



**2023**

**IL CAPITALE CULTURALE**  
*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 27, 2023

ISSN 2039-2362 (online)

© 2010 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

*Direttore / Editor in chief* Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors* Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator* Maria Teresa Gigliozzi

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator* Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage* Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Caterina Paparello, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee* Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrocchi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web* <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: [icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher* eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, [info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor* Oltrepagina srl

*Progetto grafico / Graphics* +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA  
Rivista riconosciuta CUNSTA  
Rivista riconosciuta SISMED  
Rivista indicizzata WOS  
Rivista indicizzata SCOPUS  
Rivista indicizzata DOAJ  
Inclusa in ERIH-PLUS

# Iñigo d'Avalos d'Aragona. «Un cardinale di gran maneggio» nella Roma di fine Cinquecento

Francesco Spina\*

## *Abstract*

Il saggio ricostruisce la personalità del cardinal Iñigo d'Avalos d'Aragona, esponente di spicco della famiglia napoletana, morto a Roma nel 1600. Il ritrovamento dell'inventario post-mortem dei beni contenuti nella sua residenza romana, l'odierno Palazzo Fiano a piazza S. Lorenzo in Lucina, offre un prospetto delle sue scelte collezionistiche, risarcendo la fama della sua guardaroba, a partire dalla ricchissima serie degli argenti. Scorrendo i pagamenti effettuati dall'erede Tommaso d'Avalos al fine di colmare il passivo ereditario, inoltre, si è potuta mettere in luce almeno una parte di quella rete di relazioni che l'illustre porporato aveva istituito con artigiani e artisti della Roma di fine secolo, a partire dalle botteghe insistenti intorno S. Lorenzo in Lucina. Particolare attenzione è data alla cappella palatina allestita dal cardinale e al ciclo cristologico dipinto da Iacopo Zucchi, le cui pale d'altare erano esposte

\* Francesco Spina, Assegnista di ricerca in Storia dell'arte moderna, Dipartimento SARAS (Storia Antropologia Religioni Arte Spettacolo), Sapienza Università di Roma, e-mail: francesco.spina@uniroma1.it.

a rotazione seguendo il calendario liturgico. Come ricorda Baglione, queste, in seguito alla morte del cardinale, furono installate provvisoriamente sugli altari della Basilica di S. Pietro. A tal proposito, un'ipotesi ricostruttiva, qui per la prima volta proposta, potrebbe lasciar intendere che la *Resurrezione* e l'*Ascensione*, certamente parte del ciclo di Zucchi, furono esposte sugli altari di S. Pietro già prima della morte del cardinale e per suo espresso desiderio, allorché questi si trovò ad essere nominato legato a latere di Clemente VIII, trasferitosi con la corte a Ferrara a seguito della devoluzione del Ducato (1597).

The essay reconstructs the personality of Cardinal Iñigo d'Avalos d'Aragona, one of the leading members of the Neapolitan family. The cardinal died in Rome in 1600. The discovery of the post-mortem inventory of his possessions contained in his Roman residence, today known as Palazzo Fiano in Piazza S. Lorenzo in Lucina, offers an overview of his collecting tastes, reinforcing the reputation of his wardrobe, starting with the extremely rich series of silverware. Scrolling through the payments made by the heir Tommaso d'Avalos in order to make up the hereditary liabilities, it was possible to bring to light at least part of the network of relations that the illustrious cardinal had established with artisans and artists in late 20<sup>th</sup>-century Rome, starting with the workshops insisting around S. Lorenzo in Lucina. Particular attention is given to the palatine chapel set up by the cardinal and the Christological cycle painted by Iacopo Zucchi, whose altarpieces were displayed in rotation following the liturgical calendar. As Baglione recalls, these paintings, following the cardinal's death, were temporarily installed on the altars of St. Peter's Basilica. In this regard, a reconstructive hypothesis, proposed here for the first time, might suggest that the *Resurrection* and *Ascension*, certainly part of Zucchi's cycle, were already displayed on the altars of St. Peter's before the cardinal's death, at his expressed wish, when he found himself appointed legate a latere to Clement VIII, who had moved with his court to Ferrara following the devolution of the Duchy (1597).

### 1. *Premessa*

Il 20 febbraio dell'anno giubilare 1600, si spegneva nel suo splendido palazzo in piazza S. Lorenzo in Lucina a Roma, il cardinale napoletano Iñigo d'Avalos d'Aragona, esponente di spicco di quella famiglia di magnifici mecenati a cui è dovuto il lascito, all'allora neonato Regno d'Italia, di un patrimonio inestimabile in capolavori, oggi in parte conservato presso il Museo Capodimonte.

Sebbene sulla famosa collezione d'Avalos non siano certo mancati, in anni più o meno recenti, studi attenti alle necessità della tutela e volti a scongiurare possibili dispersioni<sup>1</sup>, sul cardinal d'Aragona che pure dovette parzial-

<sup>1</sup> Proprio dalla piena coscienza dell'irreparabile ed imminente pericolo per un così ingente patrimonio, nascono, infatti, per interessamento delle Soprintendenze di Salerno-Avellino e di Napoli, due mostre tenutesi negli anni 1993 e 1994 rispettivamente alla Certosa di Padula (dal titolo: *Fulgini amori, ameni siti e perigliose cacce*) e a Napoli, a Castel Sant'Elmo (con il titolo: *I tesori dei d'Avalos*). Si veda Zampino 1993; Leone De Castris, Alfieri 1994 si veda anche Saccone 1993. Sulla collezione d'Avalos si veda anche De Martini 1994; De Martini, Bugli 2001, pp. 227-290; Bugli 2003; Bugli 2004. Sugli argenti dei d'Avalos si veda il caso di Andrea, principe di Montesarchio, in Sirago 2009.

mente contribuire alla formazione delle raccolte più antiche, non sembrano sussistere allo stato attuale che indagini parziali, nonostante le significative testimonianze delle fonti circa la magnificenza dei suoi costumi e la ricchezza del suo palazzo romano e benché non manchino brevi consuntivi e profili biografici<sup>2</sup>.

In occasione della mostra napoletana del 1993 alla Certosa di Padula, grazie all'*excursus* storico tracciato da Pierluigi Leone de Castris, si evidenziava la sostanziale incertezza degli studi circa la formazione dei nuclei cinquecenteschi della collezione d'Avalos e gli interessi artistici degli esponenti che in quel secolo illustrarono il nome della famiglia.

Tra questi, almeno il contributo di Francesco Ferdinando d'Avalos, marchese di Pescara e del Vasto e viceré di Sicilia, morto a Palermo nel 1571, è stato sostanzialmente restituito da Rita Bernini nel 1996, a due anni dalla mostra di Napoli, pubblicando il testamento e l'inventario degli oggetti appartenuti all'importante esponente della famiglia<sup>3</sup>. In quest'occasione la studiosa denunciava un'effettiva discrepanza tra il nucleo cinquecentesco della raccolta e quello prodotto della stratificazione dei secoli successivi. Sembrava chiaro, in sostanza, come la collezione avesse percorso la parabola delle alterne fortune dei d'Avalos non senza subire smembramenti e dispersioni.

In questo saggio, grazie al reperimento di fonti documentarie inedite e in particolare dell'inventario dei beni contenuti nella residenza cardinalizia, l'attuale Palazzo Fiano, dimora abituale dei titolari di S. Lorenzo in Lucina, si cercherà di risarcire il contributo dato alle glorie familiari dal cardinal d'Aragona, tra gli esponenti cinquecenteschi più illustri del casato, fratello cadetto dello stesso Francesco Ferdinando. Inoltre, un confronto con i pagamenti effettuati dal nipote ed erede Tommaso d'Avalos al fine di colmare l'ingente passivo successorio, permetterà di sopperire parzialmente alla consueta sommarietà delle descrizioni inventariali cinquecentesche, identificando nella folta schiera di creditori delle più disparate condizioni sociali, molti di quegli artigiani dell'arte impegnati a soddisfare la domanda di lusso della Roma di fine Secolo.

È cosa nota, d'altronde, che l'Aragona avesse arredato e ristrutturato con sfarzo la propria residenza. Famosa, ancora al tempo delle *Memorie* del cardinal Bentivoglio, era la cappella palatina, ove il cardinale sostituiva le pale d'altare seguendo a rotazione le festività religiose, mentre gli stessi parati delle camere e i cuoi erano sostituiti ad ogni cambio di stagione<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Sul cardinal d'Aragona, oltre a De Caro 1962b, altri consuntivi biografici in Cardella 1793, pp. 44-45 e Moroni 1840, p. 151.

<sup>3</sup> Bernini 1996.

<sup>4</sup> Si veda Bentivoglio 1807, pp. 68-69. Va detto che nulla resta di questi arredi. La veste odierna del palazzo è infatti quella, ricchissima, allestita dai principi Peretti a metà del Seicento, rispetto alla quale non mancano studi esaustivi. Cfr. al riguardo Bortolozzi 2015; Pierguidi 2003; Bartoni 2000; Mancinelli 1998.

La verifica diretta delle fonti sembra confermare quanto tramandato dalla tradizione letteraria, lasciando emergere il profilo di una personalità nobilissima e versatile, dotata di profonda dottrina politica e consacrata al diletto delle arti, ben oltrepassando l'ordinario decoro.

Un lignaggio aristocratico, quello dell'Aragona, proveniente da una delle maggiori famiglie nobili napoletane, d'antica origine spagnola<sup>5</sup>. Figlio cadetto di Alfonso, governatore di Milano e comandante dell'esercito d'Italia per Carlo V, nacque a Napoli nel quarto decennio del secolo XVI<sup>6</sup>. Vestito l'abito di cavaliere dell'Ordine di S. Giacomo di Calatrava e ottenuta la carica di cancelliere del regno di Napoli, il giovane d'Avalos aveva trovato nella carriera ecclesiastica il sentiero di una veloce promozione sociale. E in effetti, a partire dalla creazione cardinalizia col titolo di S. Lucia in Silice già sotto il pontificato di Pio IV, nell'elezione del 3 giugno 1561, si erano susseguite le cariche fino all'anno 1597 che vede l'apice della sua carriera e la nomina di legato a latere di Clemente VIII, trasferitosi con la corte a Ferrara a seguito della devoluzione del Ducato<sup>7</sup>.

Nato Iñigo d'Avalos, nel vestire la porpora aveva aggiunto al cognome del padre quello regale della madre, Maria d'Aragona. Un gesto evocativo col quale intendeva accreditarsi nelle qualità di interlocutore privilegiato della Monarchia Cattolica a Roma, nonostante avesse appreso rapidamente a muoversi con quella spregiudicatezza e autonomia che l'ambasciatore di Venezia, Giovanni Dolfin, gli riconosceva ancora nel 1597, ormai sfiancato dalla malattia e a soli due anni dalla morte, rassegnato, forse, a non vedersi mai riconosciuto l'onore del Soglio<sup>8</sup>.

Il palazzo d'Aragona, allestito dal cardinale a partire dal 1567<sup>9</sup>, diviene strumento di comunicazione di un prestigio sociale che si accompagna all'accumulo di cariche e benefici e si manifesta nelle scelte artistiche e culturali oltre che nell'ostentazione del lusso. Ma c'è qualcosa che va oltre gli interessi della storia dell'arte per chiamare in causa il più ampio campo della storia sociale e delle forme di raffigurazione del potere.

La magnificenza della dimora romana del cardinale sembra, così, denunciare una rappresentazione di sé e del proprio ruolo capace di accenti teatrali e

<sup>5</sup> Sulla famiglia d'Avalos cfr. Luise 2006, in part. pp. 27-36; Luise 2012; Ventura 2016, pp. 490-499; Candida Gonzaga 1872, pp. 101-104; Ammirato 1651, pp. 93-113.

<sup>6</sup> De Caro 1962b, sostiene che l'Avalos fosse nato nel secondo decennio del Secolo. Eppure, come nota giustamente anche Vannugli 1994, p. 171, n. 40, il primogenito della famiglia, Francesco Ferdinando, nacque nel 1530. Cfr. Zapperi 1962. Per Alfonso Avalos cfr. De Caro 1962b.

<sup>7</sup> Si confonde De Caro 1962b, scrivendo che il d'Avalos sia stato eletto cardinale sotto il pontificato di Pio V. Egli viene invece creato da Pio IV nella seconda promozione, come attestato in Van Gulik, Eubel 1923, pp. 39, 73. Si veda anche Moroni 1840, p. 151.

<sup>8</sup> Albèri 1857, p. 479.

