciuto e pubblicato da Laura Marcucci nel 2011 (MARCUCCI 2011, p. 85, fig. 9)

fogliami di stucco dorate⁴².

Questo modello è legato a stilemi cinquecenteschi, si vedano ad esempio i riquadri figurati con orecchie sostenuti da figure citati nella descrizione, praticati moltissimo nella bottega di Daniele da Volterra in tutta la seconda metà del Cinquecento e che Raffaello aveva proposto nel palazzo di Jacopo da Brescia riprendendo le finestre interne del tempio della Sibilla a Tivoli⁴³. Questo *revival* del Cinquecento romano all'aprirsi del Seicento nella cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli è stato spiegato dalla critica come in parte legato alla formazione dell'architetto Flaminio Ponzio ed in parte da ricondurre ad una volontà di ricercare una coerenza e omogeneità nei rapporti tra le cappelle della chiesa⁴⁴. A mio parere va letto il riutilizzo di alcune formule cinquecentesche nei cantieri di Domenichino sulla base di questi modelli forti che in qualche modo dovevano aver segnato il principio del suo soggiorno romano.

Nel catalogo della mostra del 1996 Filippo Trevisani rifletteva sull'intervento di Domenichino nella cappella Nolfi di Fano⁴⁵ riaffermando la sua partecipazione attiva nella progettazione degli stucchi, sostenuta anche da Passeri e Bellori, sfilandola dal catalogo di Girolamo Rainaldi. Lo studioso, sulla base dei contratti dello stuccatore Pietro Solaro, e di Domenichino, riscontrava una so-

⁴² TERZAGHI 2007, p. 442. Della centralità di questo ruolo nella cultura figurativa romana sono un'attestazione almeno due documenti in cui la qualità dei lavori di Ambrogio Bonvicino nella cappella Herrera venne utilizzata come termine di paragone. I contratti sono relativi al cantiere della cappella Nolfi di Fano e al deposito Sfondrato (per questa sottolineatura si veda TREVISANI 1996, p. 262).

⁴³ BURNS 1984, p. 390, devo questo riferimento a Maria Beltramini alla quale sono grata. Per la fortuna del tempio della Sibilla a Tivoli si veda OCCHIPINTI 2010c, in particolare p. 56.

⁴⁴ Sono grata a Serena Quagliaroli per aver discusso con me questi aspetti intorno alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, per ulteriori osservazioni rimando alla sua tesi di dottorato QUAGLIAROLI 2015-2019, pp. 203-208.

⁴⁵ Per la genesi della cappella di Fano e le sue vicende costruttive si vedano CARLONI 1985, CALEGARI 1989, TREVISANI 1996.

vrapposizione che rendeva possibile, a suo dire, l'intervento del bolognese sul piano progettuale. Tuttavia le opere da parte dello stuccatore erano, per contratto, da terminarsi entro e non oltre i nove mesi e dunque entro il 28 luglio 1617, essendo il contratto stipulato il 28 ottobre dell'anno precedente⁴⁶; mentre lo Zampieri, nell'accordo del 23 giugno del 1617, prometteva di presentarsi a Fano al principio del gennaio dell'anno successivo. Questo cantiere è da considerarsi un momento di riflessione diretta di Domenichino sull'architettura romana nell'isolato contesto marchigiano⁴⁷ e che varrà al pittore come spunto di riflessione per altre sue opere, ma l'ipotesi di sottrarlo al catalogo del Rainaldi per ascriverlo a quello del Domenichino mi pare avventata, per i motivi che vado di seguito argomentando.

Nel contratto si trova infatti scritto:

Item si obliga lavorare et stuccar d.a Cappella conforme al disegno che si trova in fano in mano del sig.r Nolfo Nolfi il q.le d.o m.r Pietro, et conforme alle modenature⁴⁸ che darà il Sig. Girolamo Rainaldi architetto in d.a Città le quali doveranno esser conformi a d.o disegno sottoscritte di sua mano⁴⁹.

