



SAPIENZA  
UNIVERSITÀ DI ROMA

**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

*DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E DELLO SPETTACOLO*

Dottorato di Ricerca in Storia dell'Arte – XXXI Ciclo

*Andrea Sacchi 1639-1661: il patronato dei Barberini, l'ambiente erudito,  
le opere della tarda attività*

Tutor:

Novella Barbolani di Montauto

Co-Tutor:

Michela di Macco

Dottoranda:

Alessandra Cosmi

Matricola:

1698476

**Anno Accademico 2017/2018**



## Indice

Introduzione	p. 4
<b>1 CAPITOLO</b>	
<i>Fortuna critica e ragioni della ricerca</i>	p. 8
<b>2 CAPITOLO</b>	
<i>Andrea Sacchi e l'entourage barberiniano</i>	p. 42
2.1 I primi contatti con la famiglia papale: incertezze e ipotesi	p. 42
2.2 Il mecenatismo del cardinale Antonio	p. 51
2.3 La corte di Urbano VIII: committenti e opere	p. 59
<b>3 CAPITOLO</b>	
<i>La cultura antiquaria di Andrea Sacchi</i>	p. 65
3.1 Lo studio dall'antico: Lelio Biscia e François Duquesnoy	p. 65
3.2 La cerchia erudita di Francesco Barberini e il 'Museo Barberiniano'	p. 69
<b>4 CAPITOLO</b>	
<i>Il programma culturale della famiglia Barberini: l'esaltazione di Raffaello</i>	p. 73
4.1 Il cardinale Francesco e la nascita dell'arazzeria	p. 73
4.2 Le copie da Raffaello ordinate dalla famiglia Barberini	p. 87
<b>5 CAPITOLO</b>	
<i>Le opere della tarda attività e i rapporti con la bottega</i>	p. 94
5.1 La decorazione del Battistero Lateranense 1639-1649	p. 97
5.2 Andrea Sacchi e la Marca	p. 106

5.3 Rieti: il caso dell' <i>Angelo custode</i>	p. 109
5.4 I dipinti per l'area umbra	p. 112
5.5 La <i>Visione di S. Filippo Neri</i> a La Valletta	p. 116
5.6 I cantieri promossi da Antonio Barberini: Andrea Sacchi come architetto e soprintendente ai lavori	p. 118
Appendice documentaria	p. 123
Regesto dei documenti	p. 149
Bibliografia	p. 178
Tavole	p. 230

## Introduzione

Sono trascorsi ormai quarant'anni dalla monografia che Ann Sutherland Harris (1977) dedicò ad Andrea Sacchi, un lavoro che ebbe il merito di definire la personalità di uno dei principali protagonisti della scena artistica romana della prima metà del Seicento. Da allora si sono susseguiti una serie di contributi che in misura diversa hanno permesso di aggiungere altri tasselli alla conoscenza del pittore, sul quale però permane un giudizio che fatica ad essere abbandonato e che ancora lo consacra come uno dei massimi rappresentanti della tendenza classicista. È quanto emerge anche dal catalogo dell'unica esposizione monografia che nel 1999 fu dedicata all'artista, un'occasione importante durante la quale furono approfonditi alcuni aspetti centrali, come l'uso del colore e l'attività di architetto, ma che privilegiò soprattutto i dipinti eseguiti durante il pontificato di Urbano VIII Barberini (1623-1644). Fu però un momento cruciale per porre l'attenzione sulla fortuna di Sacchi, su quanto egli sia stato ammirato dagli artisti contemporanei e seguito da quelli della generazione successiva, uno spunto di ricerca che avrebbe potuto aprire un dibattito intorno a tale tema ma che sembra essere rimasto circoscritto a quella circostanza. Nel corso degli anni poi si sono susseguiti molti studi che hanno permesso di ampliare e approfondire le conoscenze sul pittore, ma che presentano ancora molti interrogativi che almeno in parte si è cercato di discutere in questa sede.

È solo negli ultimi anni, e attraverso un lento procedere, che ha iniziato a farsi strada una considerazione più oggettiva dello stile di Sacchi e del ruolo ricoperto nel panorama artistico seicentesco, sebbene la quantità di opere che gli vengono attribuite lasci intendere che molta strada è ancora da fare. Occuparsi oggi dell'artista infatti implica destreggiarsi in molti casi con una compagine di assunti che spesso hanno pregiudicato la considerazione del suo modo di dipingere e quindi la lettura delle sue opere. Una lettura che, come si diceva, ha privilegiato i dipinti eseguiti nel periodo più sfolgorante della sua carriera, caratterizzato da una sequela di incarichi che vedono nel cardinale Antonio la figura principale ma, è bene sottolinearlo, non esclusiva. Gli studi infatti sembrano essersi concentrati soprattutto intorno al sodalizio tra Sacchi e il prelado, un rapporto che fu certamente fondamentale ma che oggi si rivela in parte insufficiente per comprendere alcuni legami che il pittore seppe intessere anche con altre personalità presenti a Roma.

L'intento di questo lavoro dunque non era né quello di aggiornare il testo della Sutherland Harris, né quello di proporre un nuovo catalogo delle opere, tanto che, come si evince dall'impostazione seguita, il discorso avviato intorno al pittore ha inevitabilmente escluso alcuni aspetti. La ricerca muove invece dalla consapevolezza che il testo della studiosa inglese non si debba considerare come un punto di arrivo per le conoscenze su Sacchi – e quindi un lavoro che deve solo

essere aggiornato con le nuove scoperte che si sono susseguite dal 1977 ad oggi – bensì come una fondamentale acquisizione che avrebbe dovuto dar vita ad un fruttuoso dibattito intorno al pittore. Come si è cercato di far emergere, Ann Sutherland Harris aveva fornito una serie di spunti di ricerca che non sempre risultano perseguiti, proprio come era avvenuto anni prima con la monografia di Hans Posse (1925) che aveva posto l'accento su alcuni punti tuttora validi e sui quali si è ritenuto necessario interrogarsi ulteriormente. La direzione indicata dai due studiosi ha permesso infatti di considerare l'artista da un nuovo punto di vista, per alcuni versi inedito, che ha portato ad una maggiore consapevolezza del ruolo che egli ricoprì all'interno del programma culturale promosso dalla famiglia Barberini, nonché a riflettere maggiormente sulle opere realizzate nel corso dell'ultimo ventennio di attività. Tale approfondimento sul periodo più tardo dell'artista ha portato inevitabilmente ad interrogarsi anche sulle opere realizzate nella seconda metà degli anni Trenta, così da poter individuare l'evoluzione dello stile di Sacchi attraverso le riflessioni condotte sul colore, soprattutto in relazione al soggiorno nel Nord Italia (1635-1636) e ai nuovi ragionamenti sulle opere di Correggio e Raffaello, arrivando all'elaborazione di quello che Giovan Pietro Bellori definì il “colore temperato”.

L'intento iniziale del presente lavoro era soprattutto quello di lavorare sui dipinti che Sacchi inviò in alcuni centri dell'area umbro-marchigiana, cercando di comprendere l'impatto che questi ebbero in quei territori e quindi la risposta che giunse da parte degli artisti locali. Vi erano già stati alcuni tentativi in questa direzione che avevano preso in esame le singole opere, ma, dopo il testo della Sutherland Harris, non era stato condotto alcun approfondimento che abbracciasse l'intera produzione relativa agli anni Quaranta e Cinquanta. Pertanto, si era giunti all'evidente divario tra le conoscenze acquisite sui dipinti del primo periodo romano rispetto a quelle sulle ultime opere, una lacuna che aveva pregiudicato anche la possibilità di osservare l'evoluzione dello stile di Sacchi durante tutto l'arco della sua carriera, nonché l'individuazione della partecipazione della bottega nelle diverse commissioni. Si è potuto rilevare che la maggior parte degli studi dedicati alle opere più tarde avevano cercato di chiarire il contesto in cui queste erano state inviate e quindi i rapporti diretti con la scena artistica romana, soprattutto nel caso dei dipinti inviati nelle aree marchigiane. Quest'ultimi infatti erano stati letti soprattutto come il riflesso di quanto avveniva alla corte di Roma, giustificando le scelte dei committenti con la volontà di inserirsi in una linea di gusto che dal centro si propagava alle zone periferiche dello Stato Pontificio. Era stata quindi individuata e definita una tendenza molto diffusa e avallata da diverse e importanti personalità legate all'*entourage* dei Barberini, come i cardinali Angelo Giori e Giovan Battista Pallotta. Seguendo questa direzione tracciata dagli studi si è cercato di ragionare sulla fortuna che ebbero le opere di Sacchi nei contesti in cui furono inviate, ragionando sulla risposta degli artisti locali e provando – soprattutto nel caso delle Marche – a

rintracciare la diffusione del linguaggio sacchiano prima dell'arrivo nelle stesse zone dei dipinti di Carlo Maratti che, come è ormai noto, ebbero un'eco vastissima. Bisogna però tenere conto che, in questo approccio che mette al centro la lettura dell'opera, vi sono state molteplici difficoltà a causa del sisma che ha recentemente interessato i territori presi in esame, quindi non sempre è stato possibile effettuare i sopralluoghi necessari, pregiudicando in molti casi la visione diretta dei dipinti.

L'attenzione dedicata agli ultimi lavori ha permesso inoltre di approfondire le conoscenze sul contesto romano nel quale Sacchi si trovò a lavorare durante la fase matura della sua carriera, scandita da una parte dalla decorazione del Battistero Lateranense (1639-1649) e dall'altra dall'incarico di supervisionare i cantieri architettonici promossi dal cardinale Antonio dopo il 1653. Proprio quest'ultima attività sembra aver impegnato enormemente il pittore al punto da costringerlo a demandare alcune commissioni alla sua bottega, avviando così anche la realizzazione di un'ampia serie di repliche tratte dalle sue invenzioni. L'approfondimento sull'attività di architetto, avviata dagli importanti studi di Karin Wolfe (1999), ha permesso di ragionare sulle competenze dell'artista e di perseguire una direzione indicata proprio dalla studiosa in merito alle conoscenze che Sacchi aveva dell'architettura classica. Partendo quindi da casi individuati dalla critica, come il legame del pittore con Lelio Biscia e Leonardo Agostini tratteggiati rispettivamente dalla Wolfe e da Ingo Herklotz (2012), si è cercato di verificare se gli interessi di Sacchi per l'antico fossero circoscritti soltanto ad alcuni momenti specifici o se invece potessero rappresentare la traccia di una più complessa e approfondita cultura antiquaria. Questa ipotesi ha permesso di rintracciare – o di definire con maggiore chiarezza – alcuni rapporti che egli seppe intessere con alcuni eruditi del tempo, un lavoro che certamente non ha la pretesa di essere esaustivo ma che si pone come un primo tentativo per comprendere quanto Sacchi partecipasse attivamente al dibattito culturale nella Roma del tempo. Attraverso le ricerche condotte in questa direzione, si è potuto inoltre stabilire che la cerchia erudita frequentata dal pittore era quella legata soprattutto a Francesco Barberini e quindi gravitante intorno al 'Museo' di antichità fondato dal prelado. Tale acquisizione, oltre ad offrire nuove conoscenze sull'artista, si pone come un elemento cruciale per accertare con chiarezza che egli non fu esclusivamente una creatura del cardinale Antonio come sinora ritenuto.

Infine, si è cercato di ragionare maggiormente sull'ambiente in cui si collocò l'attività di Sacchi, infatti la monografia di Ann Sutherland Harris è tuttora uno strumento fondamentale per il catalogo dei dipinti, ma risulta ormai superato per quel che concerne la discussione intorno alle opere, sia perché la studiosa non sembra aver posto particolare attenzione al contesto – se non in merito ai rapporti tra il pittore e gli artisti contemporanei – sia perché le conoscenze che si hanno oggi sull'arte seicentesca, soprattutto quella romana, sono molto più ampie. La difficoltà della ricerca è stata

proprio quella di dover ricucire intorno alle opere tutta una serie di rapporti e rimandi a cui sinora era stata dedicata una scarsa attenzione. Ne è una dimostrazione la mancanza di un approfondimento sulle circostanze in cui avvenne il passaggio di Sacchi dalla cerchia del cardinale Francesco Maria del Monte all'*entourage* barberiniano, un momento cruciale che gli garantì una carriera sfolgorante e che si propone possa essere stato favorito da Cassiano dal Pozzo, figura centrale nell'ambiente culturale romano.

Pertanto, partendo da una discussione che riconsiderasse quanto sinora scritto sull'artista, si è cercato di approfondire e di chiarire alcuni aspetti che necessitavano di essere messi maggiormente a fuoco, così da poter raggiungere una conoscenza più ampia del pittore. Il presente lavoro non ha certamente la pretesa di poter ricostruire in ogni dettaglio la vicenda artistica di Andrea Sacchi, ma muove dalla volontà di avviare una proficua discussione intorno all'artista, arrivando a ragionare su nuove ipotesi che hanno tenuto conto tanto delle opere quanto del contesto.



## Capitolo Primo

### *Fortuna critica e ragioni della ricerca*

Nel 1962, nel catalogo della mostra *L'Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, Andrea Emiliani scriveva: «La storia più vera di Andrea Sacchi è ancora in buona parte da narrare (...) raccomando per questo una ben precisa attenzione a tutto il decennio che va dal '30 al '40»<sup>1</sup>. Più di trent'anni dopo, in occasione dell'esposizione monografica dedicata al pittore nel 1999<sup>2</sup>, Oreste Ferrari riportava queste stesse parole sottolineando che, nonostante il meritevole lavoro di Ann Sutherland Harris (1977)<sup>3</sup> e dei contributi successivi<sup>4</sup>, si avvertiva la mancanza di un'indagine più approfondita sullo stile di Sacchi, soprattutto in merito al colore<sup>5</sup>. Si può aggiungere che a quasi vent'anni da queste osservazioni si riscontrano ancora molti nodi da sciogliere, non soltanto per i decenni indicati da Emiliani ma anche per quelli successivi. La conoscenza dell'artista, malgrado i molti studi a lui dedicati, resta infatti pressoché limitata agli anni del pontificato di Urbano VIII Barberini (1623-1644) e alle opere presenti a Roma, mentre molte incertezze avvolgono ancora i dipinti presenti nelle zone periferiche dell'allora Stato Pontificio e nei quali si rintraccia il largo impiego della bottega. Inoltre, si registra una scarsa attenzione per i rapporti che Sacchi seppe intessere con le personalità che in quegli anni partecipavano alla vita culturale romana – soprattutto in relazione alla corte papale – tanto che si ha un catalogo delle opere ma manca il contesto nel quale leggerle. Questo è dovuto soprattutto alla considerazione della monografia della Sutherland Harris quale punto di arrivo per la conoscenza del pittore, un testo che ha pregevolmente ricostruito la vicenda artistica di Sacchi ma che presenta molti limiti rispetto alla consapevolezza che si ha oggi dell'arte secentesca, e non soltanto quella romana. Bisogna allora ripercorrere i passaggi fondamentali degli studi dedicati al pittore per riuscire a comprendere l'entità della sua fortuna critica e le ragioni che oggi spingono ad occuparsi di lui, ponendo l'attenzione soprattutto su alcuni passaggi che necessitano di essere nuovamente discussi e maggiormente approfonditi.

Le conoscenze su Andrea Sacchi si desumono principalmente dalle biografie che gli sono state dedicate da Giovan Pietro Bellori<sup>6</sup> e Giovan Battista Passeri<sup>7</sup>, tanto che l'impostazione del racconto e la discussione delle opere prese in esame – seppure discordanti in alcuni punti – hanno segnato la

---

<sup>1</sup> EMILIANI 1962, p. 306.

<sup>2</sup> *Andrea Sacchi* 1999. Una piccola e più modesta mostra era già stata dedicata al pittore, sempre a Nettuno, nel 1985 e nello stesso anno Antonio D'Avossa dava alle stampe una monografia nella quale, a parte qualche osservazione sulle opere, riproponeva i risultati raggiunti da Ann Sutherland Harris nel 1977. Cfr. *Andrea Sacchi* 1985; D'AVOSSA 1985.

<sup>3</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977.

<sup>4</sup> Per la bibliografia completa e aggiornata si rimanda a COSMI 2017.

<sup>5</sup> FERRARI 1999.

<sup>6</sup> BELLORI 1672 (2009), pp. 535-568.

<sup>7</sup> PASSERI 1673 (1934), pp. 291-304.

strada per la storiografia successiva. I due testi infatti risultano le fonti privilegiate per coloro che nel corso del XVII e del XVIII secolo dedicarono a Sacchi un profilo biografico più o meno esteso e per quanti discussero le sue opere all'interno di testi di più ampio respiro, quali ad esempio *Il microcosmo della pittura* di Francesco Scannelli e *Le finzze de pennelli italiani* di Luigi Scaramuccia<sup>8</sup>. Il debito contratto nei confronti dei due storiografi seicenteschi si rivela ingente e i biografi che si basarono sulle loro *Vite* raramente aggiunsero ulteriori notizie, anzi in molti casi questi operarono un processo di sintesi che li portò ad occuparsi soltanto di alcune opere, reputate più interessanti secondo il loro gusto, e a rifuggire ogni genere di descrizione o commento delle stesse. Tra questi autori, entro la prima metà del Settecento, si ritrovano Pellegrino Orlandi<sup>9</sup>, Nicola Pio<sup>10</sup> e Lione Pascoli<sup>11</sup> che, pur con alcune differenze, tratteggiano il medesimo ritratto di Sacchi, insistendo particolarmente su alcuni punti: l'importanza dell'apprendistato presso Francesco Albani, le doti di abile coloritore e disegnatore, l'insegnamento nella bottega e nell'accademia da lui istituita, la lentezza nel dipingere. Il testo di Pascoli però si discosta in parte dal gruppo perché l'impostazione della biografia risulta molto più vicina al modello delle *Vite* di Bellori e Passeri, sebbene sia assente ogni genere di osservazione sulle opere discusse. Egli inoltre riporta un aneddoto sui rapporti tra Sacchi e Gian Lorenzo Bernini che non si ritrova altrove<sup>12</sup>, raccontando che lo scultore, dopo aver terminato la *Cattedra di S. Pietro* per l'abside della basilica vaticana (1656-1666), chiamò il pittore per avere un'opinione sull'opera finita, ma questi si limitò ad osservare che le quattro statue ai piedi della composizione non erano ben proporzionate e apparivano quindi troppo piccole<sup>13</sup>. Al di là dell'attendibilità del racconto, tale episodio sembra inserito nel testo per testimoniare i rapporti tutt'altro che sereni intercorsi tra i due artisti, infatti poco prima di raccontare l'accaduto Pascoli scrive che Sacchi «non fu molto amico degli altri professori, criticar soleva l'opere di tutti, e le sapeva criticare (...) trattava pochissimo generalmente con loro, e niente col Bernini, con cui aveva avuto qualche non leggier contrasto»<sup>14</sup>. Anche in un'altra biografia, quella dedicata a Paolo Naldini<sup>15</sup>, il biografo riferisce dei dissapori tra i due artisti, ma sembra che tali divergenze – ammesso che siano esistite – non influenzassero la considerazione che Sacchi aveva di Bernini, infatti nelle sue volontà

---

<sup>8</sup> SCANNELLI 1657; SCARAMUCCIA 1674.

<sup>9</sup> ORLANDI 1704 (1753), p. 57.

<sup>10</sup> PIO 1724 (1977), pp. 17-18.

<sup>11</sup> PASCOLI 1730-1736 (1992), pp. 73-78.

<sup>12</sup> Successivamente verrà ripreso solo in DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1762, pp. 34-35.

<sup>13</sup> PASCOLI 1730-1736 (1992), p. 75.

<sup>14</sup> Ibidem. Stanislao Frascchetti, nella sua celebre monografia su Bernini, riporta una lettera datata 19 novembre 1639 che testimonierebbe la forte competizione tra i due artisti e nella quale si legge: «Andrea Sacchi Pittore assai celebre del Signor Cardinale Antonio ha havuta cura di fare il Catafalco per l'esequie secolari dei Padri Gesuiti, e tuto è riuscito pieno di tanta maestà e vaghezza, che l'emulazione già nata col Cavaliere Bernini si farà maggiore». Cfr. FRASCCHETTI 1900, p. 254.

<sup>15</sup> PASCOLI 1730-1736 (1992), pp. 907-916.

testamentarie lasciò scritto che la tomba doveva essere realizzata secondo il progetto dello scultore<sup>16</sup>. Per quanto riguarda l'episodio della *Cattedra* non vi è la possibilità di stabilire se si tratti di un mero espediente letterario – peraltro comune nella letteratura artistica seicentesca<sup>17</sup> – ma, se si vuole considerare la possibilità che effettivamente lo scultore possa aver interpellato il pittore per un parere, questo deve essere avvenuto durante le fasi di progettazione che iniziarono nel 1656, infatti la fusione delle sculture terminò soltanto nel 1663 e Sacchi era morto già da due anni<sup>18</sup>. La testimonianza di Pascoli ha portato ad interrogarsi in questa sede sul gruppo berniniano in relazione ad un ipotetico coinvolgimento di Sacchi, facendo emergere un aspetto interessante. Osservando infatti i modelli in terra cruda per il *S. Giovanni Crisostomo* [Fig. 1] e per il *S. Atanasio*<sup>19</sup> [Fig. 2] si riscontra un forte richiamo alla tipologia dei vecchi tipica della produzione sacchiana: l'incipiente calvizie con i capelli ondulati che ricadono solo ai lati del viso, la caratterizzazione psicologica impressa mediante l'espressione marcatamente corruciata che increspa le sopracciglia, la bocca serrata con gli angoli pronunciati e incavati e rivolti verso il basso, incorniciati poi dalla barba mossata dal vento e costruita con poche ed ampie ciocche ricciolute. A supportare questa ipotesi concorre l'individuazione di diversi confronti puntuali tra i due modelli e alcuni dipinti di Sacchi: i monaci della *Visione di S. Romualdo* (1631-1632) [Fig. 3] – un'opera che ha goduto di enorme fortuna tra i suoi contemporanei e che fu ammirata sino alla fine del XVIII secolo, come testimonia la considerazione da parte di Antonio Canova che la inserisce tra i migliori cinque dipinti da vedere a Roma<sup>20</sup> – il S. Francesco di Paola nel quadro commissionato dal cardinale Angelo Giori per S. Maria in Via a Camerino (1640) [Fig. 4], e in ultimo le teste di vecchio che ricorrono nelle otto tele con le *Storie del Battista* per il Battistero Lateranense (1645-1649)<sup>21</sup>, in particolare la figura di Zaccaria dell'*Annuncio a Zaccaria* [Fig. 5] e il S. Gioacchino della *Visitazione* [Fig. 6]. Tale vicinanza è più evidente nei due modelli in terra cruda che nella redazione finale delle sculture, che pure mantengono alcune delle caratteristiche sopradescritte, discostandosi in parte dalla tipologia dei volti berniniani. È interessante notare inoltre che le stesse peculiarità si ritrovano anche in un altro modelletto realizzato sempre all'inizio degli anni Sessanta, cioè lo studio per la testa del *S. Girolamo* (1661 ca.) [Fig. 7] destinato alla Cappella

---

<sup>16</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 32-33, 115. Allo stato attuale degli studi non si hanno elementi per poter confermare se le volontà testamentarie di Sacchi furono eseguite secondo le sue disposizioni. Inoltre, bisogna ricordare che la tomba in S. Giovanni in Laterano è stata spostata dalla sua prima sede e questo ha comportato un'alterazione di quello che doveva essere l'aspetto originario. Cfr. CIRULLI 2012. Per la figura di Naldini, molto spesso confuso con Pietro Paolo Ubal dini si veda BARROERO 1997.

<sup>17</sup> CAPUCCI 1968.

<sup>18</sup> La bibliografia sulla *Cattedra di S. Pietro* è ormai molto vasta, si veda principalmente FRASCHETTI 1900, pp. 332-333; ANGELINI 1998, p. 18; SUTHERLAND HARRIS 2001, pp. 113-128.

<sup>19</sup> *Bernini. Sculpting in clay* 2012, pp. 56-57.

<sup>20</sup> CANOVA 1799-1780 (1959), pp. 28-29.

<sup>21</sup> Per i dipinti si rimanda a SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 52, 61-62, 87-90. Per la tela di Camerino cfr. IERROBINO 2014.

della Madonna del Voto nella cattedrale di Siena, una committenza di papa Alessandro VII Chigi<sup>22</sup>. È difficile comprendere le motivazioni alla base di questa nuova attenzione di Bernini per le opere di Sacchi, infatti una forte vicinanza tra i loro lavori è stata individuata soltanto nella loro fase giovanile, cioè nei dipinti eseguiti intorno al 1630 e per i quali è stato proposto di vedere una dipendenza di Sacchi nei confronti di Bernini<sup>23</sup>, anche se forse sarebbe più corretto ipotizzare che si siano guardati a vicenda<sup>24</sup> come d'altronde avveniva in quegli anni tra diversi giovani artisti<sup>25</sup>. Soltanto Hans Posse, nella monografia dedicata al pittore (1925)<sup>26</sup>, proponeva di intravedere una vicinanza tra i due artisti anche nella fase più matura, rintracciando nella *Visione di S. Romualdo* il modello per le composizioni che Bernini realizzò all'inizio degli anni Sessanta per il frontespizio delle *Prediche dette nel Palazzo Apostolico* di padre Giovanni Paolo Oliva [Fig. 8], dunque contemporaneamente ai modelli scultorei di cui si è detto<sup>27</sup>. Questa breve riflessione non ha la pretesa di poter esaurire l'argomento, ma certamente evidenzia la necessità di approfondire maggiormente il rapporto tra i due artisti, cercando di andare oltre la convinzione che tra loro vi fossero soltanto antagonismo e gelosie<sup>28</sup>.

Tornando alle biografie dedicate a Sacchi, nella seconda metà del XVIII secolo la storiografia artistica si dimostra meno generosa nei suoi confronti e se Luigi Lanzi nella sua *Storia Pittorica della Italia* (1795-1796) ribadisce le qualità del pittore sinora rilevate – cioè l'apprendistato presso Albani, l'uso sapiente del colore, l'abilità grafica, l'insegnamento in bottega e nell'accademia privata, l'evidente pigrizia – Anton Raphael Mengs riporta un giudizio che si discosta totalmente da quanti lo avevano preceduto. Nel 1780 egli scrive che i pittori moderni dovrebbero tornare a guardare gli esempi offerti dall'arte greca, proprio come fece Raffaello, e che ormai in Italia si «abbandonò il buon gusto della Scuola de' Carracci», tanto che a Roma vi è «un Andrea Sacchi, Pittore dello stesso gusto e della medesima facilità di Cortona, insegnando a lasciar le Pitture come soltanto indicate, e prendendo le idee delle cose naturali senza dar loro alcuna determinazione»<sup>29</sup>. Mengs dunque non vede in Sacchi un erede della tradizione carraccesca, né riconosce i suoi ragionamenti sul modello

---

<sup>22</sup> Bernini. *Sculpting in clay* 2012, pp. 257-261.

<sup>23</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 51-52; MONTANARI 2007; *Da Caravaggio a Bernini* 2017, cat. n° 29, pp. 212-214.

<sup>24</sup> Su questa seconda interpretazione si veda: GRASSI 1945, pp. 18-21; MARTINELLI 1950; WITTKOWER 1958 (1993), pp. 144-147; ANGELINI 2007; FICACCI 2017. Bisogna inoltre rilevare una forte vicinanza stilistica anche tra i loro disegni, come proposto in REFICE 1950; MONTANARI 1998.

<sup>25</sup> BRIGANTI 1962, pp. 28-34. Si tratta di quella schiera di artisti, tra cui ad esempio Nicolas Poussin e Pietro da Cortona, ma anche lo scultore François Duquesnoy, che lo studioso definisce 'generazione del '30'. Un'analisi che viene ulteriormente ribadita in EMILIANI 1962.

<sup>26</sup> POSSE 1925, p. 65. La proposta viene accolta e riportata anche in SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 25.

<sup>27</sup> Per la commissione cfr. FAGIOLO DELL'ARCO 2002, pp. 174-177 (con bibliografia precedente); RURALE 2013. Per i rapporti tra padre Oliva e Bernini si veda inoltre KUHN 1969; BRUNETTI 2017, p. 397.

<sup>28</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 30-33. Tale considerazione si ritrova già in FRASCHETTI 1900, p. 407; LORENZETTI 1914, p. 138. La convinzione di un forte antagonismo tra i due artisti ha risentito anche della lettura novecentesca delle *Vite* e dell'esclusione di Bernini dal progetto editoriale. Su questo punto si veda la disamina in MONTANARI 2009.

<sup>29</sup> MENGES 1780, p. 124.

raffaellesco, sostenendo che egli nelle sue opere si limita ad imitare ciò che la natura gli offre. Per comprendere maggiormente il giudizio estetico dell'artista tedesco si possono ricordare le parole che negli stessi anni spese a proposito di Carlo Maratti: «Roma fu un poco più felice; perché ad Andrea Sacchi successe Carlo Maratta suo discepolo, il quale si applicò molto a disegnar le opere di Raffaello nel Vaticano (...) ma il gusto generale del suo tempo non gli permise di seguire interamente il carattere di Raffaellesco, e l'occasione di dipinger sempre Madonne, e quadri di altari lo portarono a farsi uno stile misto di quello de' Carracci e di Guido; e con ciò sostenne la pittura in Roma, che non precipitasse come altrove (...)»<sup>30</sup>. Senza entrare nel merito del pensiero e del gusto di Mengs<sup>31</sup>, bisogna almeno ricordare che le considerazioni espresse su Sacchi e Cortona sono presenti anche nel *Geschichte der Kunst des Alterthums* (1764) di Johann Joachim Winckelmann, il quale riteneva che i detentori della rinnovata attenzione per l'arte classica inaugurata dai Carracci fossero Domenichino, Guido Reni, Francesco Albani, il Guercino e Nicolas Poussin, ai quali opponeva i pittori che si erano avvicinati alla tendenza 'barocca', tra cui appunto Cortona e Sacchi<sup>32</sup>. Anche Mengs, seguendo questa concezione dell'arte secentesca in relazione all'antico, sosteneva che Poussin fosse uno dei pochi artisti che aveva saputo seguire l'esempio degli antichi, apprezzandone le fedeli citazioni presenti nei suoi dipinti<sup>33</sup>. L'aspra critica dell'artista tedesco viene riportata pochi anni dopo da Lanzi (1795-1796)<sup>34</sup> ma senza essere messa in discussione, egli infatti non esprime un'opinione a riguardo e lascia che «su qual punto giudichino i professori»<sup>35</sup>. Tuttavia, si può immaginare che l'abate non convenisse con il giudizio di Mengs poiché dal suo testo Sacchi emerge come l'unico allievo al pari del suo maestro Albani – quindi inserito nella discendenza della scuola carraccesca – e come il miglior coloritore che potesse vantare la 'scuola romana' dopo il suo principe Raffaello<sup>36</sup>, nonché uno dei disegnatori più insigni. Come dichiara lo stesso Lanzi<sup>37</sup>, tali osservazioni sono desunte in gran parte dai testi di Bellori e Passeri, ma al contrario dei due biografì egli si rivela parco di notizie, infatti si limita ad un brevissimo elenco delle opere ed esprime un giudizio soltanto per la *Visione di S.*

---

<sup>30</sup> *Opere di Antonio Raffello Mengs* 1787, vol. 2, p. 241. Sull'argomento si veda inoltre ROETTGEN 2016, pp. 19-21.

<sup>31</sup> ROETTGEN 1977; PELZEL 1979; CIOFFI 2017.

<sup>32</sup> WINCKELMANN 1764 (1990), pp. 114, 180; *Opere di G.G. Winckelmann* 1832, p. 734; TESTA 1999. Per i complessi rapporti tra Winckelmann e Mengs si veda ROETTGEN 1993.

<sup>33</sup> Per la bibliografia specifica su questo argomento si rimanda ai riferimenti contenuti in MENGES 1762 (2003); ROETTGEN 1977; CIOFFI 1981; CIOFFI 2014.

<sup>34</sup> LANZI 1795-1796. Il profilo di Sacchi riportato dall'abate costituirà la principale fonte per Stefano Ticozzi nella compilazione del suo *Dizionario*. Cfr. TICOZZI 1832, p. 285.

<sup>35</sup> LANZI 1795-1796, p. 496.

<sup>36</sup> Lanzi riprende la concezione di 'scuola' dal *Trattato* di Giovan Battista Agucchi e dagli scritti di Bellori. Su questo tema si veda soprattutto PREVITALI 1976, pp. XXXV-XL; GINZBURG 1996; MONTANARI 2009, pp. 694-702; GINZBURG 2015.

<sup>37</sup> LANZI 1795-1796, pp. XXII-XXIII; 546-547.

*Romualdo*, definendola una dei quattro migliori dipinti presenti a Roma, un giudizio che ricorda quanto detto a proposito di Canova<sup>38</sup>.

Il ritratto di Sacchi che la storiografia artistica secentesca aveva consegnato al XVIII secolo era però destinato a svanire in fretta, tanto che nella seconda metà dell'Ottocento si era quasi persa memoria dell'artista. Tommaso Minardi afferma infatti: «È tanto lontano dall'essere celebre il Pittore Sacchi [...] che il suo nome neanche mi è riuscito di trovare negl'Indici del Lanzi, e di altri. [...] non puo [sic], a mio parere, essere oggetto delle cure del Ministero; e può invece darglisi licenza di ristaurarlo come meglio ad essi parerà»<sup>39</sup>. Queste parole giungono in risposta ai conventuali della chiesa di S. Francesco a Nettuno che nel 1865 avevano richiesto il restauro della pala di Sacchi con la *Madonna di Loreto*, uno dei primi dipinti realizzati dal pittore<sup>40</sup>. Soltanto dopo ulteriori verifiche Minardi stabilì che Sacchi era stato molto stimato «nel suo tempo»<sup>41</sup>, un'osservazione che, unita alla necessità di indagini approfondite, lascia intendere che a quell'altezza del XIX secolo la fama del pittore era ormai un vago ricordo.

Bisognerà quindi attendere i primi decenni del Novecento per assistere ad una rinnovata attenzione nei confronti del pittore, ma prima di affrontare il recupero della sua personalità e delle sue opere negli studi moderni si ritiene necessario ripercorrere alcuni passaggi particolarmente significativi delle biografie redatte da Bellori e Passeri, avviando una discussione che ricostruisca come e in che misura queste siano state recepite dalla critica novecentesca. Il confronto tra i due lavori è già stato proposto in altre sedi con una lettura che appare spesso concentrata soltanto su alcuni punti d'interesse, come l'uso del colore nelle opere di Sacchi<sup>42</sup>, oppure, molto più spesso, finalizzata a stabilire chi sia più attendibile tra Passeri e Bellori, eleggendo in molti casi quest'ultimo come interlocutore privilegiato<sup>43</sup>.

---

<sup>38</sup> Il primo ad inserire la *Visione di S. Romualdo* tra i dipinti più belli da vedere a Roma è Luigi Scaramuccia nel suo celebre testo *Le finzze de' pennelli italiani*. Cfr. SCARAMUCCIA 1674, p.78.

<sup>39</sup> VENTRA 2013, p. 96.

<sup>40</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 51. Nel catalogo della mostra dedicata a Sacchi nel 1999 si propende per un'attribuzione *post* 1636, dal momento che in una visita pastorale del cardinale Altieri di quell'anno non viene menzionata e si lamenta il cattivo stato in cui versavano gli altari. Cfr. *Andrea Sacchi* 1999, pp. 62-64. La Sutherland Harris rifiuta l'ipotesi di posticipare la datazione del dipinto che per ragioni stilistiche non può essere un'opera della maturità di Sacchi. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 2000, p. 444, nota 6. Mi sembra che le ragioni addotte dalla studiosa siano convincenti e manterrei il quadro nei primi anni di attività, infatti sembra ancora molto legato agli insegnamenti di Albani.

<sup>41</sup> VENTRA 2013, p. 96. L'anno successivo, sulle pagine della rivista "Il Buonarroti", Sacchi veniva definito uno di «quegli uomini che con l'ingegno onorarono il nostro paese» e, seguendo le parole del Lanzi, il migliore coloritore della scuola romana dopo Raffaello. Cfr. MONTI 1866.

<sup>42</sup> FERRARI 1999; MĂGUREANU 2006.

<sup>43</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977; *Vite di Andrea Sacchi* 1999, anche se nel testo ricorrono diverse imprecisioni sulle notizie relative al pittore e all'interpretazione dei due testi; SUTHERLAND HARRIS 2000.

Le *Vite* belloriane videro la luce nel 1672 ma la biografia di Sacchi rimase in forma manoscritta sino all'edizione di Michelangelo Piantentini nel 1942<sup>44</sup>, mentre il testo di Passeri, che era concluso negli stessi anni, venne pubblicato postumo nel 1772. La vicinanza cronologica dei due lavori e la presenza di alcuni brani coincidenti hanno spinto la critica a supporre un rapporto di dipendenza di Bellori nei riguardi di Passeri<sup>45</sup> e viceversa<sup>46</sup>, ma al di là o meno dell'esattezza di tali ipotesi restano entrambi lavori originali e densi di indicazioni che si sono rivelate attendibili nella maggior parte dei casi<sup>47</sup>. I due autori furono infatti coetanei di Sacchi, ebbero modo di frequentarlo e di rivolgersi a testimoni oculari per il reperimento delle notizie: Bellori poteva contare sulla testimonianza di Carlo Maratti<sup>48</sup>, l'allievo più importante che rimase nella bottega sacchiana per venticinque anni, Passeri invece dichiara di aver conosciuto Benedetto Sacchi, il primo maestro dell'artista nonché padre putativo<sup>49</sup>. Scorrendo le due biografie però si evince immediatamente che quella belloriana contiene molte più notizie sulle opere, infatti l'erudito è l'unico a menzionare anche i dipinti presenti al di fuori di Roma e, come hanno potuto chiarire le scoperte documentarie<sup>50</sup>, risulta più preciso sulla successione delle commissioni romane. Pertanto, se all'inizio del Novecento la *Vita* redatta da Passeri era la principale fonte utilizzata dagli studiosi, dopo l'edizione del testo belloriano nel 1942 fu sempre più soppiantata da quest'ultimo, fino ad essere relegata ad un ruolo marginale e considerata tendenziosa<sup>51</sup>, nonché priva di «indicazioni sufficientemente illuminanti riguardo le opere»<sup>52</sup>. Bisogna invece rilevare che il testo di Passeri, oltre a contenere interessanti commenti sulle opere, presenta alcune notizie che non si ritrovano nella biografia belloriana e che sono state confermate dagli studi più recenti, oltre ad una serie di giudizi sull'artista che si dimostrano preziosi per comprendere alcuni passaggi cruciali nell'evoluzione del suo stile.

Entrambi i biografi ricordano che la formazione di Sacchi avvenne presso il pittore Benedetto Sacchi, che diede gli iniziali insegnamenti all'artista prima che questi si spostasse nella bottega di Francesco Albani. Bellori sostiene che vi sia un passaggio intermedio tra i due maestri e indica un alunnato presso Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, una notizia che non trova riscontro in altre fonti o nelle opere. Bisogna però ricordare che in quel momento Sacchi doveva avere una decina

---

<sup>44</sup> PIACENTINI 1942.

<sup>45</sup> *Vite di Andrea Sacchi* 1999, pp. 19-20; SUTHERLAND HARRIS 2000, p. 444, nota 14; MĂGUREANU 2006.

<sup>46</sup> CONNORS 1998.

<sup>47</sup> POSSE 1925; SUTHERLAND HARRIS 1977; COSMI 2017 (con bibliografia precedente).

<sup>48</sup> È lo stesso Bellori ad informarci di aver conosciuto Maratti quando entrò nella bottega di Sacchi intorno al 1636, lasciando intendere quindi che i rapporti con quest'ultimo dovevano essere precedenti a quella data. Cfr. BELLORI 1672 (2009), p. 580.

<sup>49</sup> PASSERI 1673 (1934), pp. 291-292. Il ritrovamento del testamento ha dimostrato che, contrariamente a quanto riportato dalle fonti, tra i due non vi era alcun vincolo di parentela. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 115.

<sup>50</sup> COSMI 2017 (con bibliografia precedente).

<sup>51</sup> SUTHERLAND HARRIS 2000; MĂGUREANU 2006; ROLFI OŽVALD 2014; WITTE 2014.

<sup>52</sup> SUTHERLAND HARRIS 2000, p. 442.

d'anni ed è improbabile che possa aver partecipato a qualche impresa diretta dal più anziano pittore<sup>53</sup>, infatti, stando al racconto belloriano, nella bottega arpinesca il giovane fu indirizzato a disegnare le facciate dipinte da Polidoro da Caravaggio, le opere di Raffaello, statue e marmi antichi. Sull'apprendistato presso Albani, avvenuto prima del suo rientro a Bologna tra il 1617 e il 1618<sup>54</sup>, concordano entrambi i biografi, ma se Passeri riferisce che la decisione spettò a Benedetto Sacchi, Bellori sostiene invece che fu presa in autonomia dal giovane artista per apprendere «la maniera rinnovata di Annibale», tanto che in quel periodo fu avviato allo studio della Cappella Herrera e della Galleria Farnese<sup>55</sup>. Entrambi gli allunati sono stati messi in discussione dal momento che non si conoscono opere realizzate durante i periodi trascorsi nelle due botteghe, in particolare quello presso Albani è stato definito soltanto un espediente utilizzato da Bellori per assicurare a Sacchi una diretta discendenza carraccesca<sup>56</sup>. Un'ipotesi che forse risulta un po' azzardata dal momento che, è bene ribadirlo, durante gli apprendistati il pittore era troppo giovane per aver potuto partecipare in maniera significativa a qualche impresa dei due maestri, ma tale proposta sull'inattendibilità dei biografi dà la misura di come il giudizio critico sul canone estetico che contava per Bellori abbia condizionato la considerazione degli artisti presenti nelle *Vite*<sup>57</sup> e della scarsa attenzione riservata alla testimonianza di Passeri. Nelle prime opere note di Sacchi si riscontra invece un'adesione agli insegnamenti di Albani, come mostra la decorazione della cosiddetta Loggia di Ricreazione commissionata dal cardinale Francesco Maria del Monte<sup>58</sup>, nella quale la partitura della volta organizzata con un riquadro centrale, da cui si ripartono quattro lunette scandite da cornici in finto stucco, rimarca il modello albanesco di Palazzo Verospi, nonché gli affreschi della Galleria Farnese. Inoltre, l'attenzione per la pittura bolognese si ritrova anche nella *Visione di S. Isidoro* (1626 ca.) per l'omonima chiesa romana, nella quale è evidente la ripresa del gruppo degli angeli che compare nell'*Assunzione della Vergine* eseguita da Albani in S. Maria della Pace (1612-1614), nonché l'interesse nei riguardi delle opere di Giovanni Lanfranco<sup>59</sup>.

Gli esordi e il successo di Andrea Sacchi sono legati principalmente ai cardinali Francesco Maria del Monte e Antonio Barberini, ma Bellori e Passeri riportano racconti divergenti sulle

---

<sup>53</sup> BELLORI 1672 (2009), pp. 536-537. Per il profilo completo del Cavalier D'Arpino si rimanda a RÖTTGEN 2002.

<sup>54</sup> POSSE 1925, p. 17. Per Francesco Albani si veda PUGLISI 1999.

<sup>55</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 538; PASSERI 1673 (1934), p. 292.

<sup>56</sup> BARBIELLINI AMIDEI 1999. Bisogna poi ricordare che Sacchi nelle sue volontà testamentarie richiede di essere sepolto in S. Giovanni in Laterano proprio di fianco al Cavalier d'Arpino. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 115.

<sup>57</sup> Nonostante i numerosi contributi volti a chiarire il programma delle *Vite* di Bellori, soprattutto a partire dalla prefazione di Giovanni Previtali all'edizione critica del 1976, sembra perdurare la considerazione del testo come una sorta di manifesto del 'classicismo' secentesco. A tal proposito si veda: CROPPER 1984; CROPPER 1991; MĂGUREANU 2006; MONTANARI 2009; OY-MARRA 2013; GINZBURG 2015.

<sup>58</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 53; COSMI 2017, p. 469.

<sup>59</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 2-3, 50-51, 53; COSMI 2017, p. 469. Per le opere di Francesco Albani si rimanda a PUGLISI 1999.



circostanze in cui l'artista venne in contatto con loro e sui primi lavori che gli furono assegnati. Secondo la testimonianza belloriana del Monte rimase affascinato da Sacchi dopo averlo sorpreso a disegnare dall'antico, un'ammirazione che si ripeté durante un concorso di disegno presso l'Accademia di S. Luca – di cui il prelado era protettore (1595-1626) – e che dovrebbe collocarsi intorno al 1610. Sempre secondo Bellori il cardinale, colpito dal potenziale del ragazzo, decise di assegnargli una casa e di corrispondergli una “provisione”, in modo che egli potesse continuare a studiare e ad esercitarsi senza alcun tipo di distrazione<sup>60</sup>. Sulla base di queste parole Zygmunt Waźbiński ha proposto che del Monte avesse ospitato il pittore a Palazzo Madama, dove sembra che vi fossero delle stanze a disposizione di giovani e promettenti artisti meno abbienti, riservando a Sacchi la stessa protezione accordata anni prima a Caravaggio<sup>61</sup>. Per quanto sia difficile confermare o meno tale ipotesi, bisogna però riconoscere il ruolo fondamentale che del Monte ricoprì per l'avvio della carriera dell'artista, infatti stando a Bellori fu il prelado, in qualità di prefetto della Reverenda Fabbrica di S. Pietro, ad assegnargli l'incarico per la pala d'altare della Cappella Clementina, cioè il *S. Gregorio Magno e il Miracolo del corporale* (1625-1627) [Fig. 9]. Stando a Passeri invece, il cardinale notò il pittore soltanto dopo i suoi primi lavori e decise di accordargli la sua protezione contestualmente all'incarico per la decorazione della Loggia di Ricreazione, per la quale «fu consigliato a valersi d'Andrea»<sup>62</sup>, mentre il merito della commissione vaticana spettò ai Barberini, presso i quali il pittore fu introdotto «per cagione di alcuni disegni»<sup>63</sup>. In realtà, i rapporti tra il pittore e la famiglia papale non sarebbero iniziati prima del 1627 – anno in cui il cardinale Francesco acquistò un dipinto di Sacchi<sup>64</sup> – per consolidarsi solo dopo la commissione dell'*Allegoria della Divina Sapienza* (1629-1631) per una delle sale del palazzo alle Quattro Fontane.

I due biografi sono però concordi nel considerare la pala con il S. Gregorio Magno una delle prove migliori del pittore: per Bellori «il colore di questo quadro è il più armonioso temperamento che possa dare il pennello di chiunque fa professione di gran coloritore con unione molto diligente tra la forza e la soavità d'ombreggiamenti e lumi»<sup>65</sup>; mentre per Passeri «è un quadro di tal qualità per lo disegno, per l'ordine del componimento, per l'arteficio del colorito, e per le sue rare perfezioni (...) che farà sudare più d'una fronte per pareggiarla»<sup>66</sup>. In effetti, si tratta di una delle composizioni più riuscite di Sacchi che testimonia la sua partecipazione a quel fermento artistico che Roberto Longhi (1916)<sup>67</sup> per primo definì ‘neovenetismo’ e che collocò nel decennio 1625-1635,

---

<sup>60</sup> BELLORI (1672) 2009, p. 538.

<sup>61</sup> WAŹBIŃSKI 1994, vol. 2, pp. 202-203.

<sup>62</sup> PASSERI (1673) 1934, p. 293.

<sup>63</sup> Ibidem.

<sup>64</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 63; SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 51; MONTANARI 2007.

<sup>65</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 542.

<sup>66</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 294.

<sup>67</sup> LONGHI 1916.

connettendolo allo scoprimento a Roma dei cosiddetti Baccanali Ludovisi di Tiziano, due opere che giovani artisti come Nicolas Poussin e François Duquesnoy si recavano più volte a copiare<sup>68</sup>. Fu proprio lo studioso a individuare nel S. Gregorio Magno l'adesione di Sacchi a questa nuova tendenza, così come nella *Visione di S. Isidoro* (1626 ca.) e nella *Visione di S. Romualdo* (1631-1632), aggiungendo però che l'artista «poi pare pentirsi»<sup>69</sup>. Il giudizio longhiano pone l'accento su un elemento importante, infatti, se inizialmente Sacchi risentì fortemente del colore veneziano riportato in auge in quegli anni, lo stesso non può dirsi per le opere realizzate dopo il 1630, come mostra chiaramente già la tela con il S. Romualdo, nella quale si registra un «certo tono lombardo»<sup>70</sup>, dovuto alla tavolozza che si arricchisce di un maggiore chiaroscuro e che si ritrova anche in altri dipinti databili tra il 1630 e il 1632, come ad esempio l'*Agar e Ismaele* e il *S. Pietro* di Forlì.

Sul dipinto per la Basilica Vaticana si espresse molti anni dopo anche Giuliano Briganti (1962)<sup>71</sup>, ammirando la composizione complessa e molto dinamica e l'uso sapiente della luce che esaltava appieno i colori. Lo studioso inseriva il S. Gregorio Magno all'interno della sua disamina sulla pittura barocca e, proprio come Longhi, riconosceva a Sacchi la partecipazione attiva al rinnovato interesse per il colore veneziano. Egli però sosteneva che i Baccanali Ludovisi contribuirono solo in parte all'avvio della nuova tendenza, inserendosi in un indirizzo che era stato già fortemente segnato dalle opere che Annibale Carracci aveva lasciato a Roma – nelle quali si vedeva la sua personale rielaborazione di Tiziano – e dalle immense pale d'altare che Pieter Paul Rubens aveva realizzato per l'abside di Santa Maria in Vallicella (1606-1608)<sup>72</sup>.

Chiaramente né Bellori né Passeri potevano esprimersi in questi termini, ma è importante che entrambi abbiano sottolineato l'elevato livello qualitativo del S. Gregorio Magno e che si siano espressi in termini entusiastici sull'abilità di Sacchi nell'uso del colore. È proprio quest'ultimo l'elemento su cui bisognerebbe riflettere per riuscire ad abbandonare definitivamente la lettura di Sacchi antibarocco o classicista in contrapposizione a Cortona. Questo aspetto è stato particolarmente sottolineato – se non esasperato – dalla critica moderna, ma tali considerazioni presentano fortissimi limiti poiché lo stile dei due artisti, come quello di molti altri della loro generazione, è molto più complesso e multiforme della semplice contrapposizione classicismo-barocco, soprattutto nel caso di

---

<sup>68</sup> La bibliografia sull'episodio e sull'adesione dei due artisti alla tendenza 'neoveneta' è ormai consistente, pertanto si rimanda ad alcuni contributi fondamentali: SANDRART 1675 (1925), pp. 270, 289; *Roma 1630* 1994 (con bibliografia precedente); *Poussin et Rome* 1996; BARCHAM, PUGLISI 2001; LINGO 2007. Sulle vicende relative ai Baccanali e al loro arrivo a Roma si rimanda a VICENTINI 2011 (con bibliografia precedente).

<sup>69</sup> LONGHI 1916, p. 280. In realtà, come rilevava Oreste Ferrari, quest'intonazione neoveneta permane in Sacchi anche dopo la realizzazione dei tre dipinti, ma è molto più evidente nei bozzetti che non nelle opere finite. Cfr. FERRARI 1990, pp. 32-33.

<sup>70</sup> EMILIANI 1962, p. 308.

<sup>71</sup> BRIGANTI 1962, p. 77.

<sup>72</sup> Ivi, pp. 66-69. La lettura di Briganti è stata ripresa e approfondita in BARCHAM, PUGLISI 2001.

Sacchi le cui opere arrivano ad essere lette come espressione del “classicismo del barocco”<sup>73</sup>, evidenziando l’evidente difficoltà di inserirle in una sola categoria. D’altronde, Luigi Salerno nel 1956 scriveva: «Confrontate Annibale a Raffaello e vi sembrerà barocco; confrontatelo a Rubens e vi sembrerà classico. Così Annibale ci appare assai meno classico dei continuatori del suo classicismo: Domenichino, Reni, Albani»<sup>74</sup>, proprio ad indicare i limiti di tali etichette. Pochi anni dopo Briganti sottolineava la problematicità di definire classicista un artista come Sacchi che, sebbene si fosse formato con Albani e sull’esempio di Domenichino, arrivò a risultati diversi nelle sue opere, come appunto rivela il dipinto per la Basilica Vaticana<sup>75</sup>. La moltitudine dei linguaggi presenti nella Roma di Urbano VIII dava la possibilità agli artisti di sperimentare ora l’uno ora l’altro, dando vita così ad espressioni assolutamente personali che rendono arduo catalogare le opere soltanto nei due contenitori di ‘classicismo’ e ‘barocco’. Tale difficoltà è stata recentemente ribadita in occasione della mostra dedicata al barocco a Roma (2015), che ha dimostrato quanto l’analisi di Briganti sul primo trentennio del Seicento risulti ancora valida e insuperabile, ribadendo inoltre come l’uso delle etichette presenti forti limiti<sup>76</sup>. Eppure, nel catalogo della mostra, per esemplificare il linguaggio pittorico durante l’era Barberini vengono posti a confronto il S. Gregorio Magno di Sacchi e il *Ratto delle Sabine* di Cortona, due opere realizzate nello stesso giro d’anni e che vengono accostate come rappresentative di due poli opposti, da una parte il ‘barocco maturo’ e dall’altra il ‘barocco classicheggiante’<sup>77</sup>. Questa scelta evidenzia la difficoltà di andare oltre certe categorie stilistiche ormai cristallizzate nella tradizione, nonché l’attitudine a procedere in maniera dicotomica per affrontare l’arte romana secentesca – soprattutto quella del pontificato Barberini – echeggiando, a molti decenni di distanza, gli studi su ‘barocco’ e ‘classicismo’ derivati dalle ricerche di Heinrich Wölfflin e sviluppati dagli studi storico-artistici in Italia nella prima metà nel Novecento<sup>78</sup>.

---

<sup>73</sup> WITTKOVER 1958 (1993), p. 217.

<sup>74</sup> SALERNO 1956, p. 21.

<sup>75</sup> BRIGANTI 1962, pp. 88-89. Questa lettura venne riproposta nello stesso anno in occasione della V Biennale d’Arte Antica di Bologna dedicata all’*Ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*. Nelle pagine del catalogo infatti Andrea Emiliani espresse tutte le difficoltà che emergono quando si cerca di dividere gli artisti secenteschi in due netti schieramenti rappresentati da ‘classicismo’ e ‘barocco’, specificando poi che tali etichette possono essere utili soltanto in una prima fase di studio. Cfr. EMILIANI 1962. Sulla considerazione di Sacchi quale esponente dell’orientamento ‘classicista’ si rimanda anche al saggio di Marisa Volpi nel quale, ripercorrendo i caratteri e lo sviluppo di questa tendenza, non include il pittore tra i principali esponenti di tale linguaggio. Cfr. VOLPI 1990.

<sup>76</sup> BERNARDINI 2015A.

<sup>77</sup> BERNARDINI 2015B, p. 69. La studiosa prende in prestito un pensiero già espresso da Wittkover nel 1958. Per un’analisi dell’arte durante il pontificato di Urbano VIII (1623-1644) e del cosiddetto “stile Barberini” si veda BRIGANTI 1962; SOLINAS 2004; SOLINAS 2007; COSTANZI 2010. Sul mecenatismo artistico durante l’era Barberini resta imprescindibile HASKELL 1963.

