

LAURA GIGLI

## SCIPIONE BORGHESE E LA DECORAZIONE PITTORICA DELLE NAVATE DELLA BASILICA DI SAN CRISOGONO

I dipinti delle navate laterali della basilica di San Crisogono furono realizzati nell'ambito del più ampio e impegnativo intervento architettonico sull'insigne monumento patrocinato da Scipione Borghese, cardinale nipote subentrato nel 1606 allo zio Paolo V nella titolarità della basilica del XII secolo, al suo tempo officiata dai Carmelitani calzati che l'avevano ottenuta da Innocenzo VIII con bolla del 4-6-1489.

Le riflessioni che hanno accompagnato il restauro di queste opere, alcune delle quali celate alla vista e persino mai fotografate ancora agli inizi degli anni '80 del secolo scorso perché ricoperte da altre tele,<sup>1</sup> ci spingono a tornare sull'argomento, nel frattempo oggetto di molteplici studi,<sup>2</sup> per un ulteriore approfondimento del tema.

*\* Le foto a corredo di questo testo sono state eseguite subito dopo il loro restauro. Come di consueto lo studio è stato ampiamente discusso con gli amici prof.ssa Anna Labella e arch. Marco Setti.*

<sup>1</sup> È quanto si è potuto verificare nel corso della stesura del volume *Rione XIII Trastevere* (Guide rionali di Roma), parte II, seconda ed., Roma 1980; tre dei dipinti della navata sin. erano ricoperti da tele ottocentesche messe in opera dai Trinitari, ai quali Pio IX nel 1847 aveva affidato la basilica.

<sup>2</sup> Il restauro dei dipinti è stato curato dalla Scrivente per incarico della Soprintendenza ai Monumenti di Roma e realizzato nel 1993 dall'Impresa Simona Magrelli e Claudio Carbonaro, che qui si ringraziano. Tale restauro ha certamente contribuito a riportare l'attenzione degli Studiosi sulla decorazione seicentesca del monumento poi confluita in una serie di studi, di cui ricordiamo i seguenti: A. NEGRO, *Il giardino dipinto del Cardinal Borghese*, Roma 1996, p. 80, nota 72; A. ANTINORI, *I dipinti murali degli altari di San Crisogono per Scipione Borghese: Giovanni Battista Mercati, Bernardino Parasole, Ippolito Provenzale*, in *Arte e immagine del papato Borghese (1605-1621)*, Dipartimento di Studi Storico-Artistici, Archeologici e sulla Conservazione, Università

Si tratta di otto dipinti (sette eseguiti con la tecnica dell'olio su muro, uno a tempera) realizzati nel 1624, durante la seconda campagna di lavori nella basilica, iniziata nel 1623 e protrattasi fino al 1628.<sup>3</sup> Le opere fra loro corrispondenti (tranne la n. 2 la 5) prendono luce dalle alte finestre (quattro delle quali murate) da ambo i lati.

La descrizione che segue mira innanzi tutto a precisare i soggetti rappresentati seguendo l'ordine tenuto nelle visite pastorali, dapprima nei dipinti lungo la navata sinistra (parete Sud) e poi in quelli sulla destra (parete Nord) (fig. 1).

1. *San Carlo Borromeo*, eseguito da Giovanni Battista Mercati nel quarto riquadro della navata sin. (fig. 2).<sup>4</sup>

Il santo (Arona 1538 - Milano 1584, canonizzato da Paolo V nel 1610) è raffigurato in vesti cardinalizie: talare e mozzetta scarlatta, rocchetto con fodera delle maniche pure scarlatta, berretta poggiata sul tavolo ricoperto di velluto rosso alle sue spalle, il capo circondato dall'aureola dorata, sguardo rivolto verso l'alto, un poderoso libro aperto nelle mani. Nell'ambiente, che coniuga cielo e terra, quattro angeli sulle nubi occupano la parte superiore della composizione: il primo a braccia conserte è rivolto verso il Borromeo; il secondo più piccolo e nudo, sorregge la corona dorata a sei raggi che sovrasta il motto del prelado *Humilitas*, in caratteri gotici, che sintetizza il pro-

Roma Tre, a cura di B. Toscano, con la coll. di B. Cirulli e F. Papi, San Casciano Val di Pesa 2005, pp. 91-105. Ringrazio il prof. Aloisio Antinori per la sua cortesia.

<sup>3</sup> La prima campagna di lavori fatti eseguire da Scipione riguardò prevalentemente il soffitto ligneo della navata e quello del presbiterio della basilica; iniziati nel 1618, si protrassero fino al 26-11-1622 (inaugurazione). La seconda fu avviata in concomitanza con l'oscurarsi dell'astro luminoso del cardinale sulla scena romana a seguito della morte di Paolo V e della successiva elezione di Gregorio XV. Sull'argomento M. HILL, *The Patronage of a Disenfranchised Nephew: Cardinal Scipione Borghese and the Restoration of San Crisogono in Rome, 1618-1628*, in *Journal of the Society of Architectural Historians*, 60, 4, 2001, pp. 432-449.

<sup>4</sup> ARCHIVIO APOSTOLICO VATICANO (=A.A.V.), *Fondo Borghese* 6043, 283: «Sig.r Comp(utis)ta spedirà un mand(a)to di sc. 30 m(one)ta al s.r Gio(vanni) Batt(is)a Mercati pittore per sua mercede per haver dipinto un Altare di s. Carlo nella Chiesa di s. Crisogono in Trastevere (...) li 14 giugno 1624». Le integrazioni in questo e negli altri documenti riportati nelle note relative ai dipinti e ripresi da NEGRO, *Il giardino* cit, p. 80, nota 72 e da ANTINORI, *I dipinti* cit. p. 98 sono nostre.