Questa attestazione, unitamente alla totale assenza di riferimenti al repertorio decorativo all'antica tanto caro allo Zampieri e già messo in opera in altre occasioni, fuga ogni dubbio sul ruolo di Domenichino e riafferma quello dell'architetto Girolamo Rainaldi.

I telamoni mollemente atteggiati in precario equilibrio a sostegno

⁴⁶ SPEAR 1982a, vol. I, pp. 329-330.

⁴⁷ Non sfugga che i due cenotafi all'interno della cappella Nolfi sono una ripresa palmare di quelli gemelli della controfacciata della chiesa di San Silvestro al Quirinale a Roma e che solo nel 1609 aveva visto il suo compimento quello di Prospero Farinacci (LAVIN, ARONBERG LAVIN 2018, p. 266; per il cenotafio Cornaro si veda invece IOELE 2016, pp. 92-94, pp. 218-219).

⁴⁸ Questa documentazione sulla prassi di cantiere di passaggio di materiali di lavoro è stata prima incompresa da Spear (SPEAR 1982a, vol. I, p. 202), ma poi sottostimata da Trevisani (TREVISANI 1996, p. 263). Sull'uso dei "modini" o "modani" che, nella pratica di bottega, venivano forniti dall'architetto allo stuccatore, si veda GIOVANNONE in cds.

⁴⁹ SPEAR 1982a, vol. I, p. 329.

dei monumenti funebri sulle pareti, prima ancora di diventare patrimonio visivo del pittore bolognese, appartenevano al repertorio figurativo romano, il quale aveva visto importanti aggiornamenti nella cappella paolina in Santa Maria Maggiore, per la quale il medesimo Girolamo fu chiamato a prestare la sua opera⁵⁰.

Una delle imprese maggiormente riuscite di Domenichino fu la progettazione del soffitto ligneo della navata principale della Basilica di Santa Maria in Trastevere (fig. 149) conclusosi nel 1617 come riporta l'iscrizione incisa nel risvolto delle vesti dell'angelo portacartiglio⁵¹, l'avviso di Roma registrato da Orbaan e i documenti conservati nell'Archivio storico diocesano di Roma⁵². La commissione del cardinal Pietro Aldobrandini si inseriva nell'alveo di quel programma più ampio di restauro delle antiche basiliche romane, ma il progetto celebrativo di Domenichino supera per ingegno e capacità inventiva i suoi precedenti.

Lo strettissimo incastro di forme (le croci biforcute, stelle ad otto punte, ottagoni figurati e corone) è frutto di uno zelantissimo studio del quale ci rimane pochissima documentazione grafica⁵³ e che rimanda ad una duplice iconografia: quello degli attributi della Vergine sovrapposta a quella degli Aldobrandini, se molto spazio è stato dedicato allo studio dell'ottagono con l'*Assunta* non si può dire che sia stato fatto lo stesso per la campitura degli altri spazi. All'interno delle stelle ad otto punte si trovano rosoni attornati da putti ricalcati sul modello di quelli della cappella Paolina al Quirinale, appena terminata dagli stuccatori coordinati da Martino Ferrabosco su progetto di Carlo Maderno e che a sua volta si ispirava al modello della sala Regia nei palazzi Vaticani⁵⁴. Anche qui Dome-

⁵⁰ RUSSO 2014/2015.

⁵¹ Si veda CANTONE 1996b, p. 254, fig. 1.

⁵² Per quest'opera si veda SPEAR 1982a, vol. I, pp. 189-191; CANTONE 1996b.

⁵³ Testimone di questo momento così intensamente connotato dall'attenzione per la decorazione è l'irrealizzato progetto per le *boiserie* che dovevano ricoprire la galleria di Urbano VIII nella Biblioteca Apostolica Vaticana (MORELLO 2004)

⁵⁴ BOREA 1965, p. 64.

nichino torna sul modello riutilizzando elementi dal suo immaginario figurativo: i putti si trasformano in creature fitomorfe, come quelle contenute nelle corone a tre punte e che aveva fatto proprie nel cupolino di Grottaferrata⁵⁵. Tornano altri elementi figurativi ormai acquisiti nel repertorio di Domenichino: il cespo a doppio girale, già nel sottarco della memoria di San Giacomo Maggiore, così come le teste femminili nelle croci, desunte dalla tradizione cinquecentesca e che avevano visto la loro applicazione nelle strombature delle finestre della galleria Farnese.