<sup>78</sup> In questa sede non si intende entrare nello specifico della discussione intorno ai due termini che prese avvio dagli scritti di Wölfflin *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien* (1888) e *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915). La bibliografia in merito è consistente e non sempre pertinente all’oggetto di questa ricerca, pertanto per un’analisi dettagliata sul rapporto tra le riflessioni dello studioso svizzero e quelle della critica successiva, soprattutto italiana, nonché sull’evoluzione del

La considerazione di Bellori come teorico del ‘classicismo’ – proposta a partire da Schlosser e Panofsky<sup>79</sup> – ha inevitabilmente distorto la lettura del percorso artistico di Sacchi e del suo stile, nonché la sua posizione all’interno delle *Vite*<sup>80</sup>, eleggendolo come colui che ha avuto il grande merito di essere stato il maestro di Carlo Maratti<sup>81</sup>, al quale ha assicurato una diretta discendenza carraccesca (Annibale-Albani-Sacchi-Maratti). Rileggere Passeri, soprattutto alla luce degli ultimi studi sul colore di Sacchi<sup>82</sup>, si è dimostrato essenziale per un’oggettiva considerazione dell’artista e per riflettere sulle peculiarità della cultura artistica che caratterizzò Roma nel XVII secolo, per la quale solo recentemente si è tornato a parlare del ruolo che ebbero i diversi modelli di colore<sup>83</sup>. Sacchi infatti è importante all’interno del progresso della scuola romana perché si pone come una figura di snodo in quanto rappresentante della nuova generazione di pittori che hanno saputo raccogliere l’eredità del colore “lombardo”, cioè il chiaroscuro di Correggio, e combinarlo con le tinte ‘forti’ di Tiziano e Veronese, arrivando a quello che Bellori definisce il “colore temperato”. Quest’ultimo però si rintraccia anche nelle opere di Pietro da Cortona, così come l’importanza dello studio dall’antico e della pratica del disegno, ma ciò che lo distingue da Sacchi è il modo con cui hanno scelto di rielaborare tali aspetti e quindi come hanno saputo esprimere l’eredità carraccesca e il modello di Raffaello: il risultato finale li rende diversi ma non per questo necessariamente opposti<sup>84</sup>. La contrapposizione e l’antagonismo tra i due pittori è una lettura novecentesca derivata in parte, come si è detto, dall’interpretazione delle *Vite* belloriane, e in parte dal racconto della disputa che sarebbe avvenuta nell’Accademia di S. Luca intorno al 1636<sup>85</sup>, durante la quale i due artisti espressero pareri diversi sulla pittura di storia. Sacchi, diversamente da Cortona, sosteneva che la composizione dovesse privilegiare la chiarezza dell’episodio con la presenza di poche figure e la caratterizzazione

---

pensiero intorno alle due categorie si rimanda a PODRO 1982, pp. 98-151; COLETTA 2017. Si veda inoltre MONTAGU 1985; CROPPER, DEMPSEY 1987; VOLPI 1990; CROPPER 1991; PAYNE 2008; MONTANARI 2009; BACCHI 2017.

<sup>79</sup> SCHLOSSER 1924 (1964); PANOSFKY 1924 (1968). Il primo considerò Bellori come l’anticipatore di Winckelmann, fornendo a quest’ultimo le basi per la formulazione dei caratteri del Neoclassicismo. Panofsky invece interpretò l’*Idea* – il discorso letto dall’erudito secentesco nell’Accademia di S. Luca nel 1664 e poi premesso alle *Vite* – come la chiave di lettura per il testo belloriano, nel quale egli ritrovava la teorizzazione dell’ideale estetico classicista. Per un’analisi sul tema si rimanda a PREVITALI 1976; CROPPER 1984; WAŻBIŃSKI 1988; CROPPER 1991; MONTANARI 2009.

<sup>80</sup> Per la corretta lettura del testo belloriano resta tutt’ora imprescindibile PREVITALI 1976. Per un aggiornamento sul dibattito intorno alle *Vite* si veda MĂGUREANU 2006; MONTANARI 2009; GINZBURG 2015; BACCHI 2017.

<sup>81</sup> Tale lettura è presente già in VOSS 1924 (1999), p. 336.

<sup>82</sup> MĂGUREANU 2006; GINZBURG 2015.

<sup>83</sup> POIRIER 1979; MĂGUREANU 2006; MONTANARI 2009; OY-MARRA 2013; GINZBURG 2015.

<sup>84</sup> È quanto appare già nella disamina di Giuliano Briganti sui rapporti tra Sacchi e Cortona, infatti egli fu il primo che cercò di comprendere e di analizzare la moltitudine di linguaggi artistici presenti a Roma durante il pontificato Barberini, senza procedere per opposizioni ma cercando di delineare le caratteristiche dei diversi modi con cui gli artisti seppero esprimersi. Cfr. BRIGANTI 1962, pp. 88-92. Su questo argomento si veda anche MAHON 1962; FERRARI 1990, pp. 29-36.

<sup>85</sup> MISSIRINI 1823, pp. 111-113. Nell’archivio dell’Accademia di S. Luca non risulta traccia dell’episodio, ma le divergenze di opinioni tra i due artisti si possono riscontrare anche dal confronto tra il *Trattato* scritto da Cortona (con padre Giovanni Domenico Ottonelli) e una conversazione tra Sacchi e Francesco Lauri, suo allievo, riportata da Pascoli. Cfr. OTTONELLI, CORTONA 1652 (1973); PASCOLI 1730-1736 (1992), pp. 522-526. Sull’episodio riportato da Pascoli cfr. ROETTGEN 2016, p. 17.

psicologica delle stesse. Si ritiene però che non si debba parlare di un vero e proprio contrasto tra i due artisti, bensì di una naturale competizione che nacque dalla volontà di affermarsi all'interno dello stesso contesto, cioè la corte di Urbano VIII. D'altronde, questo è quello che suggeriscono anche le parole di Bellori: «erano senza dubbio i migliori di tutti i giovani che in quel tempo sorgevano alla fama, così fra loro suscitossi una lodevole emulazione, che fu poi cagione all'uno ed all'altro di segnalarsi»<sup>86</sup>. Come recentemente proposto dagli studi<sup>87</sup>, questa 'lodevole emulazione' si giocò sul piano del colorito, laddove Cortona rappresentò soprattutto la forza delle tinte veneziane, mentre Sacchi l'unione delle stesse con il 'temperamento lombardo', e dunque Correggio.

La competizione tra i due pittori viene spesso valutata attraverso il confronto tra le volte che questi affrescarono in palazzo Barberini, l'uno rappresentando il *Trionfo della Divina Provvidenza*, l'altro l'*Allegoria della Divina Sapienza*. Quest'ultima fu dipinta da Sacchi tra il 1629 e il 1631 nell'ala destinata a Taddeo, principe di Palestrina e prefetto di Roma, e a sua moglie Anna Colonna<sup>88</sup>, nella sala antistante la cappella privata. La decorazione ideata dal pittore occupa l'intera superficie della volta con un'armonia di figure femminili che sembrano volteggiare nel cielo, contenute soltanto dall'illusionistica cornice in finto stucco che presenta in ciascun angolo una figura femminile che solleva un sole. L'episodio infatti non è scandito attraverso l'uso di partiture dipinte o mediante la successione dei cosiddetti quadri riportati, una scelta compositiva che si discosta dal modello della Galleria Farnese per avvicinarsi al *Concilio degli Dei* (1624-1625) che Lanfranco aveva da poco affrescato per il cardinale Scipione Borghese<sup>89</sup>. Bellori osserva in particolare come Sacchi sia riuscito a caratterizzare tutte le figure rendendole diverse l'una dall'altra, specificando inoltre che «costringe di più ad ammirarla un dolce e gratissimo temperamento di colori con soavità e tenerezza propria di quelle vergini celesti, in modo che si avvanza al colorito più lodato»<sup>90</sup>. Le parole di Passeri appaiono quasi più entusiaste, soprattutto in merito alla scelta di decorare l'intera superficie della volta che appare così talmente vasta «che l'occhio non è bastante ad esserne capace», ammirando la qualità del disegno e dei panneggi, «il maneggio del colore [che] è mirabile» e concludendo con una lode che dà la misura della considerazione che egli aveva del pittore: «è un'opera bastante a recare gran nome a chi sia perché è copiosa di tutte quelle parti che si richiedono ad un gran pittore»<sup>91</sup>. Il biografo non menziona in alcun modo la volta che Francesco Barberini commissionò a Pietro da Cortona (1634-1639) nell'ala opposta del palazzo, mentre Bellori le pone in relazione per evidenziare che quella di

---

<sup>86</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 544.

<sup>87</sup> GINZBURG 2015, p. 29.

<sup>88</sup> Per la ripartizione delle due ali del palazzo tra i fratelli Taddeo e Francesco Barberini cfr. WADDY 1990, in particolare pp. 179-204; WADDY 2007.

<sup>89</sup> POSSE 1925, pp. 37-49; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 9-13, 57-59. Per una disamina sull'affresco di veda inoltre GRILLO 1979; GALLAVOTTI CAVALLERO 1984; BELDON SCOTT 1991.

<sup>90</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 548.

<sup>91</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 296.

Sacchi aveva «tanto più commosso l'aspettazione e le speranze nella concorrenza di quest'altra»<sup>92</sup>. Questa considerazione belloriana sui due affreschi è stata ribadita con forza nel corso del Novecento al punto che per molto tempo i due lavori sono stati letti in contrapposizione, l'uno come emblema del 'classicismo' secentesco, l'altro come punto di avvio per la pittura barocca<sup>93</sup>.

Eppure, bisogna ricordare che prima dell'affresco in palazzo Barberini Sacchi aveva lavorato in un cantiere diretto da Pietro da Cortona, al quale Marcello Sacchetti aveva commissionato la decorazione della sua villa di Castel Fusano nel 1626. L'incarico è taciuto sia da Bellori sia da Passeri, infatti la prima menzione di questa collaborazione si rintraccia in una lettera inviata da Luca Berrettini, nipote del pittore, a Ciro Ferri nel 1679 e nella quale si legge «(...) e fra gli altri pittori vi dipinse ancora Andrea Sacchi, soggetto meritevole d'ogni lode»<sup>94</sup>. La sua partecipazione al ciclo decorativo nel 1628<sup>95</sup> è riconducibile alle scene con l'*Allegoria delle Quattro Stagioni* (o *La Terra*), il *Sacrificio a Pan*, il *Romolo fra i pastori* e forse anche il *Cincinnato* [Figg. 10, 11, 12, 13], anche se per quest'ultima si propende per un'attribuzione ad Andrea Camassei, altro artista dell'*entourage* barberiniano attivo nella campagna decorativa del palazzo alle Quattro Fontane<sup>96</sup>. L'impianto della decorazione spettò al Berrettini – che si ispirò alla Galleria Farnese e alla Sala delle Carte Geografiche in Vaticano – ed è probabile che egli avesse consegnato agli artisti degli schizzi con l'impostazione delle loro scene, come si evince a proposito dell'episodio con il *Sacrificio a Pan*. Esiste infatti un disegno di mano di Cortona, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, nel quale si può vedere il progetto abbozzato per la composizione della scena assegnata a Sacchi e che servì probabilmente da traccia per la rielaborazione dell'episodio che si vede nel foglio sacchiano conservato presso il Hessisches Landesmuseum di Darmstadt<sup>97</sup> [Fig. 14]. L'impianto della scena rimane lo stesso, ma i gesti e il numero dei personaggi differiscono sensibilmente, così come si rilevano poi delle differenze anche tra la progettazione grafica e la redazione finale dell'affresco. Non c'è dubbio che la partecipazione al ciclo decorativo di Castel Fusano costituì per Sacchi una prova importante, infatti il riquadro con l'*Allegoria delle Quattro Stagioni* lascia già presagire quanto poi egli svilupperà nella composizione della *Divina Sapienza*, al punto che probabilmente il pittore riutilizzò alcuni dei disegni preparatori relativi al cantiere della villa Sacchetti. L'ipotesi, che si

---

<sup>92</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 548.

<sup>93</sup> Le ricadute di questa lettura si vedono ancora in contributi recenti, cfr. MOCHI ONORI 2002. Per un'approfondita e corretta considerazione delle due volte di Palazzo Barberini si rimanda a SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 8-13, 57-59; BELDON SCOTT 1991.

<sup>94</sup> CAMPORI 1866, p. 507; INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 60; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 54-55; BENOCCI 2012, p. 38.

<sup>95</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 60.

<sup>96</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 54-55. Per Andrea Camassei si rimanda a DI DOMENICO CORTESE 1968; BARROERO 1979A; SUTHERLAND HARRIS 1988; NESSI 2005.

<sup>97</sup> Per la vicenda si veda PETRUCCI 2012, pp. 73-124. Il disegno di Sacchi è già in SUTHERLAND HARRIS 1977, p. [146], tav. n° 16.

propone in questa sede, sembrerebbe supportata dal confronto tra il foglio di Darmstadt e l'affresco in palazzo Barberini, infatti la figura femminile seduta nell'angolo a sinistra del disegno [Fig. 15] – che non compare nell'affresco con il *Sacrificio a Pan* – viene poi inserita tra le giovani che popolano il soffitto barberiniano, come si può evincere osservando la fanciulla che rappresenta la Soavità adagiata sulle nuvole con la lira in mano [Fig. 16]. Inoltre, si possono vedere delle analogie tra l'allegoria della Forza presente nel disegno per la composizione Barberini conservato presso il Cooper-Hewitt Museum of Design di New York<sup>98</sup> [Figg. 17, 19], che dovrebbe essere uno dei primi schizzi, e la giovane di spalle nel foglio per Castel Fusano [Fig. 18], dove si rintraccia la ripresa della figura seduta a terra, sia per la torsione del busto sia per lo studio del panneggio che copre metà schiena e si adagia a terra con lo stesso gioco di pieghe.

Dunque, già da questi pochi esempi si comprende che l'antagonismo tra Cortona e Sacchi è frutto più della lettura novecentesca che non delle vicende accadute in quegli anni, incentivata probabilmente anche dall'evidente contrasto che invece si registra tra i loro principali mecenati, cioè i cardinali Francesco e Antonio Barberini, un'opposizione che ha finito per ripercuotersi sui loro protetti. Vi è un episodio che meglio di altri può contribuire a chiarire la corretta dinamica dei rapporti tra i due prelati e i loro pittori, cioè il viaggio che quest'ultimi compirono nell'Italia settentrionale nello stesso giro d'anni<sup>99</sup>. Il resoconto tramandato da Bellori e Passeri si pone inoltre come un momento cruciale per dimostrare quanto sia necessaria una rilettura critica del lavoro del secondo storiografo, il quale riporta alcune osservazioni molto interessanti che non hanno goduto della giusta considerazione tra gli studi. Stando ai due biografati, il viaggio di Sacchi si collocherebbe tra il 1635 e il 1636, quindi tra la commissione del *S. Antonio resuscita un morto* per S. Maria della Concezione e quella della *Visione di S. Bonaventura* per la medesima chiesa<sup>100</sup>. Secondo il racconto belloriano il pittore si sarebbe recato nel Nord Italia – precisamente Bologna, Parma, Modena, Mantova e Venezia – per «riconoscere con la vista i maestri di Lombardia»<sup>101</sup> e per «cagione del colorito»<sup>102</sup>, mentre stando a Passeri tale decisione fu dovuta in parte al volere dell'artista e in parte per «servigio» di Antonio Barberini<sup>103</sup>. Il racconto, in entrambi i casi, si pone come un episodio fondamentale per la disamina sul colore di Sacchi e, più in generale, sui rapporti tra Roma e l'area veneta e 'lombarda', infatti le osservazioni più importanti riguardano la tavolozza del pittore in merito ai due dipinti per la chiesa dei Cappuccini, intervallati appunto dal soggiorno. Passeri in particolare osserva che nel *S. Antonio da Padova resuscita un morto* si vede «un tingere con forza discreta e con dolcezza non

---

<sup>98</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. [152], tav. n° 27.

<sup>99</sup> La relazione tra i viaggi dei due artisti viene proposta in BARCHAM, PUGLISI 2001.

<sup>100</sup> POSSE 1925, p. 67; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 17, 71, 78; COSMI 2017, p. 470.

<sup>101</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 552.

<sup>102</sup> Ivi, p. 558.

<sup>103</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 299.

languida, avendo nel tutto armonia concorde che sa appagare l'occhio e l'intelletto»<sup>104</sup>, mentre a proposito del S. Bonaventura, e quindi degli effetti del viaggio, rileva che «si conobbe che il suo cuore era rimasto in Parma nelle opere di Antonio da Correggio»<sup>105</sup>. Il biografo evidenzia dunque un concetto su cui si fonda il testo di Bellori: la centralità di Correggio nel colore di Sacchi<sup>106</sup>. Tra i due racconti si riscontra però una differenza sostanziale, infatti Bellori scrive che «stavasi in grand'aspettazione» per osservare gli esisti dello studio sui grandi maestri cinquecenteschi veneti e 'lombardi', sostenendo che nel S. Bonaventura si potesse vedere «il nuovo colorito di Lombardia, ove allettato dalla soavità del Correggio, s'addolcì in una maniera più sfumata»<sup>107</sup>, senza però entrare nel merito del riscontro di pubblico che effettivamente ebbe il dipinto. Al contrario, Passeri, oltre a registrare un cambiamento nell'uso del colore, sostiene che «i più intelligenti non lo trovano dell'usato suo stile trattato colla bravura del suo solito pennello», infatti secondo lo storiografo Sacchi aveva rielaborato i nuovi modelli fino a «uscire da se stesso» ma dimostrando di non «essere entrato perfettamente in un altro gusto»<sup>108</sup>.

In effetti, il dipinto si discosta molto dalla produzione precedente al viaggio, sia per la composizione, che sembra echeggiare quella della *Madonna del Rosario* eseguita da Guido Reni per la Basilica di S. Luca a Bologna, sia per il diverso uso del colore. Il commento di Passeri è stato considerato – quando lo è stato – come un giudizio carico di biasimo<sup>109</sup>, mentre, se riletto con attenzione, rivela l'impatto che le opere viste durante il viaggio ebbero sul modo di dipingere di Sacchi e la complessa rielaborazione dei nuovi modelli. Inoltre, i commenti dei due biografi sono stati spesso interpretati come un espediente per dimostrare che Sacchi aveva già compiuto a Roma la sua formazione di buon coloritore, esaltando così le peculiarità della scuola romana e sostenendo che il viaggio non ebbe alcuna conseguenza rilevante sul modo di dipingere del pittore<sup>110</sup>. Invece, lo studio sui maestri lombardi e veneziani ebbe delle ricadute importanti che sono visibili nelle opere realizzate negli stessi anni della *Visione di S. Bonaventura*, cioè tra il 1636 e il 1639<sup>111</sup>: la lunetta con *Gesù cristo dona a S. Maria Maddalena de' Pazzi la corona di spine* per il convento fiorentino di S. Maria Maddalena de' Pazzi [Fig. 20], la pala d'altare con la *Crocifissione e SS. Domenicani* per la sagrestia di S. Maria sopra Minerva [Fig. 21] e la *Vergine con il bambino e S. Basilio* per l'altare

---

<sup>104</sup> Ivi, p. 298.

<sup>105</sup> Ivi, p. 299.

<sup>106</sup> OY-MARRA 2013; GINZBURG 2015, p. 29.

<sup>107</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 553.

<sup>108</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 299.

<sup>109</sup> MĂGUREANU 2006, p. 37.

<sup>110</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 17; MĂGUREANU 2006, p. 37.

<sup>111</sup> COSMI 2017, p. 470.



maggiore di S. Maria del Priorato<sup>112</sup> [Fig. 22]. In questo gruppo di dipinti infatti si può osservare come lo stile caratteristico della produzione di Sacchi, improntato alla rielaborazione dei modelli bolognesi appresi da Albani, si arricchisca di ombre più profonde e di un più intenso chiaroscuro, frutto evidentemente dello studio condotto su Correggio e sulla pittura ‘lombarda’, con un’attenzione particolare per le opere di Ludovico Carracci e del giovane Guercino. Una prima lettura in questa direzione era stata avanzata da Hans Posse (1925)<sup>113</sup> che a proposito del soggiorno di Sacchi scriveva: «Inconfondibile è l'effetto stimolante della corsa norditaliana. Si ha l'impressione delle opere del Correggio, si incontrano i ricordi bolognesi delle composizioni di Lodovico Carracci e dei suoi allievi»<sup>114</sup>. Questa “corsa norditaliana” arriva sino alla decorazione del Battistero Lateranense (1639-1649), ove emerge la nuova consapevolezza raggiunta da Sacchi nei riguardi di Raffaello in cui egli ritrova «il più bel misto di Tiziano e del Correggio ed il più degno colore di pennelli lombardi»<sup>115</sup>. Tornando invece alle motivazioni del viaggio, Bellori sostiene che l’iniziativa spettò a Sacchi che era desideroso di ammirare con i suoi occhi i grandi maestri ‘lombardi’ e ‘veneti’, tanto da conservare sino alla morte i disegni tratti dalle opere di Correggio e Veronese e la piccola copia realizzata dalla *Comunione di S. Girolamo* di Agostino Carracci<sup>116</sup>. Il racconto di Passeri si differenzia solo in parte, infatti egli specifica che le motivazioni del soggiorno erano legate anche alla volontà del cardinale Antonio, che proprio in quegli anni era diventato il protettore e il principale mecenate dell’artista, senza però precisare per quale ‘servigio’ inviò il suo pittore nel Nord Italia. Forse la decisione del prelado può avere qualche relazione con l'attenzione manifestata all’inizio degli anni Trenta dal fratello Francesco verso il mercato artistico di Venezia, in particolare per l’acquisto di opere di Paolo Veronese, tanto che, come recentemente proposto<sup>117</sup>, il viaggio compiuto dal Cortona nel 1637 – quindi subito dopo il rientro di Sacchi – sarebbe dovuto ad una ricognizione sui dipinti del maestro veneziano. Dalla corrispondenza del cardinale si apprende infatti che nel 1632 venne richiesto a Giovanni Antonio Massani, segretario del nunzio a Venezia Giovan Battista Agucchi, di verificare se vi fossero dei dipinti di Veronese in vendita, ma nonostante l’accurata e discreta ricognizione del diplomatico sembra che non sia stata intrapresa alcuna trattativa<sup>118</sup>. Alla luce di questa importante acquisizione sul viaggio di Pietro da Cortona, viene da chiedersi dunque se anche gli interessi di Antonio non fossero legati all’acquisto di qualche dipinto e se la decisione di far partire il suo pittore di fiducia, lasciando in sospeso alcune commissioni da lui stesso ordinate, non possa risiedere nella

---

<sup>112</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 79-81. Per la lunetta destinata al convento fiorentino si rimanda a PACINI 1988; PACINI 2005.

<sup>113</sup> Posse 1925.

<sup>114</sup> Ivi, p. 69.

<sup>115</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 558.

<sup>116</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 116-117, 121.

<sup>117</sup> BARCHAM, PUGLISI 2001.

<sup>118</sup> Per l’intera vicenda si veda BARCHAM, PUGLISI 2001.

volontà di procurarsi delle opere sul mercato artistico del Nord Italia, soprattutto quello veneziano. Tale ipotesi troverebbe conferma in due documenti datati 1637, il primo del 5 maggio in cui si legge «A spese di guardarobba 100 a Andrea Sacchi pittore per un quadro fatto venire di Venetia per servizio di S. Em.za»<sup>119</sup>, il secondo del 5 giugno in cui è riportato «A Andrea Sacchi pittore per conto di denari spesi per far venire un quadro da Venezia»<sup>120</sup>, testimoniando così un coinvolgimento attivo del pittore che induce a supporre che l'acquisto sia avvenuto in seguito ad una sua ricognizione. Purtroppo, nel pagamento non vengono specificati né l'autore né il soggetto del dipinto, rendendo così complesso provare ad individuarlo negli inventari Barberini, come invece si è potuto verificare per un altro pagamento del 1639 in cui si legge «sc. trentuno m.ta buoni à Siri pagati al S. Andrea Sacchi il prezzo di un' ritratto antico armato di mano di Titiano, con sua cornice intagliata toccata d'oro compro p il Museo di S. Emza»<sup>121</sup>. È molto improbabile che, a distanza di due anni, quest'ultimo mandato possa riferirsi al dipinto giunto da Venezia nel 1637, ma il ritrovamento dei due pagamenti è fondamentale per confermare le parole di Passeri sulle motivazioni del viaggio di Sacchi, partito anche per servire il cardinale Antonio. Inoltre, questo rinvenimento rende più probabile l'ipotesi recentemente avanzata sulla possibilità che il pittore avesse lasciato in eredità al suo mecenate i disegni eseguiti da Correggio a Parma e da Veronese a Venezia in segno di gratitudine per l'occasione che gli era stata offerta<sup>122</sup>.

Passeri riporta poi un altro episodio che non compare in Bellori e che riguarda i rapporti tra Sacchi e Alessandro VII Chigi: secondo il biografo Antonio Barberini, una volta rientrato a Roma nel 1653 dopo l'allontanamento seguito alla morte di Urbano VIII, avrebbe cercato di intercedere per il suo artista presso il papa ma questi, alla richiesta di due opere, avrebbe ricevuto le versioni in piccolo formato dell'*Allegoria della Divina Sapienza* e della *Visione di S. Romualdo*. Narra Passeri che il pontefice rimase inizialmente colpito dalla bellezza dei due quadri ma poi, una volta mostrati alla sua corte, si sarebbe risentito nell'aver scoperto che non si trattava di lavori originali ma di repliche, seppure di buona fattura. Nella biografia tale episodio viene giustificato con la perpetrata pigrizia del pittore e con l'incapacità di saper cogliere una buona occasione per la sua carriera, seppure poi si specifichi che si trattava di due dipinti realizzati in prima persona e non demandati alla bottega. Il racconto di Passeri può essere in parte confermato, anche se la dinamica dell'episodio sembrerebbe diversa: stando ai documenti di pagamento fu lo stesso Antonio a commissionare le due opere al suo pittore, infatti al 31 dicembre 1658 risale un pagamento di 500 scudi per «dui quadri dipinti e donati

---

<sup>119</sup> Biblioteca Apostolica Vaticana (B.A.V.), *Fondo Barberini, Comput. 224: Giornale C*, c. 65r, 5 maggio 1637, 74/137. Ringrazio Lucia Calzona e Giulia Daniele per aver portato il documento alla mia attenzione.

<sup>120</sup> CALZONA 2017, p. 270, nota 59.

<sup>121</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 41.

<sup>122</sup> BARCHAM, PUGLISI 2001, p. 70.

alla Santità di N.º Sig.re Alessandro Settimo»<sup>123</sup>. Nel mandato non vengono specificati i soggetti dei dipinti ma le versioni della *Divina Sapienza* e del *S. Romualdo* compaiono nell'inventario dell'8 novembre 1658 di Agostino Chigi, che evidentemente deve averli ricevuti dallo zio pontefice<sup>124</sup>. Sebbene il documento chigiano sia di poco precedente rispetto a quello Barberini, non ci sono elementi che possano escludere del tutto quest'ipotesi, infatti nell'elenco dei dipinti del principe non compaiono altre opere di Sacchi. Inoltre, Antonio anche in altre occasioni aveva offerto una replica in piccolo formato della *Divina Sapienza* come dono diplomatico, omaggiando nel 1635 il cardinale Richelieu e nel 1638 il Principe di Eggenberg, ambasciatore imperiale<sup>125</sup>.

Dunque, si può ora affermare con maggiore sicurezza che il testo di Passeri si dimostra attendibile quanto quello belloriano, sebbene egli nella biografia, oltre a non riportare le opere collocate fuori Roma, taccia anche su alcuni dipinti che erano visibili nelle chiese della città<sup>126</sup>, tra l'altro realizzati negli stessi anni di altri che invece riporta. Inoltre, il biografo non menziona i ritratti eseguiti dal pittore e accenna solo genericamente ai quadri realizzati per Antonio Barberini, ma è al corrente di alcune commissioni private che non si ritrovano nel testo di Bellori. Secondo il racconto di Passeri infatti Sacchi avrebbe eseguito per il principe Camillo Pamphilj un dipinto con *Venere e Cupido*<sup>127</sup>, una versione dell'*Ebbrezza di Noè* per il Contestabile Colonna e un *Caino e Abele* per Taddeo Barberini, che dovrebbe però corrispondere ad una delle versioni di *Adamo che piange la morte di Abele*<sup>128</sup>. Il resoconto delle opere tramandato da Passeri ha inevitabilmente segnato gli studi della prima metà del Novecento che non potevano avvalersi dell'elenco più dettagliato di Bellori,

---

<sup>123</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74.

<sup>124</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 58.

<sup>125</sup> SUTHERLAND HARRIS 2000, p. 455 (con bibliografia precedente). Si può ipotizzare un ritardo nel saldo dovuto forse all'intenso succedersi di numerosi pagamenti a favore del pittore nello stesso anno, soprattutto soprattutto in merito agli ammodernamenti promossi dal cardinale Antonio a Villa Sciarra e nel Palazzo ai Giubbonari, in occasione dei quali il pittore ricoprì la carica di architetto e direttore dei lavori. A tal proposito si veda WOLFE 1999A; BENOCCI 2007, pp. 81-82, 84, 86, 90, 219-221. Cfr. *Regesto Documentario*.

<sup>126</sup> Le opere escluse dal racconto di Passeri sono: l'affresco per della volta nella Spezieria dei Gesuiti con la *Vergine con Bambino e Santi* (1629), i cartoni forniti per i mosaici dei pennacchi della Cappella della Madonna e di quella di S. Michele Arcangelo in S. Pietro rappresentanti alcuni dottori della Chiesa (1631-1647), la decorazione della perduta cappella nel Palazzo del Quirinale con la *Coronazione di spine* e la *Trasfigurazione* (1635), la pala d'altare per S. Maria del Priorato con la *Vergine con il Bambino e S. Basilio*, l'affresco con putti e angeli e la *Crocifissione con Santi domenicani* per la sagrestia di S. Maria sopra Minerva (1637-1639), la *Morte di Sant'Anna* per S. Carlo ai Catinari (1649). Per i dipinti si rimanda al catalogo delle opere in SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 57, 60-61, 77, 79-82, 97-98. Nell'edizione delle *Vite* di Passeri a cura di Gaetano Bottari viene aggiunto soltanto il dipinto con la *Morte di Sant'Anna*, a proposito del quale è scritto: «è la più bella pittura che forse abbia fatto il Sacchi. Questa può stare a fronte di qualsiasi Tiziano». Cfr. PASSERI 1673 (1772), p. 446.

<sup>127</sup> Nelle liste dei quadri di Camillo Pamphilj non compare un dipinto di questo soggetto, ma nell'inventario datato 1652 sono presenti una *Flora* e il *Dedalo e Icaro*. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 81-82, 97; CAPITELLI 1996, p. 79; LEONE 2014; DE MARCHI 2016, p. 333.

<sup>128</sup> Per i dipinti cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 75-76, 95-97.

sebbene una prima e ampia individuazione dei dipinti di Sacchi – anche quelli ubicati nell’area umbro-marchigiana – si deve già a Hermann Voss (1924)<sup>129</sup> e a Hans Posse (1925)<sup>130</sup>.

Inoltre, Voss delinea un’analisi critica dello stile di Sacchi che lascia intravedere i risultati a cui gli studiosi sono giunti soltanto negli ultimi decenni, compiendo una lettura delle opere che appare sgombra da ogni considerazione in chiave classicista e che inevitabilmente affonda le sue radici nel giudizio di Passeri. Vale allora la pena di ripercorrere le parole dello studioso tedesco, così da constatare che all’inizio del XX secolo era già stato tratteggiato il ritratto di Sacchi che con fatica è stato recuperato soltanto in tempi molto recenti, soprattutto dopo la corretta interpretazione degli intenti alla base del testo belloriano<sup>131</sup>. Scrive Voss:

«Il ruolo di Sacchi nella pittura romana poggia sulla grandezza non ricercata del suo stile, che sta tra la severità un po’ asciutta dei carracceschi veri e propri e l’esuberanza decorativa di Lanfranco o di Pietro da Cortona. Tutto ciò che Sacchi ha creato, e non è poi molto, è molto misurato e appare in un certo qual modo l’estratto di una grande e approfondita conoscenza dell’arte (...) Pochi artisti hanno saputo cogliere, in maniera efficace come lui, la sostanza psicologica di un avvenimento sacro. Mostra sempre uno scarso interesse per i fatti secondari o meramente episodici, per le scene pompose con l’inserimento di elementi architettonici o paesaggistici. Cionostante è un colorista nato che predilige una stesura del colore ampia, pastosa, di derivazione veneziana. Il disegno sottolinea ciò che è caratteristico o importante, per questa ragione le sue creazioni sono al tempo stesso grandiosamente patetiche quanto naturali e misurate, in una unione di qualità, che può definirsi romana, nel senso migliore della parola»<sup>132</sup>.

Queste parole costituiscono le solide basi su cui poggia la monografia di Posse, un testo fondamentale per la conoscenza di Sacchi e per le osservazioni sul suo percorso stilistico che purtroppo non ha goduto di particolare seguito, tanto che alcune efficaci proposte non hanno incontrato il riscontro che avrebbero meritato. Si tratta soprattutto delle riflessioni sugli effetti del

---

<sup>129</sup> VOSS 1924 (1999), pp. 336-340.

<sup>130</sup> POSSE 1925. Lo studioso aveva anticipato le sue ricerche sul pittore in un articolo apparso qualche anno prima. Cfr. POSSE 1912.

<sup>131</sup> La nuova consapevolezza del pensiero alla base delle *Vite* di Bellori si deve soprattutto all’edizione critica del 1976 (in particolare la prefazione di Giovanni Previtali) e alla mostra sull’*Idea del Bello* del 2000, che hanno permesso di mettere a fuoco sia l’autore sia le sue opere, dando vita al susseguirsi degli studi in questa direzione. Cfr. BELLORI 1672 (2009); *L’Idea del Bello* 2000.

<sup>132</sup> VOSS 1924 (1999), p. 336. Alcune di queste considerazioni si ritrovano già in un articolo che nel 1914 Carla Lorenzetti dedicò agli esordi di Maratti, nel quale la studiosa riconosce in Sacchi «una rispondenza perfetta tra tecnica e concetto. Poesia di una compiuta espressione coloristica», aggiungendo che egli fu «ingegno gagliardo» che «non portò rinnovamenti né creò un nuovo indirizzo, ma nelle sue opere ci sono capolavori di indiscusso valore», nei quali si ritrovano «solidità di colore, tecnica raffinata e sapiente, ottenuta con impasti di tinte schiette e purissime». Cfr. LORENZETTI 1914, pp. 135-138.

viaggio nel Nord Italia e sul rapporto con Bernini, di cui si è già discusso, e della proposta di intravedere un legame profondo tra i nuovi ragionamenti sul modello raffaellesco presenti nella decorazione del Battistero Lateranense e le copie dagli arazzi della cosiddetta Scuola Vecchia, ordinate a Sacchi da Antonio Barberini negli stessi anni (1638-1639)<sup>133</sup>. Allo studioso va poi il merito di aver ricostruito il catalogo dei dipinti del pittore, applicando un rigore scientifico così preciso da costituire una risorsa preziosa per la monografia che Ann Sutherland Harris dedicò al pittore nel 1977.

Si deve poi segnalare che negli stessi anni Giovanni Incisa della Rocchetta (1924) condusse per primo una ricognizione sulla documentazione delle famiglie Sacchetti e Barberini con il preciso intento di ragionare sulle opere del pittore, infatti coniugando le notizie contenute nella letteratura artistica con le informazioni desunte dai documenti arrivò a delle conclusioni ancora oggi imprescindibili per gli studi su Sacchi<sup>134</sup>.

Bisogna sottolineare che questo interesse per il pittore si inserisce in un momento fondamentale per la riscoperta dell'arte del Seicento, innescata dai contributi che dalla metà del XIX secolo giungevano dall'area germanica e che cercavano di tratteggiare i caratteri della pittura barocca – molto spesso intesa come arte secentesca *tout court* – a partire da testi pionieristici come quelli di Jakob Burckhardt, Heinrich Wölfflin e Alois Riegl<sup>135</sup>. All'inizio del Novecento, e soprattutto nei primi vent'anni, il dibattito sull'arte secentesca in Italia era altrettanto vivace, animato dai contributi di numerosi studiosi, come Adolfo Venturi e Roberto Longhi, ma anche Ugo Ojetti – si pensi soprattutto alla *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* da lui organizzata a Firenze nel 1922 – e Matteo Marangoni, che attraverso una serie di articoli miravano a definire i caratteri del Seicento e a riscoprire schiere di artisti, affidando le loro idee alle pagine di riviste spesso fondate proprio nello stesso giro d'anni<sup>136</sup>. In questo fermento bisogna poi ricordare un testo importante come la *Storia dell'età barocca in Italia* che Benedetto Croce licenziò nel 1929, nel quale egli denunciava il carattere decadente di una stagione dell'arte italiana che era stata caratterizzata da «depressione spirituale» e «arida creatività», una sentenza che aveva già espresso in altri contributi e che costitui

---

<sup>133</sup> POSSE 1925, p. 83. La commissione delle copie dagli arazzi di Raffaello sarà ampiamente discussa nel capitolo quarto.

<sup>134</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924.

<sup>135</sup> I tre studiosi dedicarono diversi testi all'epoca barocca che furono fondamentali per avviare la riscoperta dell'arte secentesca. Tra questi si rimanda soprattutto a *Die Kultur der Renaissance in Italien* (1860) di Burckhardt, *Renaissance un Barock di Wölfflin* (1888) e *Die Entstehung der Barockkunst in Rom* (1908) di Riegl. La ricezione delle loro teorie e la reazione alle stesse fu vasta ed eterogenea, sia in ambito italiano sia in ambito internazionale e la bibliografia in merito è oggi ormai consistente, pertanto si rimanda agli approfondimenti condotti in WITTKOVER 1962; VIANI 1988; AMICO 2010; *Novecento sedotto* 2010; COLETTA 2017; WITTE 2017.

<sup>136</sup> L'intenso dibattito sul Seicento e la sua riscoperta videro la partecipazione di molti altri studiosi e critici italiani oltre a quelli citati, come Lionello Venturi, Corrado Ricci, Emilio Cecchi e Luigi Serra. A questi si unirono anche numerosi artisti, tra cui soprattutto Giorgio de Chirico e Carlo Carrà. Per una disamina esaustiva e quanto più aggiornata su un tema così vasto e variegato si rimanda a MAZZOCCA 1975; AMICO 2010; NEZZO 2016. Oltre agli scritti apparsi in quegli anni bisogna ricordare che la riscoperta e la comprensione dell'arte secentesca passarono anche per le numerose mostre che si andavano organizzando in quegli anni. A tal proposito si veda LONGHI 1969; HASKELL 2001; HASKELL 2008.

l'importante punto d'avvio per un'intensa campagna di studi che, in reazione a tale giudizio, portarono ad una maggiore messa a fuoco dell'arte seicentesca<sup>137</sup>. Numerosi sono poi i tentativi in questa direzione che segnarono profondamente tutto il corso del Novecento, caratterizzato da un fervore che investì il mondo accademico nazionale e internazionale e dal quale presero avvio anche i primi sforzi atti a comprendere la pluralità dei linguaggi dell'arte del Seicento, come la tendenza 'classicista' per la quale si intraprendeva una lettura che ne tracciasse le specifiche peculiarità<sup>138</sup>.

Dunque, è in questo atteggiamento di riscoperta della pittura del XVII secolo che si inserisce la monografia di Posse, partecipando al rinnovato interesse di portata internazionale che contribuì alla ricostruzione di personalità artistiche dai contorni ancora oscuri e inserendo Sacchi tra i pittori che in quegli anni erano oggetto di maggiore interesse, come Caravaggio, Bernini e la scuola bolognese<sup>139</sup>. Tale scelta induce a supporre che in quel fervente clima di studi, che cercava di organizzare la moltitudine di personalità e opere, Sacchi doveva apparire come una figura centrale da mettere a fuoco, una considerazione che venne maggiormente amplificata dalla comparsa della biografia belloriana che nel 1942 fu pubblicata insieme a quelle di Guido Reni e Carlo Maratti<sup>140</sup>. Un'acquisizione importante che comportò un orientamento tendenzioso nella considerazione dell'artista, ma che certamente ebbe il merito di stimolare la discussione intorno alle motivazioni che portarono alla sua inclusione in un progetto così vasto e rilevante per Bellori<sup>141</sup>.

Una cinquantina d'anni separano il pionieristico lavoro di Posse dal testo di Ann Sutherland Harris (1977), un lungo lasso di tempo durante il quale non mancarono approfondimenti sul pittore, incentrati soprattutto sulla definizione di aspetti sino a quel momento trascurati, come l'attività di architetto – enunciata in parte da Incisa della Rocchetta – e la sua produzione grafica<sup>142</sup>. Proprio quest'ultima fu oggetto nel 1967 di un importante catalogo dedicato ai disegni di Sacchi e Maratti

---

<sup>137</sup> CROCE 1929 (1993). Sulla reazione al testo di Croce cfr. MAZZOCCA 1975; STELLA 2005.

<sup>138</sup> Numerosi sono gli studi che hanno avviato una riscoperta del cosiddetto 'classicismo', soprattutto di quello bolognese e dei suoi rapporti con Roma. Si devono almeno citare contributi fondamentali come la prolusione di Longhi sui *Momenti della pittura bolognese* (1934), il testo di sir Denis Mahon *Studies in Seicento Art and Theory* (1947), le Biennali d'Arte Antica di Bologna, organizzate tra il 1954 e il 1970, la mostra a Roma sul Seicento europeo del 1956, la monografia di Giuliano Briganti dedicata a Pietro da Cortona, il convegno organizzato dall'ateneo bolognese nel 1963 sul *Classicismo nell'arte del Seicento* (i cui atti furono pubblicati l'anno seguente) e il testo di Giulio Carlo Argan *L'Europa delle capitali* (1964).

<sup>139</sup> Si pensi alla fondamentale monografia che Stanislao Fraschetti dedicò a Gian Lorenzo Bernini (1900), quella che Matteo Marangoni redasse su Guercino (1920) e Caravaggio (1922), e ancora ai numerosi articoli che per la prima volta ricostruivano criticamente il profilo di alcune personalità artistiche, come Domenico Fetti, Alessandro Magnasco o Mattia Preti. A tal proposito si veda AMICO 2010 (con bibliografia precedente).

<sup>140</sup> BELLORI 1672 (1942).

<sup>141</sup> Per le motivazioni alla base delle inclusioni e delle esclusioni, soprattutto in merito a Sacchi, si rimanda alle discussioni contenute in PREVITALI 1976; MONTANARI 2009; GINZBURG 2015.

<sup>142</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924. Per l'attività di Sacchi come architetto si veda TOMEI 1938; PIACENTINI 1940; WIBIRAL 1955. La prima ricognizione sulla grafica si deve a REFICE 1950. Bisogna inoltre menzionare l'importante articolo dedicato all'attività giovanile di Carlo Maratti nel quale si ripercorrono anche le principali opere di Sacchi. Cfr. MEZZETTI 1955.

conservati presso il Kunstmuseum di Düsseldorf, curato dalla stessa Sutherland Harris e da Eckhard Schaar<sup>143</sup>, nel quale si discussero i fogli dei due artisti in rapporto alle opere e ai documenti noti. Da quel momento si susseguirono una serie di articoli della studiosa sui dipinti e sui disegni sacchiani<sup>144</sup> che poi confluirono nella monografia del 1977, un testo tutt'ora fondamentale e imprescindibile per quanti vogliano approcciarsi allo studio del pittore. Uno dei grandi meriti della studiosa fu quello di aver confutato e rifiutato con decisione la considerazione delle opere sacchiane come massima espressione del classicismo secentesco, insistendo particolarmente sulla convinzione che queste non si possano comprendere a fondo se si legge l'arte del XVII secolo soltanto attraverso l'opposizione barocco/classicismo e disegno/colore, sottolineando così la necessità di scardinare quei pregiudizi legati ad un'antica tradizione<sup>145</sup>. Questa nuova lettura del percorso artistico di Sacchi faticò ad essere accettata tra gli studiosi, infatti nel 1980 Anthony Blunt, nella sua disamina *Roman Baroque architecture: the other side of the medal*, definiva Sacchi non solo come il principale rappresentante del classicismo secentesco ma anche come unico e vero erede spirituale di Domenichino<sup>146</sup>. Bisognerà attendere una decina d'anno dopo l'uscita della monografia per avere un giudizio oggettivo sulle opere dell'artista, infatti nel 1990 Oreste Ferrari scriveva: «il Sacchi occupò una posizione particolarissima entro la congiuntura romana proprio sullo scadere degli anni Trenta, come le risultanze degli studi di A. Sutherland Harris hanno concorso meglio a specificare. Anzi che di una totale e programmatica intenzione anti-barocca, come pur sosteneva il Mahon, per il Sacchi è infatti più giusto parlare d'un suo stare sul crocevia di quel variato muoversi di tendenze che il medesimo Mahon aveva così ben tratteggiato in relazione alla fase di Poussin degli anni 1631-1633: di una situazione cioè nella quale di fatto non sussisteva così radicale partizione in termini di "stile" delle polarità del Classicismo e del Barocco, dei concetti di Disegno e di Colore, quale verrà ritenuta solo ai tempi successivi – dal Bellori in poi – e diverrà un *cliché* interpretativo (...)»<sup>147</sup>.

La monografia della studiosa inglese oltre ad aver contribuito ad una maggiore comprensione del ruolo avuto dal pittore nel contesto artistico secentesco, contiene un dettagliato catalogo delle opere, arricchito dalla segnalazione degli studi preparatori e integrato dai riferimenti documentari, nonché da una preziosa ricognizione sulle diverse versioni dei dipinti in collezioni pubbliche e private. Quello che oggi rende il testo in parte superato è soltanto la disamina sul contesto culturale

---

<sup>143</sup> SCHAAR, SUTHERLAND HARRIS 1967.

<sup>144</sup> SUTHERLAND HARRIS 1968A; SUTHERLAND HARRIS 1968B; SUTHERLAND HARRIS 1969; SUTHERLAND HARRIS 1971; SUTHERLAND HARRIS 1973.

<sup>145</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 27-37. Per una disamina sul rapporto disegno/colore si veda inoltre POIRIER 1979.

<sup>146</sup> BLUNT 1980, pp. 64-65. Bisogna sottolineare che questa lettura di Sacchi perdura ancora oggi, tanto che nel catalogo dei dipinti conservati presso la Galleria Doria Pamphilj di Roma si legge «Sacchi fu un campione del Classicismo romano a suo tempo contrapposto al Barocco». Cfr. DE MARCHI 2016, p. 333.

<sup>147</sup> FERRARI 1990, pp. 29-30.

di Sacchi e sui rapporti con i committenti e con gli artisti contemporanei, che oggi appaiono inevitabilmente più chiari attraverso le cospicue acquisizioni degli ultimi decenni sull'arte romana del XVII secolo e su i suoi principali attori. La validità del lavoro della Sutherland Harris, a distanza di anni, è stata dimostrata in occasione dell'esposizione dedicata al pittore nel 1999<sup>148</sup>, per la quale fu redatto un catalogo che, salvo alcuni casi<sup>149</sup>, ripercorreva principalmente i risultati raggiunti nel testo del 1977. Non sono poi mancati negli anni altri contributi di rilievo che hanno ulteriormente chiarito le circostanze di alcune commissioni, soprattutto attraverso le acquisizioni documentarie, e che in molti casi hanno rivelato la precisione delle proposte avanzate nella monografia<sup>150</sup>.

Inoltre, dal lavoro svolto dalla studiosa emergono alcune piste di ricerca importanti che non sembrano aver trovato sufficiente seguito negli studi successivi e che per chi scrive si sono invece rivelate fondamentali da perseguire per approfondire maggiormente le conoscenze sul pittore. Si tratta principalmente di quattro aspetti: gli effetti del viaggio compiuto nel Nord Italia (1635-1636), la commissione delle copie dagli arazzi di Raffaello (1638-1639), il contesto culturale frequentato dall'artista, l'attività della bottega.

In merito al soggiorno del pittore – di cui si è già dettagliatamente discusso – la studiosa sosteneva che le opere realizzate immediatamente dopo il suo ritorno non consentivano di intravedere alcun cambiamento nella tavolozza a causa del cattivo stato di conservazione, pertanto non vi erano elementi per potessero mostrare i frutti di quanto il pittore poté vedere a Venezia e in 'Lombardia'<sup>151</sup>. Nonostante la studiosa avesse posto l'attenzione sul viaggio all'interno del percorso stilistico del pittore, non sembra che le campagne di restauro avvenute nel corso degli anni sui dipinti in questione abbiano dato l'avvio a nuove considerazioni, con la conseguenza che l'episodio non risulta particolarmente discusso negli studi su Sacchi nei quali spesso è soltanto citato senza ulteriori riflessioni<sup>152</sup>.

La commissione delle copie dagli arazzi raffaelleschi della cosiddetta Scuola Vecchia con gli *Atti degli Apostoli* (1514-1516) purtroppo non compare nella monografia e questo ha comportato la quasi totale sfortuna dell'episodio, che infatti è stato discusso in rare occasioni ma solo in relazione al mecenatismo di Antonio Barberini e al suo gusto per l'allestimento delle sale del palazzo di

---

<sup>148</sup> *Andrea Sacchi* 1999.

<sup>149</sup> Mi ferisco ai saggi redatti da Oreste Ferrari, Karin Wolfe e Paola Picardi, rispettivamente incentrati sul colore, sulle competenze architettoniche di Sacchi e sulle opere per la chiesa romana di S. Giuseppe a Capo le Case. L'intento della mostra fu soprattutto quello di esporre alcune opere che contestualizzassero l'attività di Sacchi, presentando al pubblico alcuni dipinti non sempre facilmente accessibili. A tal proposito si veda GALLAVOTTI CAVALLERO 1999.

<sup>150</sup> Per la bibliografia aggiornata si rimanda a COSMI 2017.

<sup>151</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 17.

<sup>152</sup> Soltanto Oreste Ferrari sembra insistere particolarmente sul viaggio compiuto da Andrea Sacchi, sostenendo che sia un episodio cruciale per capire appieno l'uso del colore nelle sue opere. Cfr. FERRARI 1999. In tempi più recenti si è tornato nuovamente a ragionare sull'argomento, a tal proposito si veda BARCHAM, PUGLISI 2001; GINZBURG 2015.



famiglia<sup>153</sup>. Tale incarico invece risulta di particolare importanza perché si colloca soltanto un paio d'anni dopo il rientro dal viaggio e certamente il confronto diretto con Raffaello si innestò sui ragionamenti che Sacchi stava conducendo sul suo modello giovanile, con il quale tornò a misurarsi proprio alle soglie della decorazione del Battistero Lateranense iniziata nel 1639 e in cui si possono verificare gli esiti delle sue riflessioni. La Sala di Costantino in Vaticano costituisce infatti il modello privilegiato per gli affreschi che illustrano le storie dell'imperatore in S. Giovanni in Fonte, per i quali furono coinvolti anche altri artisti al servizio dei Barberini che si uniformarono a tale impostazione, cioè Andrea Camassei e Giacinto Gimignani<sup>154</sup>. Si riscontra però una scarsa attenzione nei riguardi delle otto tele dipinte da Sacchi, rappresentanti le *Storie della vita del Battista*, per le quali è stato proposto di poter vedere i ragionamenti del pittore sulle opere di Guido Reni<sup>155</sup>, una lettura che però contribuisce solo in parte a chiarire le scelte compositive e l'uso del colore che si discostano dalla produzione precedente. Ragionare sugli esiti del viaggio in rapporto alle copie dagli arazzi ha permesso di comprendere l'operazione condotta su Raffaello da parte di Sacchi e l'adesione al progetto culturale della famiglia Barberini, di cui si dà conto nel presente lavoro.

In merito all'ambiente frequentato dal pittore vi sono state nuove acquisizioni attraverso le maggiori conoscenze sul contesto romano secentesco, soprattutto in merito alle personalità che appartenevano dapprima alla cerchia del cardinal del Monte e successivamente all'*entourage* dei Barberini. Tuttavia, permangono ancora degli interrogativi su cui si è cercato di ragionare per comprendere i legami intessuti dal pittore durante la sua vita, sui quali rimangono ancora molte incertezze per via della convinzione che Sacchi fu soprattutto una creatura del cardinale Antonio. Quest'ultimo fu certamente la figura più importante per la carriera del pittore e tra loro si instaurò un legame privilegiato sin dall'inizio degli anni Trenta, mantenuto anche durante l'esilio francese del prelado (1644-1653) e terminato soltanto con la morte dell'artista nel 1661. Le conoscenze sull'argomento si devono principalmente agli studi di Karin Wolfe che, a partire dalle sue ricerche del dottorato sul mecenatismo del cardinale<sup>156</sup>, hanno permesso di definire i contorni di questo esclusivo sodalizio, rivelando le diverse sfaccettature dei servigi offerti dal pittore<sup>157</sup>. Sacchi infatti non ricevette soltanto commissioni per i dipinti, ma si trovò impiegato nei compiti più disparati, come l'acquisto di quadri, la movimentazione di opere della collezione del cardinale, nonché la gestione

---

<sup>153</sup> SCHÜTZE 1998, p. 92; WOLFE 2009, p. 275; CALZONA 2017. L'episodio verrà approfondito nel capitolo quarto.

<sup>154</sup> Nella decorazione furono coinvolti anche i due allievi Carlo Magnoni e Carlo Maratti, oltre ad una schiera di aiuti di cui al momento non è stato possibile rintracciare i nomi. Per la decorazione del Battistero si veda SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 84-89; TEMPESTA 1999.

<sup>155</sup> EMILIANI 1962, pp. 334-337; TEMPESTA 1999.

<sup>156</sup> Wolfe 1999B.

<sup>157</sup> WOLFE 1999A, WOLFE 2007, WOLFE 2008, WOLFE 2009. Per i rapporti tra Sacchi e Antonio si veda inoltre BENOCCI 2007; CALZONA 2017.

dei lavori promossi da quest'ultimo nelle sue diverse proprietà subito dopo il rientro a Roma. Il rapporto privilegiato con il cardinale non impedì però a Sacchi di intessere una trama di rapporti con diverse personalità della cerchia dei Barberini, come hanno dimostrato le aperture offerte da diversi studi dai quali emergono ad esempio i contatti con Cassiano dal Pozzo, iniziati almeno dai primi anni Trenta quando il pittore partecipò ad una delle imprese editoriali curate dall'erudito: il *Flora, seu De Florum cultura* (1633) di Giovanni Battista Ferrari<sup>158</sup>. O ancora il sodalizio tra Sacchi e Leonardo Agostini, archeologo e 'scavatore', documentato negli anni Cinquanta<sup>159</sup> ma che probabilmente deve risalire ai decenni precedenti. Questi due esempi hanno permesso di interrogarsi anche sulla cultura antiquaria del pittore – in parte individuata da Wolfe e Ingo Herklotz<sup>160</sup> – arrivando a comprendere che egli frequentava la cerchia del cardinale Francesco Barberini, composta dai più importanti eruditi riuniti intorno al suo 'Museo Barberiniano' e allo studio delle antichità<sup>161</sup>.

Per quanto riguarda invece la bottega, la Sutherland Harris in alcuni casi proponeva la partecipazione di aiuti in alcune opere, ma il periodo in cui questi sembrerebbero maggiormente impiegati è quello meno indagato e coincide con gli ultimi vent'anni d'attività del pittore<sup>162</sup>, cioè a partire dal cantiere del Battistero Lateranense (1639-1649) e arrivando sino alla decorazione mai realizzata per la volta di S. Luigi dei Francesi (*post* 1653-1661). Non mancano contributi più recenti che hanno in parte approfondito le proposte della studiosa<sup>163</sup>, cercando di individuare il funzionamento dell'*atelier* e dell'Accademia del Nudo che Sacchi aveva istituito in casa sua, ma per la maggior parte dipendono dagli scritti di Antonino Bertolotti che alla fine del XIX secolo rese note alcune deposizioni relative ad un processo del 1635 in cui si trovarono coinvolti due allievi del pittore e dalle quali emergono diversi nomi di artisti che frequentavano la bottega e l'accademia<sup>164</sup>. Gli studi successivi alla monografia hanno privilegiato soprattutto le opere eseguite a Roma durante il pontificato di Urbano VIII Barberini (1623-1644), nelle quali però gli aiuti sembrano meno impiegati, pertanto si riscontra non soltanto uno scarso interesse nel cercare di individuare la collaborazione della bottega nelle commissioni degli ultimi vent'anni, ma anche una mancanza di attenzione verso le opere stesse. A queste negli anni sembrano essersi interessati soltanto studiosi locali o ricerche

---

<sup>158</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 101; *I segreti di un collezionista* 2000, pp. 102-103.

<sup>159</sup> BAROCCHI, GAETA BERTELÀ, vol. I, pp. 492-93, 495-96, 565; AMENDOLA 2010; *Palazzo Colonna* 2010, p. 38; HERKLOTZ 2012, p. 131.

<sup>160</sup> WOLFE 1999A; HERKLOTZ 2012, pp. 101-120.

<sup>161</sup> Tale argomento è diffusamente affrontato nel capitolo terzo.

<sup>162</sup> Un primo tentativo in questa direzione è in COSMI 2017. Lo studio della bottega è stato avviato da chi scrive in occasione della borsa di studio presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze per l'A.A. 2017/2018. Per l'impiego della bottega nelle ultime opere cfr. il capitolo quinto.

<sup>163</sup> D'AMICO 1979; CAVAZZINI 1997; PAPI 1997; CURTI 2003; CAVAZZINI 2008, in particolare pp. 55-57, 76.