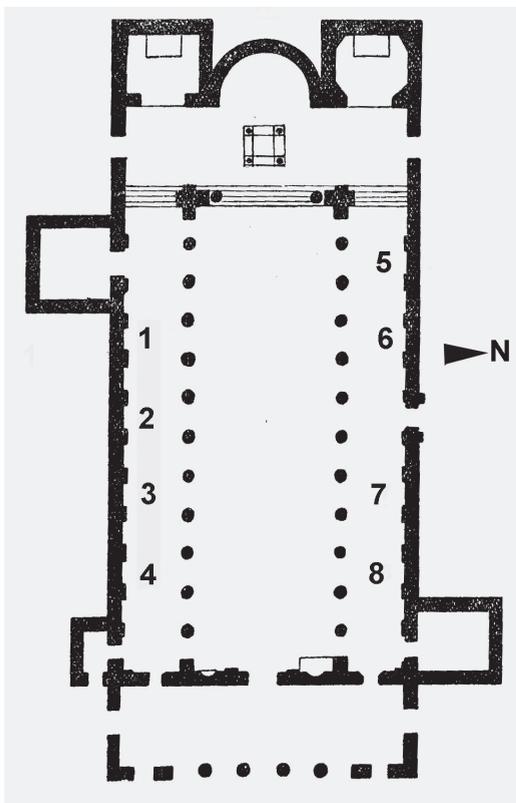


Fig. 1 *Pianta della basilica di San Crisogono. I numeri indicano la localizzazione dei dipinti nelle navate laterali.* Arch. Marco Setti.

gramma della sua famiglia; il terzo con veste gialla e camicia blu ha la braccia protese verso l'alto e il capo chino con gli occhi chiusi; il quarto è affacciato sulle nubi.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Il dipinto, uno dei 3 di questa navata coperti ancora negli anni '80 del secolo scorso con tela di altro soggetto, era stato ridotto lungo la fascia perimetrale di 15 cm. e ulteriormente in quella inferiore per l'aggiunta di una predella a copertura della porzione di figura sottostante, causandone la perdita. La cornice era in parte priva di intonaco. Numerose le ridipinture ad olio specie nella zona superiore (indizio di restauri precedenti), accompagnate da vaste zone di efflorescenze saline. La ripresa all'infrarosso b/n ha evidenziato un'ampia caduta di colore sulla veste dell'angelo di d. e la consunzione della veste del santo sopra la mano d. e il libro. L'intervento di restauro, per questo e gli altri dipinti, è consistito nelle tradizionali operazioni di fissaggio della pellicola pittorica, risarcimento della parte lacunosa dell'intonaco, consolidamento di profondità e dei distacchi superficiali, stuccatura, pulitura, prima verniciatura diret-



Fig. 2 *San Carlo Borromeo*, di Michele Mercati.

2. *Incontro dei santi Francesco, Domenico e Angelo di Licata*, dipinto da Paolo Guidotti nel terzo riquadro della navata (fig. 3).<sup>6</sup>

Vi si rappresenta l'evento accaduto nel 1219 a Roma, nella basilica di San Giovanni in Laterano, dove Angelo si era recato per ottenere da Onorio III l'approvazione della regola dell'Ordine carmelitano. Le tre figure sono inserite in uno schema compositivo a

tamente sull'imprinting delle lacune (ne permette la riconoscibilità), reintegrazione pittorica a imitazione dell'originale e verniciatura finale a spruzzo (breve sintesi dalla relazione di restauro di questo riquadro e degli altri descritti nelle note seguenti).

<sup>6</sup> A.A.V., *Fondo Borghese* 6043, 293: «Sig.r Simone potrà spedire li infra(scri)tti mandati. Al Sr Cavalier Paolo Guidotti scudi sessanta per doi altari, che ha dipinti nella Chiesa di s. Grisogono uno del San(tissi)mo Crocefisso, et l'altro di s(an)to Angiolo».



Fig. 3 *Incontro dei santi Francesco, Domenico e Angelo di Licata*, di Paolo Guidotti.

piramide dominato dal santo siciliano che abbraccia e serra le mani dei fondatori degli altri due Ordini, i volti caratterizzati dall'intenso gioco degli sguardi. In alto tre angeli porgono ad ognuno di essi la corona e ad Angelo (che fu pugnalato dal cataro Berengario mentre predicava durante la messa del 1° maggio 1220), anche la palma del martirio.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Danneggiato dalla forte umidità di risalita capillare e dalla presenza di sali solubili che lo ricoprivano con un'estesa efflorescenza biancastra di ostacolo alla lettura, dall'essere stato coperto con altra tela e da un pregresso intervento di risanamento a base di colla animale, il dipinto è stato restaurato sulla base delle procedure tecniche già descritte per *San Carlo Borromeo*. *L'Incontro dei tre santi* si corrisponde con l'ingresso laterale Nord alla basilica.



Fig. 4 *I santi carmelitani Teresa, Maria Maddalena dei Pazzi (?) e Pier Tommaso (?)*.

3. *I santi carmelitani Teresa, Maria Maddalena dei Pazzi (?) e Pier Tommaso (?)*, dipinti sul secondo riquadro della navata (fig. 4)<sup>8</sup> sullo sfondo di un'architettura che lascia intravedere un frammento di paesaggio, parzialmente coperta nella parte superiore dagli angioletti che si affacciano tra le nubi.<sup>9</sup>

La grande mistica spagnola (Ávila 1515-1582), fondatrice (1562) del primo monastero riformato nella città natale, riconoscibile per gli

Per il riquadro centrale in basso (m. 0,92 x 0,92) cfr. GIGLI, *Rione XIII Trastevere* cit., p. 210.

<sup>8</sup> È il solo dipinto non ricordato nei conti di pagamento dell'Archivio Borghese; eseguito a tempera, non si conosce l'Autore.

<sup>9</sup> Il dipinto ha perduto la parte perimetrale e quella inferiore; prima del restauro erano visibili i mattoni della struttura muraria per il distacco dell'intonaco; la pellicola pittorica sollevata per l'umidità di risalita e gli sbalzi termici provocati dal terminale d'uscita dell'impianto di aria forzata per il riscaldamento della chiesa, con conseguente squilibrio

attributi del cuore fiammeggiante e della corona di spine, fu beatificata da Paolo V nel 1614 e canonizzata da Gregorio XV nel 1622.

Incerta, per la mancanza di attributi iconografici, l'identificazione della seconda religiosa carmelitana. Potrebbe essere la santa fiorentina (1566-1607), per la quale il processo di beatificazione, iniziato al tempo di Paolo V nel 1611, si concluse l'8 maggio 1626 sotto Urbano VIII mentre la canonizzazione avvenne al tempo di Clemente IX (28 aprile 1669).