<sup>9</sup> Anno in cui opta dal titolo di S. Adriano al Foro Romano per quello di S. Lorenzo in Lucina che terrà fino al 1586 cfr. Van Gulik, Eubel 1923, p. 64.

affidata ad una comunicazione sagace. La stessa rotazione degli arredi, allora, e in particolare quella a cui erano sottoposte, seguendo il calendario liturgico, le icone sacre del ciclo cristologico dipinto da Iacopo Zucchi, prende le forme di un allestimento scenico. Un teatro di corte, degno del suo nome regale, dove egli sembra muoversi con l'agio dell'unico protagonista, interprete del cardinale riformato, intento ai sacri uffici all'interno di una cappella "segreta" rutilante di argenti, adorna di magnifiche pale d'altare e risonante degli organici musicali sontuosi appositamente concepiti per lui dal musicista Romolo Naldi.

## 2. *La morte del cardinal d'Aragona*

La trama, il cui intreccio si svolgerà su un palcoscenico aperto ma compreso tra il quartiere di S. Lorenzo in Lucina e le stanze del Palazzo d'Aragona, parte dall'ultimo atto. La voce narrante è quella autorevole delle fonti romane, a partire dalla ricchissima serie degli "avvisi", conservati presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, per finire con quella dei notai capitolini e dei Monti di Pietà<sup>10</sup>.

Il 20 febbraio 1600, all'apice del proprio prestigio politico ma debilitato nel corpo e tormentato dalla gotta<sup>11</sup>, muore a Roma «con meraviglia di tutta la corte, per essersi prima sentita la morte che l'infirmità sua»<sup>12</sup> il cardinal Iñigo d'Avalos d'Aragona, il quale lascia eredi i marchesi del Vasto e di Pescara suoi fratelli, Cesare e Camillo, e il nipote Tommaso d'Avalos.

Superate le complicazioni legali di un testamento apparentemente non rogato a tutti gli effetti di legge – perché «morte vi s'interpose»<sup>13</sup> – si allestisce «con grandissima Pompa» il feretro e il catafalco, ultimo testimonia della splendidezza dei suoi costumi che viene «portato pontificalmente in deposito alla Minerva»<sup>14</sup> e ornato dell'iscrizione celebrativa che ne ricordava il ruolo di legato a latere assunto durante l'assenza di Clemente VIII da Roma, nel 1597, massimo raggiungimento della sua carriera<sup>15</sup>. La salma sarebbe dovuta rimanere pochi

<sup>10</sup> Sugli Avvisi, documentazione manoscritta in origine sparsa, in seguito rilegata secondo un ordine cronologico oggi conservata presso la Biblioteca Apostolica Vaticana, si veda Orbaan 1920, pp. 56-64 e Delumeau 1957.

<sup>11</sup> Cfr. Albèri 1857, p. 479.

<sup>12</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana (d'ora in avanti BAV), Urb. lat. 1068, f. 145rv.

<sup>13</sup> Cfr. BAV, Urb. lat. 1068, f. 119r. L'anonimo redattore dell'avviso riferisce la morte del cardinale per sabato 18 febbraio 1600. Dal repertorio della *Hierarchia Catholica*, alla quale in questa sede intendiamo riferirci, sappiamo che la data esatta di morte fu invece il 20 febbraio. Cfr. Eubel 1913, p. 37.

<sup>14</sup> BAV, Urb. lat. 1068, f. 145rv.

<sup>15</sup> Trascrivo dal Forcella 1869, p. 535, l'epigrafe fatta apporre nel 1863 al momento della riesumazione e risistemazione delle spoglie: *D O M | INICVS DAVALVS | ALPHONSI IN*

giorni nella chiesa per essere subito trasferita nella Basilica Lauretana dove si andava nel frattempo allestendo la cappella gentilizia, ad oggi non più esistente. Eppure, un'epigrafe fatta apporre nel 1869 nella parete sinistra rispetto all'ingresso laterale della Minerva, attesterebbe la riesumazione in quell'anno della salma del cardinale che evidentemente doveva trovarsi ancora *in situ*, con ogni probabilità mai traslata dalla chiesa romana dopo la sistemazione provvisoria *post-mortem*<sup>16</sup>.

Prima che la solenne cerimonia funebre si concludesse, un violento dissidio si accendeva, frattanto, tra coloro che a vario titolo dichiaravano di avere diritto al possesso del magnifico palazzo in piazza S. Lorenzo in Lucina. Due i principali contendenti in campo. Uno di questi, il cardinal Pedro de Deza Manuel, rivendicava la residenza tradizionalmente dovutagli come nuovo titolare della Basilica, mentre l'altro, il cardinale napoletano Alfonso Gesualdo, pur di subentrare nell'abitazione si dichiarava disponibile alla corresponsione di un annuo canone al Deza<sup>17</sup>. Interveniva, inaspettatamente, a turbare le trattative tra i due anche il nipote dell'Aragona, don Tommaso D'Avalos, il quale «dicendo che voglia starvi et essendo come inquilino» ne rivendicava a sua volta il diritto di successione<sup>18</sup>.

L'accordo è, infine, raggiunto con un compromesso. Gesualdo pagherà il canone annuo al Deza e concederà a Tommaso D'Avalos di installarsi nella sua precedente residenza, il palazzo Cesi in Borgo. Il cardinale si impegnava, inoltre, a spendere ben 2000 scudi in lavori di ristrutturazione all'interno di quella che sarebbe diventata la sua nuova dimora<sup>19</sup>.

Già l'Aragona, d'altronde, aveva apportato dei miglioramenti all'edificio, in particolare, creando una bella loggia di fronte alla quale, proprio il Gesualdo, intendeva a sua volta edificarne un'altra, sperando di accordarsi in tal senso col cardinal Deza, «circa il modo di pagare la pigione del palazzo [...] che sarà di 1200 scudi l'anno, volendosi il cardinal Dezza tutti in mano et il cardinal

VASTI MARCHIONIS | ET MARIAE ALPHONSI II REGIS NEAPOLIS NEPTIS | FILIVS | EPISCOPVS PORTVENENSIS | S. R. E. CARDINALIS DE ARAGONA | VRBIS ROMAE A. MDXCVIII | CLEMENTE VIII PONT. MAX. FERRARIAE ABSENTE | LEGATIONE FVNCTUS ANNUS AGENS LXV | DECESSIT X KAL. MARTIAS AN. IVBILEI MDC | HIC RETRORSVS RECONDITAE EIVS EXVVIAE | DECENTIVS FVERE | EPIGRAPHE APOSITA | MENSE IVLIO A. MDCCCLXIII.

<sup>16</sup> La cappella del cardinal d'Aragona presso il Santuario di Loreto era quella centrale della testata sinistra del transetto, decorata da Gaspare Gasparini tra il 1581 e il 1583 e in seguito demolita durante i lavori di ripristino della basilica Lauretana, presieduti da Giuseppe Sacconi, nel 1887. Si veda Grimaldi, Alfieri 1994, p. 106. Su Gaspare Gasparini si veda il consuntivo critico e biografico di Giannatiempo López 1992, pp. 312-321.

<sup>17</sup> BAV, Urb. lat. 1068, f. 125r. Sul Gesualdo si veda Feci 2000.

<sup>18</sup> BAV, Urb. lat. 1068, f. 133v.

<sup>19</sup> BAV, Urb. lat. 1068, ff. 149v-150r. Sulla residenza del Gesualdo nel palazzo in S. Lorenzo in Lucina che sarà, tra il 1609 e il 1616, anche residenza del viceré di Napoli a Roma, cfr. Gallo 2013, pp. 58, 64 n. 22.



Gesualdi ne vorrebbe potere spendere parte in fabbriche et massime in fare [140v] una loggia incontro a quella che vi ha fatto il cardinal di Aragona»<sup>20</sup>.

Un simile primo intervento da parte del vecchio proprietario che, evidentemente, si richiamava al modello ideale della villa suburbana, qualificando l'intero edificio nel dotarlo di un luogo destinato agli *otia*, dimostrerebbe l'interesse del cardinale per il palazzo quale luogo di comunicazione di un prestigio sociale e culturale insieme. Non senza ragione, andrebbe inserita in questo contesto l'attenzione e addirittura il «compiacimento» dimostrato dall'Aragona verso l'opera di Bernardino Baldi, abate di Guastalla, autore di una *Descrizione del palazzo ducale d'Urbino* a lui dedicata e, sembrerebbe, da lui stesso ispirata «mentre meco ne tenne ragionamento in Roma»<sup>21</sup>.

Seppure il frutto di questi «ragionamenti» e gli sforzi profusi dall'Aragona nel dotarsi di un luogo di rappresentanza degno del suo nome siano oggi sostanzialmente illeggibili; le fonti hanno nondimeno tramandato in via indiretta un ulteriore dettaglio, sia pure un lacerto, della veste tardo-cinquecentesca del palazzo.

Un inedito documento notarile testimonia, infatti, l'apprezzamento goduto dalla residenza nell'ambiente dell'aristocrazia romana<sup>22</sup>. Si tratta di un'*obligatio* stipulata il 30 novembre 1589 da Ciriaco Mattei, figura ben nota agli studi caravaggeschi<sup>23</sup>, il quale si accorda con un artista di fama meno chiara, Tommaso Moneta, pittore bolognese attivo a Roma nella seconda metà del Cinquecento<sup>24</sup>, chiedendogli di «[...] pingere duas stantias sitas in palatio dd. Ill.morum de Mattheiis in primo solari super porta magna dicti palatij habentis prospectiva in platea S.<sup>te</sup> Lucie ad Mattheios». Si tratta del palazzo oggi Caetani a via delle Botteghe Oscure, terzo tra gli edifici voluti da Alessandro Mattei all'interno di quel complesso di residenze chiamato *insula*<sup>25</sup>.

Ciò che interessa sottolineare, in questa sede, è la richiesta espressa al Moneta. Il pittore dovrà dipingere e indorare un soffitto a lacunari del salone nobile del palazzo, nel medesimo: «[...] modo et forma prout est alia stantia similis in palatio Ill.<sup>mi</sup> d. card.<sup>lis</sup> Aragonie apud plateam S.<sup>ti</sup> Laurenti in Lucina que est prima post duas solari in dicto palatio S.<sup>ti</sup> Laurenti».

<sup>20</sup> BAV, Urb. lat. 1068, f. 140rv.

<sup>21</sup> Baldi 1724, pp. 37-40.

<sup>22</sup> Cfr. Archivio di Stato di Roma (d'ora in avanti ASR), *Trenta notai capitolini*, ufficio 18, vol. 37, «Obligatio pictoris per d. de Mattheij [in marg.]. Die 30 novembris 1589», non foliato.

<sup>23</sup> Su di lui e sulla collezione Mattei, ben nota agli studi caravaggeschi, si veda Cappelletti 1995, pp. 39-54; Cappelletti, Testa 1994.

<sup>24</sup> Sul pittore Tommaso Moneta le uniche scarse notizie si trovano in Bertolotti 1875, p. 285, dove figura in un processo da questi promosso contro il pittore Alessandro Spallieri.

<sup>25</sup> Sul Palazzo Caetani Mattei e la sua decorazione cinquecentesca rimando a Tosini 2007, pp. 141-170. Sul toponimo S. Lucia alle Botteghe Oscure cfr. Gnoli 2004, p. 160. Il documento rappresenta, di per sé, una prova ulteriore dell'effettiva esistenza di una fase decorativa intermedia che interessò il palazzo Mattei tra i due grandi e meglio conosciuti cantieri della metà del Cinquecento e del primo decennio del secolo seguente (Tosini 2007, pp. 141-152, 155-170).

I Mattei avevano certamente avuto modo di visitare la dimora abitata dal cardinal d'Aragona, ma che l'esempio fosse proposto ad un oscuro pittore il quale, di norma, non avrebbe potuto godere di libero accesso presso un così alto prelato, lascia pensare che questi si servisse normalmente di lui. Ancora, è probabile che gli fosse stata affidata parte delle decorazioni della residenza in S. Lorenzo in Lucina, compreso quel soffitto a lacunari a cui i Mattei intendevano ispirarsi servendosi del medesimo artista.

Come s'è detto, la veste odierna del palazzo Fiano ha sostituito la ricchezza degli ornati e delle suppellettili che il cardinale aveva preteso e ulteriori considerazioni, dunque, vanno interamente rimesse all'inventario stilato dopo il trapasso dell'Aragona, qui per la prima volta proposto<sup>26</sup>.

Sono passati esattamente sedici giorni dall'evento fatale quando, l'otto di marzo<sup>27</sup>, il nipote Tommaso e i fratelli Cesare e Carlo d'Avalos, guidati dal procuratore Marco Antonio de Prosperi, si riuniscono nel palazzo in S. Lorenzo in Lucina<sup>28</sup>. È stato già convocato il notaio dell'*Auditor Camerae*, per la stesura dell'inventario *post-mortem*. Per quest'ultimo ha così inizio un lungo ed estenuante lavoro di redazione.

### 3. *L'inventario*

Ad un'analisi preliminare della folta serie di oggetti posseduti dal cardinal d'Aragona, le sue scelte non sembrerebbero discostarsi significativamente dal gusto del tempo, delineando la figura di un principe della Chiesa perfettamente aggiornato.