<sup>164</sup> BERLOTTI 1876, pp. 210-223; BERLOTTI 1884, pp. 177-184.

mirate a ricostruire il contesto artistico di alcuni territori<sup>165</sup>, senza contare poi la perdita di due dipinti durante la Seconda Guerra Mondiale, cioè l'*Immacolata Concezione* a Foligno e il *S. Giovanni Battista appare a S. Filippo Neri* a La Valletta, entrambe datate all'inizio degli anni Cinquanta. Soltanto in tempi più recenti l'attenzione degli studi si è concentrata sulle opere presenti nelle Marche, con una serie di iniziative che hanno dedicato particolare attenzione agli scambi artistici con Roma, anche se incentrate principalmente sui rapporti tra il territorio e il mecenatismo dei Barberini e sulla diffusione dello stile di Maratti, e quindi sulla fortuna del marattismo<sup>166</sup>. Quest'ultimo però si propagò in un contesto in cui erano già presenti le opere di Sacchi che negli anni Quaranta e Cinquanta erano arrivate a Camerino, Fabriano e Ostra e che probabilmente non avevano lasciato immuni i pittori locali. Lo stretto legame tra il pittore e questi territori si evince, oltre che dalle sue probabili origini ferme<sup>167</sup>, anche dalle presenze marchigiane nella sua bottega – almeno stando a quello che si è potuto rintracciare sinora — nella quale, di fianco a Magnoni di Senigallia e a Maratti di Camerano, si ritrovano Francesco Giovani di Matelica, Francesco Fiorelli da Fermo e Ludovico Trasi di Ascoli Piceno. Quest'ultimo rappresenta un caso esemplare per misurare come e quanto la fortuna delle opere di Maratti abbia quasi completamente oscurato la precedente stagione sacchiana nell'area marchigiana, soprattutto nella zona del Maceratese. Stando ai resoconti delle fonti locali, Trasi si spostò a Roma per studiare presso Sacchi e rientrò in patria entro il 1655, per poi tornare un ventennio dopo nella città papale ponendosi a bottega da Maratti<sup>168</sup>. I contributi più recenti sul pittore ascolano concordano nel ritenere che egli fu il più importante rappresentante del marattismo nelle Marche meridionali, contribuendo a diffondere questo linguaggio anche attraverso la fondazione di un'Accademia per i pittori. È necessario però sottolineare che Trasi aveva circa quarant'anni quando si spostò nell'*atelier* di Maratti e infatti la vicinanza con i modi di quest'ultimo si ritrova nelle opere realizzate dal marchigiano negli anni della maturità, mentre per la sua prima formazione deve aver contato molto il precedente alunnato presso Sacchi. Ne è la dimostrazione ad esempio la prima opera eseguita dopo rientro da Roma, cioè la tela con il *Miracolo dell'immagine di S. Domenico* per la chiesa di S. Pietro Martire ad Ascoli Piceno (1655), dove si può rintracciare una spiccata attenzione

---

<sup>165</sup> Si pensi ad esempio alle ricerche di carattere territoriale sull'arte secentesca in Umbria e Rieti. A tal proposito si veda *Pittura del Seicento e del Settecento* 1976; BARROERO, SARACA COLONNELLI 1991.

<sup>166</sup> Si tratta di una serie di iniziative che hanno riportato l'attenzione sull'arte secentesca nelle Marche: le due mostre *Meraviglie del Barocco nelle Marche. 1. San Severino e l'alto Maceratese* (2010) e *Meraviglie del Barocco nelle Marche. 2. Da Rubens a Maratta. Osimo e la Marca di Ancona* (2013), e il volume *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento* (2011). Per un aggiornamento sugli esordi di Maratti, anche in rapporto a Sacchi, si rimanda a GINZBURG 2015; SUTHERLAND HARRIS 2015; PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018.

<sup>167</sup> Sacchi nel testamento si proclama figlio di Nicola Pellegrini da Fermo. Su quest'ultimo non è stato possibile reperire alcuna informazione, ma l'unica notizia che sono riuscita a rintracciare si riferisce a «l'elezione di un maestro di musica del nostro seminario, fatta dal vescovo sotto li 4 di gennaio [1567] in persona Nicolai Pellegrini de Firmo, con salario di uno scudo al mese». Cfr. COMPAGNONI 1783, p. 40.

<sup>168</sup> Per la vicenda critica di Ludovico Trasi si veda ALUNNO 2008 (con bibliografia precedente); PAPETTI 2010; PEZZUTO 2014.

per i modi di Sacchi, soprattutto nelle figure delle due sante Maddalena e Caterina d'Alessandria che sembrano echeggiare le fanciulle che popolano l'*Allegoria della Divina Sapienza* in palazzo Barberini.

In merito alla diffusione dello stile sacchiano nei territori dell'ascolano, si deve ricordare che proprio ad Ascoli Piceno presso la Pinacoteca Civica in Palazzo dell'Arengo si conserva una *Sacra famiglia* [Fig. 23] attribuita a Sacchi da Pietro Zampetti<sup>169</sup> ma che, sebbene presenti alcuni elementi riconducibili al pittore, appare un po' debole in alcuni passaggi e la figura della Vergine, dai lineamenti delicati e il naso allungato e leggermente appuntito, è molto più vicina alla tipologia delle Madonne presenti nei dipinti di Maratti. Si ritiene in questa sede che non si tratti di un dipinto realizzato da Sacchi, né dalla sua bottega, ma che possa invece essere stato realizzato da un pittore che ha assimilato molto bene la lezione marattesca. Viene da chiedersi quindi se la paternità dell'opera non possa spettare a Ludovico Trasi o alla sua scuola, così prolifica nell'ascolano sino ai primi decenni del Settecento, anche se al momento non vi sono elementi per supportare o smentire tale ipotesi. Bisogna inoltre rilevare la presenza di un'altra *Sacra famiglia* [Fig. 24], conservata presso la Pinacoteca Capitolina a Roma, per cui è stata recentemente proposta un'attribuzione a Sacchi<sup>170</sup> e nella quale si ritrova la stessa impostazione della composizione e della posa del bambino del dipinto ascolano. La tela romana sembra più vicina alla produzione del pittore rispetto a quella marchigiana, ma non a tal punto da suffragare senza riserve la paternità proposta, infatti l'attribuzione viene giustificata soprattutto per la presenza del dipinto nella collezione Sacchetti con il nome «d'Andrea Sacchi»<sup>171</sup>. Confrontando però l'opera con il *corpus* del pittore questa appare di una qualità non troppo elevata che forse si può ricondurre all'attività della bottega, ma se il S. Giuseppe è accostabile ai tipi dei vecchi ricorrenti nei dipinti sacchiani, lo stesso non si può dire per la Vergine e per il Bambino. Inoltre, confrontando le due sacre famiglie si riscontrano delle vicinanze molto evidenti, non solo nella posa del piccolo Gesù, ma anche nel gesto della mano destra della Madonna, che tiene il velo tra pollice e indice, e nell'uso della luce, al punto che in entrambi i dipinti il viso di Maria appare con la parte destra completamente in ombra, mentre il capo di Giuseppe presenta l'ampia stempiatura illuminata nello stesso modo. Nonostante le notevoli analogie però non sembrano riconducibili allo stesso autore, pertanto si può dedurre che si tratti di due artisti diversi che probabilmente avevano a disposizione lo stesso modello dal quale hanno tratto ispirazione per le loro composizioni, forse un'invenzione dello stesso Sacchi.

---

<sup>169</sup> ZAMPETTI 1990, p. 343, n° 54.

<sup>170</sup> *Pinacoteca Capitolina*, pp. 161-162.

<sup>171</sup> *Ibidem*. Non ho potuto esaminare l'opera ma ho avuto modo di parlare con Sergio Guarino che propende per l'attribuzione a Sacchi, supportato anche da una comunicazione orale con Ann Sutherland Harris che, avendo visto di persona il dipinto, lo ritiene autografo.

Questa sovrapposizione tra il linguaggio di Sacchi e quello di Maratti ha generato sin dai decenni passati una notevole confusione nelle attribuzioni, come dimostra ad esempio il contributo di Godfried Joannes Hoogewerff<sup>172</sup> che nel 1947 pubblicava un articolo dedicato ai due pittori nel quale, oltre a riportare i risultati delle ricerche condotte presso l'Archivio Storico del Vicariato, attribuiva a ciascuno un dipinto. Egli ascriveva a Sacchi un bozzetto raffigurante la *Madonna col Bambino e S. Filippo Neri* conservato presso la Galleria Nazionale d'arte Antica di Palazzo Barberini [Fig. 25] e preparatorio per la tela [Fig. 26] posta sull'altare maggiore della chiesa di S. Filippo Neri a Macerata (1738), mentre a Maratti un quadro rappresentante il *Riposo durante la fuga in Egitto* nella Pinacoteca Vaticana [Fig. 27]. Si tratta in realtà di due opere del pittore marchigiano Francesco Mancini che, dopo un apprendistato forlivese presso Carlo Cignani, si trasferì a Roma ed entrò in contatto con Maratti e la sua scuola e, una volta rientrato in patria, fu uno dei più attivi divulgatori del linguaggio marattesco nelle Marche durante la prima metà del XVIII secolo<sup>173</sup>. Nel contributo Hoogewerff non giustificava tali attribuzioni, ma si può immaginare che intravedesse la mano di Sacchi nel bozzetto per via di quell'atmosfera bolognese che si rintraccia nella composizione della scena, nella figura della Vergine e nella gloria di angeli tutt'intorno che richiama alle opere di Correggio e che Mancini apprese durante la sua formazione. Inoltre, la figura del S. Filippo Neri rientra nella tipologia dei vecchi sacchiani, con la fronte pronunciata e incorniciata dall'ampia stempiatura, la bocca ridotta ad una fessura con gli angoli rivolti verso il basso e la barba divisa in ciocche. Nel complesso però l'opera si differenzia molto dai bozzetti di Sacchi in cui la composizione non è mai così abbozzata ma presenta tratti molto più definiti e vicini alla redazione finale<sup>174</sup>, inoltre la pennellata solitamente è più fluida e stesa con ampie campiture, mentre nell'opera di Mancini il colore è dato con tocchi rapidi che definiscono soltanto le parti principali, lasciando il resto molto abbozzato. La stessa disamina può essere condotta sul *Riposo durante la fuga in Egitto*, in cui non sono presenti dei tratti così eloquenti da giustificare l'attribuzione a Maratti, ma è riconoscibile un'assimilazione di certi stilemi maratteschi, come la dolcezza delle espressioni e la Vergine con il viso sfilato, nonché l'intonazione raffaellesca.

La difficoltà di definire i contorni del linguaggio sacchiano nelle Marche è evidenziata anche da un altro contributo più recente, nel quale si propone di rintracciare la mano di Sacchi in un dipinto presente nei territori del maceratese<sup>175</sup>, cioè il *S. Sebastiano* conservato nella chiesa di S. Lorenzo a Montecorsaro [Fig. 28], un'opera che presenta alcuni elementi tipici della produzione dell'artista che

---

<sup>172</sup> HOOGEWERFF 1947.

<sup>173</sup> Per un profilo aggiornato del pittore e per la disamina sul suo stile si rimanda a BLASIO 2012. Sulla diffusione del marattismo nel maceratese si veda BLASIO 2011. Per un approfondimento sulla vicenda attributiva del bozzetto cfr. MOCHI ONORI, VODRET 2008, p. 256 (con bibliografia precedente).

<sup>174</sup> Per una disamina sui bozzetti di Sacchi resta imprescindibile FERRARI 1990, pp. 29-36.

<sup>175</sup> VASTANO 1993.

hanno mosso tale attribuzione, come ad esempio il viso ampio e spigoloso con gli occhi quasi piangenti rivolti al cielo e la bocca con gli angoli infossati che ricadono verso il basso, nonché il sapiente uso del colore. Tuttavia, queste osservazioni non risultano sufficienti per suffragare con certezza l'attribuzione a Sacchi infatti, sebbene siano presenti alcune assonanze stilistiche, il corpo del santo con la muscolatura così evidenziata dalla luce e i panneggi scultorei del perizoma inducono a propendere per l'esecuzione da parte di un altro artista. In particolare, osservando la figura del S. Sebastiano si propone di rintracciare il probabile modello nella *Flagellazione di Cristo* di Giacinto Gimignani (1643) presente a Camerino<sup>176</sup> [Fig. 29]. Confrontando le due opere infatti i corpi del santo e di Cristo sembrano caratterizzati da un'evidente vicinanza che si rintraccia nel modo in cui l'uso di luci e di ombre definisce la plasticità del busto, rendendo abbastanza plausibile la possibilità che la paternità del dipinto di Montecorsaro si debba rintracciare in un artista che ha fortemente risentito della lezione di Gimignani. Dunque, l'autore del *S. Sebastiano* dovrebbe essere un pittore che ha guardato tanto alle opere di Sacchi quanto a quelle del pistoiese, mostrando la capillare diffusione di quello che è stato definito lo "stile Barberini" e che indica gli stretti legami tra Roma e l'area marchigiana<sup>177</sup>, soprattutto per quel che concerne la zona del maceratese che vede nella città di Camerino il centro privilegiato per la propagazione dei nuovi linguaggi artistici che giungevano dalla corte papale.

Dopo la pubblicazione della monografia della Sutherland Harris, che ha delineato con chiarezza il profilo artistico di Sacchi, si registra un nuovo impulso per la ricerca dei dipinti da aggiungere al catalogo del pittore, con proposte che in molti casi risultano convincenti<sup>178</sup> a fronte di altre che sollevano delle perplessità. È il caso ad esempio del *S. Pietro Eremita* conservato presso il Collegio del Preziosissimo Sangue ad Albano [Fig. 30], ascritto a Sacchi sulla base della tavolozza che sembrerebbe molto vicina alle opere da lui realizzate all'inizio degli anni Trenta e per l'intenso sguardo del santo rivolto verso l'alto, nonché per la presenza del monogramma "A.S."<sup>179</sup>. Le tonalità che caratterizzano la tela di Albano sono però avvicinati ai dipinti di molti artisti attivi in quegli anni a Roma, come ad esempio Nicolas Poussin e Pietro da Cortona, mentre il volto dall'espressione così intensa sembra assimilabile a certi tipi presenti nei dipinti di Giacinto Brandi, tanto da supporre che l'opera sia stata eseguita intorno alla metà del Seicento. Difatti, sulla base del monogramma e di un foglio conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, Ursula Verena Fischer Pace<sup>180</sup> ha proposto una convincente attribuzione ad Agostino Scilla – pittore messinese formatosi nella

---

<sup>176</sup> IERROBINO 2014.

<sup>177</sup> COSTANZI 2010.

<sup>178</sup> Tra le proposte più convincenti e largamente accettate dalla critica si veda soprattutto RUDOLPH 1977; FLAMINI 1986; PAPI 2001; ARCANGELI 2010.

<sup>179</sup> *L'arte per i papi* 1990, cat. n° 16, p. 64.

<sup>180</sup> FISCHER PACE 1997, pp. 207-209.

bottega sacchiana tra il 1645 e il 1651 – accolta dalla critica successiva che ha contestualizzato l’opera nel percorso artistico compiuto dal pittore a Roma<sup>181</sup>.

Un’attribuzione che si intende discutere in questa sede si riferisce a due dipinti che Massimo Pulini propone di ricondurre a Sacchi<sup>182</sup>, una *Venere* e un’*Estasi di Maddalena assistita da angeli*. La prima [Fig. 31] viene ascritta al pittore sulla base di un foglio conservato presso il Kunstmuseum di Düsseldorf [Fig. 32] che la Sutherland Harris identificava come lo studio per un ritratto femminile<sup>183</sup>, mentre lo studioso ritiene che possa essere preparatorio per il dipinto con la dea. Il disegno infatti rappresenta un volto femminile di tre quarti e diversi studi di mani che Pulini ricollega alla posa di *Venere*, ma se la composizione sembra in parte coincidente, lo stesso non si può dire per la redazione finale del dipinto. Il volto della dea infatti presenta la grazia e la delicatezza tipiche delle composizioni di Sacchi, ma se ne discosta per l’intenso chiaroscuro che conferisce al corpo un aspetto scultoreo e tornito, al punto da definire una muscolatura evidente che invece non si rintraccia nei tipi femminili tipici della produzione del pittore. Si ritiene quindi che la paternità del dipinto possa essere rintracciata in un artista molto prossimo a Sacchi, forse uno dei giovani che frequentavano la bottega e l’accademia e che può aver tratto ispirazione dal disegno di Düsseldorf. Quest’ultimo poi sembra essere molto più vicino ai numerosi fogli legati alla progettazione dell’affresco della *Divina Sapienza* – come ad esempio quello con lo studio per l’allegoria della Beneficenza conservato presso la Galleria Regionale della Sicilia in Palazzo Abatellis<sup>184</sup> [Fig. 33] – che non alla *Venere* rintracciata da Pulini. Anche l’altra proposta dello studioso appare un po’ forzata, infatti sebbene l’*Estasi di Maddalena* [Fig. 34] presenti delle affinità con la produzione sacchiana degli anni Trenta – soprattutto nella tavolozza dai toni caldi e caratterizzata dall’accostamento delle ocre e di tocchi di colore più squillanti – si evince però un’evidente cultura bolognese, tanto che la santa adagiata a terra presenta molte affinità con le opere di Guido Reni e Guido Cagnacci. Tutti questi elementi hanno portato Stella Rudolph<sup>185</sup> a pubblicare il medesimo dipinto con un’attribuzione ad Emilio Savonanzi, artista bolognese formatosi nella bottega di Reni ed entrato nell’orbita di Sacchi dopo essersi trasferito a Roma all’inizio degli anni Venti<sup>186</sup>. Il legame tra i due deve essersi consolidato dopo aver lavorato insieme alla decorazione della Spezieria dei Gesuiti al Collegio Romano (1629), per poi protrarsi fino al trasferimento del bolognese a Camerino intorno al 1639, favorito proprio da Sacchi e dal cardinale

---

<sup>181</sup> HYERACE 1999. Per un profilo aggiornato del pittore si rimanda a SERAFINELLI 2012.

<sup>182</sup> PULINI 2005.

<sup>183</sup> SCHAAR, SUTHERLAND 1967, p. 58, cat. n° 101.

<sup>184</sup> *Maestri del disegno* 1995, cat. n° 57, pp. 200-205.

<sup>185</sup> *Mola e il suo tempo* 2005, cat. n° 61, pp. 230-231. Stella Rudolph, nella scheda del catalogo, pubblica il dipinto con il titolo *La morte della Maddalena, assistita da angeli in un paesaggio*.

<sup>186</sup> Per Emilio Savonanzi si veda SCHLEIER 1969; DANIA 1975; PAPI 2008. Per i rapporti tra il pittore e Sacchi si rimanda a SUTHERLAND HARRIS 1968B; CARLONI 1999; ISEPI 2017.

Angelo Giori<sup>187</sup>. Pulini motiva l'attribuzione a Sacchi del dipinto con la Maddalena sulla base di un disegno [Fig. 35] a lui ascritto e conservato presso il British Museum di Londra<sup>188</sup>, che dovrebbe costituire una prima idea per l'opera dal momento che vi compare soltanto il gruppo con la santa e gli angeli intorno che la sostengono, oltre a due angioletti che la guardano adoranti e che non compaiono nella redazione finale. La Sutherland Harris propone per il foglio una datazione intorno agli anni Venti senza motivarne le ragioni<sup>189</sup>, ma si può supporre che lo considerasse un'opera giovanile perché intrisa di quei modi tipici della pittura bolognese che Sacchi poté assimilare durante l'alunnato presso Albani. Il disegno in effetti appare molto più vicino alla produzione sacchiana di quanto non sia il dipinto che, in accordo con la Rudolph, risulta maggiormente assimilabile alle opere di Savonanzi, ma viene da chiedersi se quest'ultimo non possa aver guardato al disegno di Sacchi per la realizzazione del quadro. Tale supposizione muove da un altro confronto che si propone in questa sede e che evidenzia lo stretto rapporto tra l'opera del bolognese con il *San Benedetto da Norcia e San Giuseppe* [Fig. 36], conservato presso il Palacio Real de Madrid<sup>190</sup>, e un foglio sacchiano del National Museum di Stoccolma [Fig. 37] raffigurante una prima idea per la *Visione di S. Romualdo*<sup>191</sup>, realizzata proprio negli anni del sodalizio tra i due artisti. Osservando il quadro di Savonanzi emerge un richiamo evidente alla pala per i Camaldolesi [Figg. 38-39], soprattutto per la figura di S. Benedetto, ma se si accosta il quadro spagnolo al disegno di Stoccolma la vicinanza appare ancora più stringente, tanto che l'angelo che indica verso l'alto a S. Giuseppe sembra una citazione fedele di quello presente nel foglio di Sacchi. Dunque, da questi confronti si possono avanzare due ipotesi: o entrambi i disegni sono da espungere dal catalogo di Sacchi in favore di un'attribuzione a Savonanzi, dal momento che il disegno con la Maddalena presenta dei tratti marcatamente emiliani e il foglio di Stoccolma proviene dalla collezione di Pierre Crozat con un'antica iscrizione al bolognese Francesco Brizio<sup>192</sup>; oppure Savonanzi frequentava regolarmente la bottega sacchiana nella quale poté vedere i due disegni e trarne ispirazione per i suoi dipinti. Ad ogni modo in questa sede si conviene con l'attribuzione dell'*Estasi di Maddalena* (o *Morte della Maddalena*) al pittore bolognese, confermando quanto proposto da Stella Rudolph anche alla luce del confronto con il *San Benedetto da Norcia e san Giuseppe*, nel quale si ritrova lo stesso uso di luci e ombre, con i personaggi che emergono dal fondo scuro grazie alle accensioni cromatiche che mettono in risalto i volti espressivi e le pieghe di panni, nonché una spiccata affinità nei profili affusolati dai nasi appuntiti delle figure.

---

<sup>187</sup> SUTHERLAND HARRIS 1968B.

<sup>188</sup> PULINI 2005, p. 263.

<sup>189</sup> SUTHERLAND HARRIS 2001, p. 424.

<sup>190</sup> *Da Caravaggio a Bernini* 2017, cat. n° 14, pp. 158-160.

<sup>191</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. [164], n. 40. Ellis Waterhouse, nella recensione della monografia, si dichiara poco convinto della paternità sacchiana del foglio. Cfr. WATERHOUSE 1978.

<sup>192</sup> *Dessins du Nationalmuseum de Stockholm* 1970, pp. 17-18, cat. n° 24.



Le attribuzioni sinora discusse risultano importanti anche per capire quanto effettivamente sia stato guardato un artista come Sacchi, sia nei territori marchigiani sia a Roma. La Sutherland Harris nella sua monografia sosteneva che il pittore «was admired but little imitated»<sup>193</sup>, riconoscendo quindi il successo riscosso dai suoi lavori ma anche la sfortuna che gli stessi ebbero in termini di impatto sugli altri artisti. La studiosa infatti sottolineava che la trasmissione dello stile di Sacchi avvenne “at second hand”, cioè non direttamente attraverso le sue opere ma per il tramite di Maratti e della sua bottega, che contribuirono all’assimilazione di alcuni tratti sacchiani che sono quelli evidenziati nella disamina sui dipinti sinora affrontati. Si tratta perciò di elementi che inducono facilmente a ravvisare la mano di Sacchi ma che poi, se osservati più a fondo e a confronto con le opere del pittore, risultano impregnati di un linguaggio che si discosta da quello puramente sacchiano. D’altronde, dal tentativo di ricostruire e misurare la fortuna delle opere di Sacchi si evince che il successo di Maratti oscurò ben presto la fama del maestro, avviando l’affermazione di un gusto e di uno stile che da Roma si propagò in tutta Europa almeno sino alla metà del Settecento<sup>194</sup>.

Bisogna però considerare che negli ultimi vent’anni di attività di Sacchi, sebbene il susseguirsi di commissioni pubbliche rallentò sensibilmente e queste gli pervennero principalmente dai territori periferici dello Stato della Chiesa, si registra una costante richiesta da parte di committenti privati, come si deduce dal contenuto dell’*atelier* fotografato dall’inventario *post mortem*<sup>195</sup>. Infatti, nella bottega viene registrata la numerosa presenza di quadretti tratti da alcune pale d’altare dipinte dal pittore nel corso della sua carriera e che probabilmente venivano realizzati dai suoi collaboratori, come dimostra ad esempio la ripresa del *Battesimo di Cristo* per il Battistero Lateranense e del *Martirio di S. Pietro* per uno dei quattro altari delle Grotte Vaticane, ma anche il ricorrere degli stessi soggetti che probabilmente erano varianti realizzate da un originale del maestro, come l’*Agar e Ismaele* e il *Caino che piange la morte di Abele*. Inoltre, la presenza di numerose tele preparate o solo sbazzate e di cornici confermerebbe un’attività costante della bottega, che non si può giustificare solo attraverso le richieste che pervenivano dalla famiglia Barberini, ma che evidentemente si deve ricondurre ad un buon numero di commissioni private e di richieste che pervenivano dal libero mercato. Tra coloro che possedevano i dipinti di Sacchi, e che poterono acquistarli direttamente dall’artista, si rintracciano ad esempio il Marchese Antonio Ruffo<sup>196</sup>, che nel 1648 comprò una

---

<sup>193</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 25.

<sup>194</sup> Per l’analisi sulla diffusione del marattismo si rimanda ai diversi contributi in *Maratti e l’Europa 2015*. Si veda inoltre ROETTGEN 2016. Sull’argomento si rimanda anche a Dario Beccarini, *I disegni di Carlo Maratti e della sua scuola. Casi di studio da Roma all’Europa (1650-1750)*, Tesi di Dottorato, XXXI ciclo, Università degli Studi di Roma “Tor Vergata”.

<sup>195</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119-122.

<sup>196</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 95-95. Dell’*Ebbrezza di Noè* si conoscono dodici versioni che testimoniano il successo ottenuto da questa composizione.

versione dell'*Ebbrezza di Noè*, e il cardinale Federico Cornaro che possedeva una versione dello stesso dipinto, come si evince dal suo inventario *post mortem* del 1653<sup>197</sup>.

Sono poi numerosi i quadri di Sacchi che compaiono negli inventari di personalità di spicco a Roma tra la fine del Seicento e i primi decenni del Settecento, a testimonianza che, sebbene non sia stato molto imitato dagli artisti, fu certamente molto apprezzato dai collezionisti. Di questi non sempre si riescono a individuare i nomi e le circostanze che favorirono l'acquisto dei dipinti del pittore ma, oltre a quelli rintracciati da Ann Sutherland Harris, si possono ora aggiungere nuove personalità. È il caso ad esempio del cardinale Luigi Alessandro Omodei, finissimo collezionista che possedeva tre quadri di Sacchi, un *Agar e Ismael* – il soggetto più richiesto insieme all'*Ebbrezza di Noè* – una testa di vecchio e un *Mosè salvato dalle acque*, un episodio di cui non si hanno altre testimonianze nella produzione di Sacchi<sup>198</sup>. Un'altra importante collezione in cui si rintracciano le opere del pittore è quella appartenuta al principe Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI, che mise insieme una raccolta importante che comprendeva anche diversi beni pervenuti dalle raccolte di Cristina di Svezia e che poi fu in gran parte acquistata dal duca d'Orleans e, per quel che riguarda il nucleo di disegni, da Pierre Crozat<sup>199</sup>. Nell'inventario dell'Odescalchi redatto nel 1713 figurano addirittura quattro versioni del *Caino che piange la morte di Abele*, descritto con diciture diverse perché viene specificata anche la presenza di Adamo (ad esempio "Adamo, che piange Abelle estinto, e Caino, che fugge"), un "uomo che abbraccia la fama" e anche in questa raccolta una versione dell'*Ebbrezza di Noè*<sup>200</sup>. Tra le personalità di spicco intorno al nipote di Innocenzo XI si deve segnalare l'abate Giuseppe Paolucci, importante collezionista in stretti rapporti anche con Maratti e la sua scuola<sup>201</sup>. L'inventario *post mortem* dei suoi beni, redatto nel 1695, restituisce l'entità della sua ricca raccolta, nella quale trovò posto anche un dipinto di Sacchi con la *Nascita della Vergine*, precisamente l'esemplare oggi conservato presso il Museo del Prado di Madrid.

Certamente bisogna tenere conto che non tutti questi dipinti dovevano presentare lo stesso livello qualitativo, come si evince ad esempio da un confronto tra le diverse versioni del dipinto con Noè<sup>202</sup>, ma quel che conta è che importanti amatori d'arte possedessero delle opere riconducibili al nome del pittore, testimoniando così la presenza di Sacchi nelle scelte di gusto operate in quegli anni. Inoltre, le collezioni su cui ci si è soffermati sono solo alcune tra quelle che si possono citare, infatti i dipinti del pittore compaiono anche in altri inventari stilati nel corso del Settecento e nei primi anni

---

<sup>197</sup> Per la collezione del cardinale Cornaro si veda BARCHAM 2001; *Archivio del collezionismo romano* 2008, p. 204.

<sup>198</sup> SPEZZAFERRO 1989; *Archivio del collezionismo romano* 2008, pp. 370, 377.

<sup>199</sup> Sulla collezione di Livio Odescalchi si veda PIZZO 2002; COSTA 2014.

<sup>200</sup> *Ibidem*.

<sup>201</sup> BARROERO 1998, pp. 75-82.

<sup>202</sup> ARCANGELI 2010.

dell'Ottocento, dimostrando la costante fortuna di cui godette<sup>203</sup>. Questi pochi esempi non hanno certamente la pretesa di esaurire l'argomento che si presenta vasto e impervio, ma aiutano ad avere la misura della richiesta dei dipinti di Sacchi tra i collezionisti d'arte dei secoli XVII e XVIII, contribuendo a delineare la considerazione di cui godette anche dopo la sua morte, nonostante l'affermarsi di Maratti e della sua bottega.

Inoltre, si può aggiungere al giudizio critico della Sutherland Harris che il pittore fu anche molto copiato, come dimostra un'indagine sulle vendite avvenute nel corso del XVIII secolo, dalle quali si evince una notevole quantità di copie dai dipinti – soprattutto dalla *Visione di S. Romualdo*, dal *Caino che piange la morte di Abele* e dal *Ritratto di Marc'Antonio Pasqualini* – e dai disegni che venivano acquistati soprattutto in Francia e in Inghilterra<sup>204</sup>. Un'attenzione, quella da parte degli altri artisti, che sembrerebbe confermata anche dal dipinto di Pierre Subleyras [Fig. 40] recentemente acquistato dai Musei Reali di Torino ed esposto nella Galleria Sabauda, nel quale è impressa l'effigie dell'abate miniatore Felice Ramelli. Il ritratto, realizzato tra il 1735 e il 1738, imprime la figura del Ramelli mentre mostra la miniatura che ha appena terminato e che riproduce un dipinto di Sacchi, cioè il *Ritratto del cardinale Francesco Barberini* conservato presso il Wallraf-Richartz Museum di Colonia<sup>205</sup>. L'opera rappresenta la passione del Ramelli per le opere del XVII secolo, ma testimonia anche un particolare apprezzamento per Sacchi e la sua scuola dal momento che in un altro ritratto dell'abate, eseguito qualche anno prima da Francesco Trevisani, si può scorgere la presenza di una piccola riproduzione del perduto *Giosuè che ferma il sole* di Carlo Maratti<sup>206</sup>.

Dunque, sebbene la fama di Sacchi sembri essersi esaurita precocemente nella storiografia più antica, bisogna riconoscere e sottolineare l'interesse che invece gli tributarono gli altri pittori e i collezionisti, attestando così l'importanza del linguaggio artistico che egli rappresentò insieme alla sua bottega all'interno della 'scuola romana' del Seicento. Occuparsi oggi di Sacchi non vuol dire soltanto ripercorrere il catalogo delle sue opere, per il quale il testo della Sutherland Harris appare in

---

<sup>203</sup> Tra gli altri si possono ricordare ad esempio le raccolte del senese Lodovico Sergardi (1726) e dei cardinali Silvio Valenti Gonzaga (1763) e Alessandro Albani (1818) che possedevano quattro dipinti ciascuno. Per la collezione di Sergardi si rimanda all'inedita documentazione resa nota in BECCARINI (in corso di stampa). Sulle collezioni dei due prelati cfr. SOGLIANI 2005; *Il cardinale Alessandro Albani e la sua villa* 1980, pp. 97-112.

<sup>204</sup> I cataloghi delle vendite antiche, comprese tra il 1740 e il 1806, sono consultabili nella sezione Sales Catalogs presente in The Getty Provenance Index Databases, al quale si rimanda. Nelle descrizioni delle vendite ricorrono frequentemente molti dei soggetti presenti nella bottega di Sacchi al momento della sua morte, per i quali si rimanda a SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119-122. Tra gli acquisti delle opere di Sacchi si segnala inoltre un documento datato 2 febbraio 1802 rintracciato dalla scrivente in Archivio di Stato di Roma (A.S.R.), *Camerale II, Antichità e belle Arti*, busta 14, fascicolo 300, cc. sciolte non numerate: «Collonino Morrison dovendo spedire in Inghilterra due quadri uno dipinto da Amilton di palmi 7 e 14 rappresentante l'accusa di Catelina, l'altro rappresentante Lattona di palmi 8 e 6 d'Andrea Sacchi supplica (...) per la licenza (...)».

<sup>205</sup> MORANDOTTI, SPIONE 2018, in particolare p. 15. Per il ritratto di Francesco Barberini si rimanda a SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 93-94.

<sup>206</sup> Il confronto tra le due opere è dettagliatamente discusso in MORANDOTTI, SPIONE 2018, pp. 19-22.

larga parte ancora insuperato, ma implica la contestualizzazione dell'artista nell'ambiente in cui lavorò. Soltanto in questo modo si può ricostruire figura di un pittore pienamente inserito nel dibattito culturale animato dalle principali personalità della corte dei Barberini, nonché l'adesione e la partecipazione attiva al programma artistico promosso dalla famiglia papale.

Considerare Andrea Sacchi come il massimo rappresentante del 'classicismo' secentesco – soppiantato ben presto dal suo allievo Carlo Maratti – e unicamente come una creatura del cardinale Antonio ha comportato la limitata comprensione del suo ruolo all'interno della vita culturale romana della prima metà del Seicento, negandogli il giusto credito di cui invece avrebbe dovuto godere.

## Capitolo secondo

### *Andrea Sacchi e l'entourage barberiniano*

#### *2.1 I primi contatti con la famiglia papale: incertezze e ipotesi*

Il percorso artistico di Andrea Sacchi è legato principalmente a due importanti mecenati: i cardinali Francesco Maria del Monte e Antonio Barberini. Non è ancora stato chiarito quando e come avvenne il passaggio dalla cerchia delmontiana a quella barberiniana, infatti, stando alla documentazione sinora rinvenuta, i primi rapporti tra il pittore e la famiglia papale si situerebbero nel 1627, quando egli fu pagato dal cardinale Francesco per un dipinto con due teste di apostoli; mentre nel 1629 il principe Taddeo gli commissionò la decorazione con l'*Allegoria della Divina Sapienza* per uno dei saloni nel palazzo alle Quattro Fontane<sup>207</sup>. I mandati di pagamento però non concorrono a delineare le condizioni che favorirono i due incarichi e i racconti di Bellori e Passeri non offrono ulteriori delucidazioni: stando al primo biografo Sacchi riuscì a segnalarsi ai Barberini attraverso il successo riscosso con le sue prime opere, mentre secondo l'altro venne introdotto a corte «per cagione d'alcuni disegni»<sup>208</sup>. Ann Sutherland Harris, nella monografia dedicata al pittore<sup>209</sup>, propende per il racconto belloriano, sottolineando che Sacchi in quegli anni era l'unico giovane ad aver ricevuto un incarico così prestigioso come il *S. Gregorio Magno e il miracolo del Corporale* (1625-1627) per la Basilica di S. Pietro, guadagnandosi in questo modo i favori della famiglia papale. Per cercare di chiarire maggiormente le circostanze che facilitarono tali rapporti, è necessario ricostruire il contesto in cui l'artista si trovò a lavorare intorno alla metà del terzo decennio del Seicento, infatti l'acquisto del dipinto da parte del cardinale Francesco non sembra sufficiente per giustificare l'ingresso di Sacchi nell'*entourage* barberiniano. Bisogna poi tenere conto del lasso di tempo intercorso tra il pagamento per il quadro e la commissione dell'*Allegoria della Divina Sapienza*, un biennio durante il quale non risultano altri contatti con la famiglia papale che possano giustificare la decisione di Taddeo di avvalersi dell'artista. Pertanto, è necessario esaminare le scelte artistiche condotte in quegli anni dai Barberini, poiché si ritiene che solo ripercorrendo le principali commissioni da loro patrocinate sia possibile tentare di individuare le occasioni che favorirono l'ingresso pittore nella corte di Urbano VIII.

---

<sup>207</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 63; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 51-52; 57-59; MONTANARI 2007, pp. 21-27.

<sup>208</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 543; PASSERI 1673 (1934), pp. 293-294.

<sup>209</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 5.

Il 1627 si pone come un momento decisivo per la consolidazione del potere e del prestigio della famiglia Barberini, infatti in quell'anno il cardinale Francesco rientrò stabilmente a Roma dopo le due legazioni che lo avevano visto impegnato in Francia nel 1625 e in Spagna nel 1626, delle quali rimangono i resoconti molto dettagliati nei diari scritti dal cavalier Cassiano dal Pozzo che fu al seguito del prelado in entrambe le occasioni<sup>210</sup>. Inoltre, ancora nel 1627, fu concessa la porpora anche ad Antonio – che resterà cardinale *in pectore* sino al 7 febbraio del 1628 – e si celebrarono le nozze tra Taddeo e Anna Colonna<sup>211</sup>, mentre procedeva la costruzione del nuovo palazzo alle Quattro Fontane<sup>212</sup>.

L'interesse di Francesco per le arti si manifestò immediatamente dopo la sua nomina a cardinal nipote nel 1623, come dimostra ad esempio il restauro del *Triclinium* Lateranense (1624)<sup>213</sup>, ma il suo mecenatismo ebbe un notevole impulso soprattutto dopo il rientro in città e attraverso una serie di importanti iniziative che lo vedono coadiuvato dal cavalier dal Pozzo. Quest'ultimo infatti ricoprì l'incarico di “ministro culturale” del giovane prelado – e più in generale della famiglia Barberini – affiancandolo e consigliandolo nelle scelte culturali e artistiche. Tale compito fu stabilito da Urbano VIII che conosceva molto bene le capacità dell'erudito, infatti egli aveva avuto modo frequentarlo all'interno dell'Accademia degli Umoristi, un raffinato gruppo di intellettuali, letterati e collezionisti di cui facevano parte molti di coloro che poi costituiranno l'*entourage* di Francesco, come i fratelli Sacchetti e Francesco Gualdi, ma che era composto anche altre importanti personalità del tempo come Gerolamo Aleandro e Francesco Maria del Monte<sup>214</sup>. Al ritorno dalle due legazioni la considerazione di cui godeva Cassiano presso il giovane prelado si intensificò sensibilmente, tanto che è possibile individuare gli interessi del primo nelle scelte culturali del secondo, come la creazione del *Museo Barberiniano* che sembra seguire gli indirizzi del *Museo Cartaceo*, ma anche l'apporto alle scoperte scientifiche e gli interessi per la botanica coltivati nell'Accademia dei Lincei, di cui entrambi erano membri. Una delle prime iniziative promosse dal cardinale Francesco dopo il suo rientro a Roma fu la fondazione di una manifattura d'arazzi (1627), nella quale si ritrovano impiegati i principali artisti già attivi per la famiglia<sup>215</sup>. Nel contempo egli venne nominato da Urbano VIII Bibliotecario Vaticano, entrò a far parte della Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro e

---

<sup>210</sup> Alcuni brani del diario del viaggio in Francia, conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat. 5688 Legatione del Sig.re Card. Barberino in Francia descritta dal Commendatore Cassiano del Pozzo*, sono stati pubblicati in MÜNTZ 1885; MÜNTZ 1890; Parigi, *La Corte, La Città* 1891. Sull'incarico diplomatico in Francia si veda anche PIEYRE 2007. Per la legazione in Spagna si rimanda a *Il diario del viaggio in Spagna* 2004; LORIZZO 2005.

<sup>211</sup> PECCHIAI 1959; WOLFE 2009.

<sup>212</sup> WADDY 1990, pp. 173-271; WADDY 2007.

<sup>213</sup> HERKLOTZ 1995; RUSSO 2015.

<sup>214</sup> MOCHI ONORI 2000. Per un esame di tutte le principali personalità che partecipavano alla vita culturale della corte Barberini si rimanda a SPAGNOLO 2011.

<sup>215</sup> HARPER 2017 (con bibliografia precedente). Per una disamina più approfondita sulla fondazione e sull'attività dell'arazzeria si rimanda al capitolo quarto.

divenne il cardinale protettore dell'Accademia di S. Luca<sup>216</sup>, detenendo così importanti cariche che gli consentirono di esercitare appieno le sue scelte artistiche e collezionistiche. Tali decisioni, come si diceva, vedono in Cassiano la figura centrale che seppe orientare e incoraggiare gli interessi del giovane prelato, contribuendo in modo determinante alla formazione della sua cerchia erudita e promuovendo presso di lui numerosi artisti<sup>217</sup>. È probabile che le scelte del Barberini non dipendessero esclusivamente dalle indicazioni del cavaliere, ma è innegabile che almeno nei primi anni del loro sodalizio l'erudito ricoprì un ruolo preminente nell'orientamento culturale del giovane cardinale, come si evince dalle decisioni prese da quest'ultimo all'interno della Congregazione della Reverenda Fabbrica e dell'Accademia di S. Luca, dove andò a sostituirsi a del Monte, scomparso alla fine del 1626. Oltre a ricoprire i ruoli lasciati vacanti quest'ultimo, il Barberini nel 1627, attraverso la mediazione di Cassiano, acquistò la maggior parte della sua collezione, composta soprattutto da sculture, dipinti e arazzi, incrementando notevolmente le proprie raccolte<sup>218</sup>. Dunque, dal Pozzo si pone come una sorta di mediatore per il passaggio dell'eredità culturale del cardinale del Monte – del quale l'erudito era un prezioso consulente artistico<sup>219</sup> – ai suoi nuovi padroni, continuando così l'indirizzo delle arti che aveva preso le mosse nel secondo decennio del Seicento.

Questa premessa sulla politica culturale del cardinale Francesco, e sul suo rapporto con Cassiano, si è resa necessaria per comprendere l'importanza di alcuni incarichi pervenuti a Sacchi alla fine degli anni Venti che si ritiene possano aver favorito la commissione dell'*Allegoria della Divina Sapienza* e quindi il suo ingresso nella corte papale. Il 1628 infatti segna un momento cruciale nella carriera del pittore che riceve due incarichi che in questa sede si propone di considerare fondamentali per l'inizio dei rapporti con i Barberini: la decorazione della galleria nella villa dei Sacchetti a Castel Fusano e il sovrapporta con il *Pasce oves meas* per la Basilica di S. Pietro. Come si è detto più dettagliatamente nel precedente capitolo, Marcello Sacchetti nel 1626 commissionò a Pietro da Cortona la costruzione e la decorazione della villa suburbana a Castel Fusano, il cosiddetto “casale d'Ostia”, un cantiere in cui nel 1628 venne coinvolto anche Sacchi per la realizzazione degli affreschi della galleria<sup>220</sup> [Figg. 10-13]. I rapporti tra i membri della famiglia Sacchetti e quella dei Barberini sono ormai noti e si rintracciano anche prima dell'elevazione di Maffeo Barberini al soglio pontificio nel 1623, sebbene dopo questa data si intensificarono

---

<sup>216</sup> MEROLA 1964; MARZINOTTO 2015; SPILA 2016.

<sup>217</sup> SOLINAS 2000B, pp. 19-39; MOCHI ONORI 2007.

<sup>218</sup> FROMMEL 1971; KIRWIN 1971; WAŻBIŃSKI 1994, I, pp. 317-319. Nel 1628 anche il cardinale Antonio acquistò alcune opere della collezione Del Monte. Cfr. CALZONA 2007; FAEDO 2013. L'ingresso dei dipinti delmontiani nelle collezioni Barberini si può verificare attraverso gli inventari pubblicati in ARONBERG LAVIN 1975, pp. 63-286.

<sup>219</sup> SOLINAS 2000B, pp. 29-30

<sup>220</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 60-62; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 54-55; BENOCCI 2012, pp. 177-187.

sensibilmente. Il papa infatti, come era prassi comune, si circondò di personalità con cui condivideva le origini toscane e le inclinazioni politiche – in questo caso filofrancesi – e Giulio Sacchetti, fratello di Marcello, non perse l'occasione per rinnovare alla nuova famiglia papale la sua fedeltà, che venne generosamente ripagata con l'assegnazione di prestigiose cariche per lui e i suoi familiari. In particolare, Urbano VIII nel 1623 nominò Marcello depositario generale, depositario dell'Annona e tesoriere segreto, un incarico quest'ultimo che lo rendeva il contabile della famiglia Barberini, garantendogli rendite e lustro sociale<sup>221</sup>. Le nuove e cospicue entrate diedero un decisivo impulso al suo mecenatismo che si manifestò sin da subito colto e raffinato – ma anche estremamente efficace e rappresentativo – e strettamente intrecciato con l'indirizzo culturale dell'Accademia di S. Luca, nella quale ebbe modo di conoscere quei pittori che per primo favorì<sup>222</sup>. L'attenzione per i giovani artisti che ancora non si erano affermati sulla scena romana, nonché un interesse per le arti quasi improvviso, ha indotto gli studiosi a supporre che almeno in una fase iniziale egli debba avere avuto una sorta di consulente che indirizzasse le sue scelte collezionistiche, individuando nella figura di Cassiano dal Pozzo l'origine delle preferenze del banchiere<sup>223</sup>. Dunque, sin dal 1623 Cassiano si pone come una figura centrale non solo per Francesco Barberini, ma anche per Marcello Sacchetti e nello specifico per il suo rapporto quasi esclusivo con Pietro da Cortona che, all'inizio del terzo decennio, era ancora pressoché sconosciuto ma aveva lavorato per dal Pozzo al celebre progetto del *Museo Cartaceo*, una straordinaria raccolta di disegni tratti dall'antico o di ambito scientifico-botanico, per il quale il pittore aveva realizzato tra il 1618 e il 1620 le copie dai rilievi della colonna di Traiano<sup>224</sup>. Gli studi infatti concordano nel ritenere che fu proprio l'erudito a favorire la conoscenza del pittore con il Sacchetti intorno al 1624-1625, ma anche quella con il più anziano e già affermato Simon Vouet<sup>225</sup>. Inoltre, sempre agli stessi anni, risalirebbero anche i contatti con Nicolas Poussin che, presentato a Marcello dal poeta Giovan Battista Marino, fu anch'esso sponsorizzato da Cassiano, che lo aveva coinvolto nell'impresa del suo *Museo*<sup>226</sup>.

Tornando al cantiere di Castel Fusano, non sorprende quindi la scelta di affidare a Cortona tale incarico, ma si ritrovano impiegati nella decorazione alcuni artisti per i quali, in quegli anni, non

---

<sup>221</sup> Per i rapporti tra le famiglie Sacchetti e Barberini si rimanda a FOSI 1997, in particolare pp. 55-138; ZIRPOLO 2005.

<sup>222</sup> GUARINO 2001; SCHÜTZE 2003, pp. 20-43; FOSI 2017.

<sup>223</sup> GUARINO 2001.

<sup>224</sup> La bibliografia sul *Museo Cartaceo* di Cassiano Dal Pozzo è ormai consistente, pertanto si rimanda principalmente a SOLINAS 2000B, pp. 15-39; SOLINAS 2001; DODERO 2014. Si veda inoltre il progetto *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo: a catalogue raisonné. Drawings and Prints in the Royal Library at Windsor Castle, the British Museum, the Institut de France and other collection. Series A, B, C* curato da The Warburg Institute e finalizzato alla pubblicazione di tutti i disegni sinora noti, divisi per soggetto in tre serie ed editi tra il 1996 e il 2017 (alcuni volumi sono ancora in corso di pubblicazione). Per la partecipazione di Pietro da Cortona all'impresa si veda soprattutto MERZ 1991, pp. 108-111; SOLINAS 2000B, pp. 20-22.

<sup>225</sup> GUARINO 1997; SOLINAS 2000B, pp. 20-22; GUARINO 2001.

<sup>226</sup> SOLINAS 2000B, pp. 20-22. Sui rapporti tra Cassiano dal Pozzo e gli artisti coinvolti nel *Museo Cartaceo* si veda anche DI PENTA 2014; DI PENTA 2016.



risultano altri contatti con il Sacchetti tali da giustificare il loro coinvolgimento, in particolare Andrea Sacchi e Andrea Camassei. Viene perciò da chiedersi, soprattutto alla luce di quanto detto sinora, se anche i due pittori possano essere stati segnalati da Cassiano, infatti, sebbene questi non risultino direttamente impiegati nel *Museo Cartaceo*<sup>227</sup>, vi sono altre circostanze che concorrono a supportare tale ipotesi.

Andrea Camassei era giunto a Roma da Bevagna alla metà degli anni Venti ed era entrato nella bottega di Domenichino<sup>228</sup>, a cui Cassiano era legato da una profonda amicizia e con il quale condivideva l'interesse per le antichità, infatti il pittore risulta tra coloro che erano stati impiegati nella realizzazione dei disegni tratti dall'antico per il *Museo del cavaliere*<sup>229</sup>. Stando alle attuali conoscenze, la prima commissione romana del Camassei si individua nell'incarico ricevuto da Enzo Bentivoglio che lo coinvolse nella decorazione del suo palazzo a Montecavallo (l'attuale Palazzo Rospigliosi-Pallavicini), in cui l'artista realizzò un affresco raffigurante le *Nozze di Amore e Psiche*, opera perduta e per la quale non si hanno dei riscontri documentari, ma che si può presumibilmente collocare tra il 1626 e il 1628<sup>230</sup>. Secondo il racconto di Giovan Battista Passeri, il pittore avrebbe ottenuto l'incarico per interessamento di Filippo d'Angeli detto il Napoletano, che avrebbe segnalato al Bentivoglio il giovane artista<sup>231</sup>. Non sono note le circostanze che possano aver favorito l'incontro tra Camassei e Filippo Napoletano che, alla metà del terzo decennio, era appena rientrato dal suo soggiorno fiorentino per essere nuovamente accolto nella cerchia del cardinal del Monte, iniziando inoltre a lavorare per la famiglia Barberini<sup>232</sup>. Viene da chiedersi se il pittore di Bevagna, appena approdato nella bottega dello Zampieri, non possa aver incontrato il Napoletano tramite Cassiano dal Pozzo, per il quale l'artista aveva realizzato numerosi disegni naturalistici, anatomici e di natura antiquaria in cambio della sua intercessione presso i Barberini<sup>233</sup>. La critica non sembra essersi particolarmente interrogata sull'episodio riportato da Passeri, ma in questa sede si ritiene che il

---

<sup>227</sup> SOLINAS-CARPITA 2001.

<sup>228</sup> Andrea Camassei è documentato a Roma con certezza dal 1626. Cfr. DI DOMENICO CORTESE 1968; SUTHERLAND HARRIS 1970; VASCO 1974; BARROERO 1979A; NESSI 2005, pp. 27-28.

<sup>229</sup> SOLINAS 2000B, pp. 25-26.

<sup>230</sup> Ann Sutherland Harris propone una datazione tra il 1625 e il 1630 ma senza specificarne le motivazioni. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1970, p. 49. Credo che si debba tenere come termine *post quem* il 1626 poiché sappiamo con certezza che in quell'anno Camassei era a Roma, mentre fisserei entro il 1628 la realizzazione dell'affresco, cioè prima degli incarichi ricevuti da Marcello Sacchetti e Taddeo Barberini. Silvestro Nessi invece, nella monografia dedicata al pittore, colloca la commissione dopo alcuni dipinti realizzati per Bevagna nel 1632, proponendo quindi una datazione più tarda che escluderebbe il coinvolgimento di Filippo Napoletano morto nel 1629. Si veda NESSI 2005, p. 30.

<sup>231</sup> PASSERI 1672 (1934), pp. 168-169. Maria Rosaria Nappi ha recentemente proposto di riconoscere a Filippo Napoletano il ruolo di promotore di altri artisti sia nell'ambiente romano sia all'interno della corte medicea. Cfr. NAPPI 2009.

<sup>232</sup> Per la vicenda artistica di Filippo Napoletano si rimanda a CHIARINI 2007 (con bibliografia precedente), CHIARINI 2009.

<sup>233</sup> Per i rapporti tra Filippo Napoletano e Cassiano dal Pozzo e per la partecipazione del pittore all'impresa del *Museo Cartaceo* si rimanda a SOLINAS 2000B, pp. 24-25. I Barberini, e nello specifico il cardinale Francesco, commissionarono diversi dipinti al pittore a partire dal 1627. Cfr. ARONBERG LAVIN 1975, pp. 13, 26-27, 86-87, 93-94.

coinvolgimento di Cassiano risulti l'ipotesi più plausibile per giustificare i rapporti tra i due pittori che non sembrano aver avuto contatti prima della decorazione per Enzo Bentivoglio.

Per quanto riguarda Andrea Sacchi, il rapporto con Cassiano si può ragionevolmente collocare all'interno della cerchia di del Monte, infatti il pittore era tra i giovani artisti protetti dal cardinale e forse risiedeva all'interno di Palazzo Madama, dunque è probabile che il cavaliere abbia avuto modo di frequentarlo e di apprezzarne la capacità in occasione delle prime commissioni assegnategli dal prelado. I rapporti tra loro sono documentati con certezza solo a partire dall'inizio degli anni Trenta, cioè quando Sacchi fornì dei disegni per il trattato di Giovanni Battista Ferrari, *Flora, ovvero coltura di fiori*, un progetto editoriale dato alle stampe nel 1633 sotto la supervisione di Cassiano<sup>234</sup>. È però molto improbabile che i due non avessero avuto contatti prima di questa circostanza dal momento che dal Pozzo era una delle figure di maggior spicco nel contesto artistico che vide gli esordi di Sacchi.

Si ritiene dunque che Cassiano abbia avuto un ruolo fondamentale per il coinvolgimento degli artisti impiegati da Marcello Sacchetti nella sua villa di Castel Fusano, consigliando il banchiere di avvalersi di giovani e promettenti pittori che, a quella data, avevano avuto solo poche occasioni per segnalarsi. Come si è detto Pietro da Cortona ebbe il ruolo principale nell'impresa, mentre Sacchi e Camassei risultano pagati soltanto per gli affreschi della galleria entro l'aprile del 1628, insieme ad una serie di artisti ancora oggi sconosciuti e di cui si conoscono soltanto i nomi che ricorrono nei mandati di pagamento<sup>235</sup>. In quell'anno però i tre pittori risultano nuovamente impiegati nello stesso cantiere e, anche in questo caso, si deve ragionare su un possibile coinvolgimento di Cassiano.

Nell'estate del 1628 Sacchi e Camassei vengono coinvolti dalla Congregazione della Reverenza Fabbrica di S. Pietro per la decorazione di alcuni spazi della basilica, dipingendo una sovrapporta ciascuno. Il primo risulta pagato per un *Pasce oves meas*, di cui realizzò soltanto un modello andato perduto e che doveva essere inserito nella nicchia sulla sinistra del *Seppellimento di Santa Petronilla* di Guercino, ma l'opera non fu mai realizzata e venne successivamente sostituita dalla tomba di Clemente X<sup>236</sup>. Camassei realizzò un affresco con i *SS. Processo e Martiniano battezzati in prigione da S. Pietro* nella parete nord-occidentale della Cappella di S. Michele, andato purtroppo perduto durante i rifacimenti della fine del XVIII secolo<sup>237</sup>. Pietro da Cortona invece fu coinvolto nella realizzazione di una pala d'altare che doveva inizialmente ornare la Cappella di

---

<sup>234</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 101; SOLINAS 2000A, pp. 102-103.

<sup>235</sup> Per i pagamenti relativi alla decorazione si rimanda a INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 60-62; MERZ 1991, pp. 313-325; BENOCCI 2012, pp. 177-187.

<sup>236</sup> Del modello sopravvivono alcuni disegni conservati nel Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi e presso il Museum Kunstpalast di Düsseldorf. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977 pp. 56-57.

<sup>237</sup> SUTHERLAND HARRIS 1970.