Ipotetica anche l'individuazione del terzo santo, connotato solo dall'attributo del pastorale. Avanziamo l'ipotesi che possa trattarsi di Pier Tommaso (Périgord 1305- Famagosta 1366), nominato vescovo nel 1354, suggerita dall'importanza da questi avuta per l'Ordine carmelitano (fu impegnato nello sforzo di unificazione della Chiesa cattolica e ortodossa ed eletto nel 1364 patriarca latino di Costantinopoli), e dall'evento della sua beatificazione da parte dello stesso Paolo V nel 1609; la canonizzazione gli fu riservata da Urbano VIII nel 1628.<sup>10</sup>

4. *Sant'Alberto degli Abati libera un indemoniato*, dipinto sul primo riquadro della navata da Bernardino Parasole (fig. 5).<sup>11</sup>

Il santo (Trapani 1240 c.- Messina 1307) indossa l'abito tipico dell'Ordine: tonaca di tanè (marrone) e cappa bianca, ed è raffigurato a piedi scalzi mentre libera dal maligno l'uomo giacente ai suoi piedi, brandendo la croce lambita dalla luce dorata e incorniciata da 3 gigli

del microclima, hanno indotto la migrazione dei sali. Anche questo dipinto era stato coperto da altra tela. Sulla superficie erano presenti anche numerosi chiodi (ad uso degli addobbi del periodo quaresimale). Il restauro di questo e degli altri dipinti esaminati nel testo è stato condotto sulla base delle procedure tecniche già descritte per *San Carlo Borromeo*.

<sup>10</sup> Potrebbe trattarsi anche di sant'Andrea Corsini (Firenze 1301-Fiesole 1374), che fu superiore provinciale dell'Ordine (1348), vescovo di Fiesole (1349) e inviato di Urbano V a Bologna con il compito di pacificare le fazioni cittadine. Beatificato nel 1440 da Eugenio IV, fu canonizzato da Urbano VIII nel 1628. Un dipinto ad olio raffigurante il santo, commissionato nel 1630 da Scipione a Marco Tullio Montagna (Velletri 1594-Roma 1649), molto attivo nel cantiere borghesiano in lavori di doratura e pittura, mi è stato cortesemente segnalato dalla dottoressa Maria Barbara Guerrieri; cfr. anche M. CIGOLA, *La basilica di San Crisogono in Roma- un rilievo critico*, in *Bollettino del centro di Studi per la Storia dell'Architettura*, 35, 1989, p. 47.

<sup>11</sup> A.A.V., *Fondo Borghese* 6043, 293: «et al s.r Belardino Parasole scudi trenta m(one)ta per la Pittura di un altare in detta Chiesa di s(an)to di Alberto (...) li 17 giugno 1624».



Fig. 5 *Sant'Alberto degli Abati libera un indemoniato*, di Bernardino Parasole.

(riferibili alla vittoria sui sensi riportata all'inizio della sua vita religiosa); sullo sfondo un aspro paesaggio limitato da un costone di terra.<sup>12</sup>

Ad Alberto, che aveva dato all'Ordine la prima regola divenendone suo speciale protettore e condividendo con Angelo di Licata il titolo di Padre, Callisto III il 15 ottobre 1457 concesse il culto, poi confermato da Sisto IV nel 1476; divenne così il primo santo carmelitano.

Nel 1524 Nicolò Audet, generale e superiore dell'Ordine, stabilì che in ogni chiesa carmelitana venisse eretto un altare intitolato al santo, al quale furono particolarmente devote anche Teresa d'Ávila e Maria Maddalena dei Pazzi.

<sup>12</sup> Il dipinto era danneggiato dall'umidità di risalita e dall'impiego di materiali incongrui utilizzati durante un precedente restauro, che avevano provocato vaste efflorescenze saline, causa dei sollevamenti della pellicola pittorica, dell'aumento di volume delle stuccature lungo i bordi delle lacune e l'alterazione delle ridipinture.



Fig. 6 *Il Crocifisso, la Vergine, Giovanni e la Maddalena inginocchiata ai piedi della croce*, di Paolo Guidotti.

Nel 1623 gli fu dedicata una porta a Messina; l'anno dopo per sua intercessione fu liberata Trapani dal flagello della peste. L'evento fu celebrato a partire dal 7 agosto di quell'anno nella città con una festa in suo onore.

Passiamo ora nella navata destra ove Paolo Guidotti ha dipinto sul quarto riquadro della parete Nord il 5. *Crocifisso, la Vergine sorretta dalle pie donne, Giovanni e la Maddalena inginocchiata ai piedi della croce* (fig. 6).<sup>13</sup>

<sup>13</sup> A.A.V., *Fondo Borghese* 6040, 293: «...Al Sr Cavalier Paolo Guidotti scudi sessanta per doi altari, che ha dipinti nella Chiesa di s. Grisogono uno del San(tissi)mo Crocefisso, et l'altro di s(an)to Angiolo».

Cristo e le tre figure principali ai piedi della croce: Maria con veste rossa e mantello blu, la Maddalena con manto giallo sovrapposto all'abito rosso, Giovanni con veste pure rossa e manto verde appaiono oggi dipinti su un fondo bruno scuro indefinito che non conserva quasi più tracce dell'originaria cromia blu intenso del cielo.<sup>14</sup>

6. *Santa Francesca Romana*, terzo riquadro della navata destra, di Ippolito Provenzale (fig. 7).<sup>15</sup>

Francesca Bussa (Roma 1384-1440), andata sposa dodicenne a Lorenzo Ponziani, col quale visse per circa 40 anni nel palazzo trasterverino di via dei Vascellari, si erge statuarica su un fondo (ora indistinto) di cielo,<sup>16</sup> il volto rivolto verso l'alto, le mani sul petto.