Del 22 settembre 1622 è il primo pagamento a Domenichino di 1,9 scudi per aver fornito un modelletto in legno e cartone del coro della chiesa di Sant'Andrea della Valle (fig. 150). Sappiamo che nel 1625, quando fu officiata la prima messa per il giubileo, ad essere conclusi erano solo gli stucchi⁵⁶. Della sfortuna critica, anche a ragione, di quest'opera si è lungamente parlato senza però rintracciare i motivi formali che avevano portato a quel fallimento. A penalizzare Domenichino non fu soltanto il confronto con Lanfranco, ma l'oggettivo uso di modelli che improvvisamente apparvero attardati. Se poté correggere in corso d'opera le volte unghiate con i tondi centrali⁵⁷ che avevano un loro nobilissimo precedente nel recente portico di San Pietro⁵⁸, altrettanto non fu in grado di fare nel

⁵⁵ Olga Raggio riconosceva in questo elemento una ripresa – effettuata poi anche dall'Algardi nel Casino del Bel Respiro – del noto candelabro di Santa Agnese conservato in Vaticano (RAGGIO 1971, p. 21;) che aveva meritato l'attenzione dell'autore del *codex escurialensis* già alla fine del Quattrocento (EGGER 1906, vol. I, pp. 127-128; II tavv. 16v., 50v) e che, occorre aggiungere, era stato consacrato da Raffaello, il quale lo aveva ripreso nella decorazione a villa Madama.

⁵⁶ COLIVA 1996, p. 284; HIBBARD 2001, p. 200.

⁵⁷ Si vedano a confronto i fogli di Windsor Castle RCIN 901552, RCIN 910934r/v (BLUNT 1971, pp. 78-79). Anche per la cappella in Santa Maria Trastevere l'artista aveva pensato ad una soluzione analoga cfr. il foglio RCIN 901556 Windsor Castle (SPEAR 1982a, vol. I, pp. 278-279).

⁵⁸ Per il quale si veda il fondamentale lavoro di Laura Teza (TEZA 1996), con alcuni aggiornamenti presentati al recente convegno curato da Alessandra Giannotti e Patrizia Tosini, *Lo stucco nell'Età della Maniera. Cantieri e maestranze e modelli. Il Centro e Nord Italia* (Roma, Chiesa Nuova, 23-24 maggio 2019) in un intervento dal titolo *Nuove riflessioni sugli stucchi del portico di San Pietro in Vaticano*.

misurare il rapporto tra l'oro e il bianco e quello tra l'altezza dell'edificio e la grandezza degli elementi decorativi. Gli atlanti a stucco sono irrilevanti nella lettura complessiva e ne risulta ridicolizzata la loro funzione parergonale, misurando appena un quarto dei riquadri che affiancano.