Sant'Erasmus e che successivamente fu destinata a quella più imponente dedicata ai Santi Processo e Martiniano. L'incarico dapprima era stato allogato a Guido Reni ma, dopo varie vicissitudini, si procedette alla riassegnazione e, da un verbale della Congregazione del 1628, si apprende che fu il cardinale Francesco a stabilire che il dipinto doveva spettare al Berrettini – una decisione che anticipa l'interesse del prelado per i servizi del pittore – mentre per la pala d'altare con il *Martirio di Sant'Erasmus* fu coinvolto Nicolas Poussin<sup>238</sup>. Quest'ultimo in quegli anni era stato presentato al Barberini da Cassiano che aveva impiegato l'artista nell'impresa del *Museo Cartaceo*<sup>239</sup>, ma il cardinale non aveva manifestato particolare interesse nei riguardi del pittore e gli commissionò soltanto due dipinti, la *Presa di Gerusalemme* (1627) e alla *Morte di Germanico* (1628). Il coinvolgimento nel cantiere petrino inoltre si deve ricondurre anche ad una supplica inviata dallo stesso Poussin alla Congregazione della Reverenda Fabbrica, con la quale egli si dichiarava disponibile a subentrare al Cortona per la decorazione dell'altare di Sant'Erasmus<sup>240</sup>.

Dunque, nel 1628 Cortona, Sacchi e Camassei si ritrovano impiegati nella villa Sacchetti di Castel Fusano e nella Basilica di S. Pietro, due circostanze che si pongono come antefatti di estrema importanza per i tre artisti che saranno successivamente coinvolti – a breve distanza l'uno dall'altro – nella campagna decorativa promossa dai nipoti di Urbano VIII nel nuovo palazzo alle Quattro Fontane. Il ruolo di Marcello Sacchetti e Cassiano dal Pozzo quali mediatori e 'agenti' di giovani pittori presso i Barberini è stato delineato con chiarezza dalla critica ma, se il loro coinvolgimento per l'ingresso nella corte papale del Berrettini e di Camassei è stato più volte sottolineato<sup>241</sup>, lo stesso non si può dire nel caso di Sacchi. Eppure, anche per quest'ultimo gli incarichi del 1628 dovettero costituire un'occasione importante per segnalarsi sulla scena artistica romana, infatti non si può ritenere che i modesti lavori eseguiti per del Monte e la pala in Vaticano fossero sufficienti per garantirgli i prestigiosi incarichi che a partire dal 1629 riceverà da parte dei membri della famiglia papale.

Viene da chiedersi inoltre se Bellori, parlando genericamente di "prime opere", non alludesse anche alla decorazione della Farmacia del Collegio Romano [*Fig. 41*], realizzata da Sacchi in collaborazione con il bolognese Emilio Savonanzi e, stando ad un'iscrizione posta *in loco* sugli affreschi, terminata entro maggio del 1629<sup>242</sup>, precedendo quindi solo di pochi mesi la commissione

---

<sup>238</sup> POLLAK 1931, II, p. 87.

<sup>239</sup> SOLINAS 2000A, pp. 2-3.

<sup>240</sup> POLLAK 1931, II, p. 540. L'intera vicenda è stata ricostruita da Giuliano Briganti che per primo propone di vedere nel coinvolgimento di Nicolas Poussin l'intercessione di Cassiano dal Pozzo presso Francesco Barberini. Cfr. BRIGANTI 1960.

<sup>241</sup> GUARINO 1997; NESSI 2005, pp. 29-30.

<sup>242</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 555. Bellori è l'unico biografo a menzionare questo incarico, ma senza fare riferimento alla collaborazione con Emilio Savonanzi. Sulla commissione e sul coinvolgimento dei due pittori si veda SUTHERLAND HARRIS 1968B; CARLONI 1999; BARBIELLINI AMIDEI 2003, pp. 240-251; ISEPI 2017.

in Palazzo Barberini. I lavori nella Farmacia si inseriscono nel progetto di rinnovamento degli spazi del Collegio che era stato promosso da Gregorio XIII Boncompagni e poi continuato negli anni dai suoi successori, tra i quali sembra ricoprire un ruolo molto importante Ludovico Ludovisi, cardinal nipote di Gregorio XV, che a partire dal 1626 aveva intrapreso la costruzione della nuova chiesa di Sant'Ignazio e quindi l'inevitabile riorganizzazione di tutti gli spazi interni che accoglievano l'ordine dei Gesuiti<sup>243</sup>. La sistemazione della nuova Farmacia sembrerebbe quindi inserirsi nella campagna di lavori promossi dal cardinale, anche per la presenza di Savonanzi che rappresentava gli interessi della famiglia Ludovisi per la pittura bolognese. Tuttavia, recenti studi<sup>244</sup> hanno fatto emergere diverse circostanze che inducono ad ipotizzare un coinvolgimento diretto della famiglia Barberini almeno per questo ambiente, infatti, oltre agli acclarati legami tra Urbano VIII e i Gesuiti, concorre a supportare questa tesi il ritrovamento dello stemma del principe Taddeo su uno degli arredi superstiti. Non vi sono supporti documentari che possano dirimere con certezza la questione, ma gli emblemi araldici delle api e della colonna posti su uno degli armadi che dovevano arredare la Farmacia induce a pensare ad un coinvolgimento del Prefetto nei lavori, forse anche per quel che concerne la scelta dei pittori. Savonanzi, infatti, proprio in quegli anni aveva attirato l'interesse della famiglia papale, come si deduce da un pagamento ricevuto nel 1628 per un dipinto con *Agar e Ismaele*<sup>245</sup>. Nel caso di Sacchi, invece, costituirebbe un precedente importante per l'incarico in Palazzo Barberini che, va ricordato, fu commissionato proprio da Taddeo nel dicembre del 1629; inoltre, bisogna considerare che la famiglia papale possedeva un bozzetto dell'affresco realizzato nella volta della Farmacia che nel 1631 fu visto dal mercante Fabrizio Valguarnera che ne ordinò una copia per sé<sup>246</sup>. Inoltre, come recentemente dimostrato<sup>247</sup>, è probabile che l'attività della Spezieria fosse in parte legata anche alle scoperte scientifiche e agli studi sulle specie botaniche che in quegli anni animavano le ricerche nell'Accademia dei Lincei, avvalorando così un possibile legame con gli interessi della famiglia Barberini. Certamente l'incarico nel Collegio Romano diede a Sacchi la possibilità di dimostrare le sue capacità e non è da escludere del tutto l'ipotesi che Taddeo possa aver notato il pittore proprio in quell'occasione, decidendo poi di affidargli la decorazione del salone nel suo appartamento. Inoltre, alla luce di quanto detto sinora su Marcello Sacchetti e sulla promozione dei giovani pittori all'interno dell'*entourage* barberiniano, è altresì probabile che la scelta di avvalersi di Sacchi possa essere stata

---

<sup>243</sup> Per la ricostruzione delle diverse fasi dei lavori e per la storia dell'edificio si rimanda a *Il Collegio Romano* 2003 (con bibliografia precedente).

<sup>244</sup> BARBIELLINI AMIDEI 2003; ISEPPI 2017.

<sup>245</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 91.

<sup>246</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 57. Il dipinto di proprietà dei Barberini fu acquistato da Roberto Longhi ed è ancora presente nella collezione dello studioso conservata presso la Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze. Pertanto, si rimanda al catalogo della raccolta cfr. BOSCHETTO 1971, n° 87. Per la versione posseduta dal mercante Valguarnera si veda COSTELLO 1950; PIERGUIDI 2010 (con bibliografia precedente). Il bozzetto, già in collezione Brian Sewell, è stato acquistato nel 2016 dal Detroit Institute of Arts.

<sup>247</sup> ISEPPI 2017.

incoraggiata proprio dal banchiere. Quest'ultimo infatti era molto legato al Barberini, tanto che in occasione del matrimonio con Anna Colonna nel 1627 egli aveva scritto un componimento poetico a loro dedicato e per il carnevale del 1629 – quindi in concomitanza con l'affresco per i Gesuiti – aveva organizzato una grande festa in onore dei due coniugi<sup>248</sup>.

Dunque, se la fortuna di Pietro da Cortona e Andrea Camassei si può ragionevolmente ricondurre all'interessamento di Cassiano, che seppe introdurli presso Marcello Sacchetti e i Barberini, si ritiene che, sulla base di quanto esposto sinora, si possa ipotizzare la stessa protezione anche nei riguardi di Sacchi. Dal Pozzo infatti trasformò la realizzazione del *Museo Cartaceo* in una sorta di fucina di promettenti pittori che prontamente segnalava alla cerchia dei Barberini, soprattutto al cardinale Francesco, ma se per molti di loro sono state chiarite le circostanze che hanno favorito l'intercessione dell'erudito presso la famiglia papale, per Sacchi si tratta di una proposta suffragata soltanto in questa sede attraverso la serie di casi di studio fin qui illustrati. Eppure, Cassiano sembra l'unica figura che possa aver promosso il giovane pittore all'indomani della morte del suo primo mecenate del Monte, favorendo il suo ingresso in quell'*entourage* che gli permetterà di affermarsi come uno dei principali artisti presenti a Roma.

Infine, riprendendo le parole di Passeri secondo cui il pittore era stato introdotto nella corte papale per “cagione di alcuni disegni” e ricordando quanto espresso nel precedente capitolo sulla sua attendibilità – soprattutto per questo genere di aneddoti – viene da domandarsi se questa espressione non possa alludere a dei fogli che Sacchi aveva realizzato proprio per Cassiano e che quest'ultimo volle mostrare ai signori Barberini per favorire uno dei suoi giovani, proprio come aveva fatto negli stessi anni con Filippo Napoletano, Pietro da Cortona, Nicolas Poussin e molti altri<sup>249</sup>. La scoperta della cosiddetta ‘*Agenda*’, in cui egli annotava tutto ciò che riguardava il *Museo Cartaceo*, non concorre a supportare tale ipotesi poiché non compare il nome di Sacchi, ma, come è stato ormai acclarato dalla critica<sup>250</sup>, il prezioso documento contiene soltanto una parte del vasto materiale riconducibile all'impresa puteana e non sempre sono indicati i nomi degli artisti in relazione all'opera copiata. Inoltre, bisogna tenere conto che vi sono ancora moltissimi disegni anonimi tra quelli che compongono ciò che resta dell'immenso progetto del *Museo*, ma in molti casi si tratta di copie tratte da diverse antichità presenti a Roma per le quali risulta molto difficile riuscire a distinguere la mano dell'artefice. Pertanto, almeno per il momento, la proposta di un coinvolgimento di Sacchi nell'impresa di Cassiano non può che restare nel campo delle ipotesi, ma si ritiene che non sia da

---

<sup>248</sup> GUARINO 2001, p. 59.

<sup>249</sup> SOLINAS 2000B, pp. 15-39.

<sup>250</sup> SOLINAS, CARPITA 2001; RAUSA 2011.

escludere del tutto un possibile coinvolgimento del pittore tra “quei giovani ben intendenti di disegno”, attivi per il cavaliere<sup>251</sup>.

## 2.2 Il mecenatismo del cardinale Antonio

Se le circostanze che hanno favorito l'ingresso di Sacchi nell'*entourage* dei Barberini appaiono ancora incerte, lo stesso non si può dire per gli incarichi da loro patrocinati nel corso degli anni Trenta, che al contrario sono ben documentati. Dopo aver terminato la volta con l'*Allegoria della Divina Sapienza* (1629-1631), il pittore ricevette una serie di importanti commissioni fino ad entrare stabilmente al servizio del cardinale Antonio, dando vita a quel sodalizio che durerà sino alla morte dell'artista: dal 1633 al 1661 Sacchi fu regolarmente impiegato dal prelato per diversi servizi<sup>252</sup> e, secondo Passeri, stipendiato con un compenso di 10 scudi al mese<sup>253</sup>, mentre dal 1635 gli venne concesso l'uso di alcuni locali da usare come studio nel Palazzo alle Quattro Fontane<sup>254</sup>. Il contributo del prelato e della sua famiglia fu determinante per il successo raggiunto dal pittore e per la considerazione di cui godette anche all'indomani della morte di Urbano VIII e del conseguente esilio dei suoi nipoti, pertanto gioverà ripercorrere, seppur velocemente, le principali commissioni da loro ordinate.

Il 25 febbraio del 1634 Sacchi si cimentò nel ruolo di “Machinator”, occupandosi dell'allestimento dell'apparato effimero per la Festa del Saraceno (o Giostra del Saracino), ideata dal cardinale Guido Bentivoglio in onore del principe Alessandro Vasa e patrocinata dal cardinale Antonio<sup>255</sup>. Egli inoltre fornì i disegni da cui furono tratte le incisioni di François Collignon contenute nella *Relazione* dell'evento, pubblicata l'anno successivo da Vitale Mascardi con testi del Bentivoglio<sup>256</sup>. Di questo avvenimento rimane anche il quadro [Fig. 42] eseguito da Sacchi insieme a due dei pittori che lavoravano nella sua bottega, infatti la realizzazione delle architetture si deve all'intervento di Filippo Gagliardi con la collaborazione di Vincenzo Manciola, bambocciante

---

<sup>251</sup> In una lettera inviata da Cassiano il 15 novembre del 1654 a Rehinold Dehn S.J., conservatore delle collezioni imperiali a Vienna, egli così definisce i pittori che lavoravano per il suo *Museo*: «(...) non ho tuttavia perdonato a spesa in raccorre notizie, havendo fatto da giovani ben intendenti del disegno copiar per lo spatio di molt'anni, e continuando anco di presentare tutto quel di buono, che habbi osservato neè marmi, e metalli che fussero capaci di suggerir qualche notizia riguardevole dell'antico. Questo Museo, dirò Cartaceo, è diviso in molti tomi, né quali hebbi pensiero d'imitar la fatica, che fece Pirro Ligorio famoso antiquario, pittore, et architetto». Si veda SOLINAS 1996, p. 231, nota n° 3.

<sup>252</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 65.

<sup>253</sup> PASSERI 1772 (1934), p. 294.

<sup>254</sup> Nel 1635 il cardinale Antonio si trasferì definitivamente in Palazzo Barberini prendendo il posto del fratello Francesco che si era spostato nel Palazzo della Cancelleria dopo aver ricevuto l'incarico di Vicecancelliere. Cfr. WOLFE 2009, p. 274. Non è del tutto chiaro l'uso che Sacchi facesse di questi ambienti dal momento che sappiamo con certezza che la bottega e l'Accademia del Nudo erano situate nella sua abitazione di via Rasella, poco distante da Palazzo Barberini, ma forse si può ipotizzare una prima sistemazione dell'*atelier*.

<sup>255</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 71-72; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 74-75; *Andrea Sacchi* 1999, pp. 57-59.

<sup>256</sup> MASCARDI 1635.

specializzato nell'esecuzione di figure piccole e di animali<sup>257</sup>. L'opera probabilmente fu richiesta al pittore dal cardinale Antonio per commemorare l'evento da lui promosso, come spinge a ritenere la presenza del dipinto nel suo inventario del 1644, dal quale si apprende inoltre che la cornice era decorata con le insegne della Giostra in modo conforme al *Frontespizio* ideato da Sacchi per il testo scritto da Mascardi<sup>258</sup>. L'allestimento dell'apparato effimero fu la prima occasione in cui l'artista sperimentò le sue capacità architettoniche, infatti egli ricoprì ufficialmente questo ruolo soltanto a partire dal 1639 come «Architetto e Pittore di sua Em.za»<sup>259</sup>.

Contemporaneamente pervenne a Sacchi l'incarico che lo vide impegnato nell'esecuzione di due pale d'altare per S. Maria della Concezione, la nuova chiesa dei Cappuccini, costruita per volere della famiglia papale e in particolare di Antonio Barberini *senior*, cardinale di Sant'Onofrio. Quest'ultimo infatti, sebbene avesse ricevuto dal fratello Urbano VIII una nutrita serie di titoli e incarichi ecclesiastici, si distinse soprattutto come restauratore e fondatore di chiese, oltre che come protettore di diversi conventi<sup>260</sup>. I lavori ebbero inizio nell'ottobre del 1626 e la chiesa fu consacrata il 31 agosto del 1636, quando venne ultimata la decorazione interna che era stata affidata ai principali artisti attivi a Roma, sia quelli della vecchia generazione, come Lanfranco, Reni e Domenichino, sia quelli della nuova, come Pietro da Cortona, Andrea Camassei e appunto Andrea Sacchi, il quale realizzò il *Sant'Antonio da Padova che resuscita un morto* e la *Visione di San Bonaventura* per le due cappelle poste ai lati dell'altare maggiore<sup>261</sup> [Figg. 43-44]. Delle due tele si è discusso nel precedente capitolo, pertanto basterà ricordare che la prima fu eseguita intorno al 1633, infatti in una nicchia sullo sfondo del dipinto si vede la *Santa Susanna* di François Duquesnoy terminata proprio quell'anno, e dovette essere compiuta entro il 1635, cioè prima della partenza di Sacchi per il viaggio nel Nord Italia. L'altra opera invece fu eseguita subito dopo il rientro del pittore nel 1636 e quindi ultimata a ridosso della consacrazione della chiesa, intervenendo probabilmente su un dipinto già approntato dai suoi collaboratori, tra cui il già citato Gagliardi che realizzò le architetture sullo sfondo<sup>262</sup>.

A questi incarichi seguirono alcune commissioni realizzate tra il 1636 e il 1638 e che appaiono tra loro legate da un nuovo e diverso uso del colore, frutto evidentemente delle riflessioni su quello che il pittore ebbe l'occasione di vedere durante il suo soggiorno nel settentrione.

A Sacchi fu richiesto il dipinto per l'altare maggiore di S. Maria del Priorato – la chiesa dell'Ordine dei Cavalieri di Malta di cui il cardinale Antonio fu gran priore dal 1632 al 1671 – rappresentante la

---

<sup>257</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 74-75; *Andrea Sacchi* 1999, pp. 57-59.

<sup>258</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 158; *Andrea Sacchi* 1999, p. 58.

<sup>259</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 67-69.

<sup>260</sup> Per Antonio Barberini *senior* cfr. MEROLA 1964A.

<sup>261</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 71, 78; PARISI 2017.

<sup>262</sup> HESS 1936; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 70-71; 78-79.

*Vergine con il Bambino e S. Basilio* [Fig. 22], per il quale non si possiedono dati documentari che possano concorrere a precisarne l'esecuzione che quindi può essere individuata soltanto su basi stilistiche. L'opera non sembra aver goduto di particolare fortuna e questo si può imputare all'intervento dell'architetto Giovanni Battista Piranesi che nel XVIII secolo mutò profondamente l'aspetto della chiesa, comportando lo spostamento della tela dapprima nella sagrestia e successivamente nella Villa dell'Ordine, dove è tuttora conservata<sup>263</sup>. Tra gli studiosi moderni, Ellis Waterhouse fu il primo a menzionare l'opera di Sacchi, proponendo una datazione intorno agli anni 1632-1636, mentre più tardi Claudia Refice la considerò un'opera giovanile «eseguita sotto l'influenza dell'Albani»<sup>264</sup>. È il contributo della Sutherland Harris a gettare un po' di chiarezza su questa commissione, infatti la studiosa pone l'opera in relazione alla carica di gran priore dell'Ordine ricoperta da Antonio, sostenendo che fu eseguita dopo il rientro del pittore dal viaggio perché stilisticamente vicina alla *Visione di San Bonaventura* e al ciclo di tele per il Battistero Lateranense, chiarendo così il motivo per cui la Refice aveva rilevato delle affinità con le opere di Francesco Albani<sup>265</sup>. Osservando la tela del Priorato, infatti, si riscontra una forte somiglianza con la tipologia della Vergine del quadro dei Cappuccini: entrambe siedono su un trono di nubi, viste di profilo e modellate dalla luce proveniente da sinistra, così da lasciare il viso per metà in ombra ma circondato dallo stesso chiarore che allude alla sfera divina. Anche l'iconografia del dipinto è stata oggetto di un lungo dibattito animato da diverse interpretazioni sull'identificazione del santo ritratto, spesso confuso con S. Giovanni Gerosolimitano nelle diverse *Guide* di Roma che menzionavano il dipinto<sup>266</sup>. Invece, la presenza del vescovo Basilio è un'allusione alla precedente sede che ospitava l'Ordine dei Cavalieri di Malta, cioè la chiesa di San Basilio al Foro Romano, e probabilmente la confusione intorno alla corretta individuazione dell'effigiato è stata causata dalla mancanza degli attributi vescovili, infatti l'unico tratto distintivo presente nel dipinto è il libro che allude all'autorità di Dottore della Chiesa<sup>267</sup>. Sacchi (o il cardinale Antonio), scegliendo di rappresentare il santo insieme alla Vergine, forse voleva simboleggiare sull'altare maggiore l'unione delle due dediche, con la vecchia che sembra offrirsi alla nuova dal momento che San Basilio porge il libro al Bambino, probabilmente il suo *Asceticon* (o *Regole morali*)<sup>268</sup>, creando una conversazione muta fatta solo di gesti e sguardi.

Contemporaneamente all'incarico per S. Maria del Priorato, Sacchi fu impiegato per una commissione destinata al convento fiorentino di S. Maria Maddalena de' Pazzi, a cui i Barberini erano

<sup>263</sup> GALLAVOTTI CAVALLERO, MONTINI 1984, pp. 117-118; CURZIETTI 2010.

<sup>264</sup> WATERHOUSE 1937, p. 92; REFICE 1950, p. 219.

<sup>265</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 82.

<sup>266</sup> GALLAVOTTI CAVALLERO, MONTINI 1984, p. 117.

<sup>267</sup> STIERNON 1962.

<sup>268</sup> *Ibidem*.



strettamente legati per la presenza di due nipoti di Urbano VIII, suor Innocenzia e suor Maria Grazia, cioè Clarice e Camilla, figlie di Carlo e di Costanza Magalotti. Le due agirono da intermediarie presso lo zio per accelerare il processo di beatificazione della monaca fiorentina, terminato nel 1626 con il breve papale che la proclamò ufficialmente beata<sup>269</sup>. Il piccolo convento di S. Maria degli Angeli divenne però ben presto inadeguato ad accogliere la moltitudine di fedeli in visita al sepolcro della de' Pazzi, perciò Francesco Barberini decise di farne costruire uno più grande in Borgo Pinti, intitolandolo proprio a Maria Maddalena de' Pazzi e nel quale le suore si trasferiscono nel 1628<sup>270</sup>. Da questo momento in poi gli scambi tra la famiglia del pontefice e le monache fiorentine si intensificarono sensibilmente<sup>271</sup>, anche se i più importanti da menzionare avvennero soprattutto in tre occasioni: agli inizi degli anni Trenta le carmelitane inviarono a Roma un dito della beata per omaggiare Urbano VIII che, per ringraziarle dell'omaggio, donò loro nel 1634 quattro reliquiari e una "tavola grande" di Sacchi con le *Tre Maddalene* [Fig. 45], mentre nel 1637 Costanza Magalotti fece pervenire al convento otto tele che celebravano alcuni episodi della vita della beata<sup>272</sup>. Purtroppo, del ciclo di lunette con le *Storie di S. Maria Maddalena de' Pazzi* sono sopravvissuti soltanto due dipinti nella nuova sede del monastero a Carreggi, uno di Sacchi, con *Gesù Cristo dona a Santa Maria Maddalena de' Pazzi la corona di spine alla presenza della Madonna e dei SS. Agostino, Angelo Carmelitano e Caterina da Siena* [Fig. 20], e l'altro di Andrea Camassei con *Sposalizio mistico di S. Maria Maria Maddalena de' Pazzi alla presenza di S. Agostino e S. Caterina da Siena* [Fig. 46], mentre un terzo è conservato nel monastero "Mater Unitatis" di Montiglio (Asti)<sup>273</sup>. L'estrema cura con cui le suore registravano ogni avvenimento riguardante il monastero e l'immagine della Beata consente di conoscere con precisione la data in cui il 'dono Barberini' giunse a Firenze, infatti nel Memoriale, al giorno 9 aprile 1637, si legge: «Dagli Ecc.mi Barberini fu mandato n° 8 quadri da mettere nelle lunette dell'oratorio ne quali v'è dipinta la Beata con vari doni e grazie (...)»<sup>274</sup>. Il documento fornisce dunque sia la datazione precisa sia il luogo in cui furono conservate, rappresentato dal vano attiguo alla Cappella Nasi, in cui era esposta la salma della beata e dal quale le suore di clausura potevano rendere omaggio alla loro consorella al riparo dagli sguardi dei fedeli. Purtroppo, le monache non furono altrettanto accorte nel registrare i nomi degli artisti, limitandosi a descrivere l'iconografia di alcune lunette e, a volte, la loro esatta posizione nella stanza<sup>275</sup>.

<sup>269</sup> PACINI 1988, p. 208.

<sup>270</sup> Francesco Barberini si occupò anche della costruzione del monastero dedicato alla beata a Roma. Cfr. MERZ 2007.

<sup>271</sup> PACINI 2005.

<sup>272</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 67-69; PACINI 1988; *Maria Maddalena de' Pazzi* 2007, pp. 41-42. Per la figura di Costanza Magalotti Barberini si veda PECCHIAI 1949; WADDY 1990, pp. 26-27.

<sup>273</sup> Nel monastero di Montiglio furono trasportate due lunette ma una è andata distrutta. Cfr. PACINI 1988; *Maria Maddalena de' Pazzi* 2007, 90-93.

<sup>274</sup> PACINI 1988, p. 209.

<sup>275</sup> Ivi, p. 210.

L'attribuzione a Sacchi si basa principalmente su un confronto stilistico, infatti la Vergine della lunetta presenta una forte vicinanza con quella della tela in S. Maria del Priorato; mentre nel caso di Camassei esistono due disegni a lui attribuiti da Gemma di Domenico Cortese, e successivamente dalla Sutherland Harris, oltre ad un pagamento per due lunette nel 1637 che costituisce una traccia estremamente importante perché conferma che l'esecuzione dei dipinti fu contemporanea all'invio delle tele a Firenze<sup>276</sup>. Inoltre, dal documento si apprende anche che l'iniziativa delle lunette dedicate alla vita della de' Pazzi spettò a Costanza Magalotti, infatti vi si legge che il mandato fu eseguito dal principe Taddeo Barberini «per servitio di Donna Costanza»<sup>277</sup>. È una grande perdita che non vi siano delle testimonianze sull'intero ciclo, sui pittori che vi parteciparono, su come era stato concepito o sull'assegnazione delle lunette. Si potrebbero avanzare delle ipotesi ragionando sugli artisti attivi per l'*entourage* barberiniano e sulle commissioni della famiglia negli stessi anni, ma si rischierebbe di percorrere un terreno reso impervio dall'assenza di dati. In tempi recenti è stato proposto di ricondurre a Sacchi il compito di coordinare la realizzazione delle otto tele, anticipando quanto avverrà di lì a pochi anni con la decorazione del Battistero Lateranense<sup>278</sup>, ma tale ipotesi è difficilmente dimostrabile. Inoltre, sembrerebbe altrettanto plausibile supporre che i pittori coinvolti possano aver lavorato in maniera autonoma, o al contrario che la gestione della commissione spettasse a Camassei dal momento che era il pittore del principe Taddeo, cioè colui che aveva sovvenzionato l'impresa. Stando alle poche conoscenze però si può solo ipotizzare che il ciclo doveva presentare un'evidente unità stilistica, infatti osservando le lunette dei due pittori si ritrovano delle caratteristiche comuni: entrambi rappresentano la scena in un'ambientazione irreale e legata alla sfera divina che allude alle visioni della beata Maddalena de' Pazzi, prediligendo una tavolozza caratterizzata da toni molto scuri in contrasto con accensioni squillanti, soprattutto per le vesti, e con il chiarore che avvolge la figura di Cristo e della Vergine. Per quanto riguarda l'iconografia invece sembra che il merito del programma decorativo non spetti ai due pittori, infatti si tratta di un soggetto che era quasi sconosciuto a Roma, mentre a Firenze il pittore Francesco Curradi, che per primo aveva ritratto la beata, diede l'avvio alla fortunata diffusione della sua effigie. Dunque, è lecito supporre che Sacchi e Camassei abbiano ricevuto indicazioni da Firenze, infatti vi sono due episodi che possono essere posti in relazione al ciclo barberiniano. Il pittore fiorentino aveva realizzato ottantasette sanguigne in cui ripercorreva alcuni tra gli episodi più importanti della vita della beata, legati soprattutto alle sue visioni, che costituirono l'apparato figurativo della *Vita* redatta da Vincenzo Puccini, uno dei confessori della de' Pazzi<sup>279</sup>. Inoltre, Curradi e la sua bottega, in occasione delle celebrazioni per la

---

<sup>276</sup> DI DOMENICO CORTESE 1968; SUTHERLAND HARRIS 1970; PACINI 1988; PACINI 2005; NESSI 2005, p. 35.

<sup>277</sup> PACINI 2005, p. 629.

<sup>278</sup> *Andrea Sacchi* 1999, p. 61.

<sup>279</sup> PACINI 1984; PACINI 1988, p. 210.

beatificazione del 1626, realizzarono diversi apparati effimeri, alcuni dei quali erano costituiti da una serie di lunette, purtroppo perdute, ma delle quali Sacchi e Camassei poterono venire a conoscenza attraverso la *Relazione della Festa* che era stata inviata a Costanza Magalotti da Antonio Maria Riconesi, anch'egli confessore della Maddalena de' Pazzi<sup>280</sup>. Non è possibile stabilire con certezza quale delle due fonti fu fornita ai pittori per la realizzazione del ciclo, ma si possono riscontrare delle discordanze tra le due opere superstiti e le relative scene a sanguigna: Sacchi non inserisce gli attributi vescovili di S. Agostino, ritraendolo in atteggiamento umile mentre assiste alla scena, mentre Camassei elimina la figura della Vergine; inoltre entrambi sembrano non tenere conto della disposizione dei personaggi, inserendoli nella composizione in maniera autonoma e funzionale alla scena rappresentata (questo si evince anche dal disegno di Camassei per la seconda lunetta<sup>281</sup>). Dopo l'arrivo delle otto lunette la decorazione del convento continuò, soprattutto ad opera del Curradi e della sua bottega, nelle cui opere si può vedere un chiaro riflesso dell'aggiornamento che la pittura 'romana' portò a Firenze.

Nello stesso giro d'anni si collocano anche i lavori in S. Maria sopra Minerva, infatti nel 1637 Antonio Barberini decise di farvi trasportare la Camera di S. Caterina rimuovendola dal convento di S. Chiara e affidando il progetto per la nuova sistemazione a Sacchi<sup>282</sup>. Oltre all'importante incarico architettonico, egli si occupò anche della decorazione nella sagrestia, realizzando quelle che possono essere considerate tra le sue prove migliori ma che non sembrano aver goduto di particolare fortuna. Stando ai documenti, l'esecuzione delle opere oscilla tra il 1637, anno dell'iscrizione sulla Camera della santa, e il 1639, quando si registra un ingente saldo a favore del pittore<sup>283</sup>, ma è probabile che i lavori nella sagrestia fossero iniziati già prima del 1636, anno in cui morì Giuseppe Puglia detto il Bastaro a cui si riconducono alcuni interventi nello stesso ambiente<sup>284</sup>. Quest'ultimo è costituito da un ampio vano, attiguo alla camera della santa, completamente decorato da diversi artisti – come Pietro Paolo Ubaldini che realizzò sulla volta la *Gloria di S. Domenico*<sup>285</sup> – e nel quale si apre un piccolo presbiterio, cioè la cappellina in cui Sacchi affrescò l'abside e dipinse la pala d'altare con la *Crocefissione con S. Domenico, S. Tommaso D'Aquino, S. Pietro Martire, un Santo Domenicano e Caterina da Siena*<sup>286</sup> [Figg. 47, 21]. Il santo domenicano non fu identificato dalla Sutherland Harris nella monografia dedicata al pittore e Bellori, l'unico biografo a riportare la commissione, sostiene che si tratti di un Sant'Antonio<sup>287</sup>, ma se si confronta la tela con la lunetta per il monastero di Firenze,

---

<sup>280</sup> Per la *Relazione* si veda *Maria Maddalena de Pazzi* 2007, pp. 40-41.

<sup>281</sup> PACINI 1988.

<sup>282</sup> WOLFE 1999A; STRINATI 1999.

<sup>283</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 79-81.

<sup>284</sup> BARROERO 1979B, p. 4.

<sup>285</sup> BARROERO 1997.

<sup>286</sup> Per maggiori informazioni sulle diverse maestranze si rimanda a BARROERO 1979b; STRINATI 1999.

<sup>287</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 554; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 79-81.

nella quale compaiono dei santi domenicani, si potrà notare una certa affinità tra il santo ‘anonimo’ e Sant’Angelo Carmelitano (o Sant’Angelo da Gerusalemme). L’ipotesi sembrerebbe confermata anche dal sovrastante affresco in cui i putti e l’angelo reggono gli attributi dei cinque santi effigiati nel dipinto: uno di loro infatti tiene in mano una spada, simbolo del martirio del santo suddetto<sup>288</sup>. L’affinità tra le due opere è inoltre molto evidente sia stilisticamente sia per la scelta compositiva, infatti in entrambe viene meno l’ambientazione terrena della scena che sembra compiersi nella sfera divina, accentuata da una forte carica di devozione profonda. Sacchi rappresenta l’episodio della crocifissione come se fosse una visione estatica, priva di espedienti naturalistici ma ambientata in una massa di nuvole che viene diradata da un fascio di luce divina che illumina i toni cupi delle vesti dei santi. L’iconografia invece risulta poco diffusa, infatti normalmente l’episodio della *Crocifissione con i SS. Domenicani* vede almeno la presenza della Vergine che nel caso della tela per la sagrestia è assente, inoltre S. Caterina da Siena occupa il posto che normalmente spetterebbe alla Maddalena. Non si conosce l’origine di questa scelta, né si hanno notizie che possano concorrere a ipotizzare se il merito dell’iconografica spetti al pittore, al cardinale Antonio, committente dell’opera, o ad una precisa richiesta dei monaci domenicani. Nell’affresco della piccola abside invece compaiono sei putti e un angelo che, come si diceva prima, reggono gli attributi dei santi domenicani effigiati sotto di loro, volteggiando in un cielo nebuloso e squarciato da un fascio di luce divina che sembra quasi la continuazione di quello presente nel dipinto sottostante. La composizione, però, si presenta diversa non solo in relazione a quella della tela, ma anche in rapporto all’intera produzione artistica del pittore, infatti vi si ritrovano degli espedienti illusionistici come il sott’insù del putto al centro e l’altro nascosto per metà nelle nuvole, mai utilizzati altrove. Secondo gli studi moderni<sup>289</sup>, in questo affresco Sacchi rielaborò gli spericolati illusionismi di Correggio e dei maestri veneziani – soprattutto Veronese e Tintoretto – che ebbe modo di studiare durante il viaggio nel Nord Italia, avvicinandosi per la prima e unica volta alla cosiddetta pittura ‘barocca’.

Nel 1639 vi furono due solenni eventi organizzati dal cardinale Antonio e dai Gesuiti per celebrare il centenario dell’Ordine e, di entrambi i festeggiamenti, rimangono due importanti testimonianze visive commissionate ad Andrea Sacchi. Egli infatti si occupò della realizzazione del catafalco eretto per i Funerali che la Compagnia del Gesù volle officiare nella propria chiesa per onorare le anime di tutti i defunti dei loro benefattori, un avvenimento descritto nella *Relazione* redatta da Antonio Gerardi e nella quale compare un’incisione tratta dal disegno dell’apparato effimero progettato dall’artista<sup>290</sup> [Fig. 48]. La struttura creata da Sacchi presentava al centro un’urna

---

<sup>288</sup> MORABITO 1961. Oltre alla spada, conficcata nella testa o nel petto, si possono trovare tre palme (o tre corone) che rappresentano il martirio, la verginità e la predicazione e che nell’affresco compaiono al di sotto della spada.

<sup>289</sup> EMILIANI 1962; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 79-81; STRINATI 1999.

<sup>290</sup> GERARDI 1639; INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 67-69; FAGIOLO, CARANDINI 1997, p. 116.

funeraria circondata da obelischi e scheletri, un'invenzione che ebbe un vasto seguito e che probabilmente costituì anche il prototipo per il catafalco progettato da Bernini in S. Pietro in occasione della morte di Alessandro VII<sup>291</sup>. La *Relazione* fu dedicata alle suore Innocenzia e Maria Grazia, le nipoti di Urbano VIII che dal monastero fiorentino di S. Maria Maddalena de' Pazzi si erano trasferite a Roma nel convento fatto erigere dal fratello Francesco, e che risultano le dedicatariе anche dell'incisione del catafalco sacchiano. Anche l'altro evento si svolse nella Chiesa del Gesù che, per volere del cardinale Antonio, fu riccamente addobbata con arazzi e paramenti scarlatti che ricoprirono interamente le navate dell'edificio, come si può vedere nel dipinto realizzato da Sacchi che ritrae, come se fosse una fotografia, la visita di Urbano VIII alla chiesa dei Gesuiti il 2 ottobre del 1639 [Fig. 49] alla quale parteciparono numerosi prelati e gentiluomini del tempo. La tela, saldata al pittore nel 1641, fu eseguita con due dei collaboratori presenti nella sua bottega, infatti per la realizzazione delle architetture si ritrova nuovamente coinvolto Filippo Gagliardi, mentre per le parti più piccole, e probabilmente anche per gli animali, si riscontra l'intervento di Jan Miel, bambocciante subentrato al Manciola<sup>292</sup>.

Le opere sinora affrontate rappresentano soltanto le commissioni pubbliche in cui il cardinale Antonio impiegò Sacchi, ma bisogna tenere conto anche dei diversi quadri che egli eseguì per il suo protettore e di altri incarichi di varia natura che gli furono affidati. Tra le opere realizzate per il cardinale si ritrovano una serie di dipinti che sono noti attraverso il suo inventario redatto nel 1644<sup>293</sup> – quindi un anno prima della fuga in Francia causata dalle ostilità seguite alla morte di Urbano VIII – nel quale compaiono ad esempio l'*Agar e Ismaele* e l'*Adamo che piange la morte di Abele* realizzati nella prima metà Trenta, il *Ritratto di Marcantonio Pasqualini* e l'*Ebbrezza di Noè* che dovrebbero risalire all'inizio degli anni Quaranta<sup>294</sup>. Si tratta di un gruppo di quadri per i quali non si conoscono documenti di pagamento che possano contribuire a definire con maggiore certezza la data di esecuzione, ma è interessante sottolineare che si tratta delle invenzioni che ebbero più fortuna sul mercato artistico romano, infatti, come si è detto nel precedente capitolo, sono i soggetti sacchiani più ricorrenti in molti inventari stilati nel XVII e nel XVIII secolo e quelli di cui si conosce il maggior numero di versioni.

Tra gli ultimi incarichi affidati da Antonio a Sacchi si ritrova il progetto di ammodernamento di alcuni ambienti di Palazzo Barberini, infatti il prelato tra il 1638 e il 1639 coinvolse il suo pittore, e una schiera di collaboratori, nella realizzazione di copie ad olio dagli arazzi di Raffaello con gli *Atti*

---

<sup>291</sup> FAGIOLO, CARANDINI 1997, p. 116.

<sup>292</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 67-69; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 90-91.

<sup>293</sup> ARONBERG LAVIN 1975, pp. 157-188.

<sup>294</sup> Per i dipinti si veda SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 63, 75-76, 82-84, 95-97. Inoltre, si rimanda al capitolo primo per una discussione più approfondita sull'argomento.

*degli Apostoli* destinate ad arredare le sale del palazzo. Alcune di queste furono inoltre decorate con alcuni fregi di finti tessuti e con parati di ormesino celeste dipinti con fiori, frutti e animali eseguiti da Sacchi e dalla sua squadra di aiuti<sup>295</sup>.

Anche durante l'esilio francese non mancarono gli incarichi da parte di Antonio, ma il pittore si trovò impegnato soprattutto in compiti di poco conto, come lo spostamento di diverse sculture e l'acquisto di opere, infatti l'unico incarico di rilievo fu la realizzazione di quattro dipinti da inviare nella chiesa dei Cappuccini di Pertuis in Provenza<sup>296</sup>. Al rientro del cardinale a Roma nel 1653 riprese il ritmo serrato delle commissioni affidate a Sacchi, infatti egli fu impiegato in una serie di progetti architettonici in cui ricoprì il ruolo di supervisore dei lavori: dal 1653 al 1661 si occupò del rifacimento dell'attuale Villa Sciarra, del Palazzo di Nemi e della residenza dei Barberini ai Giubbonari<sup>297</sup>. Inoltre, Antonio riuscì ad ottenere per il suo pittore una commissione molto prestigiosa, infatti a Sacchi fu affidata la decorazione della volta della chiesa di S. Luigi dei Francesi, un progetto mai condotto a termine e del quale rimane soltanto un buon numero di splendidi disegni, attraverso i quali è possibile constatare il recupero di un modello giovanile, cioè la Galleria Farnese di Annibale Carracci<sup>298</sup>.

### 2.3 *La corte di Urbano VIII: committenti e opere*

Quello tra Andrea Sacchi e il cardinale Antonio inizialmente non fu un rapporto esclusivo, infatti come riportato da Giovan Pietro Bellori e Giovan Battista Passeri, e come chiarito da Ann Sutherland Harris, egli ebbe altri committenti, non solo tra i membri della famiglia Barberini. Gli incarichi che gli pervennero non furono soltanto dipinti di destinazione privata, ma egli ricevette anche importanti commissioni pubbliche, soprattutto nella prima metà degli anni Trenta.

La prima richiesta che seguì l'affresco con l'*Allegoria della Divina Sapienza* – un'opera che consacrò il pittore come uno dei maggiori artisti presenti a Roma – giunse dalla Congregazione della

---

<sup>295</sup> Per i pagamenti relativi alle due commissioni del 1638-1639 si veda INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1977, pp. 17, 23-24, 38. Per una parziale discussione sui due incarichi cfr. SCHÜTZE 1998, p. 92; WOLFE 1999A, p. 275; CALZONA 2017. Si rimanda inoltre il capitolo quarto.

<sup>296</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 73. Karin Wolfe, nella sua tesi di dottorato, ha potuto chiarire attraverso il rinvenimento delle distinte di spedizione che i quattro dipinti inviati in Francia furono realizzati da Prospero Fianza e che Sacchi realizzò un *S. Felice da Cantalice con il Bambino* che giunse a in Provenza soltanto nel 1658. Il quadro è attualmente conservato presso la Chapelle Notre-Dame o Chapelle de l'Hopital a Pertuis e attribuito alla bottega del pittore. Cfr. SCHNAPPER 1981; WOLFE 1999B. Non ho visto il dipinto da vivo ma, a giudicare dalle riproduzioni fotografiche, mi sembra molto distante dallo stile di Sacchi e, per quello che attualmente si conosce, anche dai prodotti della sua bottega. Pertanto, se effettivamente l'opera fu realizzata dal suo *atelier*, si deve ricondurre ad un pittore dalle modeste capacità.

<sup>297</sup> WOLFE 1999A; BENOCCI 2007, pp. 75-91, 219-221. Negli stessi anni si registra anche un pagamento nel 1654 per due copie dai *Baccanali* di Dosso Dossi. Cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74; BENOCCI 2007, p. 90.

<sup>298</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 81-82. Per i disegni si rimanda a BLUNT, COOKE 1960.

Reverenda Fabbrica di S. Pietro che scelse di avvalersi nuovamente dell'artista per la redazione dei cartoni per i mosaici, che sarebbero stati poi eseguiti da Giovanni Battista Calandra, destinati ai pennacchi della Cappella della Colonna e di quella di San Michele Arcangelo. Sacchi, che si trovò a lavorare al fianco di Giovanni Lanfranco, Carlo Pellegrini e Francesco Romanelli, dipinse il *San Tommaso D'Aquino con San Pietro e San Paolo*, il *San Giovanni Damasceno*, il *San Leo Magno* e il *San Dionigi l'Areopagita* [Figg. 50-51], per i quali i pagamenti si scalano tra il 13 gennaio 1631 e 15 dicembre 1632, con un successivo saldo del 13 aprile 1647<sup>299</sup>. Non è possibile stabilire se Antonio possa aver promosso il pittore, ma è interessante notare che tenne per sé i quattro dipinti che risultano inventariati nella sua collezione<sup>300</sup>. Certamente Sacchi deve aver soddisfatto le aspettative della Congregazione che lo coinvolse ancora nel 1633, commissionandogli le tele destinate ai quattro altari delle Grotte Vaticane, posti in corrispondenza dei grandi pilastri della cupola. I soggetti scelti per i dipinti riprendono quelli delle monumentali sculture soprastanti, infatti il pittore realizzò il *Cristo porta croce con Santa Veronica*, il *Sant'Andrea adora la croce del martirio*, il *Martirio di San Longino* e la *Sant'Elena e il miracolo della Vera Croce* [Figg. 52-55], rispettivamente al di sotto delle statue scolpite da Francesco Mochi, François Duquesnoy, Bernini e Alessandro Bolgi. Per le pale d'altare Sacchi ricevette i pagamenti tra il 22 gennaio 1633 e il 9 gennaio del 1634 e, come per il precedente incarico, il saldo finale si colloca diversi anni dopo, precisamente il 5 settembre 1650 per il dipinto con la Sant'Elena<sup>301</sup>. La commissione si inserisce in una più ampia campagna decorativa che interessò interamente gli ambienti delle Grotte – sia le quattro cappelle radiali sia i corridoi di raccordo – a cui la Congregazione della Reverenda Fabbrica si dedicò a partire dal 1627<sup>302</sup>. Non vi sono documenti che possano concorrere a stabilire come furono selezionati i pittori impiegati nel vasto cantiere, infatti dai resoconti delle riunioni dei deputati non emergono notizie utili, pertanto non è possibile stabilire se i Barberini possano aver imposto il nome di Sacchi, come aveva fatto poco tempo prima il cardinale Francesco con il Cortona. Dalla documentazione però si apprende che il soprintendente della decorazione fu Gian Lorenzo Bernini – succeduto nell'incarico ad Agostino Ciampelli – infatti i pagamenti ordinati per i diversi pittori vengono approvati da lui<sup>303</sup>. Non sorprende quindi che tra gli artisti coinvolti nell'impresa si ritrovino molti dei suoi collaboratori, tra cui Carlo Pellegrini, ma furono impiegati anche due pittori legati a Sacchi, infatti si ritrova Tommaso Dovini

---

<sup>299</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 60-61.

<sup>300</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 158.

<sup>301</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 71-74. Le tele furono rimosse nel 1681 a causa della forte umidità e sostituite da copie a mosaico minuto, gli originali si conservano nell'Aula Capitolare della Basilica Vaticana insieme al *S. Gregorio Magno e il Miracolo del Corporale*. Il ritardo nella consegna dei due lavori, pressoché contemporanei, si può forse spiegare con l'intensificarsi delle commissioni da parte dei Barberini che, come si è visto, impegnarono costantemente Sacchi dalla metà degli anni Trenta.

<sup>302</sup> Per la discussione sull'intera campagna decorativa si rimanda a SILVAN 1989 (con bibliografia precedente).

<sup>303</sup> POLLAK 1931, II, p. 521-529.

detto il Caravaggino, suo allievo e assiduo frequentatore della sua Accademia del Nudo, ed Emilio Savonanzi, con cui aveva lavorato anni addietro nella Farmacia dei Gesuiti al Collegio Romano<sup>304</sup>.

Negli stessi anni dei lavori in S. Pietro, Urbano VIII commissionò a Sacchi un dipinto e la decorazione di una cappella nell'odierno Palazzo del Quirinale, allora residenza pontificia. La tela, a cui si è accennato prima, è quella che fu inviata dal pontefice al convento fiorentino di Santa Maria Maddalena de' Pazzi nel 1634 per ringraziare le suore che gli avevano offerto in dono un dito della beata (beatificata proprio dal pontefice nel 1626)<sup>305</sup>. Il dipinto [Fig. 45], oggi nelle collezioni delle Gallerie degli Uffizi, ritrae la beata in compagnia di Maria Maddalena e di una Maddalena martire giapponese non meglio identificata, sul cui abito compare una decorazione con il motivo delle api, un espediente con la duplice finalità di celebrare la famiglia Barberini e di sottolineare al contempo lo stretto legame tra questa e il convento fiorentino<sup>306</sup>. Di questo dipinto si conserva anche un bozzetto, con qualche lieve variante, che era presente nella collezione di Flavio Chigi – attualmente conservato presso le Gallerie Nazionali, Palazzo Barberini – del quale doveva esistere anche una copia di proprietà del cardinale Antonio, a testimonianza del successo riscosso dal quadro<sup>307</sup>. Ancora per Urbano VIII, 1635 Sacchi affrescò la cappella d'inverno nel Palazzo di Monte Cavallo con il *Cristo coronato di spine* e la *Trasfigurazione*, opera andata perduta a causa della distruzione dell'intero sacello – probabilmente durante l'occupazione francese – del quale non si conosce con sicurezza neanche la corretta collocazione negli ambienti del palazzo secentesco<sup>308</sup>. È possibile però ricostruirne la decorazione attraverso alcuni disegni individuati da Ann Sutherland Harris sulla base della descrizione fornita da Lione Pascoli nella biografia dedicata all'artista<sup>309</sup>, dalla quale si apprende che l'episodio con la *Trasfigurazione* decorava la volta della cappella, mentre la scena con la coronazione di spine ricopriva la funzione di pala d'altare. Le due opere rappresentano le uniche commissioni ordinate direttamente dal pontefice, insieme ad un incarico ben più prestigioso: la decorazione interna del Battistero Lateranense.

La prima metà degli anni Trenta quindi rappresenta il momento più felice della carriera di Andrea Sacchi e quello che lo vede maggiormente impegnato nella realizzazione di prestigiose opere di destinazione pubblica, che ne decretarono il successo sulla scena artistica romana. È proprio in questo periodo che si collocano tre importanti incarichi che egli ricevette da personalità in parte legate

---

<sup>304</sup> Ibidem.

<sup>305</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 67-69; PACINI 1988, p. 208.

<sup>306</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 67-69; *Andrea Sacchi* 1999, p. 61.

<sup>307</sup> *Andrea Sacchi* 1999, pp. 60-62; SUTHERLAND HARRIS 2000, pp. 447-448.

<sup>308</sup> MONTI 1866; SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 77.

<sup>309</sup> Lione Pascoli è l'unico biografo a descrivere quest'opera, infatti Bellori accenna soltanto all'incarico, mentre Passeri non ne fa menzione. Cfr. BELLORI 1672 (2009), p. 564; PASCOLI 1730-1736 (1992) p. 74.



alla famiglia papale e che ebbero l'occasione di ammirare il pittore al lavoro in diverse occasioni, decidendo così di avvalersi dei suoi servigi.

Nel 1628 il cardinale Marcello Lante si occupò della sistemazione del complesso monacale di S. Giuseppe a Capo le Case, del quale era il protettore dal 1607, ordinando la riedificazione di una chiesa dalle dimensioni maggiori che potesse accogliere più fedeli e occupandosi in parte anche della decorazione interna<sup>310</sup>. In questa campagna di lavori si inserisce l'incarico affidato a Sacchi che, va ricordato, aveva già avuto modo di lavorare nel complesso qualche anno prima (1622-1625), affrescando un'*Estasi di S. Teresa* sul portone d'ingresso del monastero per volere del cardinale del Monte<sup>311</sup>. Inoltre, secondo il racconto di Bellori, tra le affiliate teresiane vi era una sorella del pittore, ma le evidenze documentarie hanno dimostrato che dovette trattarsi forse di due cugine<sup>312</sup>. Il legame di Sacchi con il complesso monacale fu rinsaldato nel 1630, quando Marcello Lante gli commissionò la decorazione dell'altare maggiore di S. Giuseppe a Capo le Case ove il pittore affrescò il *Sogno di S. Giuseppe* [Fig. 56]. Stando alle testimonianze di Bellori e di Passeri quest'opera fu a lungo considerata una delle ultime prove realizzate dall'artista, un'ipotesi che sembrava confermata anche da una lapide apposta nella chiesa per celebrare i lavori e che riportava l'anno 1652<sup>313</sup>. Solo di recente si è potuto collocare con maggiore precisione l'intervento di Sacchi nella chiesa, riconducendolo ai due mandati di pagamento datati agosto 1631 e febbraio 1632 per «quadri e pitture» ordinati dal Lante<sup>314</sup>. L'affresco, che versa in uno stato conservativo ormai irrimediabilmente compromesso, è caratterizzato da una composizione in cui le figure appaiono quasi compresse l'una contro l'altra, infatti queste presentano delle dimensioni troppo elevate per il piccolo spazio che le accoglie. Inoltre, la maggior parte della scena è occupata soprattutto dai due protagonisti principali dell'episodio, con il S. Giuseppe steso a terra nell'angolo destro e l'angelo in volo che squarcia la parte superiore del dipinto con una delle grandi ali vista dall'alto, un virtuosismo che insieme al panneggio rigonfio pare simulare una figura in movimento. È difficile stabilire le motivazioni che portarono Marcello Lante a servirsi di Sacchi, ma, allo stato attuale delle conoscenze, l'unica ipotesi che si può ragionevolmente proporre è che il cardinale, membro della Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro<sup>315</sup>, possa aver scelto di avvalersi del pittore dopo aver avuto l'occasione di apprezzare i suoi lavori nella Basilica di S. Pietro.

---

<sup>310</sup> PICARDI 2014, p. 143. Per la storia del monastero si rimanda a LIROSI 2014 (con bibliografia precedente).

<sup>311</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p.50.

<sup>312</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 539; PICARDI 1999.

<sup>313</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 553; PASSERI 1772 (1934), p. 304; SUTHERLAND HARRIS 1997, p. 100.

<sup>314</sup> NICOLAI 2006; PICARDI 2014. Fausto Nicolai, sulla base dei documenti che riportando la dicitura "pitture", dunque al plurale, propone di posticipare al biennio 1630-1632 anche l'affresco con l'*Estasi di S. Teresa*.

<sup>315</sup> Per un profilo completo e aggiornato del prelado e del suo mecenatismo si rimanda a CIRULLI 2002.

Negli stessi anni si situa anche la commissione ricevuta dal cardinale Lelio Biscia che richiese al pittore la pala d'altare con la *Visione di S. Romualdo* [Fig. 3] per l'omonima chiesa dei Camaldolesi, edificata quando questi furono costretti a trasferirsi da quella in cui si trovavano, dedicata a Sant'Antonino, in seguito alle demolizioni per i lavori di ampliamento dell'oratorio dei Gesuiti<sup>316</sup>. Biscia fu ordinato cardinale da Urbano VIII nel 1626 e nello stesso anno divenne co-presidente della Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro<sup>317</sup>, proprio mentre il pittore stava ultimando il *S. Gregorio Magno e il miracolo del corporale* (1625-1626) per uno degli altari della Basilica. Si può ipotizzare quindi che il rapporto tra i due – nato forse già nell'ambiente culturale del cardinale Francesco Maria del Monte che entrambi frequentavano – possa essersi consolidato in questa circostanza e che sia contestuale all'interesse del prelado per lo scultore François Duquesnoy e all'amicizia di quest'ultimo con Sacchi<sup>318</sup>. Tale supposizione spiegherebbe dunque l'importante ruolo svolto da Biscia che, essendo vice-protettore dei Camaldolesi, avrebbe favorito la commissione al pittore intorno al 1631, data di avvio della costruzione della nuova chiesa, e il 1632, anno della consacrazione<sup>319</sup>. Recentemente Francesco Solinas ha proposto di assegnare a Cassiano dal Pozzo il ruolo principale per la commissione della *Visione di San Romualdo*, giustificando tale proposta con la presenza di una replica del dipinto nella collezione dell'erudito e supponendo anche un suo coinvolgimento nell'ideazione della particolare iconografia dell'episodio<sup>320</sup>. Per quanto tale ipotesi potrebbe essere supportata da quanto si è detto prima sui rapporti tra Cassiano e Sacchi, si ritiene che la presenza del quadro nella raccolta puteana non sia sufficiente per stabilire l'intercessione del cavaliere nell'incarico affidato al pittore. Bisogna infatti ricordare che esiste anche un ritratto di Biscia eseguito dal pittore che lo tenne con sé nella propria, una scelta che testimonierebbe i profondi legami tra i due – Sacchi infatti ne possedeva anche uno del cardinal del Monte – e probabilmente la gratitudine per il prestigioso incarico che gli era stato offerto<sup>321</sup>. La documentazione relativa alla costruzione della nuova chiesa purtroppo è andata dispersa quindi risulta difficile stabilire con più chiarezza le circostanze che favorirono la commissione, inoltre non è del tutto da escludere un possibile coinvolgimento della famiglia Barberini. Dal verbale di un incontro della Congregazione dei Camaldolesi, avvenuto il 12 maggio 1632, si apprende infatti che Antonio Barberini, il cardinale di Sant'Onofrio fratello di Urbano VIII, era diventato protettore dell'ordine e nel documento si legge che i monaci si rallegrano perché i loro fratelli dell'«Eremiti Camaldolens Etruria» (cioè l'Eremo di

---

<sup>316</sup> *Il Collegio Romano* 2003, p. 240.