<sup>14</sup> Al momento dell'intervento di restauro i distacchi di profondità del supporto e quelli superficiali erano circoscritti a piccole zone, per lo più adiacenti alla cornice in stucco. Due ampie lacune si riscontravano nella zona destra centrale del dipinto, reintegrate in passato con un inadeguato impasto di bolo, gesso e olio, riconoscibile dalla colorazione rosata e dalla consistenza. La pellicola pittorica aveva risentito dei mutamenti microclimatici e dei guasti del tempo. La campitura di colore bruno, da sfondo al corpo di Cristo, era un cielo di colore blu intenso; la fragilità del pigmento e la perdita quasi totale della materia hanno fatto intravedere solo qualche traccia di pennellate sparse sul dipinto. Quasi ovunque si osservava un tipo di caduta puntiforme sulla quale erano molto estesi i precedenti interventi di restauro interessanti principalmente le zone inferiore e superiore mentre quella centrale con i volti, le mani dei personaggi e il corpo di Cristo si sono conservati in buono stato. Le osservazioni tecniche effettuate in questa circostanza hanno suggerito l'ipotesi che la parte centrale del dipinto sia stata eseguita dal maestro (con la sua maggiore abilità e conoscenza della tecnica esecutive), il resto gli allievi. Le foto a infrarosso hanno mostrato l'ottimo stato conservativo della pellicola pittorica dei volti (con un possibile ripensamento della mano sin. di Giovanni e una versione diversa dell'occhio destro, forse disposto in un primo momento leggermente al di sopra dell'attuale), e una serie regolare di striature verticali, indice di una drastica pulitura abrasiva.

<sup>15</sup> A.A.V., *Fondo Borghese* 6043, 293: «Al s(igno)r Ipolito Provenzale scudi trenta m(one)ta per la Pittura di un altare fatto in detta chiesa di s(an)ta Francesca, li 17 giugno 1624».

<sup>16</sup> L'abito della santa e l'angioletto in volo erano quasi totalmente ridipinti, il piano di fondo scomparso, l'insieme ricoperto di efflorescenze saline. La pulitura parziale effettuata nel corso del restauro ha evidenziato ripensamenti nelle gambe dell'angelo reggi cortina e nell'ampiezza delle maniche della veste della Bussa. La lacca rossa del drappo ha rivelato un'ottima tecnica esecutiva. Per il supporto, da segnalare una diffu-



Fig. 7 *Santa Francesca Romana*, di Ippolito Provenzale.

Indossa l'abito delle Oblate: la veste nera, allusiva al distacco dalle cose mondane, e il velo di lino bianco.<sup>17</sup> Dietro il capo le fa da cornice un drappo rosso sollevato da un angioletto, richiamante il baldacchino processionale che ripara solitamente la Vergine in maestà.

sa serie di distacchi fra intonaco e intonachino prevalentemente nella parte inferiore. Sulla pellicola pittorica si è riscontrata la presenza di una o più stesure di colle animali.

<sup>17</sup> Secondo la tradizione l'abito venne ispirato a Francesca dalla Vergine tramite san Paolo, apparsole in sogno la notte di Natale del 1432. È costituito da una sottogonna bianca (segno di purezza), una tunica nera (simbolo della morte) stretta in vita da una cintura e da un ampio velo bianco di lino, stoffa che subisce un lungo processo di macerazione richiedente un'attenta lavorazione ed è segno di obbedienza. In origine per la confezione dell'abito erano consentiti solo lana e lino, ma essendo considerati tessuti pregiati e troppo costosi il loro uso fu poi abbandonato in ossequio al voto di povertà.

In piedi, alla sua destra, l'angelo custode nell'aspetto di un bambino di circa otto anni, che in vita le fu sempre accanto, la addita ai fedeli che percorrono la navata.

Francesca Bussa, che il senato di Roma nel 1494 aveva voluto che fosse denominata non col suo nome, ma con quello di "Romana", appellandola *Advocata Urbis* e stabilendo che il giorno della sua morte (9 marzo) venisse considerato festivo, fu canonizzata da Paolo V il 29 maggio 1608 (bolla *Coelestis aquae flumen*) a seguito della *Relatio* ufficiale, contenente i risultati del processo teso a confermare la continuità del culto e dei miracoli avvenuti per sua intercessione, presentata al papa il 6 aprile 1606 da Giovanni Battista Pamphili, Orazio Lancellotti (all'epoca entrambi Uditori di Rota) e Francisco Peña (Decano della Sacra Rota). Francesca Romana diventava quindi la prima santa del territorio italiano dal tempo di Caterina da Siena e la prima cittadina della Roma moderna assunta alla gloria degli altari. A seguito di questo evento le fu co-dedicata Santa Maria Nova al Foro romano, la chiesa che aveva frequentato in vita, pronunciandovi la formula dell'Oblazione, dove il popolo romano si recò in processione al termine della cerimonia di canonizzazione per pregare sulla sua tomba collocata nell'area del transetto. Per l'occasione nel monumento furono iniziati grandi lavori di restauro avviati dal cardinale Paolo Emilio Sfondrati sotto la direzione dell'architetto Carlo Lambardi (anni 1612-1615), che rinnovarono l'aspetto dell'edificio risalente al IX secolo.<sup>18</sup>

7. *I tre santi arcangeli Gabriele, Michele, Raffaele*, secondo riquadro della navata destra dipinto da Giovanni Mannozi (meglio noto come Giovanni da San Giovanni) (fig. 8).<sup>19</sup>

Gabriele, il cui nome significa la *Forza di Dio*, tunica bianca e mantello verde, nella sin. il giglio simbolo della verginità di Maria, si rivolge e addita con la mano destra Raffaele, che vuole dire *Dio*

<sup>18</sup> L'argomento è trattato nella tesi di dottorato in Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura dell'Università di Roma La Sapienza di E. GAMBUTI, *Trasformazioni delle aree presbiteriali delle chiese antiche nel Seicento romano. Aspetti liturgici e funzionali*, I, 2019, pp. 150-160 (consultabile on line).

<sup>19</sup> A.A.V., *Fondo Borghese* 6043, 435: «Sig.r Simone Tavolacci Comp(utis)ta gli piacerà far un mandato di scudi trenta al s.r Giovanni San Giovanni Pittore per sua



Fig. 8 *I tre santi arcangeli Gabriele, Michele, Raffaele*, di Giovanni Mannozi da San Giovanni.

*guarisce*. Questo secondo arcangelo vestito con abito rosso e manto blu, solleva il vaso dei medicamenti contenente il fiele con quale ha ridato la vista a Tobi, padre di Tobiolo (Libro di Tobia, X, 7-9). Al centro Michele, che vuole dire *Chi è come Dio*, con elmo sul capo, bilancia e picca con la quale trafigge il maligno.<sup>20</sup>

mercede d'un quadro fatto dell'Altare degl'Angeli nella Chiesa di S. Grisogono (...) questo di 4 settembre 1624».