Tra il 1626 e il 1627 Domenichino era impegnato nell'altare di Giacomo Porfirio di San Lorenzo in Miranda (fig. 151) per il quale, stando al Malvasia non solo aveva disegnato il prospetto, come attesta Bellori, ma anche fornito a Jacques Sarrazin i modelletti per le sculture dei telamoni. La sfortuna conservativa della tela l'ha resa un'opera minore anche agli occhi degli studi moderni⁵⁹. L'architettura dell'altare, per il timpano spezzato, la cartella centrale figurata con lo Spirito Santo e i due putti adagiati, è molto simile a quanto elaborato da Orazio Torriani, architetto della fabbrica dal 1601, per l'altar maggiore, la cui esecuzione cade circa in quelle date, tuttavia se ne notano anche le profonde differenze. Richard Spear dedicò una particolare attenzione all'uso dei termini laterali e a stucco ed intuì come la fonte d'ispirazione per questo tipo di altare fosse da ricercare nel secondo Cinquecento romano e poneva a confronto giustamente l'altare della cappella Gonzaga decorata da Livio Agresti nella chiesa di Santo Spirito in Sassia⁶⁰, tuttavia non si spiegava l'alto basamento cilindrico decorato con racemi che probabilmente si ispira alle colonne e ai pilastri fogliati descritti nella cappella Herrera. I termini, con i loro panneggi gonfi e le loro pose ammanierate, mostrano debiti nei confronti di quelli della cappella paolina nella basilica di Santa Maria Maggiore e che diverranno care al patrimonio visivo di Domenichino⁶¹, il quale li riproporrà nella cappella della Madonna di Strada Cupa nella basilica romana di Santa Maria in Trastevere, sulla quale torneremo più avanti. Gli elementi

⁵⁹ Vedi infra nota 23. L'importanza di questo dipinto si misura anche sull'influenza che esso ebbe più tardi sul giovane Carlo Maratti, che fece propria la figura del San Giacomo replicandola nella Sant'Eulalia che dipinse per la tela con la *Vergine del Gonfalone* destinata alla chiesa maiorchina di Sant'Eulalia (per il confronto si veda SPOLTORE 2014-2018, p. 87)

⁶⁰ Per la cappella si vedano BROSS 1993 e PAMPALONE 1995, p. 271.

⁶¹ SPEAR 1982a, vol. I, pp. 266-267; ringrazio Tancredi Farina per avermi sollecitato su questa tangenza stilistica.

qui combinati venivano da una cultura ormai superata e per quanto sapientemente rimescolati, segnarono la sfortuna delle architetture disegnate da questo artista.

L'ultima opera architettonica commissionata a Domenichino a Roma prima della sua partenza per Napoli fu la costruzione della cappella di Strada Cupa in Santa Maria in Trastevere (fig. 152). Il 18 settembre 1627 i coniugi Benedetto Cecchini e Clemenza Mutina si impegnarono con un atto registrato a decorare la cappella con pitture e stucchi⁶². Il 30 novembre 1628 una *équipe* di ticinesi composta da Antonio Bernascone⁶³, Giovanni Maria Sorrisi⁶⁴, Simone Brogio⁶⁵ e Francesco Puteo⁶⁶ venne incaricata di provvedere alle opere strutturali e «di fare e di far fare tutte le opere d'intaglio, che di stucco [...] conformi al disegno che il Sig. Dom. Sampieri Pittore»⁶⁷. L'opera, ad esclusione del più tardo altare settecentesco e delle pitture del soffitto, si può attribuire completamente al progetto di Domenichino che, con occhio attento a quanto fatto nell'Altemps quarant'anni prima⁶⁸, scandì il sacello con paraste dotate di capitelli con teste di cherubino e volute ioniche e con nicchie poco profonde sormontate da valve e da cartelle con teste di angeli. La decorazione a stucco doveva essere la cornice di una serie di affreschi mai realizzati, come mostra il putto che sparge le rose e

⁶² Per la cappella si veda SPEAR 1969, SPEAR 1982a, vol. I, pp. 278-279, CANTONE 1996a. Un documento dell'11 febbraio 1717 contro gli eredi di Clemenza contesta lo stato di incompletezza in cui versa la cappella e la necessità di fornirle dei marmi necessari come da atto notarile (Archivio diocesano di Roma, Capitolo di Santa Maria in Trastevere, vol. 8, busta 5 ff. 381r/v)

⁶³ Per Antonio Bernascone si veda il profilo biografico in "Appendice" con la relativa bibliografia.

⁶⁴ Giovanni Maria Sorrisi, stuccatore che lavorò a seguito dei più grandi artisti del Barocco romano (Cortona, Algardi e Bernini), è qui agli esordi di una carriera promettente. Si veda in "Appendice" per un suo profilo biografico.