Raccogliendo in un prospetto d'insieme tutti i manufatti significativi ad uno sguardo limitato agli interessi storico-artistici, al netto dell'assoluta predominanza degli argenti, troveremmo una sostanziosa quantità di quadri di paesaggio, circa settantacinque, purtroppo menzionati in gruppi ampi anche di dieci o venti quadri alla volta, genericamente riferiti come "paesi di Fian-dra" e ricordati senza evidenza alcuna di soggetto o descrizioni di sorta.

Un catalogo di paesaggistica così nutrito nella dimora di un cardinale della seconda metà del Cinquecento, suddito del Monarca Cattolico, testimonia la predilezione, certamente diffusa anche tra gli esponenti di famiglie filo spa-

<sup>26</sup> L'inedito inventario *post-mortem* del cardinal Iñigo Avalos d'Aragona in ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, ff. 826r e ss.

<sup>27</sup> L'anno giubilare 1600 è bisestile.

<sup>28</sup> Ricerche sul procuratore del cardinal d'Aragona, il romano Marco Antonio De Prosperi, hanno permesso, a chi scrive, di chiarire cronologia e soggetto del *Ritratto di cardinale* di Scipione Pulzone, conservato presso la Galleria di Palazzo Corsini. Mi sia permesso rimandare a Spina 2018.

gnole, per questo genere dell'arte fiamminga. Un ricco elenco di quadri di paesaggio è ad esempio ricordato anche nell'inventario dello stesso Francesco Ferdinando d'Avalos<sup>29</sup>.

Accanto ai quadri di paesaggio, la presenza di icone devozionali di piccole dimensioni, prive di accenni al superfluo, testimonia la spiritualità personale del cardinale:

Un quadretto della Madonna in rame con XPO et la cornice d'ebano [...] Un altro quadro del Salvatore con oro et che tiene il mondo in mano con la cornice [...] Un quadretto piccolo senza cornice di S. Bernardo [...] Un Crocifisso in tela con le cornice d'ebano [...]<sup>30</sup> Un quadretto deli Magi con la cornice d'ebano et noce<sup>31</sup>.

L'opportunità di rifornirsi di un'elevata quantità di simili dipinti di formato minore, con i quali decorare le pareti del suo palazzo sembra fare il paio con il rilevante numero di «panni di razzo» censiti. Si tratta di arazzi istoriati, generalmente appesi anch'essi come quadri e funzionali sia all'ornamento che all'isolamento termico assieme ai corami di cuoio.

Va detto che pur non avendo nulla a che vedere con i pezzi ricordati nel palazzo del cardinale, questi aveva forse avuto occasione di osservare e di trarre ispirazione dalla celebre serie con la *Battaglia di Pavia*, donata agli Avalos da Don Carlo, figlio di Filippo II; autentica gloria familiare, oggi conservata presso il Museo Capodimonte a Napoli<sup>32</sup>.

Certo più scontati, va detto, i soggetti rappresentati negli arazzi del palazzo d'Aragona, generalmente centrati sulle cosiddette «historie», come gli otto pezzi con le *Storie di Abramo*, otto con le *Storie di Ercole*, sei con le *Storie di Davide e Golia*<sup>33</sup>, altri con *Mosè* e i *Trionfi del Petrarca*<sup>34</sup>. Contiamo poi cinque arazzi con raffigurate le *Stagioni* – pezzi evidentemente scompagnati da due serie differenti – e due altri, a mo' di fregio, comprati dall'ambasciatore di Venezia, probabilmente lo stesso Giovanni Dolfin che ci ha lasciato una vivida descrizione del cardinale nella sua relazione da Roma del 1597<sup>35</sup>.

Un dato contrario a quanto potremmo aspettarci nel catalogo dei quadri posseduti da un alto prelato della seconda metà del Cinquecento riguarda il genere del ritratto che non sembra essere privilegiato. Se ne contano una ventina di pezzi in totale tra quelli certamente identificabili come tali.

Se, com'è noto, il secolo XVI vede la nascita di un fiorente mercato legato alla produzione ritrattistica, ispirato alla cosiddetta serie gioviana con le effigi

<sup>29</sup> Bernini 1996, p. 411.

<sup>30</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 834r.

<sup>31</sup> Ivi, f. 844v.

<sup>32</sup> Sull'argomento rimando allo studio di Spinosa 1999.

<sup>33</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 830v.

<sup>34</sup> Ivi, f. 831r.

<sup>35</sup> Albèri 1857, p. 479. Cfr. ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 827v.

di uomini illustri, la famiglia d'Avalos non fu affatto lontana dal partecipare a questa moda<sup>36</sup>. Al contrario, Rita Bernini, pubblicando l'inventario del fratello del cardinale, Francesco Ferdinando, sottolinea l'assoluta preminenza dei ritratti sugli altri generi rappresentati nella collezione, evidenziandone non solo l'aggiornamento alla cultura romana di seconda metà del Cinquecento ma altresì il portato di una storia familiare che vide il marchese del Vasto Alfonso in stretti rapporti con Paolo Giovio, al quale elargì generosi donativi per la felice realizzazione della sua "impresa"<sup>37</sup>.

Il cardinal d'Aragona aveva quindi ragioni ben più profonde della semplice moda, per raccogliere una sua collezione di uomini illustri, come altre andavano costituendosi a Roma in quegli anni. Avrebbe potuto rappresentare, in effetti, l'orgoglio di una dimensione erudita ed antiquaria nel quadro di un retaggio domestico essenzialmente militare. E tuttavia, va registrata l'assoluta selettività della ritrattistica ospitata nella sua dimora, espressione di un *sermo familiaris* tutto interno alla propria stirpe e alla cerchia degli appartenenti alla *fides*, di stampo feudale, della Monarchia Cattolica.

Così, accanto ad «Un ritratto del re di Spagna che vive [Filippo III]» e ad uno «del re di Spagna morto [Filippo II]»<sup>38</sup>, troviamo esponenti curiali quali «Un ritratto di Santa Severina»<sup>39</sup> e «Un altro simile del cardinale Granvella»<sup>40</sup>. Considerando la data precoce, quest'ultima menzione potrebbe credibilmente riferirsi ad una tra le due versioni, presumibilmente entrambe autografe, del fortunato prototipo elaborato da Scipione Pulzone per il cardinale Antoine Perrenot de Granvelle, l'una conservata a Londra, Courtauld Institute, l'altra a Besançon, Musée du Temps, forse elaborate dal Gaetano nella città di Napoli<sup>41</sup>.

L'assoluta protagonista della ritrattistica ospitata nel palazzo di S. Lorenzo in Lucina è, però, la famiglia d'Avalos. Con più di quindici ritratti su venti dedicati ai marchesi del Vasto e alle loro consorti, il tributo dell'Aragona al prestigio della propria stirpe è evidente. Al contrario, uno solo, tra questi, è ricordato come «Un quadro con la testa del cardinale», cioè un ritratto dell'Aragona stesso.

Di maggiore interesse sono quelle effigi, evidentemente di uomini illustri, che ci dicono qualcosa sulla sua cultura, rivelandone altresì la dimensione re-

<sup>36</sup> Per la diffusione delle gallerie di ritratti di uomini illustri tra Cinque-Seicento, sul modello della serie ideata da Paolo Giovio, si veda Casini 2004, pp. 113-172; Petrucci 2008, pp. 145-149.

<sup>37</sup> Sembra che Giovio fosse particolarmente grato ad Alfonso d'Avalos, tanto da rappresentarlo a figura intera su una delle pareti esterne della sala delle Muse e su un cavallo bardato nell'affresco del Parnaso. Si veda Bernini 1996, p. 388.

<sup>38</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 832r.

<sup>39</sup> Ivi, f. 847r.

<sup>40</sup> Ivi, f. 829r.

<sup>41</sup> Sul ritratto di Granvelle di Scipione Pulzone rimando all'accurata scheda catalografica di M. Nicolaci in Acconci, Zuccari 2013, pp. 274-277.

ligiosa. «Un ritratto del Calepino»<sup>42</sup> e cioè di quell'Ambrogio Calepio autore del primo *Dictionarium latinum*, pubblicato nel 1502<sup>43</sup>, potrebbe testimoniare un interesse del cardinale per lo studio delle lingue, confermato, a sua volta, anche dalla scelta del vicario generale e suo collaboratore di fiducia di lungo corso, l'urbinate Giovanni Mario D'Alessandris, già vescovo di Oppido dal 1567 e singolare figura di filologo, autore, tra l'altro, di un trattato di comparazione della lingua castigliana e toscana, stampato a Napoli con dedica ad Antonio d'Aragona, duca di Montalto<sup>44</sup>.

Un ritratto di «*Ludovico Dominicano*»<sup>45</sup> da identificarsi con Luis Beltrán, missionario nelle Americhe e a Valencia, morto nel 1581 e «Un quadro in tela senza cornice del *beato Raimondo*»<sup>46</sup> ci dicono qualcosa sulla spiritualità iberica e domenicana dell'Aragona. Anche se quel Beato Raimondo potrebbe far pensare ad un ritratto di San Ramon de Penyafort, domenicano anch'esso e tra i fondatori dell'Ordine spagnolo della Mercede, di cui l'Aragona deteneva la protettoria<sup>47</sup>, è forse più probabile si tratti del beato Raimondo da Capua, confessore e discepolo di santa Caterina da Siena.

I dipinti di tema religioso sono certo tra i più rappresentati all'interno dell'inventario, arrivando a contarsene più di quaranta. Tra questi sono certamente comprese quelle famose pale d'altare ricordate dal cardinal Bentivoglio, «molto ben dipinte e molto divotamente istoriate», poste ad abbellimento della cappella «ornatissima», all'interno della quale ruotavano i soggetti religiosi a seconda della festività del calendario liturgico e per il cui servizio il cardinale si avvaleva di ben sei cappellani<sup>48</sup>.

L'assenza di uno schietto criterio topografico nella redazione dell'inventario, non permette di identificare con assoluta certezza gli oggetti contenuti in questo ambiente. Sembra, comunque, credibile, anche se non verificabile, che durante il secondo giorno di lavoro, il 9 di marzo, il notaio sia effettivamente entrato nella cappella palatina, descrivendo un folto numero di dipinti di tema religioso le cui dimensioni, da quello che si lascia intendere, non sembrano

<sup>42</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 847r.

<sup>43</sup> Sul Calepino si veda Soldi Rondinini, De Mauro 1973.

<sup>44</sup> Sul D'Alessandris, vicario generale di Iñigo d'Avalos nella diocesi di Mileto e vescovo di Oppido, si veda il profilo biografico in Zerbi 1876, pp. 273-275. Per l'interessante trattato filologico, cfr. D'Alessandris 1560.

<sup>45</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 829r.

<sup>46</sup> Ivi, f. 847r.

<sup>47</sup> Come testimonia una fonte manoscritta conservata in Archivio di Stato di Napoli (d'ora in avanti ASN), *Monasteri soppressi*, vol. 4032, f. 14r. Si tratta di un cabreo redatto nel XVII sec. dal monastero mercedario di S. Orsola a Chiaia a Napoli, all'interno del quale si narrano le vicende della fondazione della casa e il ruolo di patrocinio svolto in quest'occasione dal cardinal d'Aragona.

<sup>48</sup> Bentivoglio 1807, pp. 27, 68-69. Sui sei cappellani al servizio del cardinale si veda Evita-scandalo 1598, p. 27.

modeste. Sedici opere sono ricordate con soggetti devozionali eterogenei tra loro ma in cui il tema cristologico sembra preminente.

[...] Un ritratto in tavola di S.<sup>ta</sup> Magdalena fatto alla francese con cornice vecchia indorata; Un ritratto della Madonna di Loreto con le cornice di legno; Un ritratto della Madonna Xto et Giuseppe con le cornice indorate; Un ritratto della Nunziata con le cornice negre profilate di bianco; Una cornice d'ebano granda; Un ritratto dell'Ecce Homo con le cornice dorate; Una Magdalena grande senza cornice; [...] La decollazione di S. Gio. Battista fatta in tavola con le cornice indorate; Un quadro di S.<sup>ta</sup> Lucia con la cornice indorate; Un ritratto d'Adam et Eva in tavola con le cornice indorate; Un ritratto in tavola di Iuditta con le cornice negre et oro; |833r Un quadro di S. Ambrosio in tela senza cornice; Un quadro di S. Tomaso d'Aquino grande con le cornice parte indorate et de noce; Un Salvatore in tela con lettere hebraice con le cornice tutta d'oro; Un quadro della Madonna con S. Giuseppe et Xto in tavola con le cornice vecchie indorate; Un quadro dell'Epifania in tela senza cornice; Un Xpo nello horto in agonia senza cornice; Un quadro di S. Thoma d'Aquino in contemplatione in tela con le cornice tutte dorate; Un quadro di S. Francesco in oratione dinanzi al Crucifisso in tela con le cornice tutte d'orate; Un quadro con la Madonna et Xpo che da la benedictione a s. Gio. con la cornice vecchie parte indorate; Un quadro in Emmaus in tavola con li due discepoli con la cornice negre in tela; Un quadro della Ressurrectione grande in tela con le cornice parte dorate; Un quadro in tela di S. Gio. Battista a sedere con le cornice tute dorate<sup>49</sup>.