<sup>317</sup> MORONI 1840, p. 251; LINGO 2007, p. 65; MANFREDI 2018 (con bibliografia precedente).

<sup>318</sup> WOLFE 1999A, p. 29; LINGO 2007, pp. 15, 66. Il sodalizio fra Biscia e i due artisti è discusso nel capitolo terzo.

<sup>319</sup> SUTHERLAND HARRIS 1968.

<sup>320</sup> *I segreti di un collezionista* 2000, pp. 86-87.

<sup>321</sup> SUTHERLAND HARRIS 1969; *Bernini* 2008, p. 155.

Camaldoli a Monte Porzio Catone) saranno sotto la guida di «Antonij tituli S. Honophrij»<sup>322</sup>. Il prelado, come si è detto, nello stesso giro d'anni aveva promosso anche la costruzione di S. Maria della Concezione, la nuova chiesa dei Cappuccini, pertanto viene da chiedersi se anche nel caso dei Camaldolesi non possa esserci stato un coinvolgimento diretto da parte della famiglia Barberini.

Infine, al biennio 1630-1632, dovrebbe risalire anche l'opera commissionata da monsignor Clemente Merlini, auditore di Rota e personalità in vista nella corte papale, legato soprattutto al cardinal Antonio<sup>323</sup>. Secondo una proposta avanzata da Hans Posse e poi ripresa dalla Sutherland Harris<sup>324</sup>, Merlini avrebbe commissionato a Sacchi uno stendardo con *San Pietro* [Fig. 57] per la nuova Cappella della Madonna del Fuoco nel Duomo di Forlì, infatti il monsignore forlivese era membro della Confraternita di S. Pietro de' Battuti Bigij. La nuova cappella nella cattedrale venne ultimata nel 1631 e il dipinto sacchiano risulta tra gli apparati celebrativi dell'importante processione del 20 ottobre 1636 dedicata all'immagine miracolosa della Madonna del Fuoco<sup>325</sup>, durante la quale lo stendardo fu utilizzato insieme a quello con il *Martirio di S. Sebastiano* commissionato a Francesco Albani dalla Confraternita de' Bianchi di S. Sebastiano, forse negli stessi anni<sup>326</sup>. È probabile che i due stendardi siano stati commissionati come compagni l'uno dell'altro, infatti osservandoli si riscontra una vicinanza stilistica che nel caso di Sacchi è coerente con la datazione intorno al biennio 1630-1632. Il dipinto sacchiano infatti presenta una forte affinità con le altre tele realizzate dal pittore in quegli anni, in particolare la *Visione di S. Romualdo*, l'*Agar e Ismaele* e le pale per le Grotte Vaticane, accumulate dalla stessa tavolozza 'lombarda', caratterizzata da tonalità più calde e terrose che si arricchiscono di un maggiore chiaroscuro, visibilmente differente dall'adesione alla tendenza neoveneta che aveva caratterizzato le opere eseguite entro l'inizio degli anni Trenta<sup>327</sup>. È probabile inoltre che anche il *Ritratto di Clemente Merlini* sia stato dipinto da Sacchi intorno al 1630-1632, infatti si può riscontrare una forte vicinanza con quelli realizzati da Bernini all'inizio del quarto decennio del Seicento, un lasso di tempo durante il quale, come si è detto, i lavori dei due artisti risultano stilisticamente vicini<sup>328</sup>. La corretta individuazione dell'effigiato si deve a Giovanni Incisa della Rocchetta (1924) che per primo propose il nome del Merlini, infatti si riteneva che il dipinto, conservato presso la Galleria Borghese, ritraesse Orazio Giustiniani, ma lo studioso riconobbe gli

---

<sup>322</sup> Archivio di Stato di Roma (A.S.R.), *Camerali II, Congregazioni monastiche, Camaldolesi*, busta 6, fascicolo 8, c. 450r.

<sup>323</sup> Per Clemente Merlini cfr. INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 69-71; GNAVI 1994; CURZIETTI 2012.

<sup>324</sup> POSSE 1925, p. 74; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 64-65.

<sup>325</sup> Sul culto della Madonna del Fuoco e sull'importanza della processione del 1636 si veda PON 2015.

<sup>326</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 64-65; PUGLISI 1999, p. 176.

<sup>327</sup> Del quadro con il *S. Pietro* esiste anche un'altra versione che fu commissionata a Sacchi da Antonio Barberini e che faceva parte di una serie rappresentante i dodici apostoli, mai realizzata dal pittore e portata a compimento dall'allievo Carlo Maratti dopo la sua morte. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 66; *Andrea Sacchi* 1999, pp. 76-79.

<sup>328</sup> FICACCI 2017 (con bibliografia precedente). Si veda inoltre la discussione affrontata nel capitolo primo.

stemmi araldici del forlivese e la vicinanza con l'effigie presente nel suo monumento funebre in S. Maria Maggiore<sup>329</sup>.

Oltre alle opere di cui si è finora discusso, bisogna considerare che vi sono anche altri dipinti che per ragioni stilistiche dovrebbero si possono collocare negli anni Trenta e per i quali non è sempre possibile rintracciare le circostanze che possano averne favorito la commissione. Tra queste si devono ricordare almeno le due tele presenti nelle collezioni del Museo del Prado che Ann Sutherland Harris riconduce al mecenatismo di Filippo IV di Spagna: il *S. Paolo Eremita e il S. Antonio Abate* e la *Santa Rosalia Sinibaldi di Palermo*<sup>330</sup> [Figg. 58-59]. I dipinti furono descritti l'uno il compagno dell'altro nell'inventario del Palazzo del Buen Retiro stilato nel 1701 alla morte di Carlo II ed è probabile che siano stati commissionati durante la campagna decorativa voluta da re Filippo alla metà degli anni Trenta, sebbene non si abbiano ulteriori notizie in merito<sup>331</sup>. Si ritiene inoltre possibile che i quadri sacchiani con i tre santi eremiti possano avere qualche attinenza con la serie dei paesaggi con anacoreti che ornavano uno degli ambienti della residenza madrileña, tra i quali si ritrovano ad esempio un *Paesaggio con S. Paolo Eremita* di Nicolas Poussin e un *Paesaggio con S. Rosalia di Palermo* dipinto da Herman von Swanevelt<sup>332</sup>. Bisogna poi ricordare che quest'ultimo era un soggetto poco diffuso, infatti il culto venne ufficialmente riconosciuto dalla Chiesa soltanto nel 1625 dopo il miracolo che si era compiuto l'anno precedente, quando la 'Santuzza' di Palermo si manifestò per far cessare una terribile epidemia di peste che imperversava in città, e soltanto nel 1630 Urbano VIII la inserì nel *Martirologio Romano*, stabilendone le due festività per le celebrazioni<sup>333</sup>.

---

<sup>329</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 69-70; *Bernini* 2008, p. 191. Per il sepolcro di Clemente Merlini cfr. CURZIETTI 2012.

<sup>330</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 69-70.

<sup>331</sup> I contributi dedicati alla decorazione del Palazzo del Buen Retiro e ai dipinti inviati dall'Italia sono ormai consistenti, pertanto si rimanda principalmente a BROWN, ELLIOTT 1987; CAPITELLI 2005; PIERGUIDI 2010.

<sup>332</sup> Per la serie dei paesaggi con anacoreti si rimanda a CAPITELLI 2005. L'identità del santo presente nel dipinto di Poussin è spesso riferita sia a S. Girolamo sia a S. Paolo Eremita. Sulla questione si veda JEWITT 2011.

<sup>333</sup> Per un ragguglio sulla diffusione del culto di S. Rosalia, la "Santuzza" di Palermo, si rimanda a CABIBBO 2004.

## Capitolo terzo

### *La cultura antiquaria di Andrea Sacchi*

Giovan Pietro Bellori, nella *Vita* dedicata ad Andrea Sacchi, riferisce di quanto egli si affaticasse sin da giovanissimo nel disegnare statue e marmi antichi<sup>334</sup>, attestando così il suo interesse per lo studio dall'antico. Si è ritenuto pertanto opportuno cercare di verificare la possibilità di un riscontro tra questa pratica – che del resto era comune alla maggior parte degli artisti – e un'eventuale cultura antiquaria del pittore, provando a misurarne l'entità e, cosa ancora più importante, a rintracciare la rete dei suoi interlocutori. Lo studio muove da alcuni tentativi condotti in questa direzione e volti a cercare di ricostruire le competenze sull'antico di Sacchi, tra cui ricoprono un ruolo preminente i contributi di Karin Wolfe<sup>335</sup> e di Ingo Herklotz<sup>336</sup>. È proprio a partire dai risultati dei due studiosi che si è cercato di avviare un'indagine che potesse non solo comprendere appieno il contesto nel quale l'artista lavorò, ma anche il ruolo che egli ricoprì nel panorama culturale legato alla corte di Urbano VIII Barberini e dei nipoti cardinali Francesco e Antonio. Tale approfondimento ha permesso di far emergere il ritratto di un pittore molto colto – e lo si comprende anche solo scorrendo l'elenco dei libri presenti nel suo inventario *post mortem*<sup>337</sup> – dalle profonde conoscenze degli antichi trattati di architettura e legato alla cerchia più erudita di Francesco Barberini, arrivando così a comprendere che Sacchi non fu soltanto una creatura del cardinale Antonio junior come finora ritenuto dagli studi.

Le competenze antiquarie del pittore possono essere dimostrate attraverso una serie di casi di studio che consentono anche di misurare la natura eterogenea dei suoi interlocutori, tra i quali si distinguono soprattutto due personalità: il cardinale Lelio Biscia e l'antiquario e "archeologo" Leonardo Agostini.

#### *3.1 Lo studio dall'antico: Lelio Biscia e François Duquesnoy*

Si è già avuto modo di accennare brevemente al legame intercorso tra Sacchi e il cardinale Lelio Biscia, una figura che si è dimostrata fondamentale per comprendere le competenze antiquarie del pittore. Egli fu ordinato cardinale da Urbano VIII nel 1626 e nello stesso anno divenne co-presidente della Congregazione della Reverenda Fabbrica di S. Pietro<sup>338</sup>, proprio mentre il pittore

---

<sup>334</sup> BELLORI 1672 (2009) p. 537.

<sup>335</sup> WOLFE 1999A; WOLFE 1999B.

<sup>336</sup> HERKLOTZ 2012, pp. 101-120.

<sup>337</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 123-125.

<sup>338</sup> MORONI 1840, p. 251; LINGO 2007, p. 65; MANFREDI 2018.

stava ultimando il *S. Gregorio Magno e il Miracolo del corporale* (1625-1626) per uno degli altari della basilica<sup>339</sup>. Negli stessi anni Sacchi godeva della protezione del cardinale Francesco Maria del Monte e non è da escludere che i primi contatti con Biscia possano rintracciarsi all'interno dell'erudita cerchia delmontiana, un ambiente che deve aver notevolmente inciso sulla formazione artistica e antiquaria del giovane pittore. Come ha avuto modo di dimostrare Zygmunt Ważbiński<sup>340</sup>, gli interessi di del Monte non erano incentrati soltanto sul collezionismo, sulla poesia e sulle ricerche scientifiche, ma erano anche rivolti alla conoscenza e quindi all'apprezzamento dell'arte antica e di quella medievale. Lo studioso infatti ha ricostruito la posizione conservativa mantenuta dal cardinale durante il passaggio tra la vecchia basilica costantiniana e la nuova S. Pietro, manifestando apertamente il suo malcontento nei riguardi della demolizione della prima<sup>341</sup>. Del Monte partecipò a quello spirito di salvaguardia verso le antichità cristiane che permeò il pontificato di Clemente VIII e che vedeva nei cardinali Roberto Bellarmino e Cesare Baronio i più accesi sostenitori, contrari alla distruzione della antica basilica e preoccupati per lo spostamento di reliquie, altari e rilievi che rischiavano di essere saccheggiate<sup>342</sup>.

È lecito supporre quindi che il giovane Sacchi, accolto in Palazzo Madama da del Monte, possa essersi intrattenuto in discorsi incentrati sui vasti interessi antiquari del prelado, intorno al quale si riunivano molti degli intellettuali presenti a Roma, tra cui – come si è già accennato – Cassiano dal Pozzo che dal secondo decennio del Seicento aveva dato vita ad uno dei progetti più ambiziosi e prestigiosi dedicati alle antichità: il *Museo Cartaceo*. Dunque, si ritiene che in questo fervente clima intellettuale, che caratterizzava la cerchia delmontiana, il pittore possa aver incontrato Lelio Biscia, un legame che poi deve essersi consolidato durante i lavori di Sacchi in S. Pietro e contestualmente all'interesse che il prelado manifestava per le opere dello scultore François Duquesnoy e all'amicizia di quest'ultimo con Sacchi<sup>343</sup>. Tale supposizione spiegherebbe anche quanto si è detto sull'importante ruolo svolto dal cardinale per la commissione 1632 della *Visione di S. Romualdo* (1631-1632) per l'omonima chiesa dei Camaldolesi, di cui egli era vice-protettore<sup>344</sup>.

Ad avvalorare l'esistenza di un sodalizio fra Biscia, Duquesnoy e Sacchi e per il loro comune interesse per l'arte antica, soprattutto per quella greca, concorre la testimonianza di Giacomo Filippo

---

<sup>339</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 52-53.

<sup>340</sup> WAŻBIŃSKI 1994.

<sup>341</sup> Ivi, pp. 271-301.

<sup>342</sup> La bibliografia su questo argomento è ormai consistente, pertanto si rimanda principalmente ai contributi contenuti in *Baronio e le sue fonti* 2009 (con bibliografia precedente).

<sup>343</sup> WOLFE 1999A, p. 29; LINGO 2007, pp. 15, 66.

<sup>344</sup> SUTHERLAND HARRIS 1968A, p. 490.

Tomasini che nel suo *De donariis ac tabellis votivis*<sup>345</sup> riporta la descrizione di una visita compiuta da loro tre al Tempio di Diana Nemorensis a Nemi intorno al 1629, con l'intento di ragionare insieme sui resti architettonici e scultorei che emergevano dal sottosuolo<sup>346</sup>. Il letterato scrive che fu il cardinale ad invitare i due artisti con l'intento di identificare l'ordine architettonico della costruzione che era emersa durante uno scavo nella proprietà dei Barberini a Nemi, riportando che fu proprio Sacchi a riconoscere nel tempio un pure stile tuscanico attraverso le sue conoscenze del *De architectura* di Vitruvio. L'episodio descritto, oltre a precisare la natura dei rapporti tra il cardinale e i due artisti, risulta fondamentale per comprendere quanto fossero profonde le conoscenze del pittore sull'architettura classica, nonché la considerazione di cui godeva presso personalità così colte come Biscia, particolarmente attento alla cura e all'esaltazione degli antichi edifici<sup>347</sup>

D'altronde bisogna ricordare la testimonianza di Joachim von Sandrart che fin dal suo arrivo a Roma nel 1629 frequentò sia la bottega di Domenichino, sia un'accademia fondata da una cerchia riunita intorno a Duquesnoy<sup>348</sup>, in cui si discuteva in merito alla statuaria classica e all'importanza dello studio dall'antico e alla quale partecipavano Sacchi, Nicolas Poussin e Orfeo Boselli. Quest'ultimo poi riportò i frutti delle loro conversazioni nel testo edito intorno al 1657 dal titolo *Osservazioni della scoltura antica*<sup>349</sup>, nel quale si legge che un buon maestro non deve porre «altri esemplari avanti li studiosi che le incomparabili statue antiche (...)»<sup>350</sup> e che lo scultore «deve fare amicizia stretta et reale con un Pittore di bon gusto antico et con quello conferire modelli, opere, discorsi et ogni altra cosa concernente alla professione et servizi de suoi consigli»<sup>351</sup>. Difatti Sacchi, come si apprende dal suo inventario *post mortem*<sup>352</sup>, possedeva numerosi modelli di putti in terracotta realizzati da Duquesnoy e utilizzati come materiali di lavoro nella sua bottega, insieme a calchi in gesso di sculture celeberrime come le teste dell'Apollo e dell'Antinoo del Belvedere Vaticano.

Lelio Biscia fu soprattutto mecenate di letterati e intellettuali, infatti la sua unica commissione nota è la *Santa Susanna* richiesta a Duquesnoy, pertanto – oltre alla pala d'altare per i Camaldolesi – non si rintracciano altri possibili incarichi che vedano il coinvolgimento di Sacchi al servizio del prelado<sup>353</sup>. Alla stretta cerchia di quest'ultimo però apparteneva il colto teologo greco Leone Allacci,

---

<sup>345</sup> TOMASSINI 1639.

<sup>346</sup> WOLFE 1999A, p. 29.

<sup>347</sup> Bisogna ricordare infatti che Lelio Biscia ricoprì per molto tempo la carica di *Curator aquarum ac viarum* come approfonditamente ricostruito in MANFREDI 2018.

<sup>348</sup> LINGO 2002, p. 67.

<sup>349</sup> BOSELLI 1657 (1978).

<sup>350</sup> Ivi, c. 9v.

<sup>351</sup> Ivi, c. 156v.

<sup>352</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119-122.

<sup>353</sup> Per un profilo aggiornato su Biscia si rimanda a MANFREDI 2018.

che fu uno degli scrittori a cui accordò la sua protezione e che introdusse presso i Barberini, tanto da ritrovarlo come bibliotecario di Francesco nel 1638<sup>354</sup>. Il sodalizio tra i due fu molto stretto e si alimentò soprattutto all'interno dell'Accademia Basiliana, fondata a Roma nel 1635 per interessamento di Urbano VIII e all'interno della quale chierici ed eruditi discutevano dei rapporti tra la chiesa romana e quella d'oriente, con un'apertura al dialogo che passava sia attraverso i testi religiosi sia letterari, tanto che fin da subito apparve legata alla stamperia di Propaganda Fide, fondata nel 1622 e specializzata nelle edizioni a caratteri greci. Le due istituzioni divennero ben presto i centri principali per la conoscenza e la valorizzazione dell'antichità e in entrambe è possibile vedere la presenza di Allacci e, ancora più importante, quella del cardinale Francesco, che vi ricoprì un ruolo preminente che ben si accordava con quelli che erano i suoi interessi<sup>355</sup>.

Sulla base dei rapporti tra Biscia e Sacchi si è cercato di verificare l'esistenza di un possibile coinvolgimento di quest'ultimo nell'ambiente riunito intorno all'Accademia Basiliana, ma, allo stato attuale della ricerca, non sono emerse delle tangenze che possano comprovare tale supposizione. È però emersa una notizia molto interessante che non sembra aver goduto di particolare considerazione e sembrerebbe e che testimonierebbe invece una frequentazione tra Allacci e il pittore. Infatti, secondo una fonte settecentesca<sup>356</sup>, l'artista avrebbe fornito al teologo il disegno di una moneta antica che era conservata presso il "Museo Barberiniano"<sup>357</sup> e che riportava l'effigie del poeta Omero. Si tratta, infatti, del foglio da cui fu tratta l'incisione per il frontespizio e per l'*Avvertenza al Lettore* del *De patria Homeri* [Fig. 60], un testo scritto dal teologo nel 1640 e dedicato a Francesco Barberini<sup>358</sup>. È lo stesso Allacci che, nell'introdurre la medaglia proveniente da Chio come testimonianza della fisionomia di Omero, scrive che il disegno fu realizzato da «Andrea Sacco, pictore hac aetate praestantissimo, laudatissimoque delineatum tibi repraesentamus»<sup>359</sup>. Il testo ebbe grande fortuna e diffusione presso quanti si interessavano di antichità a quel tempo, come dimostra ad esempio l'attenzione manifestata da Giovan Pietro Bellori<sup>360</sup>, quindi il nome di Sacchi e la sua familiarità con le copie dall'antico poté essere nota a molti. Eppure, per quanto l'opera di Allacci sia nota a quanti si siano occupati nel tempo dell'antiquaria secentesca, e sebbene sia stato individuato l'esemplare riprodotto tra quelli posseduti dal cardinale Francesco<sup>361</sup>, la notizia della partecipazione del pittore all'impresa non sembra aver goduto di particolare considerazione tra gli studi dedicati al pittore e ai

---

<sup>354</sup> MUSTI 1960.

<sup>355</sup> Sull'Accademia Basiliana e sul rapporto tra le due istituzioni si veda HERKLOTZ 2007; HERKLOTZ 2008.

<sup>356</sup> LAMI 1775, p. 175.

<sup>357</sup> Per le raccolte di monete nel "Museo Barberiniano" si veda BARBERINI 2007.

<sup>358</sup> ALLACCI 1640.

<sup>359</sup> Ivi, p. 11.

<sup>360</sup> *L'Idea del Bello* 2000, vol. II, pp. 613-614.

<sup>361</sup> *L'Idea del Bello* 2000, vol. II, pp. 613-614 (con bibliografia precedente).



suoi rapporti con gli eruditi<sup>362</sup>. L'episodio invece si rivela fondamentale per accertare il legame intercorso tra Sacchi e Allacci – e quasi certamente strettamente connesso alla figura di Biscia – e la considerazione che quest'ultimo aveva del pittore. Inoltre, costituisce un'importante prova della familiarità dell'artista con il Museo costituito dal cardinale Francesco Barberini, ma anche con l'ambiente erudito interessato allo studio e all'esaltazione delle antichità.

### 3.2 *La cerchia erudita di Francesco Barberini e il 'Museo Barberiniano'*

All'interno della cerchia riunita intorno al "Museo Barberiniano" si rintraccia un'altra figura centrale per gli interessi antiquari di Sacchi, cioè Leonardo Agostini, uno dei principali antiquari e scavatori di Roma, nonché collezionista ed estimatore di reperti<sup>363</sup>. I rapporti tra i due sono documentati a partire dall'inizio degli anni Cinquanta da alcune missive tra l'antiquario e il senatore fiorentino Carlo di Tommaso Strozzi che agiva per Ferdinando e Leopoldo de' Medici<sup>364</sup>, e vedono il pittore nel ruolo di consigliere per i reperti più pregiati da vendere alla corte medicea. Sebbene le lettere in questione siano state discusse in diverse occasioni<sup>365</sup>, si può ancora ragionare sulla natura del rapporto tra Agostini e Sacchi, così da comprendere le ragioni che spinsero l'antiquario a coinvolgere il pittore nelle trattative di vendita.

Le missive in cui si fa riferimento al pittore sono tre: due indirizzate a Strozzi nel 1652<sup>366</sup> e nel 1654<sup>367</sup>, mentre la terza inviata a Leopoldo de' Medici nel 1658<sup>368</sup>. La prima, nonché la più importante, è datata 5 settembre 1652 e il suo contenuto si riferisce ad alcune accuse mosse ad Agostini per la scarsa qualità delle antichità che aveva sottoposto alla corte medicea, perciò l'antiquario cerca di difendersi specificando che ogni singola opera, prima di essere presentata a Firenze per l'acquisto, veniva valutata da alcuni dei principali artisti del tempo: Pietro da Cortona, Andrea Sacchi, Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi. Il coinvolgimento dei due scultori era legato alle loro competenze sull'antico, ma anche al ruolo di supervisori che ricoprivano durante gli interventi di restauro condotti sui reperti che emergevano dagli scavi<sup>369</sup>; mentre Pietro da Cortona era la figura principale di cui si serviva Agostini per valutare le antichità da sottoporre a Firenze e

---

<sup>362</sup> WOLFE 1999A; WOLFE 1999B; AMENDOLA 2009A; AMENDOLA 2010; HERKLOTZ 2012, pp. 101-120.

<sup>363</sup> BARABESI 1926-27; VAIANI 2001 (con bibliografia precedente); AMENDOLA 2010; HERKLOTZ 2012.

<sup>364</sup> Per i rapporti tra Leonardo Agostini e la corte medicea si veda GIOVANNINI 1984; FILETI MAZZA 1987-2000.

<sup>365</sup> BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007, vol. I, pp. 492-93, 495-96, 565; *Palazzo Colonna* 2010, p. 38; HERKLOTZ 2012, p. 131.

<sup>366</sup> Archivio di Stato di Firenze (d'ora in poi ASF), *Carte Strozziiane*, serie III, 184, c. 5, pubblicato in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007, vol. I, pp. 492-93.

<sup>367</sup> ASF, *Carte Strozziiane*, serie III, 184, c. 41, pubblicato in Ivi, pp. 495-496.

<sup>368</sup> ASF, *Carteggio d'Artisti*, XVII, c. 28, pubblicato in Ivi, p. 565.

<sup>369</sup> A volte i due scultori intervenivano in prima persona nei restauri di antichità. Cfr. SPARTI 1997, pp. 105-110; SPARTI 1998.

all'occorrenza si occupava di restaurarle<sup>370</sup>. Diverso invece il caso di Sacchi perché nel carteggio non si ritrova altrove il suo coinvolgimento in merito alla vendita dei reperti, infatti nelle altre due lettere è citato solo per il calco in gesso di una testa che aveva ricevuto da Agostini<sup>371</sup> e per aver convinto Filippo II Colonna a fare incidere la celebre scultura rappresentante l'*Apoteosi di Claudio*<sup>372</sup> [Fig. 61]. Tale circostanza ha portato a ritenere che la consulenza isolata del 1652 potesse essere legata in qualche modo all'attività di perito all'interno dell'Accademia di S. Luca, ma lo spoglio della documentazione conservata presso l'archivio dell'istituzione non ha rivelato alcun incarico di questo tipo, ma bisogna anche tenere conto che Sacchi era un pittore e quindi avrebbe potuto esprimere un parere soltanto nel caso si fosse trattato di dipinti<sup>373</sup>. Si può pertanto supporre che il ruolo di Sacchi non fosse quello di un consulente tecnico, ma che Agostini era solito rivolgersi a lui in virtù di un rapporto di amicizia e di stima reciproca. D'altronde è lo stesso antiquario che, nell'*Avvertenza al lettore de Le gemme antiche figurate* del 1657, scrive «a' queste cagioni veramente io non debbo lasciare di aggiungere l'autorità del Sig. Andrea Sacchi degno Pittore, fra moderni, delle lodi, de gl'antichi, il quale, per essere mio amicissimo mi ha promosso a tale impresa, con fine di apportare giovamento alla pittura e alla scultura»<sup>374</sup>.

Bisogna allora cercare di capire quando possa collocarsi l'inizio dei rapporti tra i due che, stando alle missive citate, dovrebbe risalire almeno agli inizi degli anni Cinquanta. Dall'epistolario strozziano non emergono purtroppo altre notizie utili, ma un documento pubblicato da Raffaello Barabesi nel 1928<sup>375</sup> – e recentemente discusso anche da Adriano Amendola<sup>376</sup> – può aiutare a chiarire ulteriormente il legame intercorso tra i due. Si tratta di un atto di donazione datato 2 luglio 1649 che Agostini sottoscrive in favore della sua governante, nel quale si legge che in caso di morte dell'antiquario si doveva procedere con la vendita di tutti beni e questo compito poteva essere assolto soltanto da tre persone: Girolamo Ricci<sup>377</sup>, un orafo che aveva aiutato Agostini per il suo libro sulle gemme; Niccolò Menghini<sup>378</sup>, antiquario pontificio, scultore e “statuario” di Francesco Barberini, e

---

<sup>370</sup> SPARTI 1997, pp. 105-110.

<sup>371</sup> ASF, *Carte Stroziane*, serie III, 184, c. 41, pubblicato in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007, pp. 495-496. Nell'inventario *post mortem* di Sacchi compaiono diverse teste in gesso ma i riferimenti sono troppo generici per identificare quella di cui si parla nella lettera. SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119-122.

<sup>372</sup> ASF, *Carteggio d'Artisti*, XVII, c. 28, pubblicato in BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007, p. 565. Sull'*Apoteosi di Claudio* si veda GARCÍA LÓPEZ 2013, pp. 223-237.

<sup>373</sup> I documenti relativi al XVII secolo, molto lacunosi, sono digitalizzati e consultabili presso la Biblioteca dell'Accademia di San Luca. Ringrazio la dott.ssa Valentina Odrach per la disponibilità e per le preziose indicazioni fornitemi. Sacchi compare come perito soltanto nel 1652 in occasione della causa tra i padri della chiesa di S. Onofrio e il pittore Benigno Vangelini. Cfr. GUERRIERI BORSOI 2009.

<sup>374</sup> AGOSTINI 1657, p. 4.

<sup>375</sup> BARABESI 1926-1927, pp. 184-189.

<sup>376</sup> AMENDOLA 2010.

<sup>377</sup> Ivi, p. 270.

<sup>378</sup> SICKEL 2007; AGRESTI 2009.

Andrea Sacchi. Inoltre, dallo stesso documento si apprende che gli esecutori testamentari erano Francesco Barberini, Virgilio Spada, Cassiano e Antonio dal Pozzo, cioè alcuni tra i principali esponenti della cultura antiquaria a Roma.

Dunque, il 1649 si pone come un sicuro termine *ante quem* per l'inizio dei rapporti tra Agostini e Sacchi, ma la loro conoscenza potrebbe essere anticipata e collocata almeno intorno al 1639, cioè quando l'archeologo divenne *familiare* di Francesco Barberini e ricette la nomina di antiquario di casa<sup>379</sup>. È probabile inoltre che i primi contatti tra i due si possano anticipare ulteriormente, infatti nel corso degli anni Trenta entrambi frequentavano la cerchia papale. Agostini, infatti, prima di diventare il principale scavatore di Roma, era impegnato in diverse attività: si occupava di stilare gli inventari delle collezioni, di acquistare opere d'arte antica e di stimare sia intere raccolte sia singoli pezzi e all'occorrenza ne supervisionava il restauro<sup>380</sup>. I suoi servigi per i Barberini risalgono a qualche anno prima della sua carica ufficiale, infatti già nel 1632 e nel 1633 egli si era occupato dell'acquisto di alcune sculture antiche<sup>381</sup>, probabilmente per il "Museo Barberiniano", e anche in assenza dei documenti si può supporre che Agostini segnalasse al cardinale Francesco sculture e medaglie antiche di rilevante interesse, proprio come farà anni più tardi con la corte medicea.

Dunque, i rapporti tra Agostini e i Barberini sono documentati negli stessi anni in cui il pittore entrò al loro servizio, rendendo così plausibile l'ipotesi che i contatti tra l'antiquario e Sacchi possano situarsi all'inizio degli anni Trenta. Una conoscenza quindi che anticipa di molto la documentazione sopracitata e che, alla luce di quanto detto, si può ragionevolmente ricondurre alla frequentazione della stessa cerchia di eruditi e antiquari riuniti intorno al cardinale Francesco Barberini e, naturalmente, a Cassiano dal Pozzo.

I casi di studio sinora riportati non hanno certamente la pretesa di esaurire l'argomento, ma si pongono come un ulteriore tentativo per cercare di delineare gli interessi e le conoscenze antiquarie di Andrea Sacchi, infatti, sebbene quanto sinora discusso si riferisca soprattutto a materiale già edito, è stato possibile approfondire alcuni aspetti e giungere a nuove acquisizioni. Si è potuto quindi verificare le specifiche competenze del pittore, che spaziavano dall'architettura alla scultura, acquisendo una maggiore consapevolezza della sua cultura antiquaria, che appare strettamente connessa agli interessi di Francesco Barberini. Questa nuova consapevolezza contribuisce ad abbandonare l'idea che Sacchi fu legato esclusivamente al cardinale Antonio che, nonostante

---

<sup>379</sup> BARABESI 1926-1927, p. 3; HERLOTZ, 2012, p. 122.

<sup>380</sup> HERLOTZ 2012, p. 123.

<sup>381</sup> PIACENTINI 1940, in cui si segnala soltanto il pagamento del 1632; ARONBERG LAVIN 1975, pp. 124-125, 129.

possedesse una rilevante collezione d'arte classica<sup>382</sup>, non avvertiva l'esigenza di reperire e catalogare i diversi generi di antichità che invece manifestava il fratello all'interno del suo Museo – certamente incentivato da Cassiano dal Pozzo e dai rapporti intessuti con il francese Nicolas-Claude Fabri de Peiresc. Questi pochi esempi contribuiscono quindi ad arricchire le conoscenze sul ruolo che il pittore ricoprì nella Roma della prima metà del Seicento, non soltanto sulla scena artistica ma anche all'interno della cerchia più erudita, composta dai principali rappresentanti della 'scienza' antiquaria che animarono gli studi sull'antico in quel fervente clima che investì tutta l'Europa attraverso la rete di scambi legati alla cosiddetta Repubblica delle Lettere.

---

<sup>382</sup> Come si apprende dall'inventario stilato nel 1644 e trascritto in ARONBERG LAVIN 1975, pp. 178-188. Sulla collezione di Antonio si veda inoltre FAEDO 2013.

## Capitolo quarto

### *Il programma culturale della famiglia Barberini: l'esaltazione di Raffaello*

Nel 1963 Francis Haskell<sup>383</sup> ripercorreva nel suo celebre *Patrons and painters* il mecenatismo di Urbano VIII Barberini e della sua famiglia, delineando lo sviluppo di una nuova età dell'oro che mutò profondamente l'andamento delle arti e l'aspetto di Roma. In questa sede non si intende ritornare su argomenti ormai noti e affrontati in molte occasioni, ma si vuole approfondire un aspetto della politica culturale promossa dalla famiglia papale che si esprime attraverso la produzione dell'arazzeria barberiniana, fondata dal cardinale Francesco nel 1627 e attiva sino al 1679. I temi selezionati per le serie tessute infatti mostrano un programma ben preciso che ripercorre i soggetti degli arazzi ideati da Raffaello e dalla sua scuola e che interessa anche gli spazi per i quali questi furono progettati. L'attenzione per queste opere del Sanzio si riscontra inoltre anche in alcune commissioni ordinate nel corso degli anni Trenta dal pontefice e dal cardinale Antonio, sinora considerate come singoli episodi e che invece, come si cercherà di dimostrare, risultano accumulate dai medesimi interessi e in stretto rapporto con le scelte condotte all'interno dell'arazzeria.

#### *4.1 Il cardinale Francesco e la nascita dell'arazzeria*

A partire dalla fine del XV secolo Bruxelles fu il principale centro per la produzione degli arazzi, raggiungendo poi il primato assoluto con la serie degli *Atti degli Apostoli* tessuta dai cartoni di Raffaello e della sua scuola, commissionata a Pieter van Aelst da papa Leone X nel 1515<sup>384</sup>. Dalla fine del Cinquecento però si assistette ad un cambiamento significativo, infatti, vi fu una vera e propria diaspora delle maestranze che dalle Fiandre si spostavano in diverse città europee, fuggendo dalla diffusa instabilità politica in cerca di condizioni economiche più vantaggiose. Tale fenomeno contribuì alla fondazione di nuove e importanti arazzerie, come quella voluta da re Enrico IV a Parigi, attiva dal 1590, e la manifattura Mortlake, impiantata nell'omonima città inglese nel 1619 per iniziativa di Giacomo I, entrambe gestite da arazzieri fiamminghi. In Italia, sebbene nel XV e nel XVI secolo erano state attive diverse manifatture – basti pensare a quella senese, quella degli Este a Ferrara e quella voluta dai Gonzaga a Mantova – sopravvisse in questo clima di rinnovato interesse per la produzione dei pregiati filati soltanto l'arazzeria medicea<sup>385</sup>. Durante il XV secolo vi furono

---

<sup>383</sup> HASKELL 1963 (1985), pp. 55-100.

<sup>384</sup> DE STROBEL, MAZZETTI DI PIETRALATA 2015; PON 2015 (con bibliografia precedente).

<sup>385</sup> Per un ragguaglio sulla produzione di arazzi in Italia e in Europa nel XVII secolo, caso per caso e con bibliografia aggiornata, si veda *Tapestry in the Baroque* 2007; *Tapestry in the Baroque* 2010. Per la ricostruzione della storia delle manifatture italiane si veda VIALE FERRERO 1982. Per un approfondimento sui singoli casi si veda invece CECCHINI 1962; FORTI GRAZZINI 1982; DELMARCEL 2010; *La nascita dell'arazzeria medicea* 2008.

inoltre saltuari e fallimentari tentativi per cercare di impiantare anche a Roma una manifattura autonoma<sup>386</sup>, ma tali episodi si rivelarono pressoché effimeri e fu soltanto durante il pontificato di Urbano VIII Barberini che si riuscì nell'impresa di dotare la città di un'arazzeria stabile che rispondeva principalmente alle esigenze del pontefice e dei componenti della sua famiglia, grandi estimatori e collezionisti di arazzi. L'arazzeria, infatti, non presentava l'impostazione imprenditoriale che caratterizzava le manifatture fiamminghe e quella medicea, tanto che le commissioni esterne alla famiglia papale furono molto esigue: si conoscono alcuni arazzi eseguiti per la famiglia Colonna, che era imparentata con i Barberini dal 1627 attraverso il matrimonio tra Taddeo e Anna Colonna, e altri pezzi commissionati da Francesco I duca di Modena e Reggio, tra cui un pannello raffigurante *Apollo e i giganti* tessuto dai cartoni degli allievi di Pietro da Cortona<sup>387</sup>.

L'arazzeria barberiniana fu fondata nel 1627 dal cardinale Francesco e, sebbene ricevesse delle commissioni dai diversi membri della famiglia, rimase esclusivamente alle sue dipendenze, tanto che fu dismessa poco dopo la sua morte avvenuta nel 1679<sup>388</sup>. Gli studi sono ormai concordi nel ritenere che la fondazione della manifattura sia da porre in relazione al dono che il re Luigi XIII offrì al giovane cardinale durante la sua missione diplomatica in Francia nel 1625. Attraverso il diario di legazione, tenuto da Cassiano dal Pozzo, sappiamo infatti che Francesco Barberini fu omaggiato di otto preziosissimi arazzi con episodi della *Vita di Costantino* che erano stati tessuti con oro e argento da cartoni di Pieter Paul Rubens<sup>389</sup>. Il nesso tra questo dono e la fondazione dell'arazzeria Barberini appare assai stringente se si considera che la prima importante serie tessuta a Roma era costituita dai cinque episodi della vita dell'imperatore che andavano ad integrare quelli donati, giacché i cartoni realizzati da Rubens per Luigi XIII erano in tutto dodici<sup>390</sup>. Dunque, l'omaggio del re stimolò nel cardinale un interesse che senz'altro era vivo da tempo e offrì l'occasione per la fondazione della manifattura, ma ciò che più contò per la realizzazione dell'ambizioso progetto fu la consapevolezza che possedere un'arazzeria avrebbe apportato lustro e prestigio a tutti i membri della famiglia papale. Bisogna infatti ricordare che durante le due legazioni in Francia (1625) e in Spagna

---

<sup>386</sup> MÜNTZ 1876; DE STROBEL 1989, pp. 9-10.

<sup>387</sup> CAMPORI 1876, p. 75. Lo studioso riconduce gli acquisti degli arazzi al duca Francesco II, ma per le evidenze cronologiche e il gusto collezionistico deve invece trattarsi di suo zio Francesco I duca di Modena e Reggio, e non duca di Ferrara come riportato in CAVALLO 1957, p. 21.

<sup>388</sup> Sulla fondazione dell'arazzeria Barberini e sulla sua storia la bibliografia è ormai consistente, si veda in particolare BARBERINI 1950; BARBERINI 1968; DE STROBEL 1989; BERTRAND 2005, pp. 45-61; HARPER 2017, pp. 21-33.

<sup>389</sup> Nel diario di Cassiano si legge che gli arazzi donati da Luigi XIII erano otto, ma dagli inventari Barberini si apprende che in realtà erano sette. Sulla questione si veda BARBERINI 1950, pp. 49-50. Per gli arazzi tessuti dai cartoni di Rubens si veda DUBON 1964; COOLIDGE 1966. Per le numerose serie tessute dai cartoni di Rubens si rimanda a HERRERO CARRETERO 2008 (con bibliografia precedente).

<sup>390</sup> Gli arazzi donati al cardinale Francesco riproducevano: *Il matrimonio di Costantino, Il battesimo di Costantino, La battaglia di Ponte Milvio, L'entrata di Costantino a Roma, Sant'Elena mostra a Costantino la Vera Croce, La fondazione di Costantinopoli, La morte di Costantino*. Per i rapporti tra le due serie si veda più avanti nel testo.

(1626) Francesco Barberini ebbe modo di ammirare le collezioni di arazzi che erano stati realizzati dalle manifatture delle due corone, difatti quella di Luigi XIII era attiva dalla fine del XVI secolo, mentre Filippo IV poteva contare sull'apporto continuo dei pregiati filati attraverso i propri feudi nella parte meridionale degli odierni Paesi Bassi. Pertanto, il giovane cardinale era pienamente consapevole che impiantare una manifattura avrebbe garantito ai Barberini un ruolo di primo piano all'interno del dibattito culturale animato dalle due potenze europee, seguendo l'esempio di Giacomo I che aveva fondato la sua arazzeria solo un decennio prima.

La neofondata manifattura Barberini indubbiamente non poteva competere con la lunga tradizione fiamminga, ma il cardinale Francesco profuse grande impegno affinché il livello dei prodotti fosse alto e pregevole, tanto che fin dai primi anni di attività dell'arazzeria egli cercò di reperire quanto più materiale possibile sull'arte della tessitura. Le informazioni raccolte si conoscono attraverso il manoscritto *Vaticano Latino 4373*, nel quale si conserva una fitta corrispondenza, relativa agli anni 1627-1635, intercorsa tra Bartolomeo Passerini, maestro di casa del cardinale, e una serie di diplomatici papali, vescovi, ambasciatori e altri agenti al servizio del prelado che lo informavano da Bruxelles, Parigi, Avignone, Venezia e Napoli sia riguardo le tecniche esecutive sia in merito ai materiali da utilizzare<sup>391</sup>. Tale documentazione, confluita nel codice barberiniano con il titolo "Raccolta di diverse relazioni circa il fabricare Arazzi", si riferisce soprattutto a specifiche indicazioni tecniche sulle modalità di tessitura e sulla tintura dei filati, tanto che spesso si trovano dei campioni di tessuto e delle ricette così dettagliate da lasciare supporre che dovessero essere seguite alla lettera<sup>392</sup>. Il prezioso materiale raccolto da Francesco Barberini proveniva dalle manifatture di diverse città d'Europa, anche se le principali indicazioni giungevano dal nunzio papale presso Bruxelles e dall'architetto Luigi Arrigucci che da Firenze informava il prelado sull'arazzeria medicea, sia riguardo la fornitura delle materie prime sia riguardo le tecniche di lavorazione dei materiali<sup>393</sup>. Alla luce del costante impegno per la riuscita dell'impresa non sorprende che la direzione della manifattura fu affidata ad un arazziere fiammingo, Jakob van den Vliete, italianizzato in Giacomo della Riviera, che ricoprì l'incarico dal 1627 al 1639 (anno in cui morì), rilevato poi dal genero Gaspare Rocci e dalle figlie Caterina e Maria sino alla dismissione dei telai<sup>394</sup>. Inoltre, stando ai mandati di pagamento ordinati dai Barberini, si apprende che l'arazzeria era dotata di due sedi distinte che rispondevano alle diverse esigenze della famiglia, infatti una era deputata alla tessitura delle serie

---

<sup>391</sup>Biblioteca Apostolica Vaticana (B.A.V.), ms. Vat. Lat. 4373, citato in BARBERINI 1950, p. 47; DE STROBEL 1989, pp. 17-18.

<sup>392</sup> DE STROBEL 1989, pp. 17-18; MAZZETTI DI PIETRALATA 2014, p. 82.

<sup>393</sup> Per la rete di corrispondenti del cardinale Francesco si veda Harper 2017, pp. 23-24 (con bibliografia precedente).

<sup>394</sup> Per il profilo di Jakob van den Vliete e degli altri arazzieri della manifattura Barberini si rimanda a MEONI 2002.

più importanti, mentre nell'altra si realizzavano lavori di vario tipo<sup>395</sup>. La prima, quella diretta da Giacomo della Riviera, ebbe inizialmente sede a Palazzo Cesi presso Porta Cavalleggeri, poi seguirono diversi spostamenti in Palazzo Rustici, nel Casino degli Accoramboni presso Palazzo Barberini e infine in vicolo dei Leutari, nei pressi del Palazzo della Cancelleria<sup>396</sup>. L'altra sede, situata presso Borgo, era diretta dal francese Monsù Pietro Lascotti (o Lescot) ed era specializzata nella tessitura di tappeti, fregi, portiere e soprapporte, ma il livello doveva essere comunque di una qualità mediamente alta se, tra i lavori eseguiti, risulta ad esempio la prosecuzione di una serie di arazzi fiamminghi che erano stati acquistati dai Barberini<sup>397</sup>. Da un punto di vista tecnico i telai utilizzati nella manifattura erano predisposti per la tessitura a basso liccio, questa permetteva di lavorare in tempi brevi – al contrario di quella eseguita attraverso i telai ad alto liccio – ma necessitava di cartoni dipinti in controparte e realizzati con scene a grandezza naturale che venivano ritagliati e posizionati direttamente sui telai per riprodurre il disegno in tessuto<sup>398</sup>. Nel corso di un cinquantennio d'attività l'arazzeria Barberini produsse sette serie di arazzi, oltre ad altri lavori: i *Castelli d'Europa* (1627-1630), le *Storie di Costantino* (1630-1641), i *Giochi di putti* (1637-1642), i dossali per la Cappella Sistina (1635-1648), la *Vita di Cristo* (1643-1656), le *Storie di Apollo* (1659-1663), la *Vita di Urbano VIII* (1663-1679)<sup>399</sup>. Gli artisti impiegati nella realizzazione di disegni e cartoni avevano già servito la famiglia papale in altre occasioni, infatti per la prima serie furono coinvolti Filippo Angeli, detto il Napoletano, e Francesco Mingucci (o Mengucci), mentre per il resto dei lavori Francesco Barberini si avvale dell'esclusiva collaborazione di Pietro da Cortona e della sua bottega (in particolare Giovanni Francesco Romanelli), tanto che Oreste Ferrari definì l'artista il "sovrintendente artistico della manifattura"<sup>400</sup>. Nonostante la ricca produzione le serie più prestigiose furono soprattutto tre, cioè quelle dedicate alle vite di Costantino, Cristo e Urbano VIII, sia per il programma culturale sia per il numero di arazzi che le componevano<sup>401</sup>. Il valore che veniva loro tributato si evince dallo stato di conservazione: molto spesso i cartoni dopo la tessitura andavano dispersi o deperivano per il ripetuto utilizzo, ma quelli realizzati per queste tre serie non solo furono ricomposti e preservati, ma vennero anche esposti nelle sale del palazzo di famiglia alle Quattro Fontane<sup>402</sup>. Inoltre, la sequenza

---

<sup>395</sup> Nell'Archivio Barberini, oltre ai documenti relativi alla *Computisteria*, si conserva anche una lettera scritta da Pietro Lascotti al cardinale Francesco durante il periodo dell'esilio in cui si legge "nell'altra arazzeria delle donne", in riferimento a quella di Giacomo della Riviera che era stata rilevata dalle figlie. Per questa documentazione si veda DE STROBEL 1989, pp. 15-16.

<sup>396</sup> BARBERINI 1968, p. 92.

<sup>397</sup> DE STROBEL 1989, pp. 16-17.

<sup>398</sup> HARPER 2017, p. 25.

<sup>399</sup> DE STROBEL 1989, pp. 12-50.

<sup>400</sup> BARBERINI 1950, pp. 43-44; FERRARI 1968, p. 18. Su questo punto si veda inoltre HARPER 2017, pp. 35-51.

<sup>401</sup> Alle tre serie è stata recentemente dedicata una mostra presso le Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini (19 dicembre 2017-22 aprile 2018) dal titolo *Glorie di carta. Il disegno degli arazzi Barberini*, a cura di M. Cicconi, M. Di Monte.

<sup>402</sup> FALDI 1964.



dedicata al pontefice si pone come una sorta di epilogo dell'arazzeria poiché ne costituisce l'ultimo prodotto prima della dismissione nel 1679.

La prima serie tessuta con i *Castelli d'Europa*, che segna l'esordio della manifattura Barberini, è ben documentata dai mandati di pagamento, sia per quanto riguarda i cartoni forniti sia per l'intero processo di tessitura<sup>403</sup>. Questa era costituita da sei arazzi con le vedute dei palazzi di Aranjuez, Fontainebleau, Pratolino, Grottaferrata, Castel Gandolfo e la Riviera di Genova, corredata poi da due portiere con lo stemma Barberini e le vedute di Monterotondo e Palestrina, entrambi feudi della famiglia, alle quali poi furono aggiunte due soprapporte e due cantonate con festoni di fiori e fregi. La decisione di dedicare la prima serie della manifattura alle vedute di alcuni celebri palazzi non sembra avere alcun celebre precedente e non si conoscono documenti o fonti che possano giustificare tale scelta, ma secondo la convincente ricostruzione avanzata da Pascal-François Bertrand il programma culturale della sequenza era incentrato sull'esaltazione della figura del cardinale Francesco e sull'intento di celebrare i rapporti con le altre potenze italiane e straniere<sup>404</sup>. Vengono infatti scelte le vedute di Grottaferrata e di Castel Gandolfo perché nella prima città vi era l'abbazia benedettina di S. Nilo di cui Francesco era l'abate commendatario<sup>405</sup>, mentre nella seconda il papa aveva acquistato l'imponente villa che era divenuta la sua dimora estiva dal 1626. Gli altri palazzi dovrebbero invece alludere ad eventi connessi alle due legazioni che videro il cardinale impegnato in Francia nel 1625 e in Spagna nel 1626, rappresentate rispettivamente dai palazzi di Fontainebleau e Aranjuez. Seguendo i diari di legazione redatti da Cassiano dal Pozzo<sup>406</sup>, che in ambedue le occasioni era al seguito del prelado, si può comprendere come furono individuate le altre due scene. Al ritorno da entrambe le legazioni, Francesco Barberini si fermò presso i Doria e gli Spinola a Genova e l'arazzo con la veduta della riviera, con la lanterna di Sampierdarena in primo piano, indicherebbe proprio la celebrazione dei rapporti tra le importanti famiglie<sup>407</sup>. La veduta di Pratolino invece alluderebbe ai legami con i Medici, poiché rientrando da Madrid il cardinale si fermò a Firenze per diversi giorni e fu invitato proprio nella suddetta villa per uno scambio di doni con l'Arciduchessa Maria Maddalena d'Austria, la Granduchessa Cristina di Lorena e il giovane Granduca Ferdinando II<sup>408</sup>.

---

<sup>403</sup> Per i mandati di pagamento relativi tanto ai cartoni quanto agli arazzi si veda BARBERINI 1950, pp. 43-44; DE STROBEL 1989, pp. 18-19.

<sup>404</sup> BERTRAND 1999/2000.

<sup>405</sup> Il cardinale Francesco fu abate commendatario dell'abbazia dal 1626 al 1679, anno della sua morte.

<sup>406</sup> Alcuni brani del diario del viaggio in Francia, conservato in Biblioteca Apostolica Vaticana, *Barb. Lat. 5688 Legatione del Sig.re Card. Barberino in Francia descritta dal Commendatore Cassiano del Pozzo*, sono stati pubblicati in MÜNTZ 1885; MÜNTZ 1890; *Parigi, La Corte, La Città* 1891. Sull'incarico diplomatico in Francia si veda anche PIEYRE 2007. Per la legazione in Spagna si rimanda a *Il diario del viaggio in Spagna* 2004; LORIZZO 2005.

<sup>407</sup> I Barberini erano tra l'altro legati ai Doria da vincoli di parentela attraverso il matrimonio avvenuto nel 1627 tra Taddeo e Anna Colonna. Per i rapporti tra queste famiglie si veda *La storia dei genovesi* 1987, p. 190. Per l'accoglienza del cardinale al ritorno da Madrid si veda *Il diario del viaggio in Spagna* 2004, pp. 310-320.

<sup>408</sup> GONZÁLEZ-PALACIOS 1993. La sosta a Firenze durò ventiquattro giorni.

I cartoni furono realizzati entro il 1627 da Filippo Napoletano, uno dei più importanti paesaggisti attivi a Roma in quegli anni, e da Francesco Mingucci, pittore e cartografo inserito tra i salariati del cardinale Francesco a partire da quell'anno; mentre a Pietro da Cortona furono ordinati nel 1631 i disegni per le soprapporte e le cantonate, trasposti poi su cartone da Gaspare Rocci<sup>409</sup>. Dai documenti di pagamento si apprende che una volta consegnati i cartoni si procedette subito alla tessitura e nel novembre del 1630 Giacomo della Riviera terminò i sei arazzi con le vedute dei castelli, mentre entro l'aprile dello stesso anno furono consegnate le due portiere per cui Mingucci aveva fornito i cartoni<sup>410</sup>. Stando alla documentazione rinvenuta da Urbano Barberini nel 1950, per i cartoni risulta un mandato di pagamento del 13 aprile 1628 a favore di Filippo Napoletano per le vedute con il castello di Aranjuez e il palazzo di Fontainebleau, oltre ad un terzo cartone di cui non viene specificato il soggetto; mentre i restanti tre spetterebbero a Mingucci, sebbene si conosca soltanto il pagamento del 19 ottobre 1628 per la veduta di Pratolino<sup>411</sup>. Nonostante il programma culturale ambizioso e l'impiego di artisti specializzati, la serie non ha goduto di particolare fortuna ed è stata spesso considerata poco più di un esperimento per testare la nuova arazzeria<sup>412</sup>. Doveva invece essere una commissione importante e che rientrava appieno negli interessi del cardinale Francesco, infatti dagli inventari redatti negli anni 1626-1631 e 1631-1636 si apprende che egli collezionava numerose "carte" con le vedute e le piante di diverse città italiane ed europee<sup>413</sup>. Inoltre, nel suo inventario del 3 dicembre 1631 compaiono una serie di paramenti di corame dorato dipinto con le vedute di castelli e giardini realizzati *"in più volte dall'Orbinese"*<sup>414</sup>, i quali forse possono porsi in relazione con la serie dei *Castelli* che era stata tessuta proprio in quegli anni, testimoniando la predilezione del cardinale per questo genere di soggetti. Inoltre, si propone in questa sede di identificare "l'Orbinese" con Francesco Mingucci, dal momento che egli era originario di Pesaro ed era specializzato in questo genere di opere, infatti nel 1626 aveva dedicato e offerto in dono ad Urbano VIII un prezioso album manoscritto con numerose vedute a tempera del ducato di Urbino, che di lì a poco sarebbe stato annesso allo Stato Pontificio<sup>415</sup>.

---

<sup>409</sup> BARBERINI 1950, pp. 43-44; DE STROBEL 1989, pp. 18-19.

<sup>410</sup> Ibidem.

<sup>411</sup> BARBERINI 1959, p. 43. Il terzo pagamento a Filippo Napoletano fu rinvenuto dalla Aronberg Lavin che pubblica anche un mandato a favore del "fatt.re del Ecc.mmo S. D. Carlo" e datato aprile 1629 per due sopralluoghi effettuati da Mingucci a "Castel Grande" per disegnare. Si ritiene in questa sede che il pagamento si riferisca alla portiera raffigurante il possedimento di Monterotondo, tessuta a partire da ottobre 1629, di cui Carlo Barberini deteneva il titolo di duca. Si veda ARONBERG LAVIN 1975, pp. 25-26.

<sup>412</sup> Soltanto nel testo di Oreste Ferrari si riscontrano delle indicazioni riguardo l'alto livello tecnico della serie, sia in merito alla qualità dei tessuti impiegati sia per la resa degli effetti di colore. Cfr. FERRARI 1968, p. 14.

<sup>413</sup> ARONBERG LAVIN 1975, pp. 84, 92, 119-122.

<sup>414</sup> WADDY 1990, pp. 191-192.

<sup>415</sup> MENGUCCI 1626 (1991). Per la figura del pittore si veda ALLEGRETTI 1996, in cui viene pubblicata anche una lettera che attesta la presenza di Mingucci nella stretta cerchia del cardinale Francesco Barberini. Per i rapporti tra Mingucci e il cardinale si veda TONGIORGI TOMASI 1986.