<sup>20</sup> Il dipinto era danneggiato nella parte alta ove era scomparso il cielo, in quella centrale ridipinta e nell'inferiore, illeggibile in alcuni dettagli a causa di guasti provocati da variazioni climatiche e infiltrazioni di umidità. In particolare, il calore delle candele agendo sulla preparazione e sull'olio della pellicola pittorica ha provocato nel tempo contrazioni, decoesioni, cadute di dimensioni variabili e il prodursi di quella materia cotta che rende difficile la lettura dell'opera. Progressi restauri hanno peggiorato la

I tre arcangeli, associati dalla sapienza antica rispettivamente alla Luna (che governa il moto dell'acqua e dei liquidi, Gabriele), al Sole (Raffaele) e Mercurio (Michele) tramandano, tramite la cromia delle loro vesti, il concetto conoscitivo dei tre principi costitutivi della materia.

8. *I santi Caterina d'Alessandria, Barbara, Giovanni Battista, Francesco Saverio, Gerolamo (?), un vescovo e tre figure non identificate*, dipinto da Domenico Valeriani sul primo riquadro della navata destra (fig. 9).<sup>21</sup>

Il riconoscimento dei nove personaggi raffigurati è plausibile solo per alcune figure. In basso, in primo piano, Caterina d'Alessandria, la cui origine principesca è allusa dalla corona sul capo e dal colore ambrato delle maniche della veste sovrapposta a un corpetto rosso su camicia bianca; regge la ruota uncinata spezzatasi a contatto col suo corpo quando fu sottoposta al martirio (305) per ordine di Gaio Valerio Massimino, imperatore romano dal 305 al 313. Di fronte a lei Barbara, martire nel 306, con veste rossa su camicia bianca e complessa acconciatura, non connotata da specifica iconografia, ma come tale identificata nella letteratura guidistica. Nella parte centrale del dipinto il Battista con barba e capelli incolti, imponente figura rivestita del solo mantello, nella destra sorregge la croce con il cartiglio srotolato. Sulla destra della composizione il missionario gesuita spagnolo, Francesco Saverio (Javier, Navarra 1506 - Isola di Sancian, Cina 1552), con lunga barba, mantella nera sopra la veste bianca e nella sinistra la croce astile in nome della quale iniziò l'annuncio del cristianesimo in estremo oriente. Beatificato da Paolo V il 21 ottobre 1619, fu canonizzato da Gregorio XV il 12 marzo 1622.

situazione. Lo spessore della pellicola pittorica variava da 1 a 4 mm e mostrava una cretatura molto allargata dovuta all'uso abbondante di legante durante la stesura del colore.

È stato l'intervento più complesso. Le numerose ridipinture eseguite in epoche diverse, su diverse situazioni conservative e con tecniche differenti, non si sovrapponevano regolarmente l'una sull'altra ma seguivano un andamento per zone, es. il cielo, panneggi, volti, mani ecc. L'intervento, assecondando questo andamento, è stato circoscritto e differenziato da zona a zona nel tentativo di non alterare l'immagine esistente specie dove l'originale era lacunoso e falsato rispetto alla ridipintura (es. il volto di Michele), oppure là dove, dopo test di pulitura, non si coglievano i caratteri salienti dell'originale.

<sup>21</sup> A.A.V., *Fondo Borghese* 6043, 349: «S.r Simone potrà far un mandato di trenta scudi di m(one)ta a Domenico Valeriani pittore per haver dipinto un Altare di dieci santi nella chiesa di S. Crisogono (...) li 12 di luglio 1624. In realtà le figure effigiate sono 9».



Fig. 9 *I santi Caterina d'Alessandria, Barbara, Giovanni Battista, Francesco Saverio, Gerolamo (?), un vescovo e tre figure non identificate*, di Domenico Valeriani.

L'uomo che sta leggendo con grande concentrazione un libro, fra il Battista e Francesco Saverio, potrebbe essere Gerolamo; accanto un vescovo con la mitra.

In alto, sulla sinistra, gruppo a sé stante di tre personaggi: di spalle una regina dal volto celato, con corona e velo nero è rivolta verso un uomo barbuto, dai capelli arruffati con mantello chiuso da un fermaglio e una donna con un involto nelle mani,<sup>22</sup> per i quali non abbiamo individuato una convincente identificazione.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> L'ampiezza delle ridipinture sulla superficie pittorica (danneggiata, specie nella parte inferiore, da vaste efflorescenze saline nelle zone soggette a infiltrazioni di umidità), con alcune aree integrate a tratteggio, indice di un pregresso intervento (anni 50?), hanno indirizzato il lavoro verso una conservazione che non alterasse la natura del restauro precedente.

<sup>23</sup> Trovandoci in un edificio affidato ai carmelitani al momento della realizzazione del dipinto proviamo comunque a formulare la pur involuta ipotesi che possa trattarsi

Due temi principali emergono dalla descrizione degli otto riquadri. Il primo è la glorificazione dei santi: non solo quelli ritenuti espressione delle insigni glorie dell'Ordine carmelitano come Angelo di Licata,<sup>24</sup> Alberto degli Abati, Pier Tommaso (se è corretta l'identificazione proposta), Teresa d'Ávila e Maddalena dei Pazzi, ma anche religiosi di altri ordini beatificati e canonizzati da papa Borghese, come Francesca Romana e Carlo Borromeo, e poi da Gregorio XV, come la stessa Teresa d'Ávila, Francesco Saverio e Maddalena dei Pazzi (figg. 2, 3, 4, 5, 7).

Ad essi si aggiungono, oltre al Battista, alcune figure del cristianesimo delle origini come Caterina e Barbara (fig. 9), a ribadire la legittimità del culto martiriale richiamato dai decreti del concilio di Trento, che riconoscono in esso il valore fondante e di testimonianza dell'ininterrotta continuità della tradizione della Chiesa.<sup>25</sup>

Paolo V, e ancor più Gregorio XV, che fu un grande propagatore del culto dei santi, nutrivano una viva fede nella potenza della loro intercessione specie in funzione della lotta contro gli eretici tanto che papa Ludovisi affidò al nipote Ludovico, elevato alla porpora nel 1618, la cura e l'attento svolgimento delle cerimonie di canonizzazione che ebbero luogo nel corso del suo pontificato.