⁶⁵ Per Simone Brogio si veda in "Appendice" il profilo biografico con relativa bibliografia.

⁶⁶ Per Francesco Puteo o Pozzo cfr. "Appendice" più avanti.

⁶⁷ Su questo si veda il documento stralciato da Spear sia in Archivio storico diocesano a Roma (SPEAR 1969, pp. 20-21), sia nell'Archivio di Stato di Roma che corregge il primo (SPEAR 1982a, vol. I, pp. 331).

⁶⁸ Il confronto con la cappella Altemps di fronte è una delle condizioni poste dal contratto (SPEAR 1982a, vol. I, pp. 331).

che Bellori ci dice essere di mano dello stesso Zampieri. La cornice alterna figure, candelabre e girali desunti dal repertorio classico, in uso nel Cinquecento ed efficacemente reimpiegati da Annibale nella galleria; la parte più consistente della decorazione si staglia intorno alle finestre ad incorniciare gli angoli dell'invaso il cui soffitto viene elevato su una cornice al di sopra dei finestroni dalle ormai caratteristiche figure di termini (fig. 153). Agli angoli della cornice del soffitto sono presente dei *cartouches* dove tornano i temi della tradizione classica ampiamente frequentati dal pittore. Il soffitto è da considerarsi incompiuto: per esso Richard Spear aveva riconosciuto un disegno di Windsor⁶⁹, precedentemente collegato da John Pope-Hennessy al progetto per Sant'Andrea della Valle. Dal disegno Domenichino sembrerebbe voler tornare all'idea dell'ottagono centrale: tale forma aveva funzionato bene nel soffitto ligneo della chiesa trasteverina e probabilmente mette a frutto quanto visto a Fano come mostra l'idea dei putti (poi realizzati come figure fitomorfe) che sostengono la cornice, ma da quell'esperienza si distanzia optando per la sottolineatura, a lui più familiare, delle nervature per mezzo di cornici a stampo con complessi motivi all'antica che restituiscono un vibrante chiaroscuro (fig. 154). L'idea dell'ottagono fu poi abbandonata: essa infatti impediva l'elaborazione di uno spazio di mediazione che consentisse l'inserimento di telamoni, elementi distintivi dello stile di Domenichino. Data l'incompletezza dell'opera⁷⁰ è impossibile giudicare oggi pienamente l'operato dello Zampieri nello specifico; tuttavia emergono a prima vista quei correttivi, come un maggior equilibrio nelle proporzioni tra gli oggetti, che avrebbero potuto determinare una miglior fortuna in Sant'Andrea della Valle.

⁶⁹ RCIN 901554, Windsor Castle. POPE-HENNESSY 1948, p. 74.

⁷⁰ Nel documento del 1727 si pone ad esempio il problema della doratura: «col dorare li stucchi questi si deformerebbero poichè in questi tempi si vedano dorate anche cose più fine senza che non venghi osservata la loro vaghezza. Ma si può ancora togliere ogni dubbio che potesse cagionarsi dal motivo di voler spendere meno, col fare dorare solam.te le cornici dei luoghi nei quali devono essere le pitture»; così come delle statue da collocarsi entro le nicchie: «Rispetto poi alli marmi che parimenti vengono espressi nell'Istrom.to se non si vogliono porre le statue nelle nicchie non si potrà almeno di evitare di abbellirne l'altare e di fare il pavimento della stessa Cappella» (Archivio storico diocesano di Roma, Capitolo di Santa Maria in Trastevere, vol. 8, busta 5, f. 381v).