Purtroppo, ad oggi si conosce pochissimo dei pezzi che componevano la serie dei *Castelli d'Europa* a causa della pressoché totale dispersione tanto degli arazzi quanto dei cartoni. Di questi ultimi, infatti, sono noti soltanto i due pubblicati nel 1970 da Luigi Salerno e che riproducono le vedute di Aranjuez e Pratolino – il primo con l'attribuzione a Filippo Napoletano<sup>416</sup>, il secondo in collaborazione con Mingucci<sup>417</sup> – mentre è recentemente comparso sul mercato antiquario il cartone con Grottaferrata che viene ascritto a Mingucci<sup>418</sup> [Fig. 62]. Le due attribuzioni di Salerno vengono poi confermate nella monografia dedicata all'Angeli, nella quale Marco Chiarini, sebbene scriva di aver preso visione di tutti i cartoni, si riserva di non pubblicarli perché ritiene che non vi si possa rintracciare la paternità dell'artista<sup>419</sup>. Lo studioso, infatti, non solo sostiene che il cartone con la veduta di Fontainebleau sia da espungere dal catalogo del pittore, ma reputa anche che il pagamento per il terzo cartone non si riferisca affatto alla serie dei *Castelli*<sup>420</sup>. Salerno e Chiarini sono gli unici ad esprimersi sulla questione attributiva dal momento che, in mancanza delle opere o di altri riferimenti fotografici, nei contributi sull'arazzeria si tende ad assegnare i cartoni di Aranjuez e Fontainebleau a Filippo Napoletano e i restanti quattro a Mingucci sulla scorta della documentazione di cui si è detto sinora<sup>421</sup>. Per quanto concerne gli arazzi purtroppo le conoscenze sono altrettanto limitate, infatti al momento si conoscono soltanto la portiera rappresentante lo stemma della famiglia Barberini con la veduta di Palestrina e l'unico pezzo relativo ai castelli, cioè quello con la veduta di Grottaferrata individuato da Francesco Solinas nelle collezioni della Villa medicea di Cerreto Guidi<sup>422</sup>. Attraverso la recente acquisizione del cartone realizzato da Mingucci è ora possibile esaminare insieme per la prima volta il cartone e l'arazzo corrispondente, unico caso per questa sfortunata serie [Figg. 62-63]. Confrontando le due opere si ha innanzitutto la conferma che la manifattura Barberini fu predisposta per la tessitura a basso liccio sin dalla prima serie, difatti il cartone si presenta in controparte rispetto al prodotto tessuto proprio come avverrà per tutto il resto della produzione. Inoltre, il raffronto permette anche di riscontrare la presenza di alcune differenze tra il progetto iniziale e la redazione finale, dal momento che nell'arazzo alcune soluzioni sembrano semplificate rispetto a quanto predisposto nel cartone. Si può notare ad esempio che il cortile

---

<sup>416</sup> SALERNO 1970A.

<sup>417</sup> SALERNO 1970B. Lo studioso specifica di essere a conoscenza di tutti i cartoni della serie (p. 147), ma pubblica soltanto un dettaglio di quello con la veduta della villa di Pratolino.

<sup>418</sup> Il cartone è stato esposto dalla Galleria Carlo Orsi di Milano alla XXX Biennale d'Antiquariato di Firenze (23 settembre - 1° ottobre 2017, Palazzo Corsini).

<sup>419</sup> CHIARINI 2007, pp. 348-349.

<sup>420</sup> Ibidem.

<sup>421</sup> HARPER 2017, p. 25 (con bibliografia precedente).

<sup>422</sup> BARBERINI 1950, p. 43. La portiera faceva parte della collezione della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, ma recentemente Lucia Meoni ne ha rintracciato la collocazione in una collezione privata di Roma. A tal proposito si veda MEONI 2002, pp. 179-180. Il prof. Solinas ha presentato la scoperta dell'arazzo in una conferenza organizzata nella Villa medicea di Cerreto Guidi in occasione delle Giornate Europee del Patrimonio del 23 e 24 settembre 2017.

antistante il palazzo era stato concepito come uno spazio gremito di persone e cavalli, mentre durante la tessitura fu adottata la soluzione di una semplice fontana collocata al centro dello spiazzo; inoltre sono stati modificati anche altri dettagli della villa e della vegetazione che, seppur di poco, differiscono dall'idea iniziale. Ancora nell'arazzo si riscontra la mancanza in alcune parti dei passaggi chiaroscurali che invece nel cartone sono funzionali per la definizione dei soggetti, con il risultato che il panno tende quasi alla bidimensionalità. Anche la gamma cromatica sembra differire da quella concepita dal pittore: nell'arazzo vi è un'evidente differenza nell'azzurro del cielo che è andato quasi del tutto perduto, e ancora si può osservare la mancanza dei toni squillanti nel verde della folta vegetazione e nel rosso della veste del cavaliere in primo piano, oltre alla presenza dei tocchi di colore oca utilizzato per definire le chiome degli alberi totalmente assenti nel cartone. Viene da domandarsi però se tale discrepanza tra il cartone e l'arazzo sia da imputare allo stato di conservazione di quest'ultimo, forse una prolungata esposizione alla luce può aver causato la perdita di colore, tanto più se si confronta il panno con la portiera della veduta di Grottaferrata che presenta toni più accesi e squillanti. Purtroppo, si può restare soltanto nel campo delle ipotesi poiché al momento non è possibile né confrontare la portiera con il suo cartone preparatorio – così da riscontrare analogie o divergenze – né osservare l'insieme degli arazzi per stabilire raffronti più sicuri e pertinenti.

La serie dei *Castelli d'Europa* costituisce un prodotto a sé stante, infatti non presenta nessuna attinenza con quelle che verranno tessute successivamente nella manifattura Barberini, mentre il resto della produzione appare caratterizzata da un progetto coerente e unitario, infatti per le *Storie di Costantino*, i *Giochi di Putti* e la *Vita di Cristo* si può osservare che l'intento alla base della loro realizzazione risulta essere la ripresa degli affreschi e degli arazzi con gli stessi soggetti che furono ideati da Raffaello e dalla sua scuola e quindi l'esaltazione di un modello ben preciso. Le tre sequenze infatti furono progettate ed eseguite nello stesso giro d'anni e si legano, come si accennava all'inizio, ad una serie di copie tratte dai principali capolavori del maestro cinquecentesco, manifestando nelle scelte condotte dalla famiglia papale un vero e proprio *revival* raffaellesco, finalizzato soprattutto all'ornamento delle dimore barberiniane.

La sequenza dedicata all'imperatore Costantino fu progettata tra il 1630 e il 1632, mentre la tessitura in lana preziosamente arricchita di seta e oro fu ultimata nel 1641<sup>423</sup> [Fig. 64]. I cinque episodi realizzati per completare il dono di Luigi XIII però differenziano da quelli eseguiti da Rubens per la serie francese, infatti, eccetto *L'apparizione della Croce a Costantino*, il cardinale Francesco scelse altre scene: *Costantino che combatte il leone*, *Costantino brucia i memoriali*, *La battaglia navale*, *La distruzione degli idoli pagani*, aggiungendo inoltre un baldacchino con *La statua*

---

<sup>423</sup> BARBERINI 1950, p. 146; DE STROBEL 1989, pp. 20-24.

*dell'imperatore* sul dossale, quattro portiere e sette sovrapporte con finti medaglioni. La modifica al programma decorativo si rese necessaria poiché la serie rubensiana era incentrata soprattutto sull'esaltazione della figura di Luigi XIII attraverso le gesta di Costantino, mentre l'intento del prelato era quello di celebrare la potenza della Chiesa e dunque di rappresentare l'imperatore come fondatore e garante del potere temporale del pontefice<sup>424</sup>. Gli studi sono ormai concordi nel ritenere che l'intera esecuzione della sequenza spettò a Pietro da Cortona – sebbene la sua partecipazione non sia esplicitata in tutti i mandati di pagamento – in collaborazione con Pietro Paolo Ubaldini, inoltre, seguendo la documentazione rintracciata da Anna Maria De Strobel<sup>425</sup>, è possibile ripercorrere tutte le fasi di progettazione che portarono alla redazione dei cartoni. L'artista infatti eseguì dapprima il disegno per ognuna delle scene e successivamente procedette alla realizzazione di modelli di piccolo formato, presumibilmente dei bozzetti da mostrare al cardinale Francesco, che solo successivamente vennero trasposti sui cartoni per procedere alla tessitura. Non è possibile stabilire se tale procedimento sia stato seguito anche per la sequenza con i *Castelli d'Europa*, sebbene la presenza negli inventari Barberini di 'cartoni piccoli'<sup>426</sup> porterebbe a ritenerlo, ma sicuramente si trattò di un programma di lavoro che fu adottato per tutte le altre serie prodotte nella manifattura. Il modello seguito dal Berrettini per la composizione degli episodi si rintraccia negli affreschi della Sala di Costantino, realizzati com'è noto dai collaboratori di Raffaello sui cartoni del maestro<sup>427</sup>, e, soprattutto per le sovrapporte e le bordure, nella ripresa di medaglie e marmi antichi presenti a Roma. Tale modello era stato seguito in precedenza anche da Rubens per la serie francese, infatti è stato dimostrato che l'artista durante il suo soggiorno romano risentì molto delle opere del Sanzio, in particolar modo degli arazzi della cosiddetta Scuola Vecchia con gli *Atti degli Apostoli*, tanto che nei manufatti ideati per Luigi XIII si evince la ripresa e, a volte quasi una citazione fedele, di alcune soluzioni compositive, come ad esempio l'uso delle monumentali colonne tortili per scandire la narrazione<sup>428</sup>. Questo rifarsi ad un comune modello è molto evidente se si confrontano gli episodi realizzati da Cortona con quelli dell'artista fiammingo, infatti si riscontra una forte vicinanza nelle soluzioni compositive che in entrambi i casi sono caratterizzate dalla presenza di una moltitudine di figure che affollano la scena e dalle dimensioni monumentali delle stesse. Non è possibile stabilire se fu una scelta presa in autonomia dal Berrettini o se l'omogeneità tra i due gruppi di arazzi fu

---

<sup>424</sup> Per i rapporti tra le due serie si veda BARBERINI 1950, p. 49; DE STROBEL 1989, p. 21; DUBON 1964, pp. 13- 15; FUMAROLI 1995. I dodici arazzi della collezione Barberini sono attualmente conservati presso il Philadelphia Museum of Art.

<sup>425</sup> DE STROBEL 1989, p. 22. Si veda inoltre BERTRAND 1998.

<sup>426</sup> Si tratta nello specifico dell'inventario del cardinale Francesco Barberini stilato tra il 1631 e il 1636. Cfr. ARONBERG LAVIN 1975, p. 119. Con la definizione di 'cartone piccolo' infatti si indicava il modelletto al quale poi seguiva la realizzazione del vero e proprio cartone per la tessitura.

<sup>427</sup> Per la Sala di Costantino si rimanda a NESSELRATH, MANCINELLI 1992, pp. 107-116 (con bibliografia precedente).

<sup>428</sup> DE STROBEL 1989, pp. 23-24; PASCAL 1998; DUBON 1964, pp. 25.33. Per un approfondimento del rapporto tra Rubens e il modello raffaellesco si rimanda a WOOD 2006.

un'esplicita richiesta del cardinale Francesco, ma certamente l'impostazione data alle scene con l'imperatore Costantino si differenzia molto da quella che verrà poi adottata per le altre serie barberiniane. È interessante inoltre ricordare che nelle collezioni reali francesi si conservava una replica della serie raffaellesca che era stata commissionata da Francesco I e che il cardinale Barberini ebbe modo di ammirare durante la sua legazione in Francia nel 1625, infatti in occasione delle celebrazioni per la festa della Vergine furono esposti molti degli arazzi tra cui quelli della serie degli *Atti degli Apostoli*<sup>429</sup>.

Per quanto riguarda invece la ripresa dell'antico, questo si riscontra soprattutto nelle sovrapporte e nelle portiere in cui entro finti medaglioni sono stati riprodotti sarcofagi visibili a Roma, come quello di Sant'Elena, e scene tratte da monete antiche – come la *Vittoria che incide il che incide sullo scudo il nome di Costantino* [Fig. 106] ripresa da un medaglione di Costanzo Gallo – che furono probabilmente messe a disposizione del Berrettini dal cardinale Francesco, grande estimatore e collezionista di questo genere di opere<sup>430</sup>. Se l'aderenza al modello raffaellesco e all'antico è unanimemente riconosciuta, lo stesso non può dirsi per l'individuazione della destinazione dei preziosi manufatti, infatti nella documentazione sinora rintracciata non vi è alcun cenno che possa contribuire a dirimere la questione, tanto che la critica appare dibattuta tra il loro allestimento nel salone d'onore di Palazzo Barberini, dal momento che le sovrapporte sono in numero di sette come le porte presenti nell'ambiente, e quello nel Palazzo della Cancelleria, dove risultano inventariati nel 1649<sup>431</sup>. Ricontrollando la documentazione di casa Barberini si ritrova un elenco datato 1633 di «Robbe mandate alla Cancelleria» in cui vengono segnate alcune serie di arazzi inviati nella nuova residenza del cardinale tra cui «6 pezzi d'Arazzi di Costantino Con sue tele di dietro»<sup>432</sup>, ma che non si può ricondurre ai manufatti realizzati dai cartoni dei Cortona perché, a quella data, la loro tessitura non era ancora stata completata. È probabile dunque che si trattasse degli esemplari rubensiani a cui poi furono ricongiunti quelli della manifattura barberiniana una volta ultimati, ma in realtà nessuno dei dodici pezzi è presente nell'inventario del 1649, nel quale invece si ritrovano i cartoni e i modelli, dal momento che si parla di «quadri fatti in arazzo»<sup>433</sup>.

L'attenzione riservata a Raffaello e alla Sala di Costantino non si esaurì però con questa serie, per la quale il confronto era quasi obbligato, ma caratterizzò anche le successive commissioni

---

<sup>429</sup> BERTRAND 2005, p. 47. Sulla fortuna degli arazzi con gli *Atti degli Apostoli* si veda DE STROBEL, MAZZETTI DI PIETRALATA 2015; PON 2015 (con bibliografia precedente).

<sup>430</sup> Per l'identificazione delle antichità riprese nelle sovrapporte e nelle portiere si rimanda a DE STROBEL 1989, p. 24; DUBON 1964, pp. 18-22. Sulle medaglie contenute nel Museo Barberiniano del cardinale si veda Barberini 2007. Il rapporto tra le medaglie antiche e quelle coniate durante il pontificato Barberini è inoltre discusso in SIMONATO 2008.

<sup>431</sup> DE STROBEL 1989, p. 24; HARPER 2017, p. 26 (con bibliografia precedente).

<sup>432</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 54.

<sup>433</sup> Ivi, p. 246.

ordinate all'arazzeria. Nel 1637 infatti il pontefice commissionò a Giovan Francesco Romanelli la realizzazione dei cartoni per la serie di arazzi con i *Giochi di Putti* [Fig. 65] a "imitazione di que' di Raffaello", cioè quelli realizzati nel 1520 da Tommaso Vincidor, collaboratore del Sanzio<sup>434</sup>, che ornavano lo zoccolo inferiore della Sala di Costantino. Quelli secenteschi erano invece destinati ai mezzanini sopra due camere «dove risiede N.S. nel nuovo palazzo di S. Pietro»<sup>435</sup>, dunque per la sua residenza personale, testimoniando quindi un gusto ben preciso da parte di Urbano VIII. Quest'ultimo infatti, solo qualche anno prima aveva ordinato al pittore Pietro Paolo de Gubernatis delle copie dalla stessa serie raffaellesca destinate ai suoi appartamenti, ma le due commissioni non sembrerebbero connesse, infatti, confrontando le copie con i cartoni si riscontrano delle sostanziali differenze tra i soggetti ritratti, pertanto risulta molto difficile credere che i primi siano stati ordinati come modelli per i secondi, tanto più se si considera che tra le due opere intercorrono tre anni<sup>436</sup>. Bisogna invece ricondurre i due incarichi ad un interesse specifico manifestato dal pontefice e che si inserisce nella campagna decorativa che interessò non soltanto il suo appartamento privato ma anche altri ambienti del Palazzo Apostolico<sup>437</sup>.

Tornando alla serie di arazzi, Romanelli eseguì gli otto cartoni tra il 1637 e il 1642 e, attraverso i mandati di pagamento, è possibile ricostruire le diverse combinazioni dei soggetti ritratti: «putti al naturale che stanno intorno a uno sciame di Api con festoni di fiori e frutti (...) putti che mettono una fascia a un tronco di lauro con l'hic domus (...) putti che stanno attorno ad un leone morto cavando dalla sua bocca uno sciame d'api (...) putti e paese con il gioco della civetta (...) con il gioco della Ciecha (...) con la caccia della civetta (...) della pesca (...) con il gioco delle boccie»<sup>438</sup>. Come si può notare, gli episodi scelti si discostano da quelli presenti nella serie cinquecentesca che quindi servì principalmente come modello d'ispirazione, tanto che anche nei pagamenti a favore degli arazzieri vengono definiti «col disegno dei putti ad imitazione di quelli di Raffaello»<sup>439</sup>. Inoltre, soprattutto i primi tre cartoni mostrano chiaramente un intento celebrativo, infatti si ritrova l'emblema

---

<sup>434</sup> Per la commissione a Romanelli si veda WEDDIGEN 1999 (con bibliografia precedente); HARPER 2017, pp. 27-28. Per Tomaso Vincidor si rimanda a DACOS 1980.

<sup>435</sup> DE STROBEL 1989, p. 33.

<sup>436</sup> Sulle due commissioni si veda a DE STROBEL 1989, pp. 33-34; BENOCCI 2005. Va inoltre segnalato l'acquisto da parte del cardinale Francesco di un disegno con putti che giocano attribuito a Giulio Romano e che può essere messo in relazione con l'interesse dimostrato dalla famiglia papale nei riguardi degli arazzi raffaelleschi e, nello specifico, per la serie con giochi di putti. Per il documento cfr. ARONBERG LAVIN 1995, p. 18.

<sup>437</sup> Agostino Tassi nel 1630 aveva decorato tre mezzanini negli ambienti dell'appartamento del pontefice. Cfr. De Strobel 1989, p. 33, nota n° 64. Per gli interventi promossi da Urbano VIII nel Palazzo Apostolico si rimanda a CORNINI, DE STROBEL, MANCINELLI, SERLUPI CRESCENZI 1992 (con bibliografia precedente).

<sup>438</sup> DE STROBEL 1989, p. 34. Inoltre, sempre negli anni 1637-1642; Urbano VIII aveva commissionato a Romanelli anche la decorazione ad affresco della cosiddetta "Galleriola" che collegava l'appartamento gregoriano-sistino con quello "vecchio" di Giulio II e Leone X. Si veda CORNINI, DE STROBEL, MANCINELLI, SERLUPI CRESCENZI 1992. Alcuni pagamenti sono anche in BERTOLOTTI 1977, pp. 55-56; BERTOLOTTI 1885 (1962), pp. 163-164.

<sup>439</sup> DE STROBEL 1989, p. 35.

araldico delle api e la presenza del motto *Hic domus*<sup>440</sup>, spesso utilizzato dalla famiglia Barberini e inserito anche in una delle due portiere della sequenza con i *Castelli d'Europa*. La tessitura dei pezzi impegnò l'arazzeria dal 1638 al 1641 e durante le fasi di lavoro Giacomo della Riviera, morto nel 1639, fu sostituito dal genero Gaspare Rocci che, insieme alla moglie e alle cognate, rilevò l'attività mantenendo sia il metodo tecnico – quindi telai a basso laccio – sia l'impiego degli stessi materiali, con la lana preziosamente arricchita di oro e seta<sup>441</sup>.

Le altre commissioni ordinate da Urbano VIII alla manifattura di famiglia riguardano un progetto di ammodernamento dei paramenti destinati ad ornare la “Cappella Pontificia”, cioè la Cappella Sistina, infatti egli richiese: un addobbo per l'altare, comprendente una *Natività* e sei pendenti del baldacchino, eseguito dal Berrettini e dai suoi collaboratori nel 1635, e due dossali con la *Resurrezione* e il *Pasce oves meas* realizzati da Romanelli rispettivamente nel 1642 e nel 1643<sup>442</sup>.

Dopo la serie con le *Storie di Costantino*, il cardinale Francesco nel 1643 commissionò la sequenza con la *Vita di Cristo* a Romanelli, che realizzò tutti i disegni per gli episodi ma delegò l'esecuzione dei cartoni a Paolo Spagna, Giuseppe Belloni e Clemente Maioli, mentre nel caso della *Crocifissione* si riprese il dipinto che era stato compiuto da Cortona per la cappella nel palazzo Barberini e il cartone venne affidato a Gaspare Rocci, infine per l'arazzo con la *Resurrezione* venne riutilizzato quello già dipinto da Romanelli per la Cappella Sistina. Le bordure invece furono ideate da Paolo Gismondi e si discostano da quelle presenti nelle altre sequenze, infatti oltre ai ricorrenti moduli decorativi con antichità, frutta, girali di foglie e fiori e la presenza delle tre api, vengono inserite anche le rappresentazioni delle Virtù Teologali e dei finti cartigli, posizionati al centro del lato superiore e di quello inferiore, con allegorie e complesse composizioni che esaltavano gli emblemi araldici dei Barberini<sup>443</sup>. La serie si componeva di undici pezzi che riproducevano: l'*Annunciazione*, la *Adorazione dei Pastori* (o *Natività*), l'*Adorazione dei Magi*, la *Fuga in Egitto*, la *Mappa della Terra Santa*, il *Battesimo di Cristo*, la *consegna delle chiavi*, *L'ultima cena*, *L'orazione nell'orto*, la *Resurrezione*, la *Trasfigurazione*<sup>444</sup>. La tessitura iniziò già nel 1643 ma si protrasse fino al 1656<sup>445</sup>, infatti questa si colloca in un momento molto difficile per la famiglia Barberini che fu

---

<sup>440</sup> Per una lettura più approfondita sull'iconografia scelta per i soggetti, soprattutto in relazione alla poesia e ai *Poemata* di Maffeo Barberini, si rimanda a WEDDIGEN 1999.

<sup>441</sup> *Ibidem*; MEONI 2002. Cinque arazzi sono attualmente conservati presso il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, mentre sette cartoni in Villa Lante a Bagnaia.

<sup>442</sup> La serie fu inoltre corredata dal dossale con l'*Annunciazione* che fu eseguito nel 1658 e donato al papa Alessandro VII Chigi, del quale si ritrovano gli emblemi araldici sulle bordure. Per la realizzazione dei cartoni e degli arazzi, nonché per tutte le modifiche adottate negli anni sui quattro pezzi, si rimanda a DE STROBEL 1989, pp. 24-32.

<sup>443</sup> Per uno studio approfondito sulle bordure ideate da Paolo Gismondi si rimanda a HARPER 2017, pp. 53-59.

<sup>444</sup> DE STROBEL 1989, pp. 36-41; HARPER 2017, pp. 60-139. Entrambi gli studiosi fanno riferimento a dodici pannelli ma in realtà gli episodi a noi noti sono soltanto undici e sono attualmente conservati presso la cattedrale di Saint John the Divine a New York.

<sup>445</sup> DE STROBEL 1989, pp. 36-41.



costretta ad allontanarsi da Roma dopo l'ostilità dimostrata da Innocenzo X all'indomani della morte di Urbano VIII nel 1644. Anche per questa serie i mandati di pagamento non concorrono a stabilire con certezza la destinazione, ma si può ragionevolmente supporre che sia stata ordinata per ornare il Palazzo della Cancelleria, abitazione del cardinale Francesco, dal momento che stando al numero e alle notevoli misure degli arazzi il salone di Palazzo Barberini presenta delle dimensioni insufficienti ad accoglierli<sup>446</sup>. È altrettanto difficile comprendere le motivazioni alla base della decisione del cardinale Francesco di dedicare una serie agli episodi della vita di Cristo, però dal momento che le due sequenze precedenti erano in stretta relazione con le Stanze e con gli arazzi di Raffaello, viene da chiedersi se la scelta del soggetto non si possa porre in relazione con la serie dedicata al Salvatore della cosiddetta Scuola Nuova, tessuta dai cartoni dei collaboratori del Sanzio tra il 1524 e il 1531 e probabilmente commissionati da Clemente VII<sup>447</sup>. Confrontando le due serie si può però osservare che quella barberiniana si differenzia da quella raffaellesca sia per il numero sia per l'iconografia degli episodi che la compongono, infatti le uniche scene che si ritrovano in entrambe sono l'*Adorazione dei Pastori*, l'*Adorazione dei Magi* e la *Resurrezione*. Dunque, anche in questo caso, l'intento di scegliere un prodotto della bottega raffaellesca non risiede nel desiderio del cardinale Francesco di riprodurre delle copie fedeli da esporre, ma di rielaborare ed esaltare il modello cinquecentesco. Questa lettura sembrerebbe inoltre supportata dalle differenze del programma decorativo che si riscontrano tra le sequenze sinora discusse e le ultime due che furono tessute, infatti le *Storie di Apollo* e la *Vita di Urbano VIII* sembrano costituire due progetti a sé stanti che avevano lo scopo di riaffermare il prestigio della famiglia dopo il rientro a Roma e di celebrare le gesta compiute da papa Barberini.

La serie dedicata ad Apollo [Fig. 66] fu commissionata nel 1659 a Clemente Maioli, sebbene non risulti del tutto chiaro se egli abbia lavorato in autonomia o sui disegni di Romanelli, ed entro il 1663 furono tessuti da Maria della Riviera cinque pezzi: *Latona con i figli Apollo e Diana*, *Apollo e Dafne*, *Apollo e le muse sul monte Parnaso*, *Apollo scortica Marzia* e *lo Scambio di doni tra Apollo e Mercurio*<sup>448</sup>. L'impostazione della decorazione si differenzia molto dalle precedenti, infatti gli arazzi sono caratterizzati da ampi brani di paesaggio che diviene così il vero protagonista della scena, ma il livello qualitativo degli episodi appare un po' carente. Al contrario, le bordure sono caratterizzate da un elevato virtuosismo che permea la ricca decorazione scandita ai lati da erme con volti femminili che poggiano su preziosi piedistalli e tutto intorno vasi e cornucopie ricolmi di fiori

---

<sup>446</sup> Per una sintesi sulle diverse proposte in merito all'ubicazione della serie si rimanda a DE STROBEL 1989, pp. 40-41; HARPER 2017, pp. 141-153.

<sup>447</sup> Sulla serie della Scuola Nuova si veda *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 326-332 (con bibliografia precedente).

<sup>448</sup> DE STROBEL 1989, pp. 41-42; HARPER 2010. Al contributo dello studioso si rimanda anche per l'ubicazione degli arazzi che sono conservati in diversi musei italiani e stranieri.

e frutta, mentre al centro dei lati lunghi si ritrova nella parte superiore una testa di satiro, mentre nella parte inferiore due satiretti tengono una sorta di medaglione che al centro presenta le tre api Barberini. La sequenza, sebbene appaia più modesta perché non corredata da sovrapporte e cantonate, si presenta caratterizzata per l'importanza dei significati politici ed encomiastici che sottende, infatti, come convincentemente proposto da James Gordon Harper<sup>449</sup>, la scelta di dedicare ad Apollo la prima serie tessuta dopo il rientro dei Barberini dall'esilio risiederebbe nella volontà del cardinale Francesco di celebrare la propria carriera e il prestigio riacquisito durante il pontificato di Alessandro VII Chigi.

L'ultima sequenza tessuta [Fig. 67] – che si pone come il vero e proprio epilogo dell'arazzeria che fu dismessa dopo la morte del cardinale Francesco nel 1679 – era incentrata sulla celebrazione della vita di papa Urbano VIII ed era composta da dieci pezzi con le scene principali, circa otto bordure laterali e venti fregi orizzontali, anche se il progetto iniziale doveva presentarsi molto più ambizioso<sup>450</sup>. I cartoni principali furono realizzati all'inizio degli anni Sessanta da Antonio Gherardi e Pietro Lucatelli (forse su progetto grafico di Pietro da Cortona), mentre le ricche e complesse bordure furono assegnate a Giuseppe Belloni, con il quale collaborarono inoltre Giacinto Camassei, Giuseppe Passeri e Urbano Romanelli<sup>451</sup>. La commissione fu ordinata da Francesco Barberini che molto probabilmente scelse anche gli episodi da rappresentare, con l'intento di sottolineare alcuni salienti avvenimenti della carriera del pontefice, insistendo particolarmente sulle azioni che portarono giovamento a Roma e allo Stato della Chiesa. Gli arazzi, tessuti da Maria della Riviera tra il 1663 e il 1679, rappresentavano le seguenti scene: *Maffeo Barberini si addottora a Pisa*, *Urbano VIII a Perugia per l'inondazione del lago Trasimeno*, *Maffeo Barberini creato cardinale da Paolo V*, *Maffeo Barberini eletto papa*, *L'unione dello Stato di Urbino alla Chiesa*, *Urbano VIII consacra la chiesa di S. Pietro*, *Urbano VIII preserva la città di Roma dalla peste e dalla carestia*, *Urbano VIII conclude la pace nello Stato Ecclesiastico*, *Urbano VIII riceve l'omaggio delle nazioni*, *Urbano VIII fa fabbricare le mura di Roma*<sup>452</sup>. Le bordure invece riproducevano altri episodi minori legati alla vita del pontefice, come ad esempio la cavalcata di possesso in S. Giovanni in Laterano e l'apertura della Porta Santa per il giubileo del 1625<sup>453</sup>. Alcuni di questi avvenimenti, come i due citati, erano già stati oggetto di un ciclo di nove dipinti dedicato alla figura di Urbano VIII, infatti tra il 1624 e il 1625 Lorenzo Magalotti, cognato di Carlo Barberini e figura importante nella corte papale, aveva

---

<sup>449</sup> HARPER 2010.

<sup>450</sup> Dal manoscritto redatto da Arcangelo Spagna si apprende infatti che la tessitura di tutti i pezzi fu interrotta dalla morte di Francesco Barberini, ma non è possibile stabilire quali fossero gli episodi non realizzati dalla manifattura. Cfr. DE STROBEL 1989, p. 44.

<sup>451</sup> BARBERINI 1968; DE STROBEL 1989, pp. 42-50; MOCHI ONORI 2003. Molte delle bordure sono andate disperse, mentre i dieci pezzi principali sono conservati presso i Musei Vaticani.

<sup>452</sup> Ibidem.

<sup>453</sup> Gli episodi rappresentati nelle bordure sono stati dettagliatamente ricostruiti attraverso i mandati di pagamento in BARBERINI 1968.

commissionato a diversi pittori nove tele che celebravano alcuni dei primi incarichi assolti dal papa una volta salito al soglio pontificio<sup>454</sup>. Alla morte del cardinale, avvenuta nel 1637, i dipinti furono alienati con il resto della collezione e l'erede Orazio Magalotti provò dapprima a venderli ad Antonio Barberini, ma l'esito negativo della trattativa lo spinse nel 1641 a rivolgersi al mercato dell'arte parigino, sottoponendo il ciclo all'attenzione del cardinale Giulio Mazzarino che però non accettò l'offerta, tanto che le tele confluirono nelle raccolte spagnole, dove si trovano inventariate a partire dal 1666 all'interno della "Galería del Cierzo" dell'Alcazar di Madrid<sup>455</sup>.

Quanto sinora esposto consente quindi di affermare che le sei serie della manifattura Barberini, tessute tra il 1627 e il 1679, possono essere suddivise in due gruppi, infatti da una parte i *Castelli d'Europa*, le *Storie di Apollo* e la *Vita di Urbano VIII* celebrano il potere e il prestigio del cardinale Francesco e della sua famiglia; dall'altra il gruppo costituito dalle *Storie di Costantino*, i *Giochi di putti* e la *Vita di Cristo* risulta incentrato sulla ripresa e sull'esaltazione di Raffaello, con una particolare attenzione per gli arazzi e per gli affreschi delle Stanze Vaticane. La scelta di adornare le dimore barberiniane secondo un gusto ben preciso che pone al centro il Sanzio si può riscontrare inoltre in altre commissioni ordinate da Urbano VIII e dal cardinale Antonio nel corso degli anni Trenta e nella prima metà dei Quaranta, testimoniando quindi come l'interesse per Raffaello non fosse solo una predilezione di Francesco ma il nodo centrale della politica culturale della famiglia papale.

#### 4.2 Le copie da Raffaello ordinate dalla famiglia Barberini

Dopo aver delineato il programma culturale dell'arazzeria barberiniana, incentrato su una evidente ripresa e celebrazione del modello raffaellesco, bisogna ora approfondire quelle commissioni a cui si è solo accennato nel paragrafo precedente e che vedono nuovamente al centro l'artista urbinato. Si è visto che nel 1637 Urbano VIII commissionò a Giovan Francesco Romanelli una serie di arazzi con i *Giochi di putti* per il suo appartamento nel Palazzo Apostolico, che dovevano essere a "imitatione" dell'omonima sequenza realizzata un secolo prima da Tommaso Vincidor per la Sala di Costantino. Qualche anno prima, nel 1634, il pontefice aveva incaricato Fausto Poli, suo maestro di casa, di supervisionare le copie che venivano tratte dagli arazzi di Raffaello della cosiddetta Scuola Nuova con gli *Atti degli Apostoli*. L'incarico fu affidato ad Antonio Eclissi (o Eclisse) che, insieme al fratello Stefano, dal 1627 era al servizio del cardinale Francesco, per il quale si occupò di realizzare i disegni tratti da diverse chiese e opere medievali, oggi noti come i 'disegni

---

<sup>454</sup> FUMAGALLI 2004.

<sup>455</sup> Ibidem. Il prezzo di vendita dei dipinti sottoposti ad Antonio Barberini fu stimato da Andrea Sacchi e Pietro da Cortona, ma il cardinale reputò che si trattasse di un prezzo troppo elevato.

Barberini<sup>456</sup>. È probabile che la decisione di rivolgersi a due pittori meno quotati tra coloro che erano al servizio della famiglia, si possa spiegare proprio con la loro specializzazione di copisti. Bisogna però sottolineare che Antonio Eclissi dal 1633 al 1644 ricoprì l'incarico di "soprastante alle pitture" in Vaticano e in uno dei volumi di disegni realizzati per il cardinale Francesco egli si firma esplicitamente "custode delle pitture delle Stanze di Raffaello"<sup>457</sup>, ricoprendo quindi un ruolo che lo portava ad avere una certa familiarità con le opere del Sanzio e che può spiegare la decisione di avvalersi dei suoi servigi per le copie ordinate da Urbano VIII. Quest'ultime furono eseguite nel luglio e nel dicembre del 1634, laddove il primo mandato di pagamento si riferisce ad «un panno di Raffaello con l'istoria di Surge et Ambula per servitio delle Camere di Nostro Signore a S. Pietro» e quindi l'arazzo con la *Guarigione del Paralitico*; mentre il secondo a «l'istoria della Conversione di S. Paolo, copiato dalli panni d'arazzo di Raffaele per i mezzanini di Nostro Signore a S. Pietro»<sup>458</sup>. Dunque, i due dipinti furono richiesti per adornare gli ambienti dell'appartamento in Vaticano, ma non è chiaro se fossero entrambi destinati agli stessi ambienti poiché soltanto nel secondo pagamento si fa riferimento ai mezzanini. Viene inoltre da chiedersi se non si tratti proprio degli stessi mezzanini per i quali tre anni dopo vengono richiesti gli arazzi a Romanelli.

Nel luglio del 1634 inoltre Urbano VIII richiese altre copie a Pietro Paolo de Gubernatis, pittore pressoché sconosciuto<sup>459</sup>, che realizzò nove dipinti "cavati da alcuni arazzi" con vari soggetti che, nonostante siano descritti nel mandato di pagamento, risultano difficili da ricondurre ad una o più serie<sup>460</sup>. Infatti, soltanto per il primo quadro "della civetta con putti" si può pensare ad una replica dell'esemplare raffaellesco, ma per gli altri otto non si può avanzare la medesima ipotesi. Sicuramente furono tratte dalla serie cinquecentesca con i *Giochi di putti* le quattro copie richieste ancora una volta al de Gubernatis l'anno successivo, contestualmente all'incarico di realizzare un dipinto che riproducesse la *Resurrezione* appartenente alla sequenza raffaellesca con la *Vita di Cristo*<sup>461</sup>. Nel mandato di pagamento stimato da Gian Lorenzo Bernini si legge infatti che tutti i dipinti erano copie tratte da arazzi e, sebbene il riferimento a Raffaello non sia esplicitato come negli altri casi, i soggetti ritratti non lasciano dubbi che anche questa commissione manifesti l'attenzione verso gli originali del

---

<sup>456</sup> Sulla figura di Antonio Eclissi e sull'incarico affidatogli da Francesco Barberini si veda AMADIO 2010.

<sup>457</sup> Ivi, p. 275.

<sup>458</sup> BENOCCI 2015, p. 58. La bibliografia precedente presenta riferimenti diversi e contrastanti sulla conoscenza di questo incarico, cfr. DE MARCHI 1993; AMADIO 2010.

<sup>459</sup> Come si vedrà più avanti, dell'artista si conosce soltanto un'altra commissione realizzata con Guido Ubaldo Abbatini, collaboratore del Bernini, pertanto si potrebbe supporre che anche de Gubernatis fosse tra i pittori vicino allo scultore, sebbene non si abbiano altre notizie che possano avvalorare tale proposta. Sul pittore non si hanno ulteriori informazioni, ma è possibile che si possa identificare con il Pietro Paolo de Gubernatis che compare nell'abitazione di Andrea Sacchi tra il 1629 e il 1632. Per la trascrizione dei registri parrocchiali si rimanda a HOOGWERF 1947, pp. 124-125.

<sup>460</sup> BENOCCI 2015.

<sup>461</sup> Ibidem. La studiosa, nel riportare il pagamento, non aveva identificato i dipinti con putti come derivazioni dalla serie di Raffaello, come invece si legge nel testo di Anna Maria De Strobel che segnalava i documenti senza trascriverli. Cfr. DE STROBEL, pp. 33-34.

Sanzio. Non si conosce con precisione la destinazione di quest'ultimi dipinti ordinati da Urbano VIII, ma le commissioni sinora trattate si riferiscono tutte ad un nuovo progetto di allestimento degli ambienti del Palazzo Apostolico, dunque si potrebbe supporre che anche le copie ordinate nel 1635 fossero destinate agli spazi della residenza vaticana. Bisogna però ricordare che, sempre nello stesso anno, Urbano VIII stava promuovendo anche l'ammodernamento del palazzo di Monte Cavallo al Quirinale, per il quale infatti nel 1635 aveva ordinato una serie di dipinti allo stesso de Gubernatis e a Guido Ubaldo Abbatini, collaboratore del Bernini che, anche in questo caso, si ritrova a stimare i pagamenti ai due pittori. La commissione prevedeva la realizzazione di ventiquattro dipinti rappresentanti "romitori" e ancora una volta nei pagamenti si fa riferimento all'esecuzione di copie, ma senza specificare da quali opere fossero tratte e indicando soltanto che erano destinate alla "Galleria" dell'attuale Palazzo del Quirinale<sup>462</sup>.

Si può quindi osservare che negli anni 1634-1637 Urbano VIII, sebbene avesse al suo servizio i principali artisti allora attivi a Roma, scelse per il nuovo allestimento delle sue dimore di impiegare delle copie che in larga parte risultano tratte dagli arazzi di Raffaello conservati in Vaticano. Una decisione che deriva evidentemente da una nuova linea di gusto che pone al centro l'interesse per il Sanzio e che negli stessi anni viene seguita anche dal nipote Antonio, che incentra l'ammodernamento di Palazzo Barberini sulle opere dell'urbinate, una scelta che recentemente Lucia Calzona<sup>463</sup> propone di attribuire soprattutto all'iniziativa di Andrea Sacchi ma che, alla luce di quanto detto sinora, molto più probabilmente si inserisce nelle inclinazioni manifestate anche dagli altri membri della famiglia.

Nel 1636 Antonio Barberini richiese a Sacchi una serie di copie tratte dalle Stanze e dagli arazzi di Raffaello per sovrapporte e soprafinestre destinate ad allestire le sale dell'Appartamento Nuovo nel palazzo alle Quattro Fontane, un incarico che fu condotto sino al 1642 da diversi collaboratori del pittore e che è possibile ricostruire attraverso i mandati di pagamento e con l'ausilio dell'inventario del cardinale stilato nel 1644<sup>464</sup>. Il primo documento datato 1636 riporta un'informazione generica che non consente di individuare gli artisti che furono impiegati né le opere da cui furono tratte le copie, infatti si legge che il denaro fu corrisposto a Sacchi «per pagare li giovani che copiano li quadri a S. Pietro per S. Em.za»<sup>465</sup>. L'anno successivo si registra un pagamento a Raimondo Ambrosi per due quadri copiati «dalli arazzi di S. Pietro»<sup>466</sup>, ma anche in questo caso non

---

<sup>462</sup> *Il Palazzo del Quirinale* 1973, pp. 109-110; BENOCCI 2015, pp. 60, 68. Carla Benocci riporta inoltre altri due mandati di pagamento a favore di Guido Ubaldo Abbatini che nel 1636 aveva realizzato le copie di alcune immagini di Cristo e della Vergine (pp. 68-69). Sulla figura del pittore e per il suo ruolo nell'*entourage* barberiniano si rimanda soprattutto a TOSCANO 1964; MERZ 1990.

<sup>463</sup> CALZONA 2017.

<sup>464</sup> Per i documenti si rimanda a INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, pp. 23-24; CALZONA 2017.

<sup>465</sup> WOLFE 2009, p. 289.

<sup>466</sup> CALZONA 2017, p. 261.

è possibile stabilire quali furono gli episodi assegnati al pittore. Appaiono invece molto più dettagliati i documenti del biennio 1638-1639 che permettono di venire a conoscenza degli artisti impiegati e degli arazzi copiati dalla serie con gli *Atti degli Apostoli*: Carlo Magnoni dipinse «l'istoria di S. Pietro col Salvatore nella Barchetta», dunque la *Pesca Miracolosa*, Rinaldo Cottone (o Cotton) trasse la copia dal *Pasce oves meas* e da altri due arazzi che non vengono specificati, Francesco Tantibatte replicò la *Morte di Anania* e Domenico Viola la *Guarigione del paralitico*<sup>467</sup>. Inoltre, sempre negli stessi anni, furono richiesti altri dipinti da utilizzare come sovrapporte con episodi della vita di S. Pietro e di S. Paolo, che vennero allestiti insieme a quelli copiati dagli arazzi. Tra questi si ritrovano nuovamente impiegati Tantibatte e Viola, rispettivamente con la *Morte di Pietro* e la *Caduta di Simon Mago* – quest'ultima nei documenti è indicata come copiata dagli arazzi di Raffaello, ma tra quelli noti non compare questo episodio<sup>468</sup> – mentre a Giacinto Gimignani vengono commissionati il *S. Paolo resuscita Eutico a Troade* e *S. Paolo morso dalla vipera a Malta*; infine, qualche anno dopo, nel 1642, a Pietro Paolo Naldini viene corrisposto un pagamento per aver dipinto la *Decollazione di S. Paolo*<sup>469</sup>. I documenti riportati però non comprendono tutte le copie commissionate da Antonio Barberini infatti, scorrendo l'inventario topografico del 1644, si apprende che le sovrapporte e le soprafinestre che riproducevano le opere di Raffaello, sia gli arazzi sia gli affreschi delle Stanze Vaticane, occupavano cinque stanze contigue, per un totale di ventuno dipinti<sup>470</sup>. Dall'elenco si apprende che la serie di arazzi degli *Atti degli Apostoli* con le storie di S. Pietro e S. Paolo era stata copiata interamente, infatti, oltre agli episodi citati nei documenti di pagamento, si ritrovano inventariati anche *L'accecamento di Elima*, la *Predica di S. Paolo*, la *Conversione di S. Paolo*, il *Sacrificio di Lystra* e la *Lapidazione di S. Stefano*, sebbene non vengano specificati gli autori dei dipinti. Non si conoscono le motivazioni che spinsero Antonio a commissionare gli altri cinque episodi relativi alle Storie dei due apostoli, né se ci fu un preciso modello di riferimento giacché gli unici cicli decorativi presenti in Vaticano riguardano soprattutto S. Pietro, mentre i dipinti in questione sembrano porre maggiore attenzione alla figura di S. Paolo. Pertanto, in mancanza di ulteriori notizie che possano contribuire a comprendere la scelta del prelado, si può forse immaginare

---

<sup>467</sup> Vi è inoltre un altro pagamento del 1638 a favore di Sacchi per pagare «quelli che copiano li arazzi di Raffaele». Si veda INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, pp. 23-24; CALZONA 2017, pp. 260-261.

<sup>468</sup> Giorgio Vasari riferisce che Ugo da Carpi realizzò uno dei suoi chiaroscuri da un arazzo di Raffaello con la *Caduta di Simon Mago* ma, come ha ricostruito Alfredo Petrucci, è molto più probabile che egli si riferisse all'episodio con la *Morte di Anania*. Sulla vicenda si veda PETRUCCI 1933; *Raphael Invenit* 1985, p. 125. Nelle tre serie di arazzi tessute dai cartoni di Raffaello non compare questo episodio. Cfr. *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 246-253, 326-332; *Raphael. Cartoons and Tapestries* 2010; DE STROBEL, MAZZETTI DI PIETRALATA 2015.

<sup>469</sup> ARONBERG LAVIN 1975, pp. 23-24. Lucia Calzona, oltre a pubblicare nuovi documenti sulla commissione di questi dipinti, segnala un quadro passato in asta da Christie's nel 2001 e propone di identificarlo con il *S. Paolo morso dalla vipera a Malta* di Giacinto Gimignani. Cfr. CALZONA 2017, pp. 260-261. Recentemente è entrato a far parte della collezione Cavallini Sgarbi un dipinto firmato Giacinto Gimignani e datato 1639 che ritrae l'episodio con *S. Paolo resuscita Eutico a Troade* e che dovrebbe corrispondere alla tela che era in possesso dei Barberini. Si veda *La collezione Cavallini Sgarbi* 2018, pp. 204-207.

<sup>470</sup> ARONBERG LAVIN 1975, pp. 158-159, 161.

che tale richiesta fosse mossa dall'intento di arricchire la narrazione degli episodi con altri ritenuti importanti, come il martirio dei due santi. Dall'inventario del 1644 si apprende inoltre che Antonio ordinò una copia da uno degli episodi degli arazzi raffaelleschi della cosiddetta Scuola Nuova che riproducevano le *Storie della Vita di Cristo*, infatti tra le sovrapposte si ritrova una *Strage degli Innocenti*<sup>471</sup>. Sfortunatamente nell'elenco è descritto genericamente come «istoria degli innocenti copiato dagli arazzi di Raffaele», pertanto non è possibile stabilire con esattezza a quale possa riferirsi fra i tre pannelli che compongono l'episodio nella sequenza cinquecentesca<sup>472</sup>.

Per quanto riguarda invece le copie dagli affreschi delle Stanze Vaticane, si conoscono soltanto due pagamenti, entrambi a favore di Rinaldo Cottone che nel 1637 eseguì il quadro con "Leodoro", cioè la *Cacciata di Eliodoro dal tempio* nell'omonima Stanza, e successivamente nel 1639 realizzò il quadro con *Apollo e le muse* che si dice erroneamente «copiato dalli arazzi di Raffaele», ma che deve chiaramente ricondursi al *Parnaso* nella Stanza della Segnatura<sup>473</sup>. Dall'inventario del 1644 si apprende però che le copie ordinate erano in numero superiore infatti, di fianco ai due episodi saldati a Cottone, si ritrovano l'*Incontro tra Leone Magno e Attila* dalla Stanza di Eliodoro, il particolare di Enea che fugge con Anchise sulle spalle dall'*Incendio di Borgo* dell'omonima sala e infine la *Disputa del Sacramento* e «Archimede siracusano che sta facendo alcune figure matematiche», dettaglio della *Scuola di Atene* nella Stanza della Segnatura<sup>474</sup>.

Tra le numerose copie ordinate da Antonio Barberini non si riscontra l'intervento diretto di Andrea Sacchi che risulta coinvolto solo per supervisionare i pittori impiegati nella commissione, però vi è un pagamento a favore del pittore che forse merita di essere maggiormente discusso. Giovanni Incisa della Rocchetta nel 1924 pubblicò un documento nel quale si legge che il pittore fu pagato il 31 aprile 1642 per «due fregi p. gli arazzi de putti» che dovrebbero corrispondere ai due disegni conservati presso Windsor Castle<sup>475</sup> [Figg. 68-69] che rappresentano degli studi per cornici – di cui uno quadrettato – compatibili con l'impostazione di un fregio per arazzo, con le armi del cardinale Antonio simboleggiate dallo scudo con le tre api e le punte della croce di Malta e sormontato dal cappello cardinalizio. Il riferimento che compare nel documento induce a credere che possa riferirsi alla serie con i *Giochi di putti* di cui si è già detto, ma bisogna ricordare che la commissione

---

<sup>471</sup>Ivi, p. 158.

<sup>472</sup> Per la serie con le *Storie della Vita di Cristo* si rimanda a *Raffaello in Vaticano* 1984, pp. 326-332.

<sup>473</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 24; CALZONA 2017, p. 261.

<sup>474</sup> ARONBERG LAVIN 1975, pp. 158-159. Si tenga conto che dalla metà degli anni Trenta si riaccese anche l'interesse degli artisti francesi per le incisioni tratte dalle opere di Raffaello: nel 1635 Remy Vuibert incise le allegorie presenti nella Sala di Costantino e nella Stanza della Segnatura, nel 1636 Sebastien Vouillemont riprodusse il *Parnaso* e nel 1637 Pierre Scalberge copiò il *Sacrificio di Abramo* dalla Stanza di Eliodoro e il *Giudizio di Salomone* in quella della Segnatura. Cfr. THUILLIER 1983, p. 16; PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985, p. 21.

<sup>475</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66. Per i disegni cfr. BLUNT, COOKE 1960.

ordinata da Urbano VIII a Romanelli fu terminata dagli arazzieri entro il 2 aprile 1642, mentre il mandato a favore di Sacchi è della fine dello stesso mese. Si può forse supporre che l'artista avesse realizzato i due disegni prima della data del saldo, proponendo un'idea per una decorazione più articolata rispetto ai fregi realizzati da Romanelli che, posti a confronto con quelli delle altre serie, risultano molto semplificati. Chiaramente, come si evince confrontando la sequenza con i due fogli di Windsor, la decorazione progettata da Sacchi non fu realizzata, ma rimane l'interrogativo sulla presenza delle armi di Antonio nel fregio ideato dal pittore giacché, come si è appena ricordato, la commissione della serie giunse dal pontefice. Si potrebbe allora ipotizzare che il papa abbia deciso di donare gli otto arazzi al nipote invece di collocarli nei mezzanini per i quali erano stati ordinati, ma due esemplari risultano ancora nel Palazzo Apostolico nel 1770 ed erano certamente quelli Barberini perché vengono descritti con le armi di Urbano VIII<sup>476</sup>. Eppure, nel 1644 una sequenza con i putti è segnata nella Guardarobba del cardinale con le corrispettive «otto tele bianche che servono perché loro non si acchiacchi»<sup>477</sup>, aprendo il campo a due ipotesi che però appaiono molto difficili da dimostrare: o l'intera serie confluì nelle raccolte del prelato e nel corso del XVIII secolo due arazzi tornarono nel Palazzo Apostolico, oppure Antonio richiese per sé una seconda versione dei *Giocchi di putti* di cui però non risulta traccia nella documentazione dell'arazzeria che solitamente appare molto dettagliata. Purtroppo, allo stato attuale delle ricerche, non sono state rintracciate altre notizie che possano contribuire a dirimere tale questione, tantomeno il coinvolgimento di Sacchi per i due progetti con i fregi d'arazzo.

Alla luce di quanto detto sinora, si può ragionevolmente affermare che il programma culturale promosso dalla famiglia Barberini, tanto per la produzione dell'arazzeria quanto per le commissioni destinate alle loro residenze, appare come una precisa celebrazione delle opere di Raffaello, che divengono un modello d'ispirazione da seguire e da copiare. Le commissioni sinora affrontate dimostrano infatti un *leitmotiv* raffaellesco che caratterizza il mecenatismo barberiniano negli anni Trenta e Quaranta, non soltanto per quel che riguarda gli incarichi affidati ai pittori del loro *entourage*, ma anche per quel che concerne le scelte collezionistiche. Si registrano infatti tra il 1636 e il 1640 una serie di acquisti che mostrano l'attenzione dei Barberini soprattutto verso la grafica di Raffaello, un interesse che si dimostra anche nei riguardi dei suoi allievi diretti come Giulio Romano e Polidoro da Caravaggio<sup>478</sup> e che sembra estendersi anche ad alcune personalità legate alla cerchia papale. È il caso ad esempio delle scelte collezionistiche della famiglia Naro, in particolare del marchese

---

<sup>476</sup> DE STROBEL 1989, pp. 35-36. Tristan Weddigen sostiene che la serie Barberini si trovava insieme a quella cinquecentesca nei mezzanini per cui fu commissionata. Cfr. WEDDIGEN 1999, p. 76.

<sup>477</sup> CALZONA 2017, p. 264.

<sup>478</sup> ARONBERG LAVIN 1975, pp. 18-19, 30.



Bernardino che nel 1638 ordinò una copia tratta dalla S. Cecilia del Sanzio, mentre l'anno successivo fece copiare a Carlo Magnoni la *Galatea*, il *Parnaso* e la figura di Tolomeo della *Scuola di Atene*<sup>479</sup>. Karin Wolfe<sup>480</sup> ha recentemente proposto di intravedere nelle commissioni sinora discusse, in particolare per le serie di copie, l'espressione del disegno politico di Urbano VIII e dei suoi nipoti, finalizzato all'esaltazione della figura del papa e al ritorno ad una sorta di età dell'oro dei due pontefici medicei committenti del Sanzio, Leone X e Clemente VII. La lettura della studiosa, per quanto convincente, appare forse troppo riduttiva, infatti la famiglia Barberini seppe celebrare la propria potenza attraverso imprese ben più importanti, che ne esaltarono il potere e il prestigio culturale e che spaziarono in tutte le arti, dalla pittura all'architettura, dal teatro alla musica e alla poesia. Si ritiene dunque che alla base della decisione di imperniare le loro scelte collezionistiche sul medesimo artista vi sia un intento più profondo, che miri a celebrare il ruolo Raffaello come rinnovata fonte di ispirazione e modello da seguire. D'altronde questo indirizzo dato alle arti traspare già a partire dal 1624 all'interno dell'Accademia di S. Luca, laddove il cardinale Francesco Maria del Monte – fondatore e protettore della nuova accademia – e il Principe Simon Vouet promossero un nuovo orientamento culturale nell'istituzione dei pittori, che sembra orientato proprio verso la celebrazione del raffaellismo<sup>481</sup>. Una posizione quindi che evidentemente fu mantenuta anche da Francesco Barberini quando dal 1629 divenne protettore dell'Accademia, imponendo le proprie decisioni<sup>482</sup> e promuovendo il recupero e l'esaltazione delle opere del maestro urbinato. Questa nuova linea di gusto si estese poi al mecenatismo e al collezionismo del cardinale, caratterizzando la politica culturale promossa dalla corte Barberini e contribuendo alla formazione di quella che decenni dopo l'abate Luigi Lanzi definirà la scuola di Roma.

Questo approfondimento sull'importanza di Raffaello nel gusto promosso dalla famiglia Barberini permette anche di capire che gli interessi artistici del cardinale Antonio procedevano parallelamente a quelli di Andrea Sacchi, per il quale il modello raffaellesco era fondamentale al punto da trasmetterne l'importanza anche all'interno della sua bottega. Come si è detto prima, Lucia Calzona attribuisce esclusivamente al pittore il merito del progetto del nuovo allestimento di Palazzo Barberini con le copie dal Sanzio, ma alla fine di questa disamina si può ritenere che molto probabilmente si trattò di una comunione di intenti. Si ritiene più probabile infatti che l'iniziativa spettò ad Antonio – in linea con il gusto manifestato dagli altri membri della sua famiglia – e che in

---

<sup>479</sup> NICOLAI 2008, p. 244.

<sup>480</sup> WOLFE 2009. Questa ipotesi veniva in parte avanzata già in WEDDIGEN 1999, p. 73.

<sup>481</sup> Su questo tema si veda principalmente WARD BISSELL 2011. Per la considerazione di Raffaello nel Seicento, soprattutto da parte dei pittori, si rimanda a PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985; PERINI FOLESANI 2000.