Il ruolo del cardinale Ludovisi, a sua volta titolare della chiesa - pure carmelitana - di Santa Maria in Traspontina dal 1621 al 1623, aveva inevitabilmente oscurato durante il pontificato dello zio la stella di Scipione che, una volta distolta dai prestigiosi incarichi a servizio di Paolo V, fu indirizzata con rinnovato vigore al mecenatismo ecclesiastico, salvo tornare a rifulgere di nuovo con l'elezione

di Gezabele, figlia del re dei Didoni e moglie di Acab re di Israele, che cercò di far uccidere Elia resosi responsabile della morte di 450 sacerdoti da Baal e che la donna che le sta di fronte sia la vedova di Sarepta che nutre il profeta (in tal caso il fagotto nelle sue mani conterrebbe del cibo).

<sup>24</sup> Paolo V aveva dato mandato a Enrico Silvio, priore della chiesa di Santa Maria in Traspontina, di recarsi a Licata (Agrigento) per ottenere dal clero locale che la chiesa di Sant'Angelo, ove si custodiscono le reliquie del santo, venisse affidata ai Carmelitani, cosa che avvenne nel 1609.

<sup>25</sup> Cfr. GAMBUTI, *Trasformazioni* cit., passim. I santi ricordati nei dipinti di San Crisogono sono tutti presenti nella chiesa della Traspontina.

di Urbano VIII (1623), sotto il cui pontificato fu realizzato il ciclo pittorico della basilica trasteverina.<sup>26</sup>

Il secondo tema è esemplificato nel dipinto con i *Tre santi arcangeli* (fig. 8). La devozione verso questi celesti messaggeri, presenti nei momenti più importanti della storia della salvezza: Michele a capo dell'esercito celeste contro gli angeli ribelli, Gabriele annunciatore a Maria della nascita di Gesù, Raffaele guida e salvatore dai pericoli, fu meglio definita e conobbe nuova diffusione dopo il concilio. Malgrado il catechismo tridentino avesse riservato loro solo un breve paragrafo, la venerazione per gli angeli raggiunse l'apogeo nel corso del '500 e proseguì nel secolo XVII grazie anche alla promozione del loro culto portata avanti in ambiente gesuita, che si riverberò alla grande tramite le arti figurative nelle chiese e nei monumenti.

Al *Trattato dell'Angelo custode*, di Francesco Albertini, pubblicato sia a Roma che a Napoli nel 1612 durante il pontificato borghesiano, fecero seguito numerose pubblicazioni di altri autori sull'argomento, tra le quali la più importante è il volume intitolato *De Angelis*, del gesuita Francisco Suarez (Granada 1548 - Lisbona 1617), teologo della Compagnia di Gesù, appellato da Paolo V *Doctor Eximius et pius*, pubblicato postumo nel 1620 e ritenuto la sintesi più completa di angeliologia dell'età moderna. L'opera descrive l'azione svolta dagli angeli in favore degli uomini attraverso sei tipi di azioni miranti ad allontanare da essi i pericoli esterni e interni che ne minacciano il corpo e l'anima; stimolandoli a fare il bene ed evitare il male; aiutandoli a cacciare i demoni che li circondano con le loro tentazioni; presentando a Dio le loro preghiere; raddrizzandone e punendone gli errori in funzione della loro conversione.<sup>27</sup>

A parte si pone il riquadro con la *Crocefissione* (fig. 6), fissata nella iconografia tradizionale che prevede la presenza della Vergine e delle altre figure santorali (bandite dai riformatori germanici). Dipinto in fondo alla navata destra del monumento (N), è collocato, non a caso, in contiguità della preesistente cappella del Ss.mo Sacramento (odier-

<sup>26</sup> *Ibid.*, passim.

<sup>27</sup> Cfr. M. STANZIONE, *Gli angeli del concilio di Trento e dei Gesuiti*, in [www.miliziadisannichelearcangelo.org](http://www.miliziadisannichelearcangelo.org).

na cappella Poli) dalla quale, in occasione delle trasformazioni della basilica, fu spostato, per collocarlo al centro dell'abside, il mosaico cavalliniano raffigurante la *Madonna col Bambino in trono fra i santi Crisogono e Giacomo maggiore*, assimilata alla Vergine del Carmelo, gioiello figurativo della chiesa medievale, per sottolinearne la rinnovata relazione di dialogo col dipinto del Cesari al centro del soffitto.<sup>28</sup>

In sostanza la Crocefissione in stretta relazione con il Ss.mo Sacramento nel quale si venera Cristo realmente presente nell'eucarestia, non il solo ricordo dell'ultima cena come sostenuto in ambito luterano.

Scipione Borghese, che non fu un pensatore emergente in campo dottrinale e dogmatico, essendo tale prerogativa pontificia rigorosamente riservata per sé da Paolo V, riafferma piuttosto tramite le scelte programmatiche compiute con i restauri della basilica il proprio più confacente ruolo volto a ribadire e sottolineare, tramite questa decorazione, l'ortodossia cattolica evitando l'agone delle controversie.

I dipinti rispecchiano fedelmente, con impronta e valenza didattica, come se fossero le pagine di un catechismo illustrato da commentare per i fedeli, due dei cardini della dottrina che la Chiesa di Roma aveva ribadito e fissato con il concilio di Trento: il rinnovato valore al culto dei santi, siano essi martiri, protettori dell'Ordine o santi moderni; l'attenzione al ministero degli angeli la cui principale funzione è quella di custodire ogni individuo allontanando da lui i pericoli esterni e interni che ne minacciano il corpo e l'anima (Raffaele); cacciare i demoni (Michele), presentare a Dio le preghiere umane (Gabriele).

Saranno questi temi (e non solo) e le loro reciproche interazioni i principi intorno ai quali ruoteranno le trasformazioni architettoniche delle aree presbiteriali delle chiese che nel frattempo si andavano restaurando nella città.<sup>29</sup>

Le opere sono state concepite come pale d'altare e come tali sempre descritte a partire dai documenti di pagamento, ma al di sotto non ci sono le rispettive mense per la celebrazione eucaristica; la loro

<sup>28</sup> È il tema del saggio di L. GIGLI, *Il mistero dell'Incarnazione nel dipinto del Cavalier d'Arpino per il soffitto del presbiterio della Basilica di San Crisogono*, in *Strenna dei Romanisti*, 82 (2021), pp. 299-318.