Giovanni Baglione ricordava, nella Vita di Jacopo Zucchi che questi «Operò [...] per la cappella segreta del cardinale Aragona diversi quadri della vita di N. Signore Giesù Christo, li quali furono poi messi sopra diversi altari in S. Pietro nuovo infin'a tanto che furono fatti questi che hora vi si ritrovano e quelli de Zucchi sono stati nella sagrestia della chiesa, per honore, su quella mura appesi»<sup>50</sup>.

Com'è noto, presso la sagrestia dei Canonici di S. Pietro in Vaticano è conservato un dipinto, raffigurante l'*Esaltazione della Chiesa* che Anna Calcagno per prima ricondusse all'artista fiorentino. La *querelle* circa il soggetto iconografico dell'opera si è risolta a partire dalle considerazioni di Antonio Vannugli che vi ha identificato una *Esaltazione della Chiesa romana*, peraltro già correttamente definita *Apoteosi* dalla Calcagno<sup>51</sup>.

Ciò che ci interessa in questa sede è però la provenienza del dipinto. Quando Calcagno vi riconobbe la mano di Jacopo Zucchi, tentava di rintracciare due opere, raffiguranti la *Resurrezione* (fig. 1) e l'*Ascensione* (fig. 2), menzionate dalle guide secentesche e settecentesche come due grandi tele dell'artista e facenti parte di quel notevole ciclo di dipinti cristologici che Zucchi dipinse per conto

<sup>49</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, ff. 832v-833r.

<sup>50</sup> Baglione 1642, p. 46.

<sup>51</sup> Cfr. Calcagno 1932, pp. 47, 144-147. Sull'opera conservata presso la sagrestia di S. Pietro si veda, da ultimo, Rezza 2014 e Vannugli 1994, pp. 164 e ss. Su Jacopo Zucchi (Firenze 1541 ca. – Roma 1596 ca.) e sulla sua opera, si veda, oltre a la stessa Calcagno 1932, pp. 39-56, 119-168; poi pubblicato in volume (Calcagno 1933); Pillsbury 1973; Giovannetti 1988, pp. 869-870.

del cardinal d'Aragona. Baglione ricorda che i dipinti furono trasferiti dalla dimora del porporato fin sugli altari di S. Pietro<sup>52</sup>. Quindi, dalla Basilica Vaticana alla sagrestia, dove lo stesso biografo li ricorda nel 1639: «Il quadro entrovi la Resurrezione di Nostro Signore ed altri opere di Giacomo Zucca fiorentino»<sup>53</sup>.

Se ne deduce che i dipinti erano stati sistemati solo in via provvisoria sugli altari mentre nel frattempo, regnante il pontefice Clemente VIII e per tramite del cardinal Baronio, erano stati commissionati sei grandi dipinti su lavagna con le storie di S. Pietro da affiancare alle due tele di Girolamo Muziano e Cesare Nebbia che, nel 1593, erano già collocate sugli altari della Cappella Gregoriana<sup>54</sup>.

Vannugli ha identificato con validi argomenti quale dovesse essere la provvisoria collocazione dei dipinti di Jacopo Zucchi in S. Pietro. *L'Esaltazione della Chiesa* è ricordata tra questi assieme almeno all'*Ascensione*, la quale sarebbe andata a sostituire nientemeno che la *Madonna dei Palafrenieri* di Caravaggio, su quell'altare dove era stata esposta per poche settimane nella primavera del 1606<sup>55</sup>. Proprio questa data rappresenta di conseguenza un effettivo *terminus post quem* per il trasferimento del ciclo sugli altari vaticani per iniziativa della Sacra Congregazione della Reverenda Fabbrica di San Pietro<sup>56</sup>.

È noto che a seguito dello spostamento nella sagrestia, le due sole opere ricordate dalle fonti come provenienti dalla cappella del cardinale, sembravano irrimediabilmente disperse. Si tratta dell'*Ascensione* e della *Resurrezione*, sulle cui tracce si era già messa Anna Calcagno prima di identificare, nell'*Esaltazione della Chiesa*, un altro inatteso testimone di quel ciclo.

Finalmente, nel 1980, Sivigliano Alloisi seppe rintracciarle presso San Lorenzo Nuovo, in provincia di Viterbo, dove erano state spostate per volere di Pio VI, all'interno della nuova parrocchiale di S. Lorenzo<sup>57</sup>. Lo stesso studioso, inoltre, identificava in alcuni disegni pubblicati da Pillsbury nel 1974, degli studi superstiti realizzati da Jacopo Zucchi per la cappella d'Aragona. Si tratta in particolare di un'*Adorazione dei pastori* e un *Cristo davanti a Pilato* conservati al Louvre e dell'*Adorazione dei pastori*, della Pinacoteca Ambrosiana<sup>58</sup>.

<sup>52</sup> Sivigliano Alloisi che assieme a Antonio Vannugli si è occupato di ricostruire l'antico ciclo e di rintracciare alcune delle opere disperse, colloca la cappella segreta del cardinale all'interno del Palazzo Vaticano, nella stessa sagrestia vecchia di S. Pietro, realizzata nel 1575 ristrutturando la rotonda di S. Maria della Febbre. Personalmente credo che la cappella dovesse piuttosto trovarsi all'interno del palazzo in S. Lorenzo in Lucina. Cfr. Alloisi in Bernini 1982, p. 46-49 e in Madonna 1993, p. 251-252; Vannugli 1994, p. 171, n. 43.

<sup>53</sup> Baglione 1990, pp. 66-67.

<sup>54</sup> Chapell, Kirwin 1974, pp. 119-170.

<sup>55</sup> Vannugli 1994, pp. 166-167.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> Si veda Alloisi in Bernini 1982, pp. 46-49.

<sup>58</sup> Cfr. Pillsbury 1974, p. 3-33; Alloisi in Bernini 1982, p. 49 e Alloisi in Madonna 1993, p. 252. Con Alloisi concorda Vannugli 1994, p. 171, n. 42.



Grazie al ritrovamento dell'inedito inventario *post-mortem* del cardinale è ora possibile precisare con un margine di errore più ristretto quali dovessero essere le opere contenute all'interno del ciclo cristologico. A tal riguardo, una prima incongruenza salta, però, agli occhi. Nessuna delle opere ricordate nel palazzo di S. Lorenzo in Lucina è identificabile con la grande *Esaltazione della Chiesa*, ancora conservata in Vaticano, così come non compare l'*Ascensione*, rintracciata da Alloisi in S. Lorenzo Nuovo. Al contrario, la *Resurrezione* con cui questa si accompagna è con ogni probabilità da riconoscere nel: «quadro della *Ressurrectione* grande in tela con le cornice parte dorate». Tale nota, come s'è già detto, fa parte di quella sezione dell'inventario che è possibile ricondurre, in linea ipotetica, alla cappella stessa<sup>59</sup>.

Lo prova la preminenza, tra le opere censite, di quel tema cristologico già ricordato dalle fonti, testimoniato – oltre che dalla *Resurrezione* – dalla *Preghiera nell'Orto degli ulivi* e da una *Cena in Emmaus*:

Un *XPO nello horto in agonia* senza cornice [...] Un quadro in *Emmaus in tavola* col li due discepoli con la cornice negra in tela [...] Un quadro della *Ressurrectione* grande in tela con le cornice parte dorate<sup>60</sup>.

Prestando fede alle memorie lasciateci dal Bentivoglio questi dipinti facevano evidentemente parte del ciclo composto per onorare le festività dell'anno liturgico. Ad essi poteva senz'altro unirsi il «quadro dell'*Epifania* in tela senza cornice»<sup>61</sup> a cui potrebbe a sua volta collegarsi uno di quei disegni rappresentanti l'*Adorazione dei pastori*, conservati, l'uno al Louvre, l'altro alla Pinacoteca Ambrosiana, che Alloisi identificava come possibili studi preparatori per una delle opere della cappella d'Aragona.

L'assenza dell'*Ascensione* e dell'*Esaltazione della Chiesa* che va certamente registrata, non può comunque essere risolta con superficialità, affermandone l'estraneità al ciclo. L'*Ascensione* di S. Lorenzo Nuovo è certamente una delle due opere menzionate dalle fonti e trasferite dalla cappella segreta sugli altari di S. Pietro. D'altronde, la mancanza di un dipinto rappresentante una delle teofanie del Cristo sarebbe stata un'assenza ingiustificabile in una serie a lui dedicata. Va detto, inoltre, che anche gli argomenti proposti dalla critica circa l'attribuzione dell'unico tra i dipinti ad essere ancora conservato presso la Sagrestia Vaticana, ossia l'*Esaltazione della Chiesa romana*, sono circostanziati e convincenti.

Resta da capire, dunque, perché questi non figurino nell'inventario. Gli «avvisi» vaticani ricordano che nell'incertezza dei giorni seguenti alla morte

<sup>59</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, ff. 832v-833r.

<sup>60</sup> Ivi, f. 833r.

<sup>61</sup> *Ibidem*.



del cardinale, gli esecutori testamentari, «li card.<sup>li</sup> Acquaviva, Collona, Sforza et Boromeo, in absebtia dei suoi fratelli, [hanno] fatto segillare ogni cosa»<sup>62</sup>.

È, al momento, da escludere che le due opere siano state estromesse dai lasciti testamentari per qualche volontà superiore, nonostante sia accertato l'interessamento del papa, come della Camera Apostolica, alle sorti dell'ingente patrimonio e in particolare della notevole collezione di argenti.

Un'ipotesi, forse, convincente in grado di spiegare l'assenza delle due pale d'altare dall'inventario *post-mortem* del cardinale è che queste fossero state destinate provvisoriamente agli altari vaticani per volontà dell'Aragona stesso negli anni immediatamente precedenti alla sua dipartita. D'altro canto una fortunata coincidenza tra le esigenze di decoro della costruenda Basilica Vaticana e la rinomata collezione del cardinale sembrerebbe essersi istituita con certezza già almeno dal 1598, come testimonia una fonte letteraria di prima mano, finora non considerata.

Cesare Evitascandalo, autore di un interessante *Dialogo del maestro di casa*, edito a Roma nel 1598 e dedicato all'Aragona, presso la cui corte prestò servizio fino al 1600, parlando dell'ingente valore della sua guardaroba, ricorda che «senza gli argenti che vagliono da cinquanta milia scudi questa è stimata che passi cento milia ... che nel giorno della consacratione dell'altare di San Pietro la parte vecchia e la nuova di quella chiesa fu tutta parata de'suoi panni di seta, d'oro e d'argento che fu un stupendo vedere. Non dico poi dell'altre sorti di parati, tappezzarie e biancarie»<sup>63</sup>.

Non sembra da escludere, quindi, che forte del suo ruolo di legato a latere di Clemente VIII, durante il fatidico viaggio a Ferrara della corte pontificia, il cardinale avesse pensato di incidere sulla decorazione della Basilica, seppur in una sua *facies* provvisoria, addobbandola delle opere d'arte della sua cappella privata e dei preziosi paramenti della guardaroba, consapevole del grande ritorno di immagine e di prestigio di un simile gesto.

Ciò spiegherebbe la mancanza delle due pale d'altare di Iacopo Zucchi dall'inventario *post-mortem* rimaste provvisoriamente nella dotazione della Basilica Vaticana, per poi essere successivamente raggiunte anche dalla «*Resurrectione* grande in tela con le cornice parte dorate», a sua volta presente nel palazzo cardinalizio alla morte del cardinale.

Una simile ipotesi sarebbe altresì coerente con due fonti figurative che, seppure tarde, sono nondimeno utili per l'identificazione corretta dei dipinti vaticani. Si tratta di una serie incisa da Jacques Callot verso il 1611 con le principali opere presenti sugli altari della basilica Vaticana e di S. Paolo fuori le mura e di una stampa dedicata a S. Pietro da Giovanni Maggi inserita in una serie stampata nel

<sup>62</sup> BAV, Urb. lat. 1068, f. 145rv.

<sup>63</sup> Evitascandalo 1598, p. 97.

1618 con dieci tavole dedicate alle basiliche romane<sup>64</sup>. La stampa del Maggi, in particolare, sembrerebbe rappresentare su due dei sette altari privilegiati esclusivamente l'*Ascensione* e l'*Esaltazione della Chiesa* ma non la *Resurrezione*.