<sup>482</sup> Per la partecipazione di Francesco Barberini alle attività dell'Accademia di S. Luca si rimanda a MARZINOTTO 2015; SPILA 2016 (con bibliografia precedente).

questo ambizioso progetto trovò in Sacchi un consulente d'eccezione che, soprattutto a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, incrementò una vera e propria celebrazione del modello raffaellesco. È lecito supporre quindi che il successo del pittore all'interno dell'*entourage* barberiniano possa risiedere proprio in questa comune inclinazione al recupero e all'esaltazione della figura di Raffaello.

## Capitolo quinto

### *Le opere della tarda attività e i rapporti con la bottega*

Occuparsi delle opere realizzate da Andrea Sacchi nell'ultima parte della sua carriera implica necessariamente confrontarsi con l'attività della bottega che, soprattutto a partire dalla fine degli anni Trenta, appare sempre più impiegata nella realizzazione delle commissioni ordinate al pittore. Pertanto, prima di affrontare le principali opere eseguite nell'ultimo ventennio, è necessario provare a rintracciare i contorni di quella compagine di aiuti riuniti intorno al maestro, cercando di comprendere l'organizzazione di uno degli *atelier* più importanti presenti a Roma negli anni centrali del XVII secolo.

Le principali conoscenze sull'argomento si desumono dalle carte di un processo del 1635 rese note da Antonino Bertolotti<sup>483</sup> – successivamente riprese e integrate da altri studiosi<sup>484</sup> – dalle quali si apprende che in quell'avvenimento furono coinvolti due giovani pittori, Tommaso Dovini e Giovan Battista Greppi. Il primo fu accusato dall'altro di aver attentato alla sua vita sparandogli due archibugiate ad una gamba in seguito ad una lite avvenuta qualche tempo prima, ma la cosa principale che emerge dalle loro dichiarazioni è che entrambi affermarono di aver frequentato la “schola” di Andrea Sacchi. Inoltre, tra i testimoni chiamati a deporre a favore dell'uno e dell'altro, compaiono alcuni pittori che avevano conosciuto entrambi gli imputati nell'*atelier* sacchiano: Antonio Chiusani, Francesco Lauri e Francesco Vestri. Lauri specifica inoltre di frequentare la bottega da cinque anni, pertanto si può ritenere che questa fosse attiva almeno dal 1630, forse fondata in occasione della decorazione della volta di Palazzo Barberini con l'*Allegoria della Divina Sapienza* (1629-1631), probabilmente per la necessità di avere l'aiuto di qualche apprendista. Dunque, se si considerano attendibili le dichiarazioni del giovane pittore ne consegue che la bottega fu attiva non appena Sacchi entrò al servizio della famiglia Barberini ed istituita presso la sua abitazione. Inoltre, alcuni di questi artisti avevano lavorato a contatto con il pittore tra il 1630 e il 1631 durante la decorazione delle Grotte Vaticane, un cantiere che doveva essere coordinato da Agostino Ciampelli ma che, in seguito alla sua morte improvvisa, fu poi affidato a Gian Lorenzo Bernini<sup>485</sup>. E ancora, leggendo i verbali del processo, si apprende che alcuni di questi ‘scolari’ erano in parte artisti affermati e coetanei del pittore che, nonostante lavorassero soprattutto come frescanti con personalità come Agostino Tassi e Angelo

---

<sup>483</sup> BERTOLOTTI 1876, pp. 210-223; BERTOLOTTI 1884, pp. 177-184.

<sup>484</sup> D'AMICO 1979; CAVAZZINI 1997; PAPI 1997; CURTI 2003; CAVAZZINI 2008, in particolare pp. 55-57, 76.

<sup>485</sup> POLLAK 1931, II, p. 521-529; D'AMICO 1979; CURTI 2003.

Caroselli, frequentavano la bottega sacchiana, così come l'accademia, per chiedere “spesso parere, et consiglio sulle cose di professione”<sup>486</sup>, quindi per migliorarsi.

Stando ai fatti sinora esposti si può quindi dedurre che in un primo momento la bottega sia nata soprattutto come un luogo di formazione, probabilmente sull'esempio dell'Accademia dei Carracci che Sacchi aveva conosciuto attraverso gli insegnamenti del suo maestro Francesco Albani.

Le testimonianze dunque descrivono la bottega sacchiana come un luogo non solo di formazione ma anche di confronto, una 'schola' in cui gli artisti già esperti e autonomi potevano migliorare le proprie capacità attraverso uno scambio continuo con il maestro. Poco si conosce invece sui rapporti tra il pittore e i giovani apprendisti, infatti i documenti sopracitati non permettono di ricostruire il metodo d'insegnamento adottato da Sacchi con i suoi allievi, ma si può supporre – soprattutto stando alle fonti antiche – che fosse basato principalmente sulla pratica del disegno dall'antico e da Raffaello. D'altronde, l'importanza del disegno per Sacchi si evince anche dal suo inventario *post mortem*, nel quale si ritrovano centinaia di fogli tra schizzi autografi, “disegni di Accademia” e «studij diversi di opere fatte dal q. Sig.r Andrea»<sup>487</sup>. È probabile che una parte di questo materiale grafico costituisse uno strumento di lavoro per l'esercizio degli allievi infatti i fogli risultano tutti riposti nella stessa stanza, insieme a sette putti di “creta cotta”<sup>488</sup>, cioè i modelletti in terracotta di mano di François Duquesnoy raffiguranti dei putti in diverse posizioni, e ancora sculture antiche, calchi in gesso di teste maschili, di gambe e di teste leonine che compaiono inventariati nella bottega<sup>489</sup>. Patrizia Cavazzini<sup>490</sup>, all'interno di un'analisi sul rapporto tra il mercato dell'arte e le carriere degli artisti, ricostruisce lo sviluppo dell'organizzazione delle botteghe dalla fine del Cinquecento a tutto il Seicento, occupandosi anche dell'*atelier* di Sacchi e proponendo l'uso didattico del materiale che risulta elencato nella casa del pittore alla sua morte. Secondo la studiosa, attraverso i testi presenti nell'inventario di Sacchi si evince che lo studio dai manuali non era una pratica importante, infatti non compaiono trattati di prospettiva, anatomia, architettura e ottica. Pertanto, si deve ritenere che il pittore impostasse il metodo di insegnamento basandosi soprattutto sulla prassi pratica, quindi sull'esercitazione dai suoi disegni, dai calchi in gesso di parti del corpo e di statue antiche e dai modelli di Duquesnoy, ma anche attraverso l'uso di stampe e libri di incisioni. Visionando l'inventario *post mortem* del 1661 si è potuto inoltre verificare una notizia che può contribuire ad arricchire ulteriormente le conoscenze sui materiali di lavoro messi a disposizione degli allievi. Nel testo trascritto Ann Sutherland Harris si legge «Un libretto con alcuni disegni di Teste

---

<sup>486</sup> BERTOLOTTI 1876, p. 211.

<sup>487</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 121.

<sup>488</sup> Ibidem.

<sup>489</sup> Per la trascrizione dell'inventario si veda SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119-125; Appendice Documentaria.

<sup>490</sup> CAVAZZINI 2008, pp. 55-57, 76.

che vi è servito nella prima carta Jo. Pietro Stefanoni Rom(an)o»<sup>491</sup>, proponendo una connessione con il volume *Gemmae antiquitus sculptae, a Petro Stephanonio collectae et declarationibus illustratae* pubblicato dall'erudito nel 1627. Rileggendo il documento si è avuto modo di osservare che la voce nell'elenco riporta «Un libretto con alcuni disegni di Teste che vi è scritto nella prima carta Jo. Pietro Stefanoni Rom.o», pertanto appare un po' improbabile che un libro dedicato alle qualità di pietre e gemme di varia natura contenga al suo interno anche “alcuni disegni di Teste”. Si ritiene quindi di poter identificare il volume in possesso di Sacchi con quello redatto da Stefanoni intorno al 1626 e intitolato *Scuola Perfetta Per imparare a Disegnare tutto il corpo Humano Cavata dallo studio, e disegni De Caracci*<sup>492</sup>. Un titolo dunque che si accorda maggiormente con il contenuto indicato dal compilatore dell'inventario e che induce a supporre che il volume potesse essere utilizzato dagli allievi come un manuale di anatomia per esercitarsi nel disegno delle parti del corpo, prendendo a modelli quelli incisi dagli originali di Agostino Carracci e quindi proseguendo una prassi d'insegnamento nel solco della tradizione bolognese.

Agli inizi degli anni Trenta dovrebbe risalire anche la fondazione dell'Accademia del Nudo, infatti, stando alla testimonianza di Giovan Battista Passeri<sup>493</sup>, Nicolas Poussin si recò a disegnare in casa di Sacchi quando Domenichino nel 1631 chiuse la sua accademia a causa della partenza per Napoli. Pertanto, almeno intorno a questa data l'accademia di Sacchi doveva essere avviata, rappresentando un luogo di ritrovo molto importante tra quelle private che si potevano trovare a Roma<sup>494</sup> e una valida alternativa all'Accademia di S. Luca, infatti tra le testimonianze del processo vi è quella di Pietro Lescott che dichiara di non frequentare l'istituzione ma di recarsi nell'accademia sacchiana<sup>495</sup>. Quest'ultima poi risulta particolarmente rinomata, infatti è ancora Passeri a raccontare che vi era uno dei modelli migliori di Roma, un certo Caporal Leone, e che in molti vi accorrevano per esercitarsi nel disegno dal vero. Inoltre, dai documenti del processo del 1635, si comprende che la bottega e l'accademia erano due luoghi ben distinti e separati, infatti i giovani testimoni nelle loro dichiarazioni specificano di frequentare l'uno o l'altra, o entrambe. Ad esempio, dalla dichiarazione rilasciata da Francesco Vestri si apprende che l'accademia era frequentata soprattutto la sera, infatti

---

<sup>491</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 124.

<sup>492</sup> Per la discussione circa la data di edizione del volume si rimanda a DONATI 2002. Sulla figura di Pietro Stefanoni e sui suoi interessi antiquari cfr. ROSSI 2012; ROSSI 2014.

<sup>493</sup> PASSERI 1673 (1934), pp. 320-332.

<sup>494</sup> Sulle accademie si rimanda ai vari contributi in *Intrecci Virtuosi* 2017, in particolare PUPILLO 2017.

<sup>495</sup> CAVAZZINI 2008, p. 186. Bisogna ricordare che Pietro Lescott è colui che gestiva una delle due sedi dell'arazzeria fondata dai Barberini. Cfr. DE STROBEL 1989, pp. 15-17.

egli sostiene di esserci stato cinque o sei volte di notte, raccontando inoltre che questa era frequentata anche da pittori molto esperti che si intrattenevano con lo studio del nudo dal vero<sup>496</sup>.

Sulla base dei documenti sinora esposti e di altri di vario tipo, ma anche attraverso le fonti antiche (come Passeri e Lione Pascoli), è stato possibile sinora rintracciare trenta personalità che frequentarono l'accademia o la bottega di Sacchi – spesso entrambe – per i quali nella maggior parte dei casi non è stato possibile rintracciare un *corpus* di opere che desse la possibilità di comprendere, soprattutto per coloro che si erano formati con il pittore, in che modo questi possano avere appreso e rielaborato gli insegnamenti del maestro. Tra i collaboratori si ritrovano alcuni artisti al servizio della famiglia Barberini, cioè Filippo Gagliardi, Andrea Camassei, Giacinto Gimignani, Paolo Gismondi e Vincent Adriaenssen detto il Manciola<sup>497</sup>; mentre tra coloro che frequentarono soltanto l'accademia sono noti i già citati Lescot e Poussin, ma anche Joachim von Sandrart, Andrea De Lione e Aniello Falcone<sup>498</sup>. Appare più complesso il *parterre* di artisti che, oltre ad esercitarsi nell'accademia del Nudo, frequentavano la bottega di Sacchi, infatti in alcuni casi si tratta soltanto di nomi ai quali non è possibile ricondurre alcuna opera. Ad ogni modo, le presenze sinora rintracciate sono abbastanza numerose e consentono di comprendere quanto fosse frequentato l'*atelier* sacchiano, nel quale si ritrovano: Carlo Magnoni, Carlo Maratti, Jan Miel, probabilmente Carlo Pellegrini (prima di entrare nella cerchia berniniana), Francesco Lauri, Ludovico Trasi, Luigi Garzi, Pietro Paolo Naldini, Agostino Scilla, Francesco Giovani, Bartolomeo Postiglione, Francesco Vestri, Tommaso Dovini, Antonio Chiusani, Giovan Battista Greppi, Francesco Fiorelli da Fermo, Scipione da Caserta (forse Scipione Di Maio o Scipione Compagno), Prospero Fianza, Pietro Paolo Mannucci, più un giovane violinista che Elpidio Benedetti raccomanda a Mazzarino.

Infine, si ritiene che l'impiego della bottega intesa come insieme di aiuti possa riscontrarsi soprattutto alla fine degli anni Trenta, cioè quando Sacchi si trovò a gestire, come si vedrà, i lavori di sistemazione architettonica promossi dalla famiglia Barberini nelle chiese di S. Maria sopra Minerva e Sant'Agata dei Goti. La presenza di collaboratori viene poi mantenuta e intensificata nelle poche opere realizzate nei due decenni successivi, come si può osservare nelle commissioni che verranno trattate singolarmente nel presente lavoro. Bisogna poi considerare che la bottega, oltre ad essere un luogo di apprendimento, dovette assumere dei connotati imprenditoriali, infatti nell'inventario dei beni del pittore compaiono molti dipinti soltanto sbazzati e che riproducono spesso gli stessi soggetti,

---

<sup>496</sup> CAVAZZINI 2008, p. 185.

<sup>497</sup> La collaborazione tra Sacchi e questo gruppo di artisti fu individuata nella monografia dedicata al pittore. Cfr. SUTHERLAND HARRIS 1977.

<sup>498</sup> Per Joachim von Sandrart cfr. BLUNT 1967, II, pp. 55-56. Sulla presenza nell'accademia dei due pittori napoletani si rimanda a DI PENTA 2016.

realizzati evidentemente per soddisfare le richieste del mercato libero. Così come alcuni quadri che non rientrano nel repertorio di Sacchi sinora noto, come quelli con paesi e marine, e che forse possono essere ricondotti alla presenza in bottega di artisti specializzati nei due generi pittorici.

### *5.1 La decorazione del Battistero Lateranense 1639-1649*

Nel 1624, in occasione della visita Apostolica al Battistero Lateranense, Urbano VIII e i membri della Congregazione della Sacra Visita decisero di avviare il restauro del sito, così da restituire alla costruzione l'organicità che era andata perduta in occasione dei vari interventi cinquecenteschi, promossi a partire da Giulio II della Rovere<sup>499</sup>. Inizialmente papa Barberini decise di utilizzare un progetto che era stato richiesto da Scipione Borghese nel 1607, mai realizzato, e che prevedeva la sistemazione dell'edificio senza alcuno stravolgimento delle caratteristiche antiche. L'incarico di supervisionare i lavori fu affidato ad Adriano Ceva, eletto prefetto all'opera nel 1624 e coadiuvato da Domenico Castelli a partire dal 1629 per i lavori che interessarono la sostituzione della pavimentazione e del canopo centrale. Nel 1632 il papa sostituì Ceva – inviato in Francia come nunzio straordinario<sup>500</sup> – affidando l'incarico di soprintendente al cardinale Angelo Giori, che dal 1628 ricopriva lo stesso ruolo per i lavori al Baldacchino di S. Pietro<sup>501</sup>. Quest'ultimo venne terminato nel 1633 e nello stesso anno fu coinvolto nel cantiere del Battistero anche Gian Lorenzo Bernini che sconvolse completamente il progetto sino a quel momento seguito, infatti egli scelse di adottare una soluzione più vicina ai modelli dei mausolei tardo antichi, decidendo così di realizzare una copertura leggera per il canopo centrale, mentre mantenne il soffitto dell'ambulacro già realizzato da Castelli<sup>502</sup>. È interessante notare che la squadra formata da Urbano VIII è la stessa che aveva lavorato a S. Pietro: Giori come soprintendente, Bernini come architetto e Simone Lagi come pittore e indoratore per le cupole<sup>503</sup>. A Sacchi invece spettò il progetto per la decorazione interna, sebbene Giovan Pietro Bellori, nella biografia dedicata al pittore, sostenesse che il papa gli aveva affidato anche la direzione dei lavori architettonici<sup>504</sup>. Dalla documentazione relativa ai lavori, però, non risulta alcuna traccia di tale incarico, pertanto si può forse supporre che Sacchi fu coinvolto nell'impresa berniniana soltanto come consulente sull'antico, infatti, come si è avuto modo di dimostrare in questa sede, le sue

---

<sup>499</sup> Per tutte le fasi del restauro architettonico del Battistero Lateranense cfr. BORGOMAINERIO 2012. Si rimanda al testo anche per le indicazioni riportate di seguito sui lavori promossi da Urbano VIII.

<sup>500</sup> DE CARO 1924.

<sup>501</sup> Per il profilo biografico del cardinale Angelo Giori si rimanda a BRUNETTI 2017, pp. 389-390 (con bibliografia precedente).

<sup>502</sup> BORGOMAINERIO 2012.

<sup>503</sup> *Ibidem*.

<sup>504</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 562.

conoscenze sull'architettura classica lo ponevano in grande risalto all'interno dell'*entourage* Barberini.

Ad ogni modo, stando alla documentazione nota, i lavori architettonici terminarono intorno al 1635, mentre i pagamenti relativi all'intervento di Sacchi iniziarono nel 1639 e si conclusero nel 1645 in concomitanza con quelli a favore di Camassei e Gimignani (1644-1648)<sup>505</sup>, sebbene dalle lettere scritte da Giori al cardinale Antonio Barberini in Francia si apprenda che la decorazione fu terminata soltanto nel 1649<sup>506</sup>. In realtà il primo compenso a favore del pittore si rintraccia già il 15 aprile del 1636 – dunque subito dopo che terminarono gli interventi di Bernini – quando gli vengono versati 100 scudi “a conto dell'opera sua della Pittura nell'Ottangolo sotto la Cuppola di San Giovanni in fonte”<sup>507</sup>, al quale seguono altri pagamenti nel 1638<sup>508</sup>, ma la sistemazione dei ponteggi non iniziò prima della fine del 1639 e impegnò i muratori sino alla metà dell'anno successivo<sup>509</sup>. Si ignorano i motivi che portarono ad un tale ritardo, ma il documento del 1636, peraltro passato inosservato alla critica sino al testo che Kirsten Lee Bierbaum ha dedicato al Battistero nel 2014<sup>510</sup>, permette di comprendere che l'incarico fu affidato a Sacchi nel momento più florido della sua carriera e forse non è da escludere che le numerose commissioni affidategli dal cardinale Antonio negli stessi anni possano aver rallentato l'inizio dei lavori ordinati dal pontefice.

Per quanto riguarda il programma decorativo del Battistero, Sacchi scelse di suddividere gli spazi attraverso due serie diverse di Storie, infatti dedicò i dipinti collocati nel tamburo della cupola agli episodi della vita di S. Giovanni Battista, mentre per le pareti laterali decise di inserire alcune scene tratte dalla *Vita di Costantino*. Quest'ultimo incarico fu affidato a diversi pittori, infatti si ritrovano coinvolti Andrea Camassei e Giacinto Gimignani, due artisti appartenenti all'*entourage* barberiniano – inizialmente era stato chiamato anche Giovan Francesco Romanelli<sup>511</sup> – e due allievi, Carlo Magnoni e Carlo Maratti, che lavorarono sui cartoni del maestro. Gli episodi assegnati sono rispettivamente: la *Battaglia di Ponte Milvio* e il *Trionfo di Costantino*, la *Visione della Croce*, il *Concilio di Nicea* e la *Distruzione degli idoli pagani*, sormontati poi una serie di decorazioni con putti, finti medaglioni e le figure di S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista, l'imperatore Costantino e papa Silvestro dipinte a monocromo. Sebbene la decorazione si articoli lungo un arco

---

<sup>505</sup> POLLAK 1928, I, pp. 132-143.

<sup>506</sup> POLLAK 1913, pp. 61-62.

<sup>507</sup> GÜTHLEIN 1981, p. 201. A questo segue un altro mandato del 24 dicembre 1636 di 400 scudi.

<sup>508</sup> Ivi, p. 202.

<sup>509</sup> POLLAK 1928, I, pp. 132-143.

<sup>510</sup> BIERBAUM 2014, p. 169. Il documento, che fu reso noto in GÜTHLEIN 1981, non si rintraccia negli studi che si sono interessati degli interventi decorativi nel Battistero Lateranense sino alla menzione della studiosa.

<sup>511</sup> PASSERI 1673 (1934), pp. 168-173. Stando al racconto del biografo Romanelli avrebbe dovuto eseguire la scena con la *Battaglia di Ponte Milvio*.



cronologico esteso, e veda al lavoro artisti dall'identità stilistica dissimile, si riscontra una forte omogeneità nella decorazione, infatti osservando le cinque scene sulla *Vita di Costantino* si può notare immediatamente che il modello di riferimento per la loro composizione si individua nelle Stanze Vaticane di Raffaello, in particolare nella Sala di Costantino<sup>512</sup>. Magnoni e Maratti lavorarono sulle invenzioni di Sacchi, perciò seguirono l'impostazione data dal loro maestro, ma ciò che colpisce è che anche gli altri due pittori risultano orientati sullo stesso indirizzo, uniformandosi al modello raffaellesco soprattutto nelle scene con la *Battaglia di Ponte Milvio* [Fig. 70] e la *Visione della croce* [Fig. 71]. Osservando i due episodi, si evince infatti che la scelta compositiva è molto fedele ai medesimi soggetti presenti nella Sala di Costantino, in particolare l'affresco di Gimignani che quasi riprendere integralmente l'invenzione del Sanzio. Tale organicità confermerebbe che l'intera decorazione sia stata progettata da Sacchi, il quale, oltre ad aver fornito i cartoni a Magnoni e Maratti, può aver dato disposizioni a Camassei e Gimignani – forse tramite schizzi o disegni – lasciandoli poi liberi di realizzare le scene secondo le loro inclinazioni, ma sempre restando entro un progetto comune. Purtroppo, non si conoscono molti fogli con studi per la decorazione del Battistero riconducibili ai due pittori, né ad un eventuale progettazione sacchiana, che possano concorrere a comprendere come fu gestista la realizzazione del ciclo di affreschi.

Tra il materiale grafico di Camassei si rintraccia soltanto un disegno, conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, che riproduce il particolare dei cavalli del *Trionfo di Costantino*<sup>513</sup> [Figg. 72-73], un foglio dalle notevoli dimensioni che si può forse porre in relazione al cartone preparatorio, sebbene vada considerato con cautela poiché i contorni molto fermi inducono a tenere in considerazione che possa trattarsi di una copia<sup>514</sup>. Roberto Longhi propose di vedere la mano del pittore in un bozzetto esposto in una mostra fiorentina del 1960<sup>515</sup>, ipotizzando che potesse trattarsi di una prima idea per uno dei due episodi affrescati nel Battistero. L'opera è recentemente passata in asta<sup>516</sup> come *Papa Silvestro battezza Costantino* di Andrea Camassei [Fig. 74], sebbene Gemma Di Domenico Cortese, in un articolo dedicato al pittore nel 1968<sup>517</sup>, avesse riconosciuto nell'opera l'episodio affrescato da Guido Ubaldo Abbatini nella Sala di Carlo Magno in Vaticano;

---

<sup>512</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 19-20.

<sup>513</sup> A. Camassei (?), *Studio per Il Trionfo di Costantino*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 935 S. Cfr. NESSI 2005 che però non pone in relazione il foglio con l'affresco del Battistero.

<sup>514</sup> Ho avuto modo di visionare il disegno insieme alla Professoressa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò che mi ha confermato la possibilità che possa trattarsi di una copia, sebbene il disegno non presenti dei calchi evidenti. Purtroppo, la mancanza di uno studio sistematico sulla produzione grafica di Andrea Camassei non permette di stabilire con certezza se possa trattarsi o meno di un originale.

<sup>515</sup> *Mostra dei tesori segreti* 1960, p. 39.

<sup>516</sup> Farsetti Arte, terza sessione 31 ottobre 2014, lotto n° 621.

<sup>517</sup> DI DOMENICO CORTESE 1968, p. 295.

tra l'altro è interessante notare che della stessa scena esiste anche un disegno, conservato presso lo Stäedelsches Kunstinstitut di Francoforte [Fig. 75], anch'esso inizialmente attribuito a Camassei<sup>518</sup>.

Per quanto riguarda invece la *Visione della Croce* di Gimignani si conserva un foglio [Fig. 76] presso il Cabinet des Dessins del Louvre (inv. 507), che però risulta in controparte rispetto alla scena affrescata, dalla quale inoltre differisce in più punti<sup>519</sup>. Tale anomalia ha indotto Ursula Fisher Pace a ritenere che il disegno possa riferirsi ad un'incisione di cui non siamo a conoscenza o che non è stata mai realizzata, ma osservando la redazione finale dell'affresco si può osservare che questo presenta, rispetto al foglio francese, una vicinanza maggiore all'episodio raffaellesco, pertanto si può forse intravedere nella scelta di Gimignani la volontà di una maggiore fedeltà al modello cinquecentesco. Di questa scena si conservano inoltre due disegni presso il Museum Kunstpalast di Düsseldorf<sup>520</sup>, uno studio per la figura di Costantino e uno per quella del giovane di spalle in primo piano che tiene il fascio [Figg. 77-78]. Vi è poi un disegno del pittore conservato presso la Morgan Library di New York<sup>521</sup> che si riferisce a diversi studi di figure e che non è stato ricondotto ad un'opera ben precisa tra quelle note perché presenta dei soggetti non assimilabili tra loro in un'unica composizione, ma accostando il disegno all'affresco del Battistero si ritiene che sia possibile cogliere alcune assonanze. Sulla sinistra del foglio compare la figura di un giovane in tunica che tiene un oggetto tra le mani e oltre la sua spalla si vede lo studio molto dettagliato del palmo di una mano, un gruppo che in questa sede si propone di mettere in relazione alla *Visione della Croce* [Figg. 79-80]. Si ritiene infatti di poter individuare nel foglio un primo studio per il giovane con l'elmo in mano che compare di fianco all'imperatore Costantino e di ricondurre il disegno della mano aperta a quella del soldato che si trova alle spalle del ragazzo.

I due allievi Carlo Magnoni e Carlo Maratti, stando ai racconti di Bellori e Passeri<sup>522</sup>, lavorarono sui cartoni forniti loro dal maestro affrescando rispettivamente il *Concilio di Nicea* [Fig. 81] e la *Distruzione degli idoli pagani* [Fig. 82]. Del primo episodio si conoscono numerosi studi preparatori che mostrano le fasi di progettazione che portarono Sacchi all'elaborazione della scena, questi riguardano sia singoli dettagli, come mani e volti, sia interi gruppi di figure conservati

---

<sup>518</sup> G. Abbatini (già Andrea Camassei), *Studio per composizione con scena di battesimo*, Frankfurt, Stäedelsches Kunstinstitut, inv. 13794. Sulla scheda del disegno compare un'annotazione scritta a mano dalla quale si apprende che l'attribuzione a Camassei fu una comunicazione orale di Ann Sutherland Harris.

<sup>519</sup> *Dessins romains* 1959, pp. 32-32. Il foglio presenta un'antica attribuzione a Pietro da Cortona.

<sup>520</sup> G. Gimignani, *Studio per figura di re*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP) 9525; G. Gimignani, *Studio per figura di ragazzo*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP) 9524v. Cfr. MERZ 2005, pp. 133-136.

<sup>521</sup> G. Gimignani, *Studi di figure*, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1988.65.

<sup>522</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 300; BELLORI 1672 (2009), p. 563.

principalmente presso Windsor Castle e il Museum Kunstpalast di Düsseldorf<sup>523</sup>. Vi è però un disegno della collezione inglese (inv. RCIN 904866) [Fig. 83] che è sempre stato posto in relazione con l'affresco del Battistero, ma per il quale non era stata identificata la scena a cui si riferiva: si tratta invece di uno studio per il gruppo della donna con il bambino che compare in basso a sinistra nella *Distruzione degli idoli pagani* [Fig. 84], infatti si può vedere come lo studio del corpo del piccolino risulti diviso a metà nel foglio e l'interruzione del tratto di matita si trova in corrispondenza del braccio della figura femminile che lo tiene in braccio; inoltre nello studio del singolo piede si può riconoscere quello del giovinetto armato in piedi di fronte a loro e forse lo schizzo di quella che sembrerebbe la testa di una sorta di animale fantastico si può avvicinare ad una prima idea della decorazione dell'elmo che quest'ultimo tiene in mano.

Della scena dipinta da Magnoni invece non si conosce alcuno studio preparatorio, a meno che non si voglia riconoscere nella figura dell'astante in piedi accanto al soldato, sulla destra del dipinto, lo studio per la figura maschile di un altro disegno [Fig. 85] conservato presso Windsor Castle (inv. RCIN 904949), sebbene questo risulti in controparte rispetto all'affresco. D'altronde non sarebbe l'unico caso di questo tipo, infatti un altro foglio della collezione inglese (inv. RCIN 904867)<sup>524</sup> [Fig. 86], che si riferisce alla scena dei *Putti che giocano con la palma e il bottino davanti al medaglione di Costantino* [Fig. 87], presenta la medesima anomalia. In merito all'intervento di Magnoni, Passeri riferisce una notizia che forse merita di essere maggiormente discussa, infatti il biografo scrive che «Quella quando Costantino fece abbrugiare tutti i memoriali (...) è opera manipolata da Carlo Magnoni; ma anch'essa colla scorta, disegno, e ritocchi del Sacchi», lasciando intendere con l'espressione “manipolata da” che, sebbene l'artista avesse ricevuto i disegni e qualche ritocco dal maestro, probabilmente ebbe una maggiore autonomia rispetto a Maratti che invece lavorò «sotto il cartone del medesimo Andrea; stando questi allora obbediente alla direzione del Maestro»<sup>525</sup>. Questa proposta potrebbe essere confermata dal ritrovamento di quello che sembrerebbe proprio il bozzetto dipinto dal collaboratore di Sacchi, infatti nel 2008 è passato in asta da Sotheby's<sup>526</sup> un dipinto di piccolo formato che riproduce la scena con il *Concilio di Nicea* [Fig. 88] e che è stato riferito a Carlo Magnoni, un'attribuzione coerente con la qualità dell'opera che sembra un poco inferiore rispetto alla produzione sacchiana. Il bozzetto, passato inosservato anche nei contributi più recenti dedicati al Battistero, mostra delle differenze con la redazione finale del dipinto e quindi non può essere una copia tratta dall'affresco o una memoria eseguita successivamente, inoltre si può riscontrare che le

---

<sup>523</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 85.

<sup>524</sup> BLUNT, COOKE 1960.

<sup>525</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 300.

<sup>526</sup> *Constantine burning the Arian Books at the First Council of Nicaea* di Carlo Magnoni, olio/tela, 96,5 x 130,8 cm, Sotheby's Stati Uniti, 24 gennaio 2008, lotto n° 215. Ho avuto modo di esaminare il dipinto di persona e, sebbene il livello qualitativo non raggiunga i vertici di Sacchi, si tratta di un'opera di buon livello.

parti che più differiscono dalla scena nel Battistero interessano i personaggi posizionati in secondo piano e ai lati dell'episodio. La possibilità che Carlo Magnoni sia l'autore di questo dipinto sembra supportata anche dalla documentata attività autonoma che egli sembra esercitare all'inizio degli anni Quaranta, infatti l'artista risulta al servizio del cardinale Antonio. Sinora il pittore è stato considerato poco più di un copista, sia per i Barberini sia per Bernardino Naro, ma alcuni pagamenti recentemente individuati permettono di conoscere un incarico affidatogli dal prelado. Nel 1642 infatti l'artista ricevette un compenso per due dipinti di soggetto sacro destinati alla cappella del palazzo di Segni e rappresentanti *La pentecoste* e la *Madonna con Bambino e i SS. Pietro e Paolo*, andati purtroppo dispersi<sup>527</sup>. Si conosce inoltre un disegno conservato presso il Gabinetto dei Disegni e Stampe degli Uffizi che presenta l'attribuzione a Magnoni<sup>528</sup> e che riproduce un'*Incoronazione della Vergine* [Fig. 89], un foglio dalla qualità elevata che mostra le doti di un esecutore molto abile e che sembrerebbe preparatorio per un dipinto dal momento che vi è la presenza della quadrettatura. Dunque, questi pochi esempi concorrono a delineare il ritratto di un pittore autonomo e in grado di realizzare una composizione elaborata come quella nel Battistero Lateranense, confermando le parole di Passeri.

Per quanto riguarda il resto della decorazione a fresco, composta da putti, medaglioni e finte sculture, si rivela un'impresa molto più complessa cercare di identificare l'attribuzione, infatti se per il progetto decorativo non vi siano dubbi che si tratti dell'invenzione di Sacchi, per l'esecuzione materiale restano invece molte perplessità. Le fonti, infatti, riportano notizie tra loro contrastanti perché Bellori sostiene che fu Sacchi ad occuparsi delle parti con putti e medaglioni, mentre secondo Passeri queste furono affidate in parte ai "giovani" che lavorarono su disegno del maestro<sup>529</sup>. Soltanto Filippo Titi si esprime in modo più dettagliato sulla divisione del lavoro, infatti egli riconduce tutte le parti con i putti e i medaglioni a Magnoni, mentre specifica che le due figure femminili, cioè quelle che compongono l'*Allegoria di papa Innocenzo X Pamphilj*, spettarono a Maratti<sup>530</sup>. La Sutherland Harris, nella monografia dedicata al pittore, risolve la questione indicando un'attribuzione a "Sacchi and studio", assegnando però a Maratti le figure a monocromo di *S. Giovanni Battista*, *S. Giovanni Evangelista*, *Papa Silvestro* e *l'Imperatore Costantino*, oltre all'*Allegoria* su basi stilistiche<sup>531</sup>. La studiosa inoltre rileva l'iscrizione "Andrea Sacchi Fecit 1647" nel fregio sulla scena con la *Distruzione degli idoli pagani*, riconoscendo quindi l'intervento del pittore anche negli affreschi. Tale ipotesi troverebbe conferma anche in alcuni dei mandati di pagamento a favore di Sacchi, nei quali si fa riferimento a "pitture à fresco", ma un'indicazione così generica non contribuisce a risolvere la

---

<sup>527</sup> CALENNE 2010, p. 52.

<sup>528</sup> Sul disegno è stato apposto il nome di Carlo Magnoni dal conoscitore Sebastiano Resta, infatti il foglio apparteneva ad uno dei taccuini che egli aveva assemblato per il Marchese del Carpio. Cfr. PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008.

<sup>529</sup> PASSERI 1673 (1934), p. 300; BELLORI 1672 (2009), pp. 562-564.

<sup>530</sup> TITI 1763 (1987), p. 209.

<sup>531</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 84-89.

questione, inoltre bisogna tenere conto che, essendo il responsabile dell'intera decorazione, tutti i conti presentano il suo nome, senza specificare eventuali collaboratori<sup>532</sup>. Pertanto, è probabile che Sacchi abbia eseguito in prima persona alcune parti degli affreschi o che abbia eseguito qualche ritocco nella fase finale, affidando però il compito in larga parte alla bottega che avrebbe lavorato seguendo il suo progetto, probabilmente su indicazioni grafiche che non sono giunte sino a noi. Questo si evince confrontando le diverse scene con i putti nelle quali si può riconoscere l'impiego di cartoni o disegni precedentemente utilizzati in altre opere di Sacchi, come si riscontra ad esempio nell'affresco con i *Putti con Medaglione dei SS. Pietro e Marcellino* nel quale l'angioletto in piedi è evidentemente ripreso da quello che compare in basso a sinistra nel dipinto per S. Maria della Concezione con la Visione di S. Bonaventura, e ancora nell'angelo che tiene in mano il cartiglio nella parte con i *Putti con il Medaglione di Costantino* che appare il medesimo che è presente a sinistra nell'affresco della sagrestia di S. Maria sopra Minerva [Figg. 90-91].

Sfortunatamente in merito alla progettazione di queste parti si conosce soltanto il già citato studio conservato presso Windsor Castle (inv. RCIN 904867), mentre si propone in questa sede di poter ricondurre al cantiere del Battistero Lateranense altri due fogli con studi di putti: il primo è conservato presso il Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte (inv. 755) [Fig. 92] e potrebbe forse essere una prima idea per il putto in alto a sinistra nel riquadro con *Putti che giocano con calice e candelieri davanti il medaglione di Costantino* [Fig. 93], mentre l'altro è conservato presso Palazzo Abatellis a Palermo (vol. 5238, 36) [Fig. 94] e presenta delle attinenze con l'angioletto in volo nell'affresco di *Putti che giocano davanti al medaglione con S. Lorenzo* [Fig. 95].

Infine, la decorazione prevedeva otto quadri posizionati nel tamburo della cupola che illustravano alcuni episodi della Vita di S. Giovanni Battista, cioè l'*Annuncio a Zaccaria*, la *Visitazione*, la *Nascita del Battista*, l'*Imposizione del nome al Battista*, la *Benedizione del Battista*, il *Battesimo di Cristo*, la *Predica del Battista*, la *Decollazione del Battista*<sup>533</sup> [Figg. 96-103], per i quali Sacchi scelse una composizione molto semplice, con poche figure e con un la sola presenza degli elementi essenziali per l'evento narrato, rendendo così comprensibile la scena rappresentata anche ad una notevole distanza da terra. Osservando i dipinti, in un primo momento è parso che la componente raffaellesca fosse meno evidente di quanto non rilevato negli affreschi, ma bisogna considerare che il confronto si era sempre basato sulle riproduzioni fotografiche dei dipinti che, per quanto di buona qualità, presentano delle forti limitazioni<sup>534</sup>. Il confronto diretto è stato possibile soltanto per

---

<sup>532</sup> Per i pagamenti cfr. POLLAK 1928, pp. 141-142.

<sup>533</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 84-89.

<sup>534</sup> Le riproduzioni a colori delle otto tele sono pubblicate in TEMPERSTA 1999. Non mi è stato possibile riuscire a vedere i dipinti di persona poiché questi si trovano collocati come 'materiale d'arredo' negli uffici dei Musei Vaticani.

l'episodio con l'*Annuncio a Zaccaria* che è stato recentemente esposto in mostra<sup>535</sup> e l'osservazione dell'opera ha permesso nuovi ragionamenti stilistici soprattutto sull'uso del colore [Fig. 104], sollevando il dubbio che anche le altre sette tele presentino una tavolozza dai toni molto più accesi rispetto alle fotografie note. Bisogna infatti considerare che quando i dipinti furono spostati dal Battistero – tra il 1967 e il 1968 a causa delle infiltrazioni d'acqua dalla cupola – questi furono sostituiti da copie molte fedeli, realizzate dal laboratorio di restauro dei Musei Vaticani, che presentano dei colori molto più brillanti rispetto alle fotografie e con passaggi chiaroscurali che danno una maggiore plasticità alle figure e all'ambientazione delle scene che nelle riproduzioni risultano invece un po' piatte. Osservando da vicino l'*Annuncio a Zaccaria* si evince che anche in questo caso si può riscontrare una forte componente raffaellesca, frutto evidentemente dei nuovi ragionamenti compiuti da Sacchi sulle opere del maestro cinquecentesco, arrivando però ad esiti diversi rispetto agli studi giovanili: la vicinanza con gli affreschi delle Stanze Vaticane si riscontra nella scelta di alcune soluzioni compositive, come ad esempio la luce delle candele che emerge dal buio e la menora posizionata in scorcio, con la presenza di luminose e baluginanti fiamme che sembrano echeggiare quelle dei candelabri e dei ceri nella *Messa di Bolsena*, che sembra rappresentare un modello importante anche per la resa dei contrasti cromatici tra zone di ombra e colori brillanti, così come le scene con la *Cacciata di Eliodoro dal Tempio* e nella *Liberazione di S. Pietro dal carcere*. Sembrerebbe dunque che la Stanza di Eliodoro abbia rappresentato per Sacchi un modello importante in occasione della realizzazione del dipinto per il Battistero Lateranense, a tal punto che confrontando il pavimento su cui poggia Zaccaria pare di poter scorgere una ripresa del motivo decorativo della pavimentazione presente proprio nella suddetta Stanza<sup>536</sup>.

Le motivazioni che spinsero Sacchi a questo recupero si possono porre in relazione con il viaggio compiuto nel nord Italia tra il 1635 e il 1636, al ritorno dal quale – secondo Bellori – si sarebbe recato in Vaticano per omaggiare Urbano VIII ed entrando nelle Stanze rimase meravigliato di trovarvi «il più bel misto di Tiziano e del Correggio ed il più degno colore di pennelli lombardi»<sup>537</sup>. La visione diretta della tela quindi permette non solo di confermare la testimonianza belloriana, che si pone come un arguto giudizio critico sull'operazione condotta da Sacchi sulle opere del Sanzio, ma anche di dimostrare che questa rinnovata attenzione nei confronti dell'urbinate permeò anche la redazione delle tele e non soltanto quella degli affreschi, come invece era stato sinora rilevato dalla

---

<sup>535</sup> *La Menora. Culto, storia e mito*, Museo Ebraico e Braccio di Carlo Magno (Musei Vaticani), 16 maggio-23 luglio 2017.

<sup>536</sup> Il pavimento della Stanza sembrerebbe seguire lo schema della decorazione progettata da Raffaello e infatti si ritrova una precisa corrispondenza con la scansione architettonica dei riquadri nella volta. A tal proposito si rimanda a FROMMEL 2017, pp. 41-54. Si ricordi inoltre che Antonio Barberini fece trarre le copie da due degli episodi che decorano l'ambiente nell'ambito della commissione supervisionata da Sacchi tra il 1636 e il 1638, infatti nel suo inventario del 1644 si ritrova la *Cacciata di Eliodoro* e l'*Incontro tra Leone Magno e Attila*. Cfr. ARONBERG LAVIN 1975, p. 159.

<sup>537</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 558.

critica<sup>538</sup>. Bisogna inoltre ricordare che nello stesso anno del rientro dal soggiorno, il pittore si trovò a stretto contatto con i dipinti dell'urbinate poiché il cardinale Antonio lo incaricò di coordinare la squadra di pittori impiegati per realizzare copie tratte dagli arazzi raffaelleschi e dagli affreschi delle Stanze, una circostanza che già Hans Posse<sup>539</sup> aveva posto in relazione con l'attenzione di Sacchi verso il maestro cinquecentesco e che ora può assumere un nuovo significato alla luce di quanto rilevato nell'*Annuncio a Zaccaria*.

Si possono aggiungere inoltre altre riflessioni in merito alla soluzione compositiva scelta da Sacchi per le pareti del Battistero, soprattutto per le parti affrescate con finti medaglioni. Come recentemente individuato da Lucia Simonato<sup>540</sup>, le medaglie inserite nel ciclo decorativo si possono in parte ricondurre all'interesse dei Barberini nei riguardi dei modelli antichi – molti dei quali conservati nel Museo creato dal cardinale Francesco – e in parte ad alcuni manufatti conati durante il pontificato di Urbano VIII, celebrando in questo modo sia Costantino quale fondatore dell'edificio sacro, sia il pontefice nel ruolo di rinnovatore. A sottolineare questa stretta corrispondenza tra la produzione della Zecca papale e gli interventi promossi nell'edificio concorre la creazione di un esemplare che venne coniato nel 1637 proprio per presentare i lavori promossi dal papa, enfatizzando gli interventi seicenteschi nella riproduzione dell'edificio, e che venne poi impiegata da Sacchi all'interno della decorazione, infatti la scena con i *Putti con squadra e compasso con medaglione di S. Giovanni in Fonte* è modellata sul rovescio della medaglia<sup>541</sup>. Nel ciclo decorativo compaiono quattordici finti medaglioni, utilizzati dal pittore come soluzione compositiva per affrescare entrambi i lati di ciascuna finestra presente nel Battistero, attraverso i quali vengono esaltati gli interventi di restauro promossi da Urbano VIII in diverse chiese romane e le figure di Costantino e papa Silvestro che rappresentavano la storia dell'edificio.

Non è possibile stabilire se il merito del programma decorativo spetti interamente all'artista o se egli abbia ricevuto delle indicazioni precise da parte del committente, un'ipotesi quest'ultima che, alla luce di quanto detto sinora, sembrerebbe più probabile. Infatti, se per gli episodi principali il modello della Sala di Costantino risulta coerente con quanto si è detto nel precedente capitolo sul programma culturale della famiglia Barberini e sulle inclinazioni artistiche di Sacchi, per la scelta di impiegare i finti medaglioni negli spazi obbligati dalla scansione delle finestre si può forse pensare ad una possibile relazione con un'altra commissione barberiniana che veniva ultimata negli stessi anni in cui si montavano i ponteggi nel Battistero. Si tratta della serie di arazzi con le *Storie di*

---

<sup>538</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 84-89; TEMPESTA 2009.

<sup>539</sup> POSSE 1925, pp. 83-84. Per il rapporto tra Sacchi e le opere di Raffaello si veda inoltre MENA MARQUÉS 1990; GINZBURG 2015.

<sup>540</sup> SIMONATO 2008, p. 96.

<sup>541</sup> Ivi, pp. 301-302.

*Costantino*, per la quale si è detto che l'omonima stanza in Vaticano costituì la traccia principale e che fu tessuta tra il 1639 e il 1641<sup>542</sup>, quindi in concomitanza con l'inizio della decorazione diretta da Sacchi. La corrispondenza tra le due imprese, più che nella scelta di rifarsi al medesimo modello, può forse essere individuata nella comune presenza dei finti medaglioni incorniciati da ghirlande, infatti la sequenza con gli episodi della vita dell'imperatore era corredata da sette sovrapposte con medaglie che riproducono monumenti e monete antiche [Figg. 105-106]. Inoltre, come si è cercato di dimostrare, la rinnovata attenzione di Sacchi nei riguardi di Raffaello si inserisce appieno negli interessi che i membri della famiglia Barberini manifestavano in quegli anni sia attraverso le serie prodotte dall'arazzeria sia nella scelta di far copiare alcune opere dell'urbinate per l'allestimento delle loro residenze. Pertanto, la decorazione del Battistero Lateranense costituirebbe l'atto finale della nuova linea di gusto inaugurata all'inizio degli anni Trenta e drasticamente interrotta dalla morte di Urbano VIII.

### 5.2 *Andrea Sacchi e la Marca*

Si è già accennato allo stretto legame intercorso tra il pittore e i territori marchigiani, infatti sono diverse le opere che egli inviò nei centri che allora dialogavano maggiormente con Roma per gli scambi artistici<sup>543</sup>. Inoltre, gioverà ricordare le nutrite presenze nella sua bottega che arrivavano da diverse città della Marca, come i più noti Carlo Magnoni di Senigallia e Carlo Maratti di Camerano, e ancora le probabili origini fermane di Sacchi che nel suo testamento si definisce figlio di Nicola Pellegrini da Fermo.

I primi contatti tra l'artista e l'area marchigiana vedono nel cardinale Angelo Giori una figura fondamentale, egli infatti permise l'arrivo nella natia Camerino del linguaggio artistico che caratterizzò il pontificato di Urbano VIII Barberini<sup>544</sup>. Il rapporto tra Sacchi e il prelado nacque all'interno del cantiere del Battistero Lateranense e si consolidò con la prima commissione relativa alla progettazione per una nuova chiesa a Camerino dedicata a S. Maria in Via tra il 1638 e il 1639<sup>545</sup>, per la quale l'artista realizzò il progetto architettonico seguendo moduli legati all'architettura classica che aveva avuto modo di sperimentare negli stessi anni in diverse fabbriche ammodernate da Antonio Barberini. Nella nuova chiesa il cardinale creò un centro propagatore per gli scambi con Roma, infatti si apprende che le decorazioni plastiche erano state realizzate dopo il 1645 dall'indoratore Simone

---

<sup>542</sup> DUBON 1964; DE STROBEL 1989, pp. 20-24; BERTRAND 2005.

<sup>543</sup> Su questo punto si rimanda a PAPETTI 2009; COSTANZI 2010; *Meraviglie del Barocco nelle Marche* 2010; *Meraviglie del Barocco nelle Marche* 2013.

<sup>544</sup> FELICIANGELI 1917; COSTANZI 2010; IERROBINO 2014.

<sup>545</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 90; IERROBINO 2014. La chiesa ha subito dei danni irreparabili a causa del crollo del campanile durante il terremoto che ha colpito i territori umbro-marchigiani tra l'estate e l'autunno 2016. Per i rapporti tra Giori e Sacchi si rimanda a FELICIANGELI 1917; CORRADINI 1977, in cui si pubblica l'inventario dei beni del prelado stilato dal pittore; BRUNETTI 2017 389-390.



Lagi<sup>546</sup>, anch'esso attivo in S. Giovanni in Fonte, ma anche nella Basilica di S. Pietro della quale Giori aveva supervisionato i lavori. Inoltre, egli fece arrivare da Roma un dipinto eseguito da un altro degli artisti attivi nell'*entourage* barberiniano, infatti nel 1643 giunse nella medesima chiesa la *Flagellazione* di Giacino Gimignani<sup>547</sup>. Dunque, S. Maria in via divenne la sede privilegiata in cui Giori scelse di manifestare i suoi interessi artistici – peraltro già delineati nelle scelte collezionistiche della sua personale quadreria<sup>548</sup> – coinvolgendo i principali pittori operanti nella città papale e importando così un nuovo linguaggio che ebbe vasta eco nei territori marchigiani. Bisogna infine ricordare l'arrivo a Camerino nel 1639 di Emilio Savonanzi che, aiutato dal prelado e da Sacchi, si trasferì nel centro marchigiano per dare nuovo impulso alla sua carriera, trovando così nuovi committenti nei territori limitrofi<sup>549</sup>.

È in questo clima di ferventi scambi tra il centro marchigiano e la città papale che si colloca anche il dipinto che nel 1640 Giori commissionò a Sacchi con *S. Francesco di Sales e S. Francesco di Paola* [Fig. 4] per l'omonima cappella nella nuova chiesa cameranese, un incarico che il pittore scelse di delegare a Carlo Magnoni, come testimonia la firma emersa sul dipinto durante l'ultimo restauro<sup>550</sup>. La paternità sacchiana dell'opera non era mai stata messa in dubbio e la pubblicazione dei due pagamenti a favore del pittore legittimava quanto sinora creduto, ma rileggendo con attenzione i mandati si può constatare che in questi compare un'indicazione generica dal momento che si legge «per conto disse per ricognizione di fatiche, et opere fatte per sua Illustrissima»<sup>551</sup>. La possibilità che l'autore del dipinto sia Magnoni sembrerebbe compatibile con l'autonomia da lui acquisita all'inizio degli anni Quaranta, come si evince dalle commissioni ordinate da Antonio per la cappella del palazzo di Segni e dal pagamento per l'*Aurora* eseguita in una delle volte della residenza alle Quattro Fontane<sup>552</sup>.

Il dipinto per Camerino con *S. Francesco di Sales e S. Francesco di Paola* appare molto legato alla produzione sacchiana e alla scelta di dare risalto soltanto alle figure principali, ma se nel complesso si dimostra la prova di un pittore di buon livello, bisogna pur rilevare la presenza di alcune imprecisioni nelle proporzioni dei corpi dei due santi. Nelle collezioni reali di Windsor Castle è conservato un disegno che forse può essere posto in relazione con questa composizione: il foglio (inv. RCIN 906815) rappresenta lo studio per una *Crocifissione con santi* [Fig. 107] ed è attribuito ad un

---

<sup>546</sup> IERROBINO 2014

<sup>547</sup> Ibidem (con bibliografia precedente)

<sup>548</sup> CORRADINI 1977; FAGIOLO 1996; COSTANZI 2010; IERROBINO 2014. Per volere del cardinale intorno al 1658 giunsero a S. Maria in Via anche due tele di Valentin de Boulogne con *S. Giovanni Battista* e *S. Girolamo*. Cfr. *Valentin de Boulogne* 2016, pp. 208-211.

<sup>549</sup> COSTANZI 2010.

<sup>550</sup> *Simone Cantarini* 1997, p. 104.

<sup>551</sup> IERROBINO 2014.

<sup>552</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 24; CALENNE 2010, p. 52; MOCHI ONORI 2007.

anonimo seguace di Sacchi, ma confrontando il santo francescano con quello del dipinto si può riscontrare una evidente vicinanza tra le due figure che induce a supporre la presenza di un modello nella bottega del maestro che forse può aver rappresentato anche la traccia per il quadro di Magnoni. Ancora al sodalizio Sacchi-Giori si deve riferire il dipinto con l'*Elemosina di Sant'Ansovino* [Fig. 108] nell'omonima chiesa di Camerino, richiesto probabilmente al pittore per adornare l'altare della cappella di famiglia. La Sutherland Harris, stilando la monografia nel 1977, rifiutò l'attribuzione e propose il nome del Savonanzi<sup>553</sup>, ma un confronto con la produzione di quest'ultimo mostra notevoli differenze. È molto probabile invece che sia stato eseguito da un artista che ha assimilato attentamente la lezione sacchiana, ma non è possibile stabilire se si tratti di un pittore marchigiano che ha risentito delle novità che giungevano da Roma, o se la paternità della tela sia da rintracciare all'interno della bottega di Sacchi. Certamente, alla luce di quanto sinora detto, sarebbe molto plausibile proporre il nome di Magnoni anche in questo caso, ma lo scarso *corpus* di opere ascrivibili all'artista e la mancata possibilità di vedere l'opera di persona rendono l'ipotesi difficile da supportare con dati certi.

Oltre alla commissione ordinata da Giori, a Sacchi pervennero altre due richieste nel corso degli anni Cinquanta che rappresentano gli ultimi lavori usciti dal suo pennello.

Il primo dipinto fu realizzato per i Camaldolesi di S. Nicolò a Fabriano, un'opera su cui non è stato possibile rintracciare ulteriori notizie rispetto a quanto già noto agli studi. La tela fu probabilmente eseguita dopo il 1653-1654 al termine dei lavori di sistemazione all'interno della chiesa e ritrae il *S. Giovanni Battista nel deserto*<sup>554</sup> [Fig. 109]. La composizione si presenta molto essenziale, totalmente incentrata sulla figura del santo che si staglia contro un albero le cui fronde occupano interamente la parte superiore del dipinto, mentre in secondo piano si vede una figura maschile in cui si può riconoscere Cristo. Sebbene il dipinto non presenti particolari caratteristiche, o novità da un punto di vista compositivo, divenne il modello per altri lavori che gli furono commissionati in quegli anni, infatti la figura del S. Giovanni è la medesima che si ritrova nella tela inviata alla Valletta con la *Visione di S. Filippo Neri*. È probabile dunque che Sacchi abbia realizzato un modello che poi è stato impiegato successivamente da lui o, molto più probabilmente, dai suoi collaboratori e che in questa sede si ritiene possa derivare da uno studio presente su foglio conservato presso il Museum Kunstpalast di Düsseldorf (inv. KA (FP) 8284) [Fig. 110]. Nel catalogo dei disegni di Sacchi e Maratti conservati presso l'istituzione<sup>555</sup>, la Sutherland Harris non riferiva il foglio a nessuna opera in particolare, inserendolo tra gli studi di nudi maschili, mentre sembra che si possa convincentemente ricondurre ad una prima idea per figura del Battista nel dipinto di Fabriano. Di quest'ultimo poi esiste

---

<sup>553</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 108.

<sup>554</sup> Ivi, pp. 98-99.

<sup>555</sup> SUTHERLAND, SCHAAR 1967.

una versione identica che fu acquistata da Alessandro Scanaroli – personalità dell'*entourage* barberiniano – per la sua cappella nella chiesa dei Teatini a Ferrara<sup>556</sup>.