Nella chiesa trasteverina, la presenza documentata di un' *équipe* esecutiva interamente composta da lombardo-ticinesi, unitamente all'analisi stilistica, mi pare escludere l'attribuzione ad Alessandro Algardi del telamone della parete nord-ovest della cappella proposta prima da Spear e successivamente accolta dalla critica (fig. 155). Certi manierismi nel panneggio come l'arricciatura in basso e l'acerba resa dei tratti fisiognomici e della capigliatura mi sembrano distanziarsi dalle vette raggiunte in opere giovanili quali il *San Petronio* dell'oratorio dei Battuti Bianchi nel complesso di Santa Maria della Vita a Bologna (fig. 156) e la tarda attribuzione ad Algardi di questi stucchi sottolinea, in questo caso, come l'artista bolognese venisse recepito come fine plastificatore già nel Settecento⁷¹. Anche quella complessità di mani che Spear leggeva va forse meglio armonizzata con il numero di personaggi coinvolti, sui quali sappiamo oggi molto di più: Antonio Bernascone e Francesco Puteo li conosciamo a quelle date per essere capomastri e muratori, mentre una maggiore vocazione per gli stucchi si deve riconoscere nella carriera di Simone Brogio e in quella di Giovanni Maria Sorrisi, ai quali andranno attribuiti gli stucchi. Quest'ultimo aveva di recente (1626) lavorato con Domenichino al cantiere barnabita dei Santi Carlo e Biagio ai Catinari e forse in quella occasione lo Zampieri aveva avuto modo di apprezzarne le qualità di plastificatore⁷².

Guardando a questo particolare aspetto del percorso artistico di Domenichino fin qui ricostruito, seppure per grandi salti, è possibile intuire come lo statuto della decorazione a stucco e dei *parerga* subisca una repentina trasformazione nei primi tre decenni del secolo. Quelli che la Borea definì «gli ultimi soprassalti del manierismo cinquecentesco» descrivono, a posteriori e in senso negativo, un avvenuto cambiamento sullo sfondo della Roma seicentesca sul quale lo Zampieri, nonostante fondi la sua ricerca su una prassi

⁷¹ SPEAR 1969, p. 19; MONTAGU 1985, vol. II, p. 453; CANTONE 1996a, p. 282. Si sono volute vedere maggiori affinità con il *San Procolo* del medesimo oratorio, con il quale mi sembra la figura sia paragonabile solo in quanto soggetto efebico, per il trattamento della materia ai fini della resa stilistica (nei panneggi, come nella capigliatura) credo che un confronto meno ingannevole come il *San Petronio* sia maggiormente efficace.

⁷² Per quest'opera si veda qui nota 77.

consolidata di studio di modelli precedenti (dall'antico al Cinquecento), non riuscirà ad aggiornarsi finendo per rappresentare un modello eclettico.

La vicenda dell'alterna fortuna o meglio della complessità di strade intraprese e di significati assunti dall'uso dello stucco e dagli elementi parergonali in generale all'aprirsi del Seicento hanno decretato l'impossibilità di pensare, a quelle altezze cronologiche, a questo materiale in una maniera orientata secondo le più consolidate coordinate culturali cinquecentesche: questo fece della via di Domenichino una strada impossibile. Quando ormai si era andato a normalizzare l'uso degli elementi accessori dopo lo scossone controriformistico lo stucco fu reimpiegato con grande fortuna da Alessandro Algardi, Pietro da Cortona, Gian Lorenzo Bernini e le loro scuole.

APPENDICE: PROFILI BIOGRAFICI

ANTONIO BERNASCONI è documentato in alcuni cantieri di Carlo Maderno: nel 1622 a villa Ludovisi a Frascati per i lavori alla cascata e al teatro d'acqua dove lavorò a fianco di Sarrazin per Agucchi⁷³, a Roma l'anno dopo in palazzo Ludovisi ai Santi Apostoli⁷⁴. Nel 1626 è attestato al palazzo del Quirinale dove venne pagato per lo spianamento del giardino⁷⁵. Risulta inoltre negli elenchi dei capomastri appaltatori presso il Tribunale delle strade per l'anno 1627⁷⁶.

GIOVANNI MARIA SORRISI La sua prima opera documentata a Roma sono gli stucchi in San Carlo ai Catinari del 1626⁷⁷, l'anno

⁷³ FREZZOTTI 1985, pp. 86-87; DE LA MOUREYRE 1992, p. 18-21, nota 75; HIBBARD 2001, p. 295.