<sup>29</sup> GAMBUTI, *Trasformazioni* cit., passim.

eventuale dismissione (?) non ha lasciato, almeno per quanto è a nostra conoscenza, traccia.<sup>30</sup> Se, nondimeno, il “disegno” illustrativo di ogni singola “pagina” di questo sia pur parziale catechismo figurato ha, grosso modo, la stessa misura e la stessa cornice all’interno del quadro generale rappresentato dall’intera basilica,<sup>31</sup> non altrettanto stringente è oggi la possibile verifica della corrispondenza con le prescrizioni sulle modalità della realizzazione di cappelle e altari laterali dettate da Carlo Borromeo, che in questo caso non sembrano essere state così vincolanti, in considerazione, forse, dell’antichità dell’edificio:

Anche lungo le navate si possono costruire cappelle; ma allora devono essere quanto più possibile omogenee per aspetto e dimensioni, disposte simmetricamente sui due lati e in asse con gli intercolumnii; non devono comunque occupare la prima campata prossima all’ingresso (in cui si potrà collocare solo il battistero) e devono ricevere luce a sufficienza, magari attraverso absidiolate finestrate. [...] Non ve ne devono essere comunque in controfacciata o in posizione tale che chi vi dice Messa volti le spalle all’altar maggiore. Devono essere sollevate di almeno un gradino rispetto alle navate, ma non tanto da superare la cappella maggiore, e devono essere separate da esse con cancelli o balaustre. L’altare vi va collocato sulla parete di fondo [...]. È consentita la forma a tavolo, purché non vi si collochi nulla sotto. Altare e celebrante devono avere sempre sopra di sé una volta o un baldacchino [...] non può quindi coincidere col soffitto della chiesa. Questa struttura... può anche pendere dal soffitto della chiesa [...] Se manca lo spazio per cappelle vere e proprie, queste possono essere sostituite da semplici altari, purché inquadrati da una coppia di colonne trabeate e opportunamente cintati [...].<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Si osserva in ogni caso che il disegno del pavimento cosmatesco appare in molti punti senza soluzione di continuità e mantiene l’inserimento di antiche lapidi in alcune zone sottostanti i dipinti; quella di Pasquino corso (1532) si trova nello stesso muro perimetrale della navata destra, al di sotto dei *Tre arcangeli*.

<sup>31</sup> I dipinti, ciascuno dei quali inserito in una cornice a rilievo in stucco (spessore m. 0,31), hanno misure simili, ma non coincidenti, oscillanti tra m. 1,55 x 2,60 e m. 1,45 x 2,45 e sono posti a una diversa altezza dal pavimento, in lieve pendenza dall’area presbiteriale all’inizio delle navate.

<sup>32</sup> C. BORROMEO, *Instructionum Fabricae et Supellectilis ecclesiasticae* Libri II (1577), a cura di S. Della Torre - M. Marinelli, Città del Vaticano 2000, cap. XIV e XV.

Scipione, orientato da sempre a impiegare nelle sue imprese maestri di diversa formazione e orientamento e a collezionarne le opere nelle sue raccolte, pur potendo rivolgersi ai pittori più innovativi presenti a Roma, per la realizzazione del programma decorativo delle navate, ha indirizzato la sua scelta verso un gruppo di pittori legati fra loro da vincoli di apprendistato o parentela e comunque strettamente connessi all'entourage della famiglia, fra quelli ritenuti più idonei ad esprimere il rigore di pensiero sotteso alla dottrina.

Tramite questi artisti la decorazione delle navate di San Crisogono individua nello stile dell'ultimo periodo della "maniera" le modalità espressive atte a suscitare composte riflessioni pietistiche, anziché recepire le novità del distraente movimento, della cromia, degli effetti di luce dell'avanzante barocco.

La direzione dell'impresa fu affidata, secondo alcuni studiosi, a Giuseppe Cesari (Arpino 1568-Roma 1640), coordinatore oltre che realizzatore di tanti cantieri borghesiani, al quale fu riservato l'onore di dipingere il quadro raffigurante l'*Incarnazione* al centro del soffitto del transetto (fig. 10), secondo altri a Paolo Guidotti (Lucca 1560-Roma 1629), insignito il 13 settembre 1608 da Paolo V del titolo onorifico di cavaliere della Milizia di Cristo e del privilegio di fregiarsi del cognome Borghese da aggiungere al proprio.<sup>33</sup>

La cultura figurativa di questo talentuoso pittore, al quale fu affidato il compito di realizzare l'apparato effimero ligneo per la canonizzazione di cinque santi promossa in San Pietro da Gregorio XV il 12 marzo 1622, subì uno scossone a contatto con l'esperienza caravaggesca, indirizzandola verso una forma espressiva di tipo naturalistico di cui si colgono gli echi nel *Crocifisso* di San Crisogono (fig. 6), ma l'artista rimase tuttavia sostanzialmente legato al linguaggio figurativo della tarda maniera, che ne fece poi declinare la fama.

Giovanni Battista Mercati (Borgo S. Sepolcro 1591- Roma 1645) esordì invece sulla scena romana proprio con il *San Carlo Borro-*

<sup>33</sup> I principali studi su Paolo Guidotti sono di I. FALDI, *Paolo Guidotti e gli affreschi della "sala del cavaliere" nel palazzo di Bassano di Sutri*, in *Bollettino d'Arte*, 42, 1957, pp. 278-295; F. D'AMICO, *Su Paolo Guidotti Borghese e su una congiuntura di tardo manierismo romano*, in *Ricerche di storia dell'arte*, 22, 1984, pp. 71-102; O. MELASECCHI, *Guidotti Paolo detto il Cavalier Borghese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 61, Roma 2004, pp. 462-466.



Fig. 10 *L'Incarnazione*, di Giuseppe Cesari per il soffitto del transetto della basilica.