Resterebbero in ogni caso da chiarire le ragioni dell'esclusione di quest'ultima dagli altari vaticani, ragioni che potrebbero, forse, ancora una volta corrispondere ad un provvedimento voluto dal legittimo proprietario dei dipinti, il quale, seguendo la consuetudine della rotazione delle pale d'altare per la sua cappella privata, avrebbe forse richiesto, poco prima della morte, di riportare provvisoriamente la *Resurrezione* sul suo altare domestico, avviandosi quel 20 febbraio dell'anno 1600 al periodo di quaresima in vista della festività pasquale del 2 aprile successivo.

Non si tratta, allo stato attuale, che di mere ipotesi. Una futura linea di ricerca in tal senso andrebbe forse condotta presso l'Archivio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano, la cui Sacra Congregazione fu la prima a beneficiare dei dipinti di Zucchi<sup>65</sup>.

L'inventario del Palazzo d'Aragona, nondimeno, segnala ulteriori opere che avrebbero certamente potuto far parte dell'arredo sacro della cappella palatina. Troviamo scene classiche come:

Un quadro della *Madonna con S. Giuseppe et Xto* in tavola con le cornice vecchie indorate [...] Un quadro con la *Madonna et XPO che da la benedictione a S. Giovanni* con la cornice vecchie parte indorate<sup>66</sup>.

Va segnalata, inoltre, una corposa serie di santi, rappresentati singolarmente, in dipinti presumibilmente di non modeste dimensioni:

Una *Magdalena* grande senza cornice [...] La decollazione di *S. Gio. Battista* in tavola con le cornice indorate. Un quadro di *S.<sup>ta</sup> Lucia* con la cornice indorate [...] Un quadro di *S. Ambrosio* in tela senza cornice. Un quadro di *S. Tomaso d'Aquino* grande con le cornice parte indorate et de noce [...] Un quadro di *S. Thoma d'Aquino in contemplatione* in tela con le cornice tutte dorate. Un quadro di *S. Francesco in oratione dinanzi al Crucifisso* in tela con le cornice tutte d'orate. [...] Un quadro in tela di *S. Gio. Battista a sedere* con le cornice tute dorate<sup>67</sup>.

La presenza di ben due quadri grandi rappresentanti il *Doctor Angelicus* non deve sorprendere. Gli Avalos d'Aquino, infatti, lo consideravano loro antenato e non a caso il cardinale chiese al pittore Gaspare Gasparini di rappresentare scene tratte dalla vita del santo sulle pareti della cappella che aveva allestito presso la Santa Casa di Loreto.

<sup>64</sup> Sono fonti già proposte all'attenzione anche da Vannugli 1994, p. 166 e note 46-47, cui rimando.

<sup>65</sup> Sull'Archivio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano cfr. Di Sante 2015, pp. 21-47.

<sup>66</sup> ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 833r.

<sup>67</sup> Ivi, ff. 832v-833r.

L'inventario presenta solo due sezioni tipologiche separate dalle restanti; non a caso destinate alla numerosissima serie degli argenti e a quella delle porcellane. Malauguratamente, si tratta di suppellettili con ogni probabilità definitivamente perdute, la cui nota inventariale potrebbe rappresentare l'ultimo strenuo sostegno ad un'eventuale identificazione tra quei relitti superstiti, sole testimonianze materiali dei preziosi servizi in argento del secolo XVI<sup>68</sup>.

All'interno del disperso corredo di arredi in porcellana realizzati per la guardaroba cardinalizia, avrebbero potuto far eccezione – seppur certamente non compresi nell'inventario romano – i due pezzi del cosiddetto *Servizio d'Avalos*, attribuito alla bottega del ceramista durantino Orazio Fontana, attivo a Torino al servizio di Emanuele Filiberto di Savoia. Si tratta di un bacile oggi al *Victoria and Albert Museum* e di un piatto ovale con storie di Giulio Cesare e l'arma della famiglia Avalos-Aragona, già catalogato a Kensington nel 1862 e quindi in Francia agli inizi degli anni Quaranta in collezione Rothschild, depredato dai nazisti e infine restituito nel 1946<sup>69</sup>.

Occorre, a questo punto, riflettere su un dato. Al netto della difficoltà nel formulare ipotesi convincenti in grado di portare all'identificazione dei dipinti ricordati nell'inventario e dunque ai loro autori, va sottolineato che la collezione d'Avalos odierna, così come appare dal lascito testamentario allo Stato italiano del 1862, non sembra corrispondere in alcun modo a quanto di documentabile ci sia pervenuto dal Palazzo d'Aragona, confortando le conclusioni già espresse da Rita Bernini circa l'effettiva discrepanza dei nuclei cinquecenteschi della raccolta, rispetto a quelli frutto delle scelte operate tra XVII-XVIII sec.

Siamo, comunque, in grado di vagliare quella che sembra un'ulteriore traiettoria di ricerca, foriera di risultati non disprezzabili. Un sentiero sul quale ci capiterà di incontrare ancora una volta Jacopo Zucchi, accompagnato da altri pittori di cui l'Aragona ebbe a servirsi in vita.

#### 4. *Le spese per «scorrucio» e «mortorio» del cardinale*

Presso la sede succursale dell'Archivio di Stato di Roma, sono conservati i libri mastri del Sacro Monte della Pietà il quale, com'è noto, assolveva a compiti oggi demandati agli istituti di emissione o alle banche nazionali<sup>70</sup>.

<sup>68</sup> Per la serie degli argenti, ricchissima e descritta con dovizia di particolari dal notaio, cfr. ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, ff. 847v-858v. Per l'«Inventario delle porcellane»: ivi, ff. 868r-872v.

<sup>69</sup> Sul *Servizio d'Avalos* e la scuola di ceramisti durantini, comprensiva di una bibliografia esaustiva, rimando a Maritano 2020, in part. pp. 127-134.

<sup>70</sup> Sul quale rimando Tamilia 1900.

Nel mastro relativo all'anno 1600 del fondo dei depositi vincolati (1585-1640), è possibile rintracciare le note relative alla contabilità di Tommaso d'Avalos, nipote del cardinal d'Aragona<sup>71</sup>. La lettura di tale documentazione permette di osservare i movimenti di denaro effettuati nei giorni seguenti la morte del cardinale, individuando alcuni di quegli artisti che si presentarono ad esigere quanto loro dovuto.

Il valore di una simile fonte per gli scopi preminenti alla storia dell'arte non dovrebbe offuscare lo sguardo limitandone le potenzialità. A chi avesse la pazienza di applicarcisi, infatti, essa schiuderebbe l'ingresso ad un contesto sociale composito, dove agiscono personalità cosiddette minori della storia, perfettamente in linea, va detto, con gli interessi di una storiografia già emancipatasi da un approccio esclusivamente evenemenziale e che miri a fare altrettanto rispetto a quello biografico.

E, ciò nonostante, in questa sede, converrà soffermarsi sui più evidenti *desiderata* di un saggio storico-artistico, ossia su quegli artisti che a partire dal 12 di giugno dell'anno 1600 avanzarono pretese di natura economica sull'eredità del cardinale.

Un'autentica processione di creditori si reca, infatti, presso il Sacro Monte di Pietà per essere liquidata. Una successione di bottegai d'ogni sorta tra i quali molti artigiani dell'arte e tra questi – forse degni di menzione considerando la rilevanza degli oggetti in argento e oro presenti nell'inventario – vari professionisti nella lavorazione dei metalli preziosi, come Stefano Martini<sup>72</sup> e Filippo Sigismondi «argentieri» o «Diomedè Vanni, orefice»<sup>73</sup>.

A tal riguardo, proprio dalle medesime note di movimenti bancari, è possibile trarre ulteriori ragguagli circa il destino dei famosi argenti d'Aragona. Dalle descrizioni fornite nell'inventario *post-mortem* possiamo dedurre che una buona quota della collezione provenisse da quella superstita del cardinale Raffaele Riario, il cui stemma era ancora inciso sull'argento<sup>74</sup>.

È noto, inoltre, come parte di queste ricchissime suppellettili fossero state acquistate dal cardinal d'Aragona solo recentemente, per offrire «superbissimi paramenti et argenterie» all'ospite di riguardo che di lì a pochi giorni avrebbe accolto nella propria dimora. Si trattava del viceré di Napoli, il conte di Lemos, Fernando Ruiz de Castro che il 20 marzo, un mese dopo la morte del suo sfortunato anfitrione, avrebbe effettivamente fatto il suo solenne ingresso nella città<sup>75</sup>.

<sup>71</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, ff. 269r e ss.

<sup>72</sup> L'orefice Stefano Martini è noto per aver stilato la perizia relativa alla cassa reliquiario realizzata dall'orefice Curzio Vanni per contenere i resti di S. Cecilia su committenza papale del pontefice Clemente VIII. Cfr. Toesca 1968, in part. p. 73.

<sup>73</sup> Filippo o Lisippo Sigismondi, argentiere romano, e Diomedè Vanni, orefice a via del Pellegrino, sono citati rispettivamente in Bertolotti 1962, p. 139 e 1880, pp. 161-164.

<sup>74</sup> Per Palazzo Riario nel primo Cinquecento, si veda Bandini 2009.

<sup>75</sup> Si veda il resoconto della solenne giornata in Beccari 1600. Si veda inoltre in BAV, *Avvisi*,

Alla morte dell'Aragona non pochi ambiscono ad impossessarsi di una parte della preziosa collezione. Il cardinal Del Monte è presto incaricato dal Granduca di Toscana di trattare per l'acquisto: «Hormaj sono qua tutti li nipoti del cardinal di Aragona et dicono trattino di vendere l'argenteria et gli ori che in tutto, fra il peso et le fatture le quali dicono attendere ad una somma notabile, si venderanno et vagliono meglio di 40 mila scudi et che faccia trattar il Granduca per mezzo del card.<sup>1</sup> Dal Monte di comprarli»<sup>76</sup>.

La magnificenza e l'ostentazione della sua ospitalità era nota, accompagnandola alle suppellettili più ricercate. Una testimonianza d'eccezione, a tal proposito, è ancora quella dell'entusiasta maestro di casa Cesare Evitascandalo, anch'egli, peraltro, ridottosi, il 10 luglio 1600, a far la fila con gli altri creditori per ricevere quei restanti cento scudi del suo salario «per resto di tutto quello potesse pretendere da detta eredità»<sup>77</sup>.

Ricorda l'Evitascandalo:

L'illustrissimo e reverendissimo sign. Cardinal d'Aragona ha vasi d'argento straordinarij e fuora d'ogni uso. Dico solo di quelli che si convengono alla bottiglieria che del resto non è à proposito in questo luogo di parlarne. Si trova anco un bacile et un bocale per dar l'acqua alle mani oltre poi tant'altre giare, bicchieri et vasi pure di christallo di montagna che sono di grande importanza e di molto prezzo. Non li dirò delli finimenti dell'altaro con d'un paro di candelieri grandi, croce e custodia et altre cose per uso di quello che sono ancora di questa gioia, perché non mi pare il suo luogo, li dico ben questo che sono cose da principe grande e credo che non si possano trovare altrove<sup>78</sup>.

La vendita dei preziosi lotti di argenteria avviene nei medesimi giorni in cui Tommaso d'Avalos, dando fondo all'ingente prestito di 2.435 scudi corrispostogli da «Raffaele Miseno hebreo»<sup>79</sup>, emette i mandati di pagamento destinati a colmare il passivo lasciato dallo zio<sup>80</sup>.

Il primo a muoversi è Ludovico Taverna, governatore di Roma<sup>81</sup> che si limita ad acquistare una piccola quantità di argenti, pagandoli 387 scudi e 45 baiocchi<sup>82</sup>.

È la volta, poi, del facoltoso Girolamo Rusticucci<sup>83</sup> che sembrerebbe aggru-

Urb. lat. 1068, f. 145rv alcune notizie circa la guardaroba dell'Aragona, citate anche nel fondamentale lavoro di Delumeau 1957, pp. 448. Il De Castro si recava a Roma con il suo imponente corteo per presentare la formale obbedienza del neoletto re di Spagna Filippo III, al pontefice Clemente VIII. Si veda Salvà 1853, pp. 280-281.

<sup>76</sup> BAV, Urb. lat. 1068, f. 149v. L'interesse del Granduca di Toscana per l'argenteria dell'Aragona è citato anche da Delumeau 1957, p. 448.

<sup>77</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 346r.

<sup>78</sup> Evitascandalo 1598, pp. 17-18.

<sup>79</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 269v.

<sup>80</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 282r.

<sup>81</sup> Sul Taverna si veda Giannini 2019.

<sup>82</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 301v.

<sup>83</sup> Si veda Brunelli 2017.

dicarsi l'intera partita di argenti acquisendola in diverse *tranche*, a partire dal 24 luglio 1600<sup>84</sup>.

È anche grazie alle ingenti entrate della vendita che Tommaso d'Avalos può corrispondere al saldo delle molte partite rimaste aperte tra gli uomini che prestarono servizio al cardinale.