⁷⁴ HIBBARD 2001 p. 298.

⁷⁵ POLLAK 1928, p. 357.

⁷⁶ MANFREDI 1999, p. 226.

⁷⁷ Per il contratto si veda il riferimento in CALENNE 2010, p. 196, per la partecipazione del Sorrisi a questo cantiere si veda GUERRIERI BORSOI, PETRUCCI 2011, pp. 22, 95; per una descrizione dell'opera a stucco messa in opera nella chiesa da Sorrisi in società con Andrea Carone e Jacopo Bainsi si veda CACCIARI 1861, pp. 77-79.

successivo ricevette un saldo di 390 scudi per lavori nella villa al Colosseo del cardinal Pio di Savoia⁷⁸. Nel 1628 lo troviamo attestato come stuccatore nel cantiere della cappella della Madonna di Strada Cupa nella basilica di Santa Maria in Trastevere⁷⁹. L'anno seguente eseguì le cornici a stucco in due stanze del palazzo Peretti in San Lorenzo in Lucina⁸⁰, nel 1634 lo troviamo attivo nella chiesa di San Lorenzo in Panisperna⁸¹. Tra il dicembre del 1638 e quello del 1640 lavorò agli stucchi dell'oratorio nella chiesa di Santa Maria in Vallicella, dove venne pagato per un capitello a stucco nella facciata dell'oratorio⁸². Sofia Barchiesi ha proposto di identificarlo pure con il "Giovanni Maria" documentato nella cappella Cesi nel 1635, sempre nella Chiesa Nuova⁸³. Nel contratto del luglio 1641 lo troviamo a Firenze nella grande impresa cortonesca di palazzo Pitti nel ruolo di capomastro di un'*équipe* di stuccatori romani. I pagamenti si susseguono fino alla fine dell'anno e nel marzo successivo vennero pagate le dorature degli stucchi, segno che il lavoro era giunto a conclusione⁸⁴. Nel 1646 lo troviamo attivo in qualità di stuccatore nuovamente a Roma sotto la direzione di Alessandro Algardi nel Casino del Bel Respiro⁸⁵, tra il 1646 e il 1650 lavorò invece agli stucchi della chiesa di Santa Maria in Porta Paradisi⁸⁶. Nel 1648 eseguì gli stucchi per la facciata posteriore di villa Medici⁸⁷. Nel 1653 venne mandato a Rieti da Gian Lorenzo Bernini come soprastante per la cappella di santa Barbara nel Duomo cittadino⁸⁸. Il 25 settembre è detto capomastro nel cantiere chigiano

⁷⁸ BENOCCI 2007, pp. 63, 65-66.

⁷⁹ SPEAR 1969; SPEAR 1982a, vol. I, pp. 278-279, CANTONE 1996a.

⁸⁰ GUERRIERI BORSOI, PETRUCCI 2011, p. 23.

⁸¹ FALLICA 2008, p. 268, nota 29.

⁸² POLLAK 1928, pp. 444-445.

⁸³ SANTA MARIA IN VALLICELLA 1995, p. 120 e p. 202, note 519-520.

⁸⁴ MERZ 2008, pp. 104-105.

⁸⁵ BENOCCI 1996, p. 104.

⁸⁶ GUERRIERI BORSOI 2004, p. 202.

⁸⁷ LA VILLA MÉDICIS 2010, pp. 459-461, nn. 1057, 1059.

⁸⁸ SACCHETTI SASSETTI 1955, p. 217.

dei Santi Apostoli⁸⁹ e nel 1669 lo troviamo ancora come capomastro muratore in Sant'Andrea della Valle⁹⁰.