*meo* per la basilica trasteverina (fig.2),<sup>34</sup> una commissione favorita dall'incontro, al suo arrivo a Roma nel 1620, con Lelio Guidiccioni, brillante poeta e collezionista di antichità, a servizio di Scipione prima e poi del card. Antonio Barberini, che lo introdusse nella cerchia della nobiltà romana e di influenti intellettuali come Marzio Milesi e Cassiano del Pozzo.

<sup>34</sup> N. MANDARANO, *Mercati, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 73, Roma 2009, pp. 606-611.

Degli altri artisti Bernardino Parasole (1600? - Roma 1642?) (fig. 5)<sup>35</sup> fu probabilmente coinvolto nel cantiere da Giuseppe Cesari, di cui era stato allievo.

Quasi sconosciuto è invece Domenico Valeriani (fig. 9), mentre in quegli stessi anni aveva raggiunto l'apice della sua carriera Giovanni Mannozi (San Giovanni Valdarno 1592- Firenze 1636),<sup>36</sup> giunto a Roma agli inizi del secondo decennio del secolo, protetto dal card. Giovanni Garzia Mellini, che lo aveva incaricato della decorazione dell'abside della basilica dei Santi Quattro Coronati e della cappella di famiglia a Santa Maria del Popolo, e dal marchese Enzo Bentivoglio e suo fratello, il cardinale Guido, legato ai Barberini oltre che a Paolo V e Scipione (fig. 8).

Abbastanza noto e apprezzato sulla scena romana era anche Ippolito Provenzale (notizie dal 1624 -Ferrara 1664), nipote del celebre mosaicista Marcello, collaboratore del Cesari,<sup>37</sup> pure protetto dai Bentivoglio, che per la basilica trasteverina realizzò i mosaici con gli animali araldici Borghese in prossimità del presbiterio e nelle guide del pavimento della navata centrale.<sup>38</sup> Ippolito fu attivo nell'orbita del Mannozi, col quale avrebbe poi collaborato in Emilia, a Gualtieri, nel palazzo dei marchesi (fig.7).

Attraverso l'opera di questi artisti e di tutte le maestranze coinvolte nei lavori condotti sul monumento, Scipione non solo emulò, superandola in magnificenza, l'impresa realizzata pochi anni prima (1617) da Pietro Aldobrandini, titolare di Santa Maria in Trastevere, con la costruzione del nuovo spettacolare soffitto a cassettoni dorati, ma divenne una delle espressioni viventi del ruolo teorizzato da Gio-

<sup>35</sup> Bernardino Parasole, figlio di Leonardo, affermato intagliatore in legno originario di Norcia e di Isabella, nota nel campo del merletto e del ricamo, nel 1624 fu pagato da Scipione per l'esecuzione tre quadri della cappella Caffarelli alla Minerva.

<sup>36</sup> F. SORCE, *Mannozi Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma 2007, pp. 122-126.

<sup>37</sup> Cfr. S. L'OCCASO, *Provenzale Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 85, Roma 2016, pp. 524-527.

<sup>38</sup> B. RINGBECK, *Giovanni Battista Soria, Arkitekt Scipione Borgheses*, Münster 1989, pp. 161-162. Marcello Provenzale (Cento, 1576, morto a Roma nel 1639 a palazzo Borghese), lavorava ai mosaici della cupola di San Pietro già dal 1600 e almeno fino al 1612. Per Scipione realizzò nel 1621 il ritratto di Paolo V a mosaico minuto conservato nella villa Pinciana del cardinale.

vanni Botero (1544-1617),<sup>39</sup> scrittore, filosofo e presbitero nello scritto *Dell'ufficio del cardinale*, pubblicato a Roma nel 1599. In esso l'Autore sostiene che il ruolo principale del porporato, oltre a quello di elettore e consigliere del papa, è di promuovere la fede attraverso l'arte e l'architettura delle vecchie chiese

madri della pietà cristiana, balie della divotione, maestre de i riti, conservatrici de i corpi santi, rammentatrici della pietà antica. Onde molto più nobile, e più pia opera si deve stimare il racconciar una Chiesa antica, che il fabricarne una nuova.<sup>40</sup>

E se l'architettura, e con essa il restauro, deve essere improntata alla magnificenza per essere in grado di propagandare una immagine di autorità, quella che Scipione ha certamente trasmesso tramite la profusione dell'oro nei soffitti, le epigrafi, la massiccia presenza delle insegne del suo casato declinate persino in funzione ornamentale, anche

la pittura deve servir grandemente alla pietà, e all'instruzione della moltitudine, di cui ella è una quasi tacita maestra», e «merita d'esser particolarmente favorita dal nostro Cardinale: e non tanto favorita, quanto regolata, e indirizzata a quel fine, che si pretende da lei nelle Chiese, che è l'edificazione de' fedeli... Imperoche ricercandosi nella pittura sacra due cose, l'una ch'edifichi, e l'altra, che insegni i semplici e gli idioti.. E finalmente, sendo che la pittura è di tanto aiuto alla pietà Christiana, deve esser grandemente raccomandata al Cardinale: ma perche ella è di natura assai lubrica, e che facilmente esce fuor del segno, tanto merita essa di favore, quanto havera d'edificazione e di decoro...<sup>41</sup>

In estrema sintesi le due successive campagne di lavori condotte da Scipione a San Crisogono, oltre a manifestare l'eccellenza della

<sup>39</sup> L. FIRPO, *Botero Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma 1971, pp. 352-362. HILL, *The Patronage* cit., p. 434 ha efficacemente rimarcato questo ruolo di Scipione sottolineando il significato della sua azione per il restauro della basilica.

<sup>40</sup> G. BOTERO, *Dell'Uffizio del cardinale*, Roma 1599, pp. 30-31; HILL, *The Patronage* cit., passim.

<sup>41</sup> BOTERO, *Dell'Uffizio*, cit., pp. 32-33 e 35; HILL, *The Patronage* cit., passim.

Chiesa tramite il proprio mecenate, rappresentano l'espressione della sua personale fortuna e magnificenza (la prima) in qualità di cardinale nipote, e della ripresa del suo status nella città (la seconda), anche se non dal punto di vista puramente materiale, mai toccato né messo in discussione, mentre lo era stato il suo potere offuscato dalla morte di Paolo V a favore del temibile rivale Ludovico Ludovisi, elevato alla porpora il giorno successivo all'incoronazione di Gregorio XV.