Tra le varie professioni, troviamo finalmente il primo pittore il 17 giugno, quando sono pagati «scudi trentadue e baiocchi 87 moneta [...] a m. Nicolò Ventura pittore, disse per resto e finale pagamento di tutte l'arme fatte per il mortorio di detto s. card.<sup>le</sup>»<sup>85</sup>.

Il Ventura era pittore e indoratore. Come molti al suo tempo, si era specializzato nella riproduzione in serie di ritratti<sup>86</sup>. Esercitava il mestiere in una bottega posta proprio a piazza S. Lorenzo in Lucina. È certo credibile, dunque, che il cardinale, in vita, come gli eredi impegnati nella preparazione delle cerimonie *post-mortem*, si fossero rivolti a lui essenzialmente per la vicinanza della bottega al palazzo. Era, dunque, il pittore di quartiere al quale Tommaso d'Avalos affidò la realizzazione degli emblemi cardinalizi e delle armi da esporre sul mortorio funebre, allestito solennemente nella chiesa della Minerva.

Tra i molti pagamenti elargiti sembra significativo ricordare i cinquantanove scudi e ottantotto baiocchi «pagati con mandato» a «Nicolò Mutio stampatore [...] per sua mercede di haver stampato li *Mottetti* di Romolo Naldi, de quali deve doversene rivalere da detto Romolo»<sup>87</sup>.

Romolo Naldi era musicista, chierico, dottore in teologia e in diritto civile e canonico di origine bolognese<sup>88</sup>. Si stabilisce a Roma intorno al 1579 entrando al servizio del cardinal d'Aragona presso il quale rimarrà fino alla morte di questi nel 1600. Rivestirà mansioni diverse, tra cui maestro di casa, scalco, segretario e ovviamente maestro di cappella<sup>89</sup>. Nello stesso periodo sarà anche organista nella chiesa di S. Luigi de Francesi<sup>90</sup>.

Nel *Primo libro de madrigali a cinque voci*, stampato a Venezia nel 1589, troviamo un madrigale encomiastico, dedicato proprio al suo munifico protettore, in cui l'autore invoca le Muse affinché cantino «[...] l'opre gloriose del mio sacro signor pio d'Aragona»<sup>91</sup>.

<sup>84</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 346r.

<sup>85</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 282r.

<sup>86</sup> Sul Ventura si veda Cavazzini 2008, pp. 23-24, 84, 149-150; Bertolotti 1881, p. 30. Quest'ultimo ha pubblicato anche l'inventario dei quadri che il pittore conservava nella sua bottega al momento della morte. Cfr. Bertolotti 1876, pp. 257-287. Da ultimo rimando anche a Calenne 2010, p. 128.

<sup>87</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 368v.

<sup>88</sup> Per il quale rimando a Moppi 2012.

<sup>89</sup> Cfr. Il cardinal d'Aragona e il suo maestro di casa 1880, pp. 119 e ss.

<sup>90</sup> Nel gennaio 1585, tra luglio e dicembre 1587, nel biennio 1588-1589, nei primi nove mesi del 1590 e dal 1591 a marzo 1592. Cfr. Moppi 2012.

<sup>91</sup> Cfr. Noe 1997, p. 337.

Alla diretta committenza di quest'ultimo, invece, si devono i *Mottectorum duobus choris Dominicis diebus concinendorum partis hyemalis*, editi a Venezia nell'anno 1600<sup>92</sup>. Si tratta di una scelta di mottetti a due cori, composti per le funzioni liturgiche del cardinale. Questi, poteva vantare, durante le celebrazioni nella sua cappella palatina, accanto alla ben nota collezione di dipinti esposti a rotazione, anche un accompagnamento musicale appositamente concepito con gli organici corposi, le vesti sonore opulente, le architetture acustiche complesse e d'impianto multifocale da lui predilette<sup>93</sup>.

Delle copie superstiti dei *Mottetti* del Naldi, frutto tutte di una medesima impressione data a Venezia presso Angelo Gardano, si conoscono due varianti apparentemente inconciliabili. L'una del primo marzo 1600 con dedica all'Aragona e l'altra, del luglio dello stesso anno, dedicata a papa Clemente VIII. Evidentemente ad una prima impressione pensata per il munifico signore, sarebbe seguita una correzione in corso d'opera<sup>94</sup>. Eppure, dal documento inedito qui presentato, risulta essere uno stampatore romano, Nicolò Mutio, attivo nella seconda metà del Secolo, a presentarsi per riscuotere il pagamento.

In effetti, come afferma lo stesso Naldi in un memoriale del 1601 indirizzato al papa per mezzo del Governatore di Roma, l'Aragona stesso ritenendo l'opera «utile per tutte le chiese» aveva cominciato a farne stampare delle copie, evidentemente in bassa tiratura. Alla morte del suo protettore il musicista attraversò non poche pene. Lo stesso memoriale del 1601 presenta una supplica accorata al pontefice – al quale aveva anche indirizzato la dedica dei suoi *Mottetti* – affinché si facesse carico della sua vertenza presso gli eredi del cardinale, raccontando gli ultimi mesi passati al suo capezzale:

[...] avendo sempre dormito in terra nella camera propria di detto s. cardinale, assistendo sempre alla sua persona [...] et datoli a magnare li mesi intieri, a otto et nove ore di notte, imboccandolo come si fa alle creature, li quattro et sei mesi per volta, perché si trovava offeso da podagra et chiragra<sup>95</sup>.

L'Aragona, racconta il Naldi, grato della sua fedeltà, intendeva ricompensarlo con dei legati testamentari affinché non fosse più costretto a servire. Ciò nonostante, gli eredi si rifiutarono di corrispondere anche soltanto i salari arretrati che ammontavano alla significativa cifra di 2.300 scudi.

In effetti, anche il mandato di pagamento emesso allo stampatore romano Nicolò Mutio non equivale ad un'elargizione di denaro, bensì ad un ordinativo attraverso il quale questi avrà potuto rivalersi sul povero Romolo Naldi. Gli eredi, evidentemente mal disposti verso di lui, lagnandosene apertamente con

<sup>92</sup> Cfr. Naldi 1600.

<sup>93</sup> Cfr. Moppi 2012.

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> Il Cardinale d'Aragona e il suo Mastro di casa scalco e musico 1880, p. 119.



il cardinale Alfonso Gesualdo, subentrato nel palazzo di S. Lorenzo in Lucina ereditandone parte della corte, ottennero, per di più, di far cacciare il Naldi dalla residenza. Morì a Roma, ormai in disgrazia, dodici anni dopo<sup>96</sup>.

Musici di corte, dunque, e ancora una volta anche pittori. E di pittore effettivamente sembra trattarsi nel caso di Aloisio Giovannoli.

E adì detto [22 agosto 1600] scudi quindici moneta pagati con mandato di ss. Ill.<sup>ma</sup> a m. Alò Giovannelli pittore, per intero pagamento di quanto potesse pretendere da detta heredità<sup>97</sup>.

Originario di Civita Castellana, Giovannoli è conosciuto soprattutto come incisore, autore di tre fortunate raccolte con vedute di Roma antica<sup>98</sup>. Prima che Luca Calenne individuasse un «mastro Alò» al fianco di Francesco Nappi nel cantiere del Chiostro della Minerva, la critica non si era mai spinta ad ipotizzare una sua attività anche come pittore, nonostante, nelle carte dell'Accademia di S. Luca, comparisse un «Alò pittore» con il quale sarebbe stato possibile identificarlo<sup>99</sup>.

Oggi, alla luce del documento inedito qui presentato, dove «m. Alò Giovannelli», con nome e cognome, è ricordato nella qualifica professionale, possiamo senz'altro dare ragione all'intuizione di Calenne e affermare che, al fianco di una riconosciuta attività grafica, questi si sia dedicato anche ad una pittorica.

Se nel cantiere per il chiostro della Minerva, risulta un pagamento al Giovannoli di venticinque scudi per una «historia», è facile immaginare che egli fosse versato nella pittura di figura. Ma è altrettanto provato un suo interesse per la pittura da ornataista, specializzandosi in particolare in quei mascheroni all'antica, dei quali ci resta memoria in una raccolta pubblicata solo alla fine del Settecento<sup>100</sup>. Proprio in tale veste è possibile abbia lavorato all'interno del palazzo di S. Lorenzo in Lucina, per il cardinal d'Aragona. Il modesto pagamento di quindici scudi, se può intendersi come una rimanenza di vecchi arretrati, può altrettanto ben attribuirsi alle qualità di una pittura meno retribuita, come quella di ornato.

Si è più volte accennato alla disposizione lasciata dal cardinal d'Aragona di essere sepolto nella cappella che andava allestendo presso il santuario della Santa Casa di Loreto. Data l'importanza di una simile committenza, già da tempo si sono ricostruite esaurientemente le fasi decorative della cappella, facendo largo ricorso alla documentazione originale. In particolare, è stato ritrovato e pubblicato il contratto attraverso il quale l'Aragona si accordava con il pittore maceratese Gaspare Gasparini e rintracciata una missiva con la quale

<sup>96</sup> *Ibidem*.

<sup>97</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 396r.

<sup>98</sup> Sul Giovannoli (Civita Castellana, 1550 ca. – Roma, 1618) si veda Martin 2007, p. 111.

<sup>99</sup> Si veda Calenne 2010, pp. 142-143.

<sup>100</sup> Giovannoli 1781.



l'artista, due giorni prima della firma del contratto, in data 5 agosto 1581, sottoponeva al cardinale un piano decorativo dettagliato e un preventivo di spesa di 1200 scudi<sup>101</sup>.

La decorazione della cappella centrale della testata sinistra del transetto, prima che le pitture fossero demolite durante i lavori diretti da Giuseppe Sacconi nel 1887, recava ancora alle pareti gli episodi della vita di S. Tommaso d'Aquino che, come s'è detto, gli Avalos consideravano con orgoglio loro antenato. Il Gasparini dovette attendere ai lavori tra il 10 ottobre 1581 e la fine d'ottobre del 1583, anni in cui l'archivio della Santa Casa ne attesta la presenza<sup>102</sup>.

Eppure, come si evince dalla documentazione qui per la prima volta presentata, quasi venti anni dopo la conclusione dei lavori, alla morte del cardinale, il pittore, che risulta anch'esso deceduto, non era ancora stato del tutto liquidato, avanzando la notevole cifra di duecento scudi. Il Gasparini, per ottenere il saldo finale, ha dovuto, quindi, attendere la propria dipartita e quella del suo committente.

Il 22 agosto 1600 si presenta così a riscuotere per suo conto Giuliano Gasparini suo erede:

E adì detto scudi dugento venticinque moneta pagati con mandato di ss. Ill.<sup>ma</sup> a m. Gasparo Gasparini pittore come costa per instrumento rogato per l'atti de m. Antonio Guidotto all'houra notaro Auditor Camerae fattoli <...> di agosto 1581 de quali li ss. ererdi se ne havran' a rivalere dall'ecc.<sup>mo</sup> s.<sup>r</sup> marchese di Pescara<sup>103</sup>.

Per Iacopo Zucchi, morto intorno al 1590, le cose non andarono poi troppo diversamente dallo sfortunato Gaspare.

Come s'è detto, il cardinale gli aveva affidato la realizzazione delle pale d'altare della sua cappella palatina ed è credibile che almeno quei dipinti, certamente di grande formato e di costo non indifferente, dovessero essere sostanzialmente saldati al momento in cui, il 19 ottobre 1600, il fratello di Iacopo, Francesco Zucchi, si presentava ai Monti di Pietà per richiedere la modesta cifra di quaranta scudi:

E adì 19 [ottobre 1600] detto scudi quaranta moneta pagati con mandato di ss. Ill.<sup>ma</sup> a m. Francesco Zucchi pittore per intiero pagamento di quanto potesse pretendere dalla sopradetta heredità per pitture fatte così da lui come da Jacopo Zucchi suo fratello e per qualsivoglia cosa sino a questo giorno.

È interessante notare che il pagamento corrisponda al lavoro di entrambi i fratelli. Francesco, collaboratore del più talentuoso Iacopo, era valente pittore

<sup>101</sup> Si veda Masetti Zannini 1974, pp. 40 e ss. Sul Gasparini si veda Giannatiempo Lopez 1992, pp. 312 e ss.

<sup>102</sup> Ivi, p. 317.

<sup>103</sup> ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 396r.

di festoni di fiori e frutti, attività nella quale fu impiegato per la decorazione del transetto di S. Giovanni in Laternano<sup>104</sup>. Non sarebbe insolito immaginarlo, oltre che accanto al fratello nella realizzazione del ciclo cristologico per la cappella d'Aragona nel palazzo in piazza S. Lorenzo in Lucina, all'opera anche nelle altre stanze della dimora, con compiti da decoratore.