SIMONE BROGIO Nel 1616 è documentato un «Simone Brogli, stuccatore milanese, abitante ai Pantani» come testimone di una lite⁹¹. Questa identificazione proposta da Stefania Tuzi farebbe di Brogi un personaggio particolarmente longevo, essendo nel 1677⁹² ancora attivo nei cantieri berniniani. Nel marzo 1631 (e fino al 1636) Simone Brogi, in società con Ludovico Bosio, è documentato in una stima nel cantiere della Sapienza per lavori di muratura e stuccatura del palazzo⁹³, forse invitato proprio da Domenichino, allora architetto della fabbrica fino alla sua dipartita per Napoli. Nel 1633 fu chiamato a realizzare il disegno di Orazio Torriani per Sant'Ambrogio della Massima⁹⁴. Nel 1634 gli furono affidati dei lavori, in qualità di muratore, al palazzo Maffei D'Este in via della Pigna allora di proprietà di Nicolò Ludovisi, le opere vennero poi stimate da Francesco Peparrelli⁹⁵. Tra il gennaio 1648 e il maggio 1662, insieme a Cristoforo Volpi e Pietro Ceppi, lavorò come capomastro a palazzo Valentini per lavori di restauro e manutenzione ordinari⁹⁶.

Nel 1671 lavorò come muratore al servizio di Giacomo Rospigliosi per il catafalco del cardinal Antonio Barberini.⁹⁷

Datati tra il febbraio e l'ottobre del 1674 sono dei mandati di pagamento diretti a lui in qualità di capomastro muratore per i lavori di muratura e stuccatura della cappella del Santissimo

⁸⁹ GOLZIO 1939, p. 35, n. 2398.

⁹⁰ MANFREDI 2012, p. 292.

⁹¹ BERTOLOTI 1881, p. 117; TUZI 2005, p. 116.

⁹² *LA BASILICA DI SAN PIETRO IN VATICANO* 2000, vol. IV, p. 722.

⁹³ TUZI 2005, pp. 82-83, 85, 115-116.

⁹⁴ HIBBARD 2001, p. 182; STROZZIERI 2013, p. 71.

⁹⁵ CONFORTI 1999, p. 65.

⁹⁶ COLA 2012, p. 115.

⁹⁷ NEGRO 2007, pp. 96, 102, nota 104.

Sacramento nella basilica di San Pietro⁹⁸. Nello stesso momento e con gli stessi lavoranti collaborò al cantiere del portico del Pantheon⁹⁹.

FRANCESCO PUTEO Puteo è latinizzazione del cognome Pozzo¹⁰⁰: un Francesco Pozzo di Coldrerio è segnalato da Maria Cristina Terzaghi a partire dal 1602 nella cappella Herrera in San Giacomo degli Spagnoli per i lavori di muratura e di messa in opera¹⁰¹ in società con Francesco Baiacca. In quello stesso anno, risulta iscritto negli elenchi dei capomastri appaltatori nel Tribunale delle strade¹⁰². Il 21 ottobre del 1614 fu chiamato a redigere insieme a Pietro Rossi la misura dei lavori fatti nel monastero dei trinitari a San Carlino alle quattro Fontane e risultano ricevute rilasciate a suo nome tra il 1614-1615 per la medesima fabbrica¹⁰³. Ugo Donati lo dice figlio dell'impresario Domenico Pozzo, e defunto prima del padre nel 1633¹⁰⁴, tuttavia a Roma sono documentati altri Francesco Pozzo: Francesco di Nicola Pozzo e Francesco di Andrea Pozzo tutti provenienti da Coldrerio¹⁰⁵.

⁹⁸ CARTA 1994, p. 46 e si veda nello stesso volume l'appendice documentaria *L'ULTIMO BERNINI* 1996, p. 248-249.

⁹⁹ MARCONI 2004, p. 175 e nota 159.

¹⁰⁰ TERZAGHI 2007, pp. 433-434, 438.

¹⁰¹ TERZAGHI 2007, p. 209, nota 56, e pp. 424, 433-434, 437-440.

¹⁰² MANFREDI 1999, p. 221, note 59-60.

¹⁰³ PORTOGHESI 2001, p. 173.

¹⁰⁴ DONATI 1942, p. 345.

¹⁰⁵ MARTINOLA 1964, p. 103.