Compiti non dissimili saranno certamente spettati anche al pittore Giovan Giacomo Tranquilli, la cui bottega, verso la fine del Cinquecento, è censita nell'area topografica compresa tra S. Luigi dei Francesi ed il versante meridionale del Campo Marzio, un luogo di grande interesse per gli studi di storia sociale dell'arte, caratterizzata da un'evidente vocazione artigianale<sup>105</sup>.

Il Tranquilli è il destinatario di un mandato di pagamento per la modesta cifra di quattro scudi per conto del pittore Iacopo Borbone. Quest'ultimo, originario di Novellara, nel 1584 fu inviato dai Gonzaga a Roma «per imparare a dipingere e disegnare», restandovi circa 18 anni. Un lungo periodo di tempo rispetto al quale scarse se non nulle erano le informazioni in nostro possesso. Alla luce del documento qui proposto si può ipotizzare che ormai nell'anno 1600 il Borbone fosse autonomo e raccogliesse commesse da personalità di spicco quali il cardinal d'Aragona, servendosi a sua volta della collaborazione di altri artigiani dell'arte come Giovan Giacomo Tranquilli, la cui bottega in Campo Marzio non doveva essere troppo distante da quella di Iacopo<sup>106</sup>.

A di 2 di novembre [1600] scudi quattro moneta pagati con mandato di Ss. Ill.<sup>ma</sup> a m. Iacomo Borbone pittore e di suo ordine a m. Giovan Pietro Tranquilli per pitture e quadri e cornici fatte da lui e fatto fare da altri, per servizio del suddetto signor cardinale<sup>107</sup>.

Tra gli altri, va ancora ricordato un Sebastiano, pittore fiammingo, a cui, il 16 ottobre 1600, sono corrisposti:

scudi undeci moneta, pagati con mandato di Ss. Ill.<sup>ma</sup> a m. Bastiano fiamengo pittore, per resto et intiero pagamento di una pittura fatta da lui in una pietra d'alabastro per il s.<sup>r</sup> Cesare d'Avalos<sup>108</sup>.

Potrebbe trattarsi di Sebastian Vrancx, nato ad Anversa nel 1573 che viaggiò in Italia, tra Venezia, Roma e Napoli, tra il 1596 e il 1600<sup>109</sup>. Fu specialista in scene di genere e pittura di battaglia, rappresentazioni di piccolo formato che ben si accordano al prezioso supporto d'alabastro.

<sup>104</sup> Si veda Pietrangeli 1990, p. 150.

<sup>105</sup> Si vedano gli studi di Francesca Curti in proposito e in particolare Curti 2014.

<sup>106</sup> Su Iacopo Borbone cfr. Cioldi 1998.

<sup>107</sup> Cfr. ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 493v.

<sup>108</sup> Cfr. Ivi, f. 493r.

<sup>109</sup> Sul pittore fiammingo si veda Maarseveen *et al.* 1998, pp. 295, 315-317, 319-320, 323-324; Winkler 1964, pp. 322-334; Vlieghe 1998, p. 171.

Tra le numerose pietre di varia qualità, significativamente citate nella sezione dell'inventario destinata agli argenti, potrebbe forse celarsi l'opera del Vrancx. Nella lista degli argenti, in effetti, sembrano essere inclusi anche oggetti artistici di vario genere, suppellettili di uso votivo o liturgico, come icone o reliquiari, realizzati in materiali di pregio o di particolare valore, tale da rendere superflua qualsiasi menzione ad un'ipotetica decorazione ivi presente:

- «Due pietre ovate d'alabastro cotognino»
- «Una pietra d'alabastro cotognino a mandorla»
- «Una pietra d'alabastro cotognino a foggia di porta»
- «Un'altra pur d'alabastro fatto a foggia di mitra»
- «Tre pietre del simile quadre»<sup>110</sup>

L'ampia presenza di pittura fiamminga di genere, accanto alla grande pittura di storia presente nella collezione del cardinale è esemplificativa di una personalità aggiornata, lontana da ogni manicheismo nelle scelte di gusto.

Proprio ad un altro fiammingo di maggior fortuna, il pittore brugense Louis Finson, è dedicata la nota bancaria corrisposta il giorno 7 ottobre 1600<sup>111</sup>.

I molteplici interessi chiamati in causa da questa prova documentaria inedita – già discussa da chi scrive nel 2021, in occasione della mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta* – sembrano tanto più considerevoli, in quanto le traiettorie di ricerca che lo riguardano sono fatalmente tangenti a quelle scaturite dal cosiddetto “fenomeno” Caravaggio<sup>112</sup>.

In questa sede non occorre aggiungere ulteriori considerazioni fuorché sottolineare l'impossibilità, allo stato attuale, di dedurre ulteriori notizie circa il rapporto tra il pittore e il suo facoltoso cliente napoletano a Roma.

I sondaggi finora compiuti tra la documentazione superstite dei Monti di Pietà di Roma hanno permesso di restituire, sia pur limitatamente, una complessa struttura di relazioni, scambi e rapporti fiorita intorno al Palazzo d'Aragona e generalmente favoriti dal sistema delle corti di età moderna. Un tessuto economico articolato, tenuto in piedi dalle esigenze del lusso cortigiano e dal sistema dei “ruoli” di palazzo, veicolo privilegiato per la mobilità sociale.

Il caso in esame sembra inserirsi coerentemente all'interno di queste dinamiche, dimostrando come proprio nel momento culminante della parabola umana di un “principe” della Chiesa, quello della sua dipartita, il brulicare di interessi eterogenei nel sistema della corte, tutti orbitanti intorno al *primum movens* di ogni loro occorrenza e aspirazione, subisca l'ultimo grande impulso, avendo nello scambio e nell'interesse economico la sua fondamentale ragion d'essere.

<sup>110</sup> Cfr. ASR, *Notai Auditor Camerae*, vol. 6263, f. 856v.

<sup>111</sup> Cfr. ASR, *Monte di Pietà*, Mastro 15, vincolati, f. 493r.

<sup>112</sup> Si veda Spina 2021.

*Riferimenti bibliografici / References*

- Acconci A., Zuccari A., a cura di (2013), *Scipione Pulzone da Gaeta a Roma alle Corti europee*, Catalogo della mostra (Gaeta, Museo Diocesano, 27 giugno-27 ottobre 2013), Roma: Palombi, pp. 274-277.
- Albèri E. (1857), *Le relazioni degli ambasciatori veneti al Senato durante il secolo decimosesto. Edite dal cav. Eugenio Albèri*, vol. 10, serie II, IV, Firenze: Società editrice Fiorentina.
- Ammirato S. (1651), *Delle famiglie nobili napoletane di Scipione Ammirato. Parte seconda poste in confuso con due tavole*, Firenze: per Amadore Massi da Furli, vol. 2.
- Baglione G. (1642), *Le vite de' pittori, scultori, architetti. Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572. In fino a' tempi di papa Urbano Ottavo nel 1642. Scritte da Giovanni Baglione romano e dedicate all'eminentissimo e reverendissimo principe Girolamo card. Colonna*, Roma: nella stamperia d'Andrea Fei.
- Baglione G. (1990), *Le nove chiese di Roma, Roma 1639*, a cura di L. Barroero et al., Roma: Archivio Guido Izzi.
- Baldi B. (1724), *Descrizione del Palazzo Ducale d'Urbino*, in *Memorie concernenti la città di Urbino*, Roma: Giovan Maria Salvioni stampator Vaticano.
- Bandini G. (2009), *Committenza e 'vivere quotidiano' in Palazzo Riario nel primo Cinquecento. La ceramica come indicatore*, in *L'antica basilica di San Lorenzo in Damaso. Indagini archeologiche nel palazzo della Cancelleria (1988-1993). I materiali*, a cura di L. Frommel, M. Pentiricci, Roma: De Luca Editori d'arte, vol. 2, pp. 481-496.
- Bartoni L. (2000), *Gli affreschi di Giovanni Grimaldi e François Perrier nel salone di palazzo Peretti a Roma*, «Storia dell'arte», 99, pp. 94-105.
- Beccari B. (1600), *La solenne entrata che hà fatto il signor conte di Lemos viceré di Napoli in Roma, alli 20 di marzo 1600. Con la cavalcata di sua eccellenza al concistoro publico che fu alli 22 dell'istesso mese. Pubblicata per Bernardino Beccari libraro alla Minerva*, Roma: appresso Bartholomeo Bonfadino.
- Bentivoglio G. (1807), *Memorie del cardinal Bentivoglio con le quali descrive la sua vita e non solo le cose a lui successe nel corso di essa ma insieme le più notabili ancora occorse nella città di Roma in Italia ed altrove. Divise in due volumi*, in *Opere storiche del cardinal Bentivoglio*, 5, Milano: Società Tipografica de' Classici Italiani.
- Bernini D. et al., a cura di (1982), *Un'antologia di restauri. 50 opere d'arte restaurate dal 1974 al 1981*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, 18 maggio-31 luglio 1982), Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Roma, Roma: De Luca.
- Bernini R. (1996), *La collezione d'Avalos in un documento inedito del 1571*, «Storia dell'Arte», 88, pp. 384-445.

- Bertolotti A. (1875), *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti nell'Archivio di Stato Romano*, «Atti della Società di Archeologia e Belle Arti per la Provincia di Torino», 1, pp. 259-314.
- Bertolotti A. (1876), *Inventari di sculture, pitture ed oggetti di belle arti*, in «Giornale di erudizione artistica», V, pp. 257-287.
- Bertolotti A. (1880), *Artisti belgi ed olandesi a Roma nei secoli XVI e XVII. Notizie e documenti raccolti negli archivi romani dal Cav. A. Bertolotti*, Firenze: Tipografia editrice della Gazzetta d'Italia.
- Bertolotti A. (1881), *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani di Antonino Bertolotti*, 2 voll., Milano.
- Bertolotti A. (1962), *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio*, in *Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Bologna: Regia tipografia, pp. 139-221.
- Bortolozzi A. (2015), *Carlo Maderno e Francesco Borromini. Il progetto del palazzo in S. Lorenzo in Lucina per il principe Michele Peretti*, «Storia dell'Arte», 140, N. S. 40, pp. 97-114.
- Brunelli G. (2017), *Rusticucci Girolamo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 89, *ad vocem*.
- Bugli M. (2003-2004), *Da Capodimonte a Palazzo Grande a Chiaia. La collezione d'Avalos 'torna' nella prestigiosa dimora*, in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Napoli: Electa, pp. 7-54.
- Calcagno A. (1932), *Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma*, «Il Vasari», pp. 39-56, 119-168.
- Calcagno A. (1993), *Jacopo Zucchi e la sua opera in Roma*, Roma: Zelli in Arezzo.
- Calenne L. (2010), *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena). Dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma: Gangemi editore.
- Cardella L. (1793), *Memorie storiche de' cardinali della Santa Romana Chiesa scritte da Lorenzo Cardella, parroco de' SS. Vincenzo ed Anastasio alla Regola in Roma*, Roma: nella Stamperia Pagliarini, vol. 5, pp. 44-45.
- Candida Gonzaga B. (1872), *Memorie delle famiglie nobili delle provincie meridionali d'Italia raccolte dal conte Berardo Candida Gonzaga*, Bologna: Arnaldo Forni Editore, vol. 1, pp. 101-104.
- Cappelletti F. (1995), *Gli affanni e l'orgoglio del collezionista. La storia della raccolta Mattei e l'ambiente artistico romano dal Seicento all'Ottocento*, in R. Vodret Adamo, *Caravaggio e la collezione Mattei*, Catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, 4 aprile-30 maggio 1995), Milano: Electa, pp. 39-54.
- Cappelletti F., Testa L. (1994), *Il trattenimento di virtuosi. Le collezioni seicentesche di quadri nei Palazzi Mattei di Roma*, Roma: Argos.
- Casini T. (2004), *Ritratti parlanti. Collezionismo e biografie illustrate nei secoli XVI e XVII*, Firenze: Edifir.

- Cavazzini P. (2008), *Painting as business in early seventeenth-century Rome*, University Park Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Chapell M., Kirwin W.C. (1974), *A Petrine Triumph: The Decoration of the Navi Piccole in San Pietro under Clement VIII*, «Storia dell'arte», pp. 119-170.
- Ciroidi S. (1998), *Jacopo Borbone (1566-1663). Biografia e Documenti*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all'età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Milano: Fondazione Cassa di Risparmio di Verona, pp. 321-327.
- Curti F. (2014), *Dalle botteghe d'arte al palazzo del cardinal Del Monte. I primi anni di Caravaggio a Roma*, in *Caravaggio vero. Il mistero svelato da immagini spettacolari, l'analisi critica più aggiornata ed esaustiva*, a cura di C. Strinati, Reggio Emilia: Scripta maneat, pp. 313-327.
- D'Alessandris M.G. (1560), *Il paragone della lingua toscana et castigliana di M. Gio. Mario Alessandri d'Urbino*, Napoli: appresso Mattia Cancer.
- D'Amelio A. (2014), *Committenti spagnoli e artisti fiamminghi a Roma fra XVI e XVII sec.*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte diplomazia e politica*, a cura di A. Anselmi, Roma: Gangemi, pp. 160-172.
- De Caro G. (1962a), *Avalos Alfonso d', marchese del Vasto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 4, *ad vocem*.
- De Caro G. (1962b), *Avalos Iñigo d', marchese del Vasto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 4, *ad vocem*.
- Delumeau J. (1957), *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris: De Boccard, vol. 1.
- De Martini V. (1994), *Un inventario inedito della collezione d'Avalos*, «Bollettino D'Arte», s. VI, LXXXVIII, 1994, pp. 119-130.
- De Martini, Bugli M. (2001), *I d'Avalos. Le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori, le cortesie, le audaci imprese...*, «Rivista Storica del Sannio», s. III, VIII, 2001, pp. 227-290.
- Di Sante A. (2015), *L'Archivio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano. La storia e il patrimonio documentario*, in *L'Archivio della Fabbrica di San Pietro in Vaticano come fonte per la storia di Roma*, a cura di G. Sabatini, S. Turriziani, Università degli Studi di Roma Tre, Roma: Palombi Editori, pp. 21-47.
- Eubel C. (1913), *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, Monasterii: Sumptibus et typis librariae Regensbergianae, vol. 4.
- Evitascandalo C. (1598), *Dialogo del maestro di casa. Nel quale si contiene di quanto il maestro di casa deve essere instrutto. Et a ciascun'altro che voglia essercitare officio in corte deve sapere et operare. Utile à tutti li padroni, cortegiani, ufficiali et servitori della corte. Di Cesare Evitascandalo romano*, Roma: appresso Gio. Martinelli.



- Feci S. (2000), *Gesualdo Alfonso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 53, *ad vocem*.
- Forcella V. (1869), *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri. Raccolte e pubblicate da Vincenzo Forcella*, Roma: Tipografia dei fratelli Bencini, vol. 1.
- Gallo M. (2013), *Piedi nudi sulla pietra: Giovanni Baglione e l'iconografia penitenziale di san Pietro*, Roma: Gangemi.
- Giannatiempo López M. (1992), *Gaspare Gasparini*, in *Le Arti nelle Marche al Tempo di Sisto V*, a cura di P. Dal Poggetto, Comitato Nazionale per le celebrazioni del IV centenario del pontificato di Sisto V (1585-1590), Cinesello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 312-321.
- Giannini M.C. (2019), *Taverna Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 95, *ad vocem*.
- Giovannetti A. (1988), *Jacopo Zucchi*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, Milano: Electa, vol. 2, pp. 869-870.
- Giovannoli A. (1781), *Serie di mascheroni cavati dall'antico che per la prima volta escono in luce intagliati in rame opera utile a professori ed amatori delle belle arti*, Roma: presso Venantio Monaldini al Corso.
- Gnoli U. (1939 [2004]), *Topografia e toponomastica di Roma medioevale e moderna*, Roma: Staderini (ristampa Roma: Grotta del libro).
- Grimaldi F., Alfieri A. (1994), *Il Santuario di Loreto. Sette secoli di storia, arte, devozione*, Cinesello Balsamo: Pizzi.
- Il cardinale d'Aragona e il suo maestro di casa scalco e musicista* (1880), «Archivio storico artistico archeologico e letterario della città e provincia di Roma», VI, vol. 4, pp. 119-120.
- Leone De Castris P., Alfieri M., a cura di (1994), *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia napoletana*, Catalogo della mostra (Napoli, Castel Sant'Elmo, 22 ottobre 1994-22 maggio 1995), Napoli: Fiorentino.
- Luise F. (2006), *I d'Avalos. Una grande famiglia napoletana nel Settecento*, Napoli: Liguori.
- Luise F. (2012), *L'archivio privato d'Avalos*, Napoli: ClíoPress.
- Maarseveen M.P. Van et al. (1998), *Beelden van een strijd: oorlog en kunst vóór de Vrede van Munster, 1621-1648*, Catalogo della mostra, The Netherlands (Delft, Stedelijk Museum Het Prinsenhof, 14 marzo-14 giugno 1998), Zwolle: Waanders.
- Madonna M.L., a cura di (1993), *Roma di Sisto V. Le arti e la cultura*, catalogo della mostra, Comitato Nazionale per la Celebrazione del Pontificato di Sisto V (1585-1590). Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, Roma: De Luca.
- Mancinelli L. (1998), *Palazzo Fiano in via del Corso*, in *Roma, le case, la città*, a cura di E. Debenedetti, Roma: Bonsignori, pp. 321-328.
- Maritano C. (2020), *Orazio Fontana e Antonio «vasari d'Urbino» al servizio di Emanuele Filiberto di Savoia*, «Faenza», Anno 106, n. 2, pp. 118-134.

- Martin S.C. (2007), *Giovannoli Alo (isio)*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Leipzig: Saur, vol. 55, p. 111.
- Masetti Zannini G.L. (1974), *Pittori della seconda metà del Cinquecento in Roma. Documenti e registi*, Roma: De Luca.
- Moppi G. (2012), *Naldi Romolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 77, *ad vocem*.
- Moroni G. (1840), *Avalos Innico d'Aragona, Cardinale*, in *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica. Da san Pietro sino ai nostri giorni*, Venezia: dalla tipografia Emiliana, vol. 3, p. 151.
- Naldi R. (1600), *Mottectorum duobus choris Dominici diebus concinendorum partis hyemalis. Liber Primus, Romulo Naldio clerico bononiensi sacrae theologiae et utriusque juris doctore, S. Petri equite, auctore. Ad illustrissimum ac Reverendissimum Principem Inicum Davalos Episcopum Portuensem, S. R. E. Cardinalem de Aragona, Venetiis: apud Angelum Gardanum*.
- Noe A. (1997), *Die Präsenz der romanischen Literaturen in der 1655 nach Wien verkauften Fuggerbibliothek. Die Texte der «Musicales»*, 3, Amsterdam – Atlanta: Brill.
- Orbaan J.A.F. (1920), *Documenti sul Barocco in Roma*, Roma: Società della Biblioteca Vallicelliana.
- Pierguidi S. (2003), *Gli affreschi del salone Peretti il tema dei quattro elementi e la cultura alchemica*, «Storia dell'arte», 103, N. S. 3, pp. 41-66.
- Petrucci F. (2008), *Pittura di ritratto a Roma. Il Seicento. Saggi*, Roma: Budai, vol. 1.
- Pietrangeli C. (1990), *San Giovanni in Laterano*, Firenze: Nardini.
- Pillsbury E.P. (1973), *Jacopo Zucchi: His life and works*, PhD at Courtauld Institute of Art, University of London.
- Pillsbury E.P. (1974), *Drawings by Jacopo Zucchi*, «Master drawings», 12, pp. 3-33.
- Rezza D. (2014), «*La Gloria del Paradiso*» di *Jacopo Zucchi*. *Museo Storico Artistico del Tesoro di San Pietro*, Città del Vaticano: Edizioni Capitolo Vaticano.
- Saccone S. (1993), *Sulla Mostra i Tesori dei d'Avalos. Precisazioni e aggiunte*, «Bollettino storico di Salerno e Principato Ultra», XI,1-2, pp. 21-60.
- Salvá M. (1853), *Coleccion de documentos inéditos para la historia de España*, 50 voll., 1842-1867, 23, Madrid: Imprenta de la Viuda de Calera.
- Sapori G. (1995), *Pittori spagnoli a Roma dopo il Sacco*, in *Italia e Spagna tra Quattrocento e Cinquecento*, Atti del seminario, Università degli Studi Roma Tre, Dipartimento di Letterature Comparete, a cura di P. R. Piras, G. Sapori, Roma: Aracne, pp. 203-226.
- Sapori G. (2007), *Fiamminghi nel cantiere Italia 1560-1600*, Milano: Electa.
- Sirago M. (2009), *La collezione di argenti di Andrea d'Avalos, principe di Montesarchio e generale dell'«Armata del Mar Oceano»*, in *Ricerche sul*



- '600 napoletano. *Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Napoli: Electa, pp. 149-156.
- Spina F. (2018), *Il ritratto del cardinal Giacomo Savelli: Scipione Pulzone e i della Genga*, «Storia dell'arte», 150, N. S. 2, pp. 78-87.
- Spina F. (2021), *Louis Finson e la Giuditta. Novità sulla presenza del pittore fiammingo nella Roma di Caravaggio*, in *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini, 26 novembre 2021-27 marzo 2022), a cura di M.C. Terzaghi, Roma: Officina Libraria, pp. 80-84.
- Spinosa N. (1999), *Gli arazzi della battaglia di Pavia*, Milano: Bompiani.
- Soldi Rondinini G., De Mauro T. (1973), *Calepio Ambrogio, detto il Calepino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 16, *ad vocem*.
- Tamilia D. (1900), *Il sacro Monte de pietà di Roma: ricerche storiche e documenti inediti. Contributo alla storia della beneficenza e alla storia economica di Roma*, Roma: Forzani.
- Toesca I. (1968), *La cassa argentea delle reliquie di Santa Cecilia*, «Paragone», 223, pp. 71-74.
- Tosini P. (2007), *La decorazione tra Cinquecento e Seicento al tempo dei Mattei*, in *Palazzo Caetani storia arte cultura*, a cura di L. Fiorani, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato.
- Van Gulik G., Eubel C. (1923), *Hierarchia Catholica Medii et Recentioris Aevi*, Monasterii: Sumptibus et typis librariae Regensbergianae, vol. 3.
- Vannugli A. (1994), *Per Jacopo Zucchi: un'Annunciazione a Bagnoregio ed altre opere*, «Prospettiva», 75/76 (luglio-ottobre), pp. 161-173.
- Ventura P. (2016), *Il patriziato napoletano tra curia pontificia e corte spagnola: carriere ecclesiastiche e incarichi diplomatici nel Seicento*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: Arte diplomazia e politica*, a cura di in A. Anselmi, Roma: Gangemi, pp. 490-499.
- Vlieghe H (1998), *Flemish Art and Architecture, 1585-1700*, New Haven: Yale Univ. Press.
- Winkler F. (1964), 'Der unbekannte Sebastian Vrancx', «Pantheon», 22, pp. 322-334.
- Zampino G., a cura di (1993), *Fulgini amori, ameni siti e perigliose cacce*, catalogo della mostra (Padula, Certosa di S. Lorenzo, 18 agosto – 15 ottobre 1993), Napoli: Fiorentino.
- Zapperi R. (1962), *Avalos Francesco Ferdinando d', marchese di Pescara*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma: Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 4, *ad vocem*.
- Zerbi C. (1876), *Della città chiesa e diocesi di Oppido Mamertina e dei suoi vescovi. Notizie cronistoriche di Candido Zerbi*, Roma: Tipografia Barbéra.
- Zuccari A. (2011), *Committenti spagnoli e pittori delle Fiandre nella Roma del*

*Seicento. Istanze politiche attraverso le immagini*, in *Dal Razionalismo al Rinascimento, per i quarant'anni di studi di Silvia Danesi Squarzina*, a cura di M.G. Aurigemma, Roma: Campisano, pp. 193-205.

*Appendice*



Fig. 1. Iacopo Zucchi, *Resurrezione*, Parrocchiale di S. Lorenzo, San Lorenzo Nuovo (VT)



Fig. 2. Iacopo Zucchi, *Ascensione di Cristo*, Parrocchiale di S. Lorenzo, San Lorenzo Nuovo (VT)



**JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**  
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

**Direttore / Editor**  
Pietro Petroroia

**Co-direttori / Co-editors**

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre,  
Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli,  
Angelo R. Pupino, Girolamo Sciallo

***Texts by***

Simona Antolini, Sabrina Arcuri, Germain Bazin, Michele Bellomo,  
Lorenzo Calvelli, Caterina Caputo, Sara Caredda, Alessio Cavicchi,  
Mara Cerquetti, Stefania Cerutti, Pacifico Cofrancesco, Gian Luigi Corinto,  
Cinzia Dal Maso, Rosario De Iulio, Valentina De Santi, Anabel Fernández  
Moreno, Simone Ferrari, Gianni Lorenzoni, Sonia Malvica, Sonia Massari,  
Siria Moroso, Emanuela Murgia, Antonino Nastasi, Paola Novara,  
Silvia Orlandi, Jessica Piccinini, Miriam Poiatti, Maria Luisa Ricci,  
Selene Righi, Silvia Rolandi, Mauro Salis, Francesco Spina, Gianluca Sposato,  
Bella Takushinova, Sabrina Tomasi, Antonio Troiano, Franca Varallo,  
Daniele Vergamini, Jairo Guerrero Vicente, Elena Viganò, Davide Zendri.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