Ai territori marchigiani è legata quella che sembrerebbe l'ultima opera eseguita da Andrea Sacchi, infatti ad Ostra si conserva un dipinto con la *Disputa di S. Tommaso d'Aquino e S. Bonaventura da Bagnoreggio* eseguito nel 1656<sup>557</sup> [Fig. 111]. La datazione così precisa si evince da un'iscrizione sul telaio del quadro, dalla quale si appendono anche i nomi dei committenti: Giuseppe Bonaventura e Tommaso Rossi, due personalità ben inserite nel contesto romano e vicine ai Barberini. La tela, oggi nella Pinacoteca Comunale di Ostra, era stata commissionata per la chiesa di S. Giovanni che apparteneva ai canonici di S. Giovanni in Laterano e mostra una composizione molto essenziale basata sulla conversazione tra i due santi seduti l'uno di fronte l'altro, unico elemento di arredo una libreria sullo sfondo. La qualità del dipinto si presenta particolarmente elevata, discostandosi dagli altri dipinti realizzati negli ultimi anni in cui le soluzioni compositive appaiono spesso ripetitive e l'impiego di aiuti rende disomogeneo il risultato finale. In questo caso si assiste invece ad un virtuosismo elevato che riesce a oltrepassare la difficoltà della scelta di ambientazione, infatti nel dipinto tutto è ridotto all'essenziale e anche la tavolozza sembra basata soltanto sui toni delle ocre, con l'unica eccezione del cappello cardinalizio portato in volo dal putto. Sacchi si trovò quindi a fronteggiare la stessa difficoltà che ebbe anni prima con la *Visione di S. Romualdo*, in cui la predominanza del bianco portava alla necessità di utilizzare molte e quasi impercettibili sfumature dello stesso colore. Egli non riuscì a raggiungere i vertici del dipinto giovanile, ma la tela di Ostra mostra tutte le qualità sempre apprezzate nel pittore, soprattutto dai biografi antichi: disegno lineare e abilità nell'uso del colore.

### 5.3 Rieti: il caso dell'Angelo custode

Il dipinto realizzato da Andrea Sacchi per il Duomo di Rieti [Fig. 112] rappresenta un nodo insidioso all'interno della sua produzione artistica, infatti le notizie che si riferiscono alla commissione inducono a fissarne l'esecuzione intorno al 1636, mentre i confronti stilistici con le altre opere del pittore fanno propendere per una datazione più tarda.

Stando alla documentazione sinora nota, il dipinto fu commissionato da Alfonso Lucentini da Cascia, un mercante del reatino, che nel 1632 aveva ottenuto la concessione di edificare una cappella dedicata all'Angelo Custode che sarebbe stata terminata nel 1636, come lascia supporre un'iscrizione apposta nel sacello che commemora la fine dei lavori<sup>558</sup>. Un'ulteriore riprova in favore di una datazione del dipinto intorno alla metà degli anni Trenta giunge da una visita apostolica del cardinale di Bregno, avvenuta anch'essa nel 1636, e nella quale la cappella si definisce “nuper edificata”,

---

<sup>556</sup> Ibidem; DEGLI ESPOSTI 1983. Sulla famiglia Scanaroli si veda anche FORNILI 1991.

<sup>557</sup> FLAMINI 1986.

<sup>558</sup> BARROERO, SARACA COLONNELLI 1991, pp. 82-84; *Andrea Sacchi* 1999, pp. 75-76.

facendo quindi supporre che la tela di Sacchi si trovasse al suo posto sull'altare<sup>559</sup>. Purtroppo, i documenti relativi ai lavori promossi da Lucentini si riferiscono soltanto agli interventi murari e decorativi, mentre tacciono completamente sulle sorti del dipinto. Bisogna inoltre considerare la possibilità che il termine “edificata” possa riferirsi soltanto alla fine della costruzione della cappella e non necessariamente alla collocazione *in situ* della tela. Ann Sutherland Harris infatti rifiutò la possibile datazione intorno al 1636, fondando la sua opinione soprattutto su due aspetti che sembrerebbero molto validi. La studiosa infatti osservava che a quella data il pittore era appena rientrato dal viaggio che lo aveva portato nel Nord Italia ed era quindi molto impegnato con le commissioni che gli erano state assegnate dal cardinale Antonio Barberini e che egli aveva lasciato in sospeso prima della partenza. Inoltre, riteneva che il confronto stilistico con le altre opere realizzate in quegli anni evidenziasse delle notevoli divergenze, proponendo quindi una datazione più tarda e collocando il dipinto intorno all'inizio degli anni Quaranta, giustificando poi le parti che le sembravano più deboli con il possibile intervento di aiuti<sup>560</sup>.

Non vi sono ulteriori notizie che possano concorrere a dirimere la questione che appare ancora oggi molto complessa, pertanto non si può che cercare di ragionare ulteriormente su entrambe le possibilità. Si ritiene che le perplessità avanzate dalla studiosa in merito all'esecuzione dell'opera nel 1636 siano ben fondate, infatti se si confronta l'*Angelo Custode* con i dipinti realizzati subito dopo il soggiorno si può riscontrare una evidente differenza, soprattutto per ciò che concerne l'uso del colore. Come si è avuto modo di dimostrare in questo lavoro, il gruppo di opere realizzate tra il 1636 e il 1638 appare caratterizzato da toni cromatici molto più scuri, con un accentuato contrasto tra zone di profonde ombre e accensioni cromatiche che lasciano emergere dal fondo scuro i personaggi principali della scena, tutti elementi assenti nella tela di Rieti<sup>561</sup>.

L'*Angelo custode* non sembra presentare tali caratteristiche, infatti, nonostante il largo impiego dei passaggi chiaroscurali – soprattutto per la definizione dei panneggi svolazzanti e allo stesso tempo caratterizzati da una plasticità quasi scultorea – il colore è steso con sottili accordi cromatici tra le zone in ombra e quelle evidenziate da tocchi di luce, come si evince ad esempio dal manto che cinge il busto dell'angelo e che presenta diverse gradazioni di viola rese attraverso un virtuosistico cangiantismo. Inoltre, il dipinto sembra echeggiare la rinnovata riflessione condotta da Sacchi sul colore di Raffaello, infatti se nelle prime opere eseguite al ritorno dal viaggio si poteva riscontrare una maggiore attenzione per Correggio e per quanto visto nei territori ‘lombardi’, dalla

---

<sup>559</sup> Ibidem.

<sup>560</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 91.

<sup>561</sup> L'unica eccezione sembrerebbe rappresentata dalla pala d'altare per S. Maria del Priorato con la *Vergine e il Bambino con S. Basilio*, ma si tratta di un dipinto in cattivo stato conservativo che va considerato con cautela, infatti le cadute di colore sono molto estese, al punto che in diverse parti si riesce a vedere la preparazione della tela.

metà degli anni Quaranta, e quindi in concomitanza con le tele per il Battistero, appare evidente che l'attenzione del pittore si sia spostata nuovamente su quello che era stato uno dei suoi principali modelli giovanili. L'ammirazione di Sacchi nei riguardi del Sanzio è ormai ben nota agli studi, ma è stata misurata soprattutto nella produzione artistica più indagata, cioè quella che coincide con il pontificato Barberini, mentre bisogna sottolineare quanto siano importanti gli echi del raffaellismo che si colgono nelle ultime opere, che nella maggior parte dei casi rimangono prove di un livello altissimo nonostante il largo impiego di aiuti. È il caso ad esempio della *Presentazione al Tempio*, dipinta entro il 1651 per la chiesa di S. Filippo Neri a Perugia<sup>562</sup>, che può essere avvicinata al dipinto reatino per la scelta delle raffinate scelte di colore, come ad esempio le tuniche dei due angeli della composizione perugina che sembrano ripetere i medesimi accostamenti cromatici di quella dell'*Angelo custode*. Certamente quest'ultimo appare di una qualità superiore, sebbene la Sutherland Harris considerasse le figure dipinte con incertezza ed eccessiva fissità, assegnando quindi gran parte della composizione agli aiuti e proponendo il nome di Carlo Magnoni<sup>563</sup>. Il quadro invece presenta alcuni brani eseguiti con grande maestria, come dimostra ad esempio il piumaggio delle ali dell'angelo di una qualità molto elevata, o ancora l'abilità nell'esecuzione delle pieghe e la scelta di disporre l'intera composizione lungo una delle diagonali della tela, riservando al bambino il centro esatto del dipinto.

Per quanto riguarda il committente non si sono rinvenute notizie che possano chiarire le circostanze che spinsero Lucentini a rivolgersi a Sacchi per la pala d'altare della sua cappella, inoltre non è chiaro a chi dei due sia da ricondurre la decisione di adottare un'iconografia che si discosta sensibilmente dalla canonica rappresentazione dell'angelo custode. Quest'ultimo di solito è rappresentato mentre tiene per mano il bambino e lo accompagna lungo la strada corretta da percorrere, oppure mentre lo protegge con il suo scudo dalle insidie del demonio. Nel caso di Rieti invece la scena coglie l'angelo che arriva in volo, come suggerisce il movimento della sua veste, mentre prende con forza il piccolino per i capelli per salvarlo dal dannato che gli sta poggiando una serpe contro il corpo. Sembrerebbe lecito supporre che tale invenzione spetti al pittore, infatti una tela dallo stesso soggetto risulta presente nella sua abitazione al momento della morte<sup>564</sup> e si conosce un altro esemplare su rame attualmente nelle collezioni della Galleria Spada<sup>565</sup>, a riprova del successo della particolare composizione.

---

<sup>562</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 99-100.

<sup>563</sup> Ibidem.

<sup>564</sup> Ivi, p. 120.

<sup>565</sup> CANNATÀ, VICINI 1992, p. 73.

#### 5.4 I dipinti per l'area umbra

Tra le opere eseguite da Andrea Sacchi negli ultimi decenni di attività si collocano le tele destinate alle diocesi umbre dello Stato Pontificio, Foligno e Perugia, che nel XVII secolo rappresentano due centri di elevata cultura erudita, in stretti rapporti con la cerchia degli intellettuali presenti a Roma<sup>566</sup>.

Per l'Oratorio del Buon Gesù di Foligno Sacchi realizzò intorno al 1651 una *Immacolata Concezione con angeli*, un'opera andata perduta nel 1944, a causa dei bombardamenti che distrussero completamente l'edificio che la ospitava, e nota attraverso le descrizioni riportate nelle guide locali e grazie ad un'incisione che fu realizzata nel XVIII secolo da Antonio Fiori su disegno del pittore folignate Luigi Coccetuna, oltre ad una mediocre copia eseguita da un ignoto artista<sup>567</sup>. La documentazione relativa al dipinto è al contrario molto dettagliata, infatti sono noti i committenti, i mandati di pagamento e il momento in cui giunse da Roma, ma forse si possono aggiungere alcune riflessioni sulle circostanze che favorirono la scelta del pittore e sulla fortuna che ebbe la composizione all'interno della bottega sacchiana.

Come è stato dimostrato nelle ben note pagine che compongono i volumi di *Ricerche in Umbria* (1976-2006), nell'area umbra si assiste soprattutto nel secondo quarto del Seicento ad una vera e propria importazione di opere e artisti da Roma, con un'attenzione rivolta ad abbracciare l'intera pluralità ed eterogeneità dei linguaggi che componevano la pittura romana. È all'interno di questo orientamento di gusto che si colloca la scelta di avvalersi di un artista come Sacchi, apprezzato da quei committenti che avevano avuto modo di ammirare le opere di 'classicisti' bolognesi come Domenichino e Guido Reni, ma che avevano indirizzato le proprie preferenze anche verso gli esisti che la tendenza 'classicista' aveva raggiunto a Roma alla metà del XVII secolo. Stando alla documentazione rinvenuta<sup>568</sup>, fu la Confraternita dell'Oratorio a commissionare la pala d'altare ad Andrea Sacchi, seguendo le volontà testamentarie di Monica (o Monia) Pantolina che nel 1641 (e ancora nel 1647) aveva designato come erede universale la Compagnia stessa, a condizione che venissero impiegati 60 scudi «prò conficiendo quadrum, seu imaginem Conceptionis Beate Marie Virginis in Cappella no viter constructa in capite ecclesie diete Societatis»<sup>569</sup>. La confraternita poi utilizzò altro denaro ricavato dalla vendita di un terreno che era stato loro ceduto da Vincenzo e Maria Anna Tommasi, sino ad ottenere un totale di 120 scudi che furono corrisposti nel 1651 al pittore, con

---

<sup>566</sup> Su questo punto si vedano i diversi contributi contenuti in *Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma* 2009.

<sup>567</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 100; DE PASQUALE 1980; TOSCANO, FALCIDIA 1980; METELLI 1992.

<sup>568</sup> METELLI 1992.

<sup>569</sup> Ivi, p. 72.

un'aggiunta di altri 90 per coprire le spese di spedizione della cassa in cui era stato trasportato il dipinto da Roma a Foligno<sup>570</sup>. Dunque, da questa ricostruzione si evince che la pia Monica aveva stabilito solo il soggetto del dipinto destinato all'altare dell'oratorio, mentre la scelta del pittore ricadde sui membri della confraternita e, come riportato in una cronaca datata 1663, «l'opera che fu per singolar favore ottenuto, è dell'eccellente pittore Andrea Sacchi romano»<sup>571</sup>. La documentazione seppur dettagliatissima non rivela però due informazioni fondamentali: il motivo che spinse Donna Monica a scegliere il soggetto dell'Immacolata Concezione e le circostanze che favorirono i contatti tra i membri della confraternita e il pittore.

I pochi studiosi che si sono occupati del dipinto non sembrano essersi interrogati sulle ragioni che mossero la donna a scegliere quel preciso soggetto mariano in un luogo intitolato al Buon Gesù. Le ricerche svolte hanno però permesso a chi scrive di rintracciare l'origine della decisione che da un lato è apparsa molto più semplice di quanto non si potesse ritenere, dall'altro permette di dimostrare ancora una volta la scarsa attenzione riservata dalla critica alle ultime opere eseguite da Sacchi. Si era infatti inizialmente supposto che la scelta di dedicare un dipinto all'*Immacolata Concezione* potesse avere qualche relazione con il folignate Ludovico Jacobilli<sup>572</sup>, sacerdote erudito particolarmente attivo intorno al dibattito sul tema – tanto da essere segnalato da Ippolito Marcacci nella sua *Bibliotheca Mariana* (1648) per l'impegno profuso<sup>573</sup> – e legato ad una serie di storici e antiquari in relazione con Leonardo Agostini, i cui rapporti con Sacchi sono stati già discussi. Proseguendo dunque le ricerche in questa direzione e cercando di comprendere i rapporti tra Foligno e Roma, nonché la storia del centro umbro nel XVII secolo, si è giunti invece ad una conclusione meno articolata e più immediata: l'Oratorio del Buon Gesù non era costituito da un solo edificio come lasciavano intendere gli studi<sup>574</sup>, ma si presentava come un complesso religioso che si componeva di tre piccole chiese con dediche distinte e quella a cui era destinata la pala d'altare di Sacchi era consacrata all'Immacolata Concezione<sup>575</sup>, da che ne consegue il soggetto scelto da Monica Pantolina.

Più complesso è cercare di comprendere le motivazioni che spinsero i membri della confraternita a richiedere il dipinto al pittore, infatti non è stato possibile rintracciare alcuna notizia in merito. Si può pertanto supporre che l'interesse degli oratoriani rispecchiasse quanto detto in apertura circa l'attenzione verso la scena artistica romana, infatti bisogna ricordare che un illustre

---

<sup>570</sup> TOSCANO, FALCIDIA 1980, pp. 98-99; METELLI 1992, p. 72.

<sup>571</sup> METELLI 1992, p. 72.

<sup>572</sup> MORI 2004.

<sup>573</sup> In merito all'argomento si rimanda a *L'Immacolata Madre di Dio* 2006.

<sup>574</sup> Numerosi sono i riferimenti alla collocazione dell'opera ma si rifanno tutti a SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 100.

<sup>575</sup> DE PASQUALE 1980.

folignate, l'abate Gian Maria Roscioli, aveva ricoperto importanti incarichi a Roma durante il pontificato Barberini – come quello di coppiere nel 1643 – e possedeva una ricca collezione nota attraverso l'inventario *post mortem*, dal quale si apprendono i suoi interessi collezionistici e in cui si ritrovano diversi dipinti di Sacchi<sup>576</sup>. Altre opere del pittore erano inoltre presenti a Perugia nelle collezioni di Francesco e Angelo degli Oddi<sup>577</sup>, che possedevano una replica del *S. Pietro* di Forlì e un altro quadro con la *Madonna che lava i panni con il Bambino e S. Giovannino*, un soggetto che però non si rintraccia altrove nella produzione dell'artista. Inoltre, bisogna ricordare che nel centro perugino fu inviata dall'artista una pala d'altare per la chiesa di S. Filippo Neri, un'opera che è documentata in città nel 1651, dunque nello stesso anno di quella a Foligno. Tale coincidenza di date induce quindi a non escludere l'eventualità che la segnalazione del pittore alla Confraternita dell'Oratorio del Buon Gesù possa essere giunta dagli oratoriani perugini.

Ann Sutherland Harris<sup>578</sup> ha recentemente reso noto un disegno che corrisponde ad uno studio avanzato per la composizione dell'*Immacolata Concezione* [Fig. 113], nel quale si può vedere la Vergine al centro in piedi sulla mezza luna e con le mani al petto, circondata da angeli e cherubini. La conoscenza del foglio ha permesso di riconsiderare un altro dipinto con la medesima impostazione conservato presso la chiesa di S. Maria Assunta a Monte Porzio, un'opera che Francesco Petrucci propone di ascrivere alla giovinezza di Carlo Maratti<sup>579</sup>. Senza entrare troppo nel merito dell'attribuzione – che pure appare un poco debole se confrontata con le prime prove che si conoscono del pittore di Camerano – bisogna riconoscere che la composizione con l'*Immacolata* sembra avere avuto la stessa fortuna che si rintraccia per altri soggetti sacchiani più volte replicati dalla sua bottega. Un'ipotesi questa che sembra suffragata anche dal ritrovamento di un altro dipinto con la stessa composizione e che può ragionevolmente essere considerato un prodotto dell'*atelier* di Sacchi. Si tratta del dipinto con l'*Immacolata Concezione e i Santi Antonio Abate e Antonio da Padova* [Fig. 114] conservato nella seconda cappella a destra nel Convento di S. Francesco a Subiaco (RM), che presenta un'attribuzione ad un artista anonimo attivo a Roma alla metà del XVII secolo, ma sul quale non si hanno ulteriori notizie in merito. Osservando il dipinto però si può riscontrare che la parte superiore con la Vergine assisa riprende fedelmente il disegno di Sacchi, tanto da far supporre che il suo autore debba rintracciarsi proprio all'interno della bottega romana.

---

<sup>576</sup> Sulla figura di Gian Maria Roscioli e sulla sua collezione si veda BARROERO 1979C; CORRADINI 1979; METELLI 1981; CASALE 1988.

<sup>577</sup> SANTI 2014.

<sup>578</sup> SUTHERLAND HARRIS 2005. Il disegno, di proprietà della studiosa, è stato venduto nell'asta del 30 gennaio 2018 (Old Master & British Drawings, lot 37) da Christie's New York.

<sup>579</sup> PETRUCCI 2014.



Come si è accennato, entro il 1651 Andrea Sacchi eseguì la *Presentazione al tempio* [Fig. 115] per la Cappella della Purificazione nella nuova chiesa perugina di S. Filippo Neri<sup>580</sup>. La costruzione dell'edificio fu promossa nel 1626 dai padri Mancini e Sozi, che fecero giungere da Roma l'architetto Paolo Maruscelli, e si protrasse sino al 1649, con altri ampliamenti che impegnarono gli oratoriani fino alla metà degli anni Sessanta<sup>581</sup>. L'avvio della decorazione interna procedette non appena furono terminate le cappelle lungo le due navate e nel 1632 si evidenzia l'impegno profuso dal Sozi affinché si stabilisse un modello da seguire per la decorazione delle stesse, infatti egli non voleva che si alterasse in alcun modo il progetto originario che vedeva il suo modello nella chiesa romana di S. Maria in Vallicella<sup>582</sup>. La stretta connessione con l'ambiente romano si riscontra anche nella scelta degli artisti coinvolti nella realizzazione delle pale d'altare da destinare alle diverse cappelle, infatti di fianco a Guido Reni e a Luigi Scaramuccia, si ritrovano Pietro da Cortona, Francesco Romanelli e naturalmente Andrea Sacchi.

L'edificazione della Cappella della Purificazione era stata promossa da Cesare Crispolti, nipote dell'omonimo autore della *Historia Augusta* (1648), ma il completamento si deve al suo unico erede Dionisio che, seguendo le volontà dello zio, portò a termine la decorazione del sacello affidando le parti in affresco "al Cavalier Gagliardi" e la pala d'altare ad Andrea Sacchi, per un totale di 3000 scudi, di cui, stando alle fonti, 300 spettarono al pittore<sup>583</sup>. Non risultano altri contatti tra quest'ultimo e i suoi committenti, né si hanno notizie di una raccolta posseduta dal Crispolti che possa concorrere ad individuare le sue preferenze collezionistiche, pertanto è probabile egli abbia rivolto i suoi interessi verso la scena artistica romana incoraggiato dalle scelte degli altri committenti, seguendo quindi il modello che era stato impostato da Sozi. Difatti, la tela di Sacchi giunse una decina d'anni più tardi rispetto a quelle di Cortona e Romanelli<sup>584</sup> e, stando ai recenti studi condotti sulla chiesa<sup>585</sup>, la maggior parte delle cappelle era ormai dotata delle pale d'altare, dunque è probabile che Crispolti possa aver deciso di uniformarsi ad un indirizzo artistico avviato anni prima, commissionando ad uno dei principali artisti attivi a Roma un dipinto che esaltasse il prestigio della sua famiglia. Bisogna poi ricordare quanto detto prima a proposito del quadro per Foligno, cioè della presenza a Perugia della

---

<sup>580</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 99-100. Il dipinto è attualmente conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, in cui si trovano altre due opere attribuite al pittore, una piccola versione di *Agar e Ismaele* e un *Ritratto di Taddeo Barberini*.

<sup>581</sup> MENGARELLI 1975, pp. 91-99; MANCINI 2008.

<sup>582</sup> MANCINI 2008, p. 53.

<sup>583</sup> Su questo punto si veda MENGARELLI 1975, pp. 110, 180; SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 99-100.

<sup>584</sup> Si veda rispettivamente BRIGANTI 1962; HERKLOTZ 2001.

<sup>585</sup> *La Chiesa Nuova* 2008.

ricca collezione con molte presenze romane che era stata raccolta da Angelo degli Oddi, che tra l'altro risulta tra i benefattori degli oratoriani perugini<sup>586</sup>.

L'episodio narrato da Sacchi, che si accorda con la dedicazione della cappella, si svolge all'interno del tempio in cui la Vergine porge il bambino al sacerdote alla presenza di S. Giuseppe e degli astanti, circondati da angeli, putti e cherubini. Osservando la pala d'altare si può riscontrare qualche divergenza con gli altri dipinti realizzati dall'artista negli ultimi decenni di attività, infatti la scena appare molto affollata e i personaggi sembrano addossati l'uno contro l'altro, una soluzione frequente nelle prime opere pubbliche ma che, soprattutto a partire dalla fine degli anni Trenta, il pittore aveva abbandonato in favore di composizioni più ariose e con poche ed essenziali figure. Nella *Presentazione al tempio* invece l'ambiente è gremito ma allo stesso tempo ordinato, infatti i numerosi personaggi sono sapientemente disposti sui diversi piani che vengono a costituirsi attraverso l'espedito della scalinata, che conferisce profondità e allo stesso tempo accoglie i protagonisti principali. La composizione convergente verso il centro del dipinto è inoltre sottolineata dall'uso sapiente del colore, che diviene più brillante sulle vesti della Vergine e del sacerdote e investe interamente il corpo del bambino dal quale sembra sprigionarsi la luce divina. Nel resto del dipinto invece la tavolozza si arricchisce di ombre più profonde e anche i contorni dei volti appaiono più sfumati e quasi incompiuti, come si può osservare nella figura femminile alla sinistra di S. Giuseppe e nei due uomini alle spalle del sacerdote. Inoltre, osservando attentamente il dipinto si riscontra che il gruppo centrale presenta un livello di esecuzione più elevato rispetto al resto della composizione, infatti i panneggi sono caratterizzati da una maggiore definizione, come si evince confrontando le vesti di Maria e del religioso con quelle dei due angeli sul lato della scena, le cui tuniche appaiono particolarmente rigide. La cura maggiore riservata al gruppo principale lascerebbe forse supporre un intervento diretto di Sacchi, che avrebbe poi demandato il resto dell'esecuzione ai suoi collaboratori.

### 5.5 La Visione di S. Filippo Neri a La Valletta

Il dipinto con la *Visione di S. Filippo Neri* era collocato sull'altare dell'Oratorio di S. Filippo Neri nella chiesa di S. Maria della Vittoria alla Valletta, ma anch'esso, come l'*Immacolata Concezione* di Foligno, è andato perduto durante il Secondo Conflitto Mondiale<sup>587</sup>. Purtroppo, sull'opera non si hanno molte notizie, infatti soltanto Giovan Pietro Bellori<sup>588</sup> riporta la notizia della sua esecuzione per i padri oratoriani di Malta, aggiungendo una dettagliata descrizione che coincide

---

<sup>586</sup> MENGARELLI 1975, pp. 174-185. Scorrendo i registri pubblicati dallo studioso si apprende che molti membri della famiglia degli Oddi erano legati alla chiesa di S. Filippo Neri, alla quale destinarono diversi lasciti.

<sup>587</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 99; SCIBERRAS 2015.

<sup>588</sup> BELLORI 1672 (2009), p. 565.

con l'episodio narrato. Ann Sutherland Harris<sup>589</sup> propose una datazione entro gli anni Quaranta, mettendola in relazione con le altre due pale d'altare realizzate per gli oratoriani di S. Filippo Neri e proponendo un intervento degli stessi anche per il dipinto maltese. Non si può stabilire con certezza che i committenti siano da individuare nei religiosi dell'oratorio, ma se così fosse l'esecuzione si dovrebbe collocare a cavallo tra il quinto e il sesto decennio del Seicento, in accordo con la datazione dei due dipinti umbri. Bisogna però anche tenere conto che Antonio Barberini era gran priore dell'Ordine dei Cavalieri di Malta, perciò non è da escludere del tutto un suo coinvolgimento nell'assegnazione dell'incarico a Sacchi una volta rientrato a Roma nel 1653.

Ad ogni modo il dipinto, che ora si può apprezzare maggiormente grazie ad una fotografia di ottima qualità rinvenuta da chi scrive nella Fototeca Roberto Longhi di Firenze<sup>590</sup> [Fig. 116], appare pervaso da una nuova attenzione per i modelli emiliani, che lo avvicina alla *Visione di S. Bonaventura* realizzata per i Cappuccini intorno al 1636 e che non si riscontra altrove nelle opere eseguite negli ultimi anni. La composizione infatti è affine: l'immagine divina è assisa su un trono di nuvole e il santo che ha la visione è posizionato di lato e leggermente in scorcio, mentre il primo piano è occupato da un angioletto intento ad armeggiare con gli attributi dell'effigiato. Bisogna poi notare che la tipologia del S. Filippo Neri sembra rifarsi all'immagine canonizzata da Guido Reni per la cappella dedicata al santo nella Chiesa di S. Maria in Vallicella, una consonanza che avvalorerebbe l'ipotesi della Sutherland Harris in merito ad un possibile coinvolgimento dei padri oratoriani per la commissione della tela della Valletta. Inoltre, osservando attentamente il dipinto si può riconoscere l'estesa partecipazione della bottega, infatti si ritrovano delle soluzioni già utilizzate in altre opere eseguite precedentemente e che lasciano supporre l'impiego della stessa progettazione grafica, se non dei veri e propri cartoni. La citazione più evidente è la figura di S. Giovanni Battista che riprende fedelmente quello del dipinto di Fabriano di cui si è detto, tanto che sembra derivare da un comune modello. Lo stesso si può dire per l'angioletto in primo piano che era già stato impiegato negli affreschi di S. Giovanni in Laterano, precisamente nella scena con *Putti con squadra e compasso con medaglione di S. Giovanni in Fonte*, al quale la squadra è stata sostituita con il libro che tiene poggiato sulle ginocchia [Figg. 117-118]. E ancora, i due cherubini che fissano negli occhi S. Filippo Neri sono l'esatta trasposizione di quelli che compaiono sul capo del sacerdote nella *Presentazione al tempio* di Perugia.

---

<sup>589</sup> SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 99.

<sup>590</sup> Fototeca Roberto Longhi, Firenze, inv. 1150087.

La perdita del dipinto non permette purtroppo di avanzare ulteriori riflessioni in merito, ma certamente la testimonianza fotografica rinvenuta contribuisce a chiarire che la *Visione di S. Filippo Neri* si pone come un caso esemplare per osservare l'impiego della bottega da parte di Sacchi.

#### *5.6 I cantieri promossi da Antonio Barberini: Andrea Sacchi come architetto e soprintendente ai lavori*

A partire dal 1639, in concomitanza con i lavori promossi da Antonio Barberini nella chiesa di S. Maria sopra Minerva, Andrea Sacchi viene definito “pittore e architetto di sua Eminenza”<sup>591</sup>, segno evidente di una nuova qualifica che gli veniva riconosciuta dal suo principale mecenate. Tuttavia, il suo impegno in veste di architetto si rintraccia già nel 1633 quando il prelado aveva promosso dei lavori di ammodernamento in Sant’Agata dei Goti – dopo esserne diventato il cardinale titolare l’anno prima – dove probabilmente Sacchi fu coinvolto sin da subito sebbene il primo riscontro documentario si rintracci soltanto nel 1635 “a conto dei lavori di Sant’Agata”<sup>592</sup>. Egli venne incaricato di seguire sia la sistemazione architettonica sia la nuova decorazione, che venne però affidata ad altri artisti, come dimostra l’*Apoteosi di Sant’Agata* affrescata da Paolo Gismondi nel catino absidale e alcuni episodi della vita della santa eseguiti a partire dal 1637<sup>593</sup>. Dalla documentazione si apprende inoltre che Sacchi fu coadiuvato nell’impresa da due architetti già attivi per i Barberini, infatti si ritrovano i nomi di Bartolomeo Breccioli e Valerio Poggi<sup>594</sup> e la loro presenza è giustificata dalle diverse mansioni svolte all’interno del cantiere. Come si vedrà nel corso di questa disamina sui cantieri barberiniani, il pittore risulta sempre affiancato da altri architetti e da questa prassi comune si può dedurre che egli venisse incaricato di elaborare i progetti che poi venivano impiegati e realizzati da figure professionali maggiormente specializzate nel campo edilizio. I lavori promossi dal cardinale Antonio a Sant’Agata vengono dettagliatamente riportati nella relazione *Diaconia S. Agathae in Subura*, redatta da Fioravante Martinelli nel 1638<sup>595</sup> e dedicata al prelado e a suo fratello Francesco, attraverso la quale è possibile seguire tutti gli interventi condotti nella chiesa: si era proceduto ad uniformare e a rimodellare in stucco le basi e i capitelli delle colonne della navata, si erano aperte nuove finestre rettangolari nelle pareti superiori, l’abside, oltre all’affresco di Gismondi, fu arricchita di rilievi in stucco e dotata di un nuovo altare maggiore corredato da un baldacchino sospeso in sostituzione del ciborio medievale; inoltre era stato rifatto l’altare di

---

<sup>591</sup> INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66.

<sup>592</sup> WOLFE 1999A, p. 25.

<sup>593</sup> Ibidem.

<sup>594</sup> Ibidem. Inoltre, cfr. BENOCCI 2007. I documenti resi noti dalla studiosa consentono di rilevare che all’interno dei diversi cantieri promossi da Antonio Barberini venivano impiegate sempre le stesse maestranze.

<sup>595</sup> Il frontespizio della relazione fu inciso da un disegno realizzato per l’occasione da Camillo Massimo. Il foglio è conservato presso il Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, inv. 11223 S.

Sant'Agata in fondo alla navata destra e messa in opera una piccola cantoria sopra l'ingresso, mentre all'esterno fu sistemato il portico e la decorazione del portale di ingresso<sup>596</sup>. Si evince dunque che quando fu stilata la relazione la maggior parte dei lavori erano stati eseguiti, ma questi procedettero almeno fino al 1641, anno in cui si interruppero drasticamente dapprima per la mancanza di disponibilità da parte del cardinale Antonio, che era finanziariamente impegnato nella guerra di Castro, successivamente per la fuga in Francia seguita alla morte di Urbano VIII. Gli interventi in Sant'Agata dei Goti risultano importantissimi per comprendere le competenze di Sacchi come architetto, infatti al cantiere si possono ricondurre gli unici disegni riferibile ad un progetto architettonico e che riguardano la sistemazione dell'altare dedicato alla Santa, del quale rimane sia uno studio d'insieme sia quello del dettaglio della mensa<sup>597</sup> [Figg. 119-121]. Come è stato rilevato da Karin Wolfe<sup>598</sup>, vi sono alcune differenze tra il progetto e la redazione finale, ma ciò che più colpisce – e che conferma quanto detto sulle competenze antiquarie dell'artista – è la forte vicinanza tra l'altare e gli esempi dell'architettura classica, come dimostra la scelta di creare una nicchia per la scultura della santa che rievoca i templi antichi e la mensa che sembra modellata su un sarcofago romano.

Negli stessi anni Sacchi venne incaricato da Antonio Barberini di progettare la sistemazione di alcuni spazi nella chiesa di S. Maria sopra Minerva, un intervento che interessò la sagrestia e la Camera di S. Caterina, ma anche il convento e il noviziato, e nel quale il pittore fu affiancato dalla figura dell'architetto Paolo Maruscelli<sup>599</sup>. Anche per questo progetto sembra prevalere l'adesione a soluzioni legate all'architettura classica e a scelte compositive che sembrano rifarsi agli esempi realizzati a Roma tra fine Cinquecento e inizio Seicento, al punto che Karin Wolfe rileva una «attenzione ad un antico idealizzato che costituisce il filo conduttore dei suoi interventi architettonici»<sup>600</sup> e che è facilmente riscontrabile nella struttura del convento e del noviziato. Il coinvolgimento di Sacchi è documentato a partire dal 1638, quando egli si occupò di stimare i compensi per le maestranze al lavoro – le stesse impiegate in Sant'Agata dei Goti – mentre all'anno successivo risale il mandato citato in apertura, a cui ne seguirono altri sino al 1644 ma in cui non vengono mai specificati gli interventi che vedono impegnato l'artista<sup>601</sup>.

---

<sup>596</sup> WOLFE 1999A.

<sup>597</sup> BLUNT, COOKE 1960; WOLFE 1999A, pp. 25-27.

<sup>598</sup> WOLFE 1999A, pp. 25-27.

<sup>599</sup> WOLFE 1999A, pp. 27-29. STRINATI 1999.

<sup>600</sup> WOLFE 1999A, p. 31.

<sup>601</sup> Per i pagamenti si rimanda a INCISA DELLA ROCCHETTA 1924.

Il 1639 sembrerebbe rappresentare un anno fondamentale per l'attività architettonica di Sacchi, infatti egli venne incaricato dalla famiglia Corsini di realizzare un progetto per la costruzione e per la decorazione della loro cappella in S. Maria del Carmine a Firenze. Riccardo Spinelli<sup>602</sup> ha recentemente rinvenuto delle lettere intercorse tra Ottavio Corsini e suo cognato Filippo Niccolini, dalle quali si apprende che l'artista aveva inviato a Firenze i disegni con i progetti per la cappella. Inoltre, dalle stesse missive si apprende anche che a Sacchi era stata destinata la pala d'altare, mentre ai lati del sacello avrebbero trovato posto due dipinti eseguiti da Guido Reni e Guercino, corredati dagli affreschi di Giacinto Gimignani e dall'arredo scultoreo realizzato da Orazio Mochi e François Duquesnoy<sup>603</sup>. Una progettazione che evidentemente dimostra l'intento dei committenti di servirsi di artisti affermati e in larga parte attivi a Roma per i Barberini, manifestando quindi la voglia di aggiornarsi sulla scena artistica della città papale e lasciando intendere che Firenze, a quelle date, non offrisse soluzioni altrettanto allettanti.

I progetti furono spediti da Roma perché inizialmente Sacchi non voleva lasciare la città per seguire la fabbrica – forse perché impegnato nella direzione dei lavori promossi da Antonio Barberini – ma poi cambiò idea e informò il Niccolini di voler almeno assistere alla posa della prima pietra. Purtroppo, per una serie di difficoltà e di ritardi, la costruzione del sacello non iniziò mai e fu realizzato soltanto dieci anni più tardi, ma stavolta i Corsini scelsero avvalersi di un altro architetto 'romano': Pietro da Cortona<sup>604</sup>.

Nel 1653 il cardinale Antonio Barberini tornò a Roma dopo la fuga in Francia dovuta alle ostilità manifestate nei riguardi della sua famiglia dopo la morte di Urbano VIII, un rientro favorito soprattutto dall'intervento di Giulio Mazzarino che permise un accordo tra il nuovo papa Innocenzo X Pamphilj e il cardinale Francesco, in seguito al quale quest'ultimo e i suoi fratelli poterono tornare in possesso di tutti i beni che erano stati confiscati<sup>605</sup>. La ritrovata disponibilità dell'intero patrimonio si manifesta in una serie di iniziative promosse da Antonio, come l'acquisto nel 1653 della villa a Porta S. Pancrazio, oggi conosciuta come villa Sciarra al Gianicolo, e del palazzo dei Frangipane a Nemi<sup>606</sup>.

La costruzione dell'odierna villa Sciarra nel 1654 fu affidata dal cardinale a due architetti che avevano già servito la famiglia Barberini, infatti si ritrovano impiegati Camillo Arcucci e Domenico

---

<sup>602</sup> SPINELLI 2013. Le novità rintracciate dallo studioso di ritrovano già in SPINELLI 2011.

<sup>603</sup> SPINELLI 2013, p. 17.

<sup>604</sup> Ivi, p. 21.

<sup>605</sup> MEROLA 1964A.

<sup>606</sup> WOLFE 1999A; BENOCCI 2007.

Legendre, che, stando alla documentazione rinvenuta da Carla Benocci, lavorarono sotto la supervisione di Andrea Sacchi che appare una sorta di direttore dei lavori<sup>607</sup>. Egli infatti si occupò dell'approvazione e della stima di tutti i lavori realizzati che interessarono sia la costruzione della nuova villa, sia la sistemazione degli spazi verdi. Quest'ultimi furono però commissionati ad un altro architetto di fiducia, infatti si ritrova l'intervento di Valerio Poggi che fu coadiuvato da Francesco Trincini, un giardiniere specializzato nella realizzazione di scenografici giardini.

Nello stesso anno Sacchi risulta impegnato nel medesimo ruolo anche a Nemi per la sistemazione del palazzo dei Frangipane acquistato da Antonio nel 1653, per il quale si occupò anche di fornire i progetti per la sistemazione del giardino pensile – forse rifacendosi a quello della residenza sul Gianicolo – che poi furono messi in opera dall'Arcucci entro il 1659<sup>608</sup>. Anche in questo caso il pittore si trovò a supervisionare il lavoro e a stimare i pagamenti per le maestranze impiegate. Inoltre, bisogna ricordare che si tratta di un luogo che egli conosceva bene, infatti aveva già avuto modo di visitarlo alla metà degli anni Trenta durante una gita con il cardinale Lelio Biscia e lo scultore François Duquesnoy per osservare il tempio di Diana Nemorensis che era stato riportato alla luce durante alcuni scavi<sup>609</sup>.

Infine, nel 1658 Antonio impiegò il suo pittore-architetto anche per la supervisione dei lavori di ammodernamento promossi nel palazzo ai Giubbonari ed eseguiti da Legendre, con lo scopo di possedere una nuova dimora di rappresentanza che sottolineasse il ritrovato *status* sociale a Roma, come sembra suggerire l'incarico affidato a Filippo Lauri per la realizzazione delle «pitture di tre armi del papa regnante, del re di Francia e del Popolo Romano»<sup>610</sup>, così da celebrare tanto il contesto politico romano quanto quello francese.

A testimonianza delle competenze architettoniche impiegate in ambiti di vario tipo, Sacchi sul finire della sua carriera, rivestì due ruoli importanti: nel 1645 fu nominato Custode delle mura di Borgo, mentre dal 1658 al 1661 egli ricoprì la carica di architetto dell'Acqua Felice<sup>611</sup>. Nell'ambito di quest'ultimo incarico, nel 1661 gli fu affidata, ancora una volta dal cardinale Antonio, la progettazione della nuova fontana dell'Acqua Acetosa, situata nei pressi di Piazza del Popolo. Sacchi fu coadiuvato nuovamente da Legendre ed è probabile che la costruzione fu realizzata interamente da quest'ultimo a causa della morte dell'artista che però, come si evince dai pagamenti, aveva fornito i disegni del progetto<sup>612</sup>. La fontana fu a lungo considerata un'invenzione berniniana perché la sommità

---

<sup>607</sup> Per tutti gli interventi supervisionati da Andrea Sacchi si rimanda a BENOCCI 2007, in particolare pp. 75-91, 200-221.

<sup>608</sup> BENOCCI 2007, pp. 33, 82.

<sup>609</sup> L'episodio è dettagliatamente descritto in WOLFE 1999A.

<sup>610</sup> ARONBERG LAVIN 1975, p. 22; BENOCCI 2007, p. 81.

<sup>611</sup> WIBIRAL 1999.

<sup>612</sup> Ibidem.

della costruzione presenta delle analogie con la porta ideata dallo scultore a Piazza del Popolo, ma, come ha notato Karin Wolfe<sup>613</sup>, il progetto sacchiano presenta la fedele aderenza all'architettura classica che si può riscontrare anche nelle altre soluzioni da lui concepite.

Seppur molto brevemente, si è voluto porre l'attenzione sull'impiego di Sacchi quale soprintendente dei lavori promossi da Antonio Barberini poiché si ritiene che sia necessario tenerne conto per comprendere il rallentamento nella sua produzione pittorica. La "sua tardanza", tanto ricordata dai biografi antichi, può giustificare soltanto in parte l'ingente impiego degli aiuti che si è riscontrato nelle opere sinora affrontate e che si evince dal contenuto della bottega dell'artista al momento della sua morte. Inoltre, se si eccettua il quadro realizzato per Ostra nel 1656, si può osservare che gli impegni legati ai cantieri barberiniani coincidono con l'assenza di commissioni pubbliche per dipinti o affreschi ed è probabile che almeno in parte questa sia stata una scelta del pittore, come induce a supporre sia la mancata realizzazione della decorazione nella volta di S. Luigi dei Francesi, sia la rinuncia alla nomina di Principe dell'Accademia di S. Luca nel 1658.

---

<sup>613</sup> WOLFE 1999A, pp. 30-31.



## APPENDICE DOCUMENTARIA

Nella presente trascrizione dell'inventario *post mortem* di Andrea Sacchi sono state indicate in tondo le parti rese note da Ann Sutherland Harris (1977) e in corsivo quelle spettanti alla scrivente.

Archivio di Stato di Roma (ASR), Trenta Notai Capitolini, Ufficio 9, Johannes Franciscus Abinantes, cc. 577r-601v

(c. 577r)

Inventarium bonor(um) Her(edum) q(uondam) D(omine) Andrea Sacchi

Die 21 Junij 1661

Hoc est Inventarium bonorum hereditariorum bo(nae) me(moriae) D(omine) Andreae Sacchi de Pellegrinis hodie et nu(per) defuncti, existentium et repertorum In domo suae solitae habitat(io)nis posita in via Rosella nuncupata, factum ad Inst(anti)am Per Ill(ustris) D(omini) Gasparis Marcaccioni Unius ex Exequutoribus Testamentarijs deputati In Test(ament)o d(icti) q(uondam) D(omini) Andreae In actis meis rogatum sub die octava huius ob absentiam ab Urbe Ill(ustrissi)mi et Rev(erendissi)mi D(omini) Abbatis Caroli Vayni heredis Testamentarij et cum assistentia D(ominorum) Prosperi Fidantiae et Petri Pauli Frangi de Frangis deputatorum ad Curam et retentionem hu(iusm)o(d)i bonorum p(rou)t In Codicillis p(er) acta meis rog(at)is sub die 17 eiusd(em) Currentis Mensis p(rou)t Infra Videlicet.

In p(rima): Nella Sala li Infr(ascritt)i Quadri attaccate nelle muraglie In una facciata s(opra) il Camino<sup>614</sup>.

Un Ritratto di N(ost)ro Sig(no)re Papa Alesandro Settimo senza Cornice In tela da testa.

Un Ritratto della fel(ice) me(moria) di Papa Urbano Ottavo tela da testa con cornice nera con filetto di oro.

(c. 577v)

Un Ritratto della bo(na) me(moria) del Sig(no)re Card(ina)le Frate Antonio Barberino chiamato di Sant'Onofrio tela da testa con Cornice nera e filetto d'oro.

Un Quadro con San Gio(vanni) Batt(ist)a tela da testa con Cornice dorata.

Un Quadro con una figura di testa di Donna con Cornice dorata.

Un Quadro con dui teste de vecchi tela da testa con cornice ordinaria con doi filetti d'oro.

Un altro quadro di altre teste di homini con cornice simile.

Nell'altra facciata a mano dritta

---

<sup>614</sup> La numerazione è della scrivente.

Un Quadro Grande senza Cornice con la Madonna Assunta con Santo ~~Nicolò~~ Vescovo e San Fran(cesco) d'Assisi figure grandi al Naturale.

Un Ritratto dell'Em(inentissimi)mo Sig(no)re Card(ina)l Antonio Barberini tela da testa con cornice con dui filetti d'oro.

Un Ritratto della bo(na) me(moria) Sig(no)re P(ri)n(c)ipe Prefetto Don Taddeo Barberini con tela da testa con cornice simili.

Un Quadro con l'effigie di San Pietro Tela da testa con cornice simile.

Un altro quadro con testa da Vecchio e con cornice simile.

Un Quadro con tempesta di Mare tela da Imperatore con sua Cornice.

Un'altro dell'Istessa grandezza con Paese e cornice simile.

facciata a mano manca

(c. 578r)

Un Quadro Grande senza Cornice con figure chiamate Galatea copiato dal ~~Raffaele~~ Originale da Rafaele.

Un Ritratto dell'Em(inentissimi)mo Sig(no)re Card(ina)l Fran(cesco) Barberini tela da testa con cornice con filetti di oro.

Un Ritratto del Card(ina)l del Monte di bo(na) me(moria) con Cornice simile.

Un Quadro con una testa di Vecchio che legge con Cornice con filetti di oro.

Un Quadro con un'altra testa di Vecchio con Cornice simile.

Un Quadro con Paesi e prospettiva tela da Imperatore con cornice con filetto ~~dorato~~ giallo.

Un Quadro dell'Istessa grandezza e Cornice simile con Paesi con filetto giallo.

Nell'altra facciata verso la Porta

Un Quadro con San Sebastiano tela da Imperatore con Cornice dorata.

Un Quadro in Ottangolo con Agar Hismaele e l'Angelo cornice.

Una Cornice in Ottangolo vota.

Un Quadro con Paesi tela da testa con cornice nera e filetto d'oro.

Un'altro con Paesi e Cornice simile.

Un'altro con frutti e Cornice nera con filetto d'oro.

(c. 578v)

Quadri appoggiati al Muro In terra

Un Quadro Rappresentante Noè Inebriato In tela d'Imperatore con tre figure senza Cornice.

Un'altro Quadro In tela simile Vecchia con tre figure di homini che dimostra essere Giosepe In pregioni che Interpretava il sogno al Fornaro et al Coppiere senza Cornice qual quadro si dice essere del decano de Palafrenieri dell'Em(inentissimi)ma Sig(no)ra Prencipessa di Palestrina ritenuto per

~~pegno~~ Cauthela della pigione dovuta dal d(ett)o Palafreniere nel tempo che ha habitato sotto la Casa di d(ett)o q(uondam) Sig(no)re Andrea.

Una tela da Imperatore senza alcuna figura.

*Otto sedie di Vacchetta con Chiodetti d'ottone e pomi dorati con scudo e fiorami nelle spalle.*

*Dui altre sedie con ~~damaschetti~~ Brocatelli Gialli e Rossi con chiodi di ottone.*

*Un'altra sedia di Vacchetta liscia alla Genovese.*

*Un Orologgio In Scabellone con Cuppula con vetri e mostra a Campana.*

*Quattro Scabelletti foderati di damasco Vecchio e rotto.*

(c. 579r)

*Un scabello Vecchio di noce.*

*Dui gabbie grandi nelli suoi ferri Incontro le finestre.*

*Una tavola con quattro piedi f(atta) con tavole di marmo mischio.*

*Un'altra tavola di Noce con tre tiratori.*

*Un tavolino di noce da segretaria.*

Dui teste di Gesso di homini.

*Dui ferri da foco cioè tira brascie e forcino.*

*Un letto da riposo fatto a Cassone di Noce Intagliata e parte dorata con l'Arme del defunto con un materazetto di tela Rasetto da una banda.*

*Un focone di Rame con il suo Coperchio a Cupula.*

*Un Matarazetto coperto di come s(opr)a il sud(ett)o letto di riposo.*

*Quattro portiere di corame vecchie e rotte con li suoi ferri.*

*Una tavola d'Albuccio con tiratori con un tappeto vecchio et una coperta di Rasetto rigato di diversi colori con francietta attorno.*

*Dui cuscini di tabino torchino a onde da una parte e dall'altra con punti francesi di seta.*

(c. 579v)

Nella Camera dove d(ett)o q(uondam) Andrea dormiva

*Un letto con banche di ferro e tavole con dui matarazzi lenzole s(o)pra che suo Capezzale e dui cuscinetti uno bianco e l'altro di seta vecchio.*

Un Quadro con una Ghirlanda de fiori con Cornice con filetti d'oro.

Un altro Quadro da testa con un Vaso di fiori con cornice tutta dorata.

Un'altro Quadro con un altro vaso di fiori simile in tela da testa con cornice dorata.

Un'altro Quadro di fiori con cornice dorata.

Un'altro Quadro con frutti e Cornice con filetti di oro che è quello lasciato nel Testam(en)to al Sig(no)re Gio(vanni) Alberti Medico.

Una Cornice bianca con tela semplice.

Un Quadro con l'effigie del S(antissi)mo Salvatore con tela da testa con cornice con filetti di oro.

Un'altro Quadro con l'effi(gi)e di San Filippo Neri con Cornice nera e filetti di oro.

Un Quadretto ovato con San Gio(vanni) Batt(ist)a e Giesù Christo che si battezza.

Un altro votato cornice dorata con Cristallo.

(c. 580r)

Un Quadretto con la Madonna con il figliolino in braccio con Cornice con filetti di oro.

Una tela da testa dove vi è abozzato una testa di un Gesuito.

Dui Quadretti con San Giuseppe la Madonna e Christarello con l'Angelo l'uno in tela e l'altro In Rame.

Un Quadretto piccolo con una Testa di un Agonizante con cornice nera.

*Un Inginochiadoro Vecchio di noce.*

*Dui Candele o Ceri con arme di libre tre in c(irc)a.*

*Dui pazzi d'Arazzi attaccate nelle muraglie.*

*Dui sotto Coppe attaccate s(opr)a gli arazzi nella muraglia di ottone inargentato con Righetta Indorata con arme.*

*Una Catinella d'ottone Inargentata.*

*Un Paro di Candellieri alla Spagnola di Rame Inargentati.*

*Dui Vasetti da fiori di Rame Inargentato.*

*Una saliera di ottone inargentata.*

*Una saliera a fortezza di argento.*

*Una Sottocoppa di argento alla Romana.*

*Dui Guantiere di argento una Rabescata l'altra con dui putti con Arma con sui Piedi.*

(c. 580v)

*Dui Candellieri di argento grandi alla Romana con dui smacalattori di argento.*

*Dui forchette d'argento à tre corna piccole et un Cortello con il Manico d'argento.*

*Un Orologgio svegliadoro.*

*Un'altro Orlogetto à Mostra dorato con la sua Casetta.*

*Un Studiolo di Ebano con sui tiratori dentro al quale vi erano l'Infr(ascritt) e cose.*

Una Medaglia di Oro grande quanto una Piastra In una parte vi è una Croce e sotto vi stà Un leone e un altro Animale e dall'altra parte l'effigie di leopoldo Guilelmo Arciduca d'Austria.

*Un doblone di Spagna da dui.*

*Un Anello di oro con Crocetta di Diamanti.*

*Un'altro anello con Pietra di Diamante con un poco di colore cedrato.*

*Un'altro anello con Pietra Bianca che pare un Diamante.*

*Una Mostra di Orologgio di oro smaltato con la sua Catenella fatto a cochiglia.*

*Una Tazza d'argento dorata fatta à Navicella con la sua Cassa coperta di Corame.*

(c. 581r)

*Cassato perché fu detto essere proprio del Sig.r Card(ina)l Antonio.*

~~Un Retrattino della b(u)ona me(moria) del Sig(nor)e Card(inale) Mazzarino fatto s(opr)a oro con un Cristaletto s(opr)a ovato della grandezza quasi di un giulio.~~

*Un Buletto del Monte della Pietà al p(ri)mo Custode sotto nome di Giorgio p(er) pauli trecento sotto li 18 Ottobre 1660 n° 27461.*

*Un altro del (pri)mo detto Custode sottonome di Giorgio p(er) pauli 300 li 20 (dice)mbre 1660 n° 3313.*

*Un altro del 2° Custode sotto nome di Pietro Pavolo p(er) pauli 220 li 18 Genn(ai)o 1661 n° 1802.*

*Un altro del 2° Custode sotto nome di Pietro Paulo p(er) pauli 190 li 29 Gennaio 1661 n° 2825.*

*Una saliera d'argento quadra.*

*Un'altra Saliera più piccola col Coperchio colla peparola d'argento.*

*Dui Anelletti con pietre false.*

*Un Anello con tre brilli con smalto nero.*

*Un altro Anello a stella con sette brilli.*

*Un'altro Anello con una torchinetta.*

*Un'altro Anello con Vero torchino fatto a sigillo.*

*Un Cerchietto d'oro voto di dentro.*

*Una tazza di argento à Navicella.*

(c. 581v)

*Sedici Cuchiari d'argento alcuni novi et alcuni adoprati.*

*Sedici forchette di argento à tre punte all'antica.*

*Due forchette a quattro punte alla Moderna.*

*Una forchetta a dui punti all'Inglese.*

*Undici Cortelli col manico di argento.*

*Una Borsetta di raso doratto Rosso con alcuni Agnus Dei piccioli dentro.*

*Un'altra Borsetta torchina Inargentata.*

*Un tafetano rigato rosso e Bianco.*

*Un scattolino dentro al quale furono trovati un paro di pendenti fatti à filo con cinque perle scaramazze p(er) ciascuno pendente.*

*Un Vezzetto di perle scaramazze piccole n° centocinque.*

*Un fiocco di Corona con fettuccia colore di mare con dui medaglie d'argento.*

*Un Credenzone alla Genovese con quattro tiratori dentro li quali vi erano l'Infr(ascritt)e robbe.*

*Un feraiolo di panno di Spagna nero con merletti intorno.*

*Un altro di panno di Spagna senza merletti.*

*Un paro di Calzette di seta usate.*

*Calzari e Giubbone di panno usato.*

*(c. 582r)*

*Un telo di tafetano di Foligno di Canne tre in c(irc)a.*

*Dui para di Calzoni usati di seta.*

*Tre Casacche una di panno e dui di seta assai Usate.*

*Un paro di Calzette di seta nere usate.*

*Un altro paro più cattive.*

*Un Vestito da campagna di color biscio di robba francese con un paro di calzette di seta lisce con un feraiolo d(ett)o tutta su foderato con tafetà rigato.*

*Un tafetano di tubino usato assai.*

*Una casacca di ormesino usato.*

*Un paro di guanti da campagna.*

*Cinque Giubboni usati di diversi colori.*

*Un paro di Calzoni di veluto stracciati usati et un altro assai usato.*

*Un Giubbon di veluto usato assai.*

*Dui sciugatori di ormesino Rosso con merletti uno d'oro e l'altro d'argento assai usati.*

*Quattro para di scarpe di camoscio et un paro di Marottino.*

*Sette pezzi tra casacche e giubboni rotte e di cattiva condicione con tre para di maniche rotte e cattive.*

*Un feraiolo di scarlatto rosso.*

*Un studiolo a dui pezzi dentro il quale vi erano l'Infr(ascritt)e cose.*

*(c. 582v)*

*Vinti doble d'Italia.*

*Un'altra similm(en)te d'Italia.*

*Dicinove doble di Spagna.*

*Sei tondi di porcellana con dui barattolini.*

*Dieci Medaglie antiche.*

*Una Borsa ricamata con alcuni pezzi di reliquia sciolti.*

*Una Pietra di sale in pezzi.*

*Un scatolino tondo lavorato a scorto di paglia dentro una corona di Calanbuco con medaglia di argento.*

*Un altro scatolino lungo lavorato simile dentro il quale un'altro scatolino con dentro due pillole.*

Due Puttini di Creta.

*Un paio di manette di ferro.*

Un Puttino di creta rotto.

Quattordici penelli di setole tra grossi e piccoli.

*Sei Ofizioli di cera.*

Una Carta con pezzetti di Colore di lacca fina.

*Una Bilancietta di peso di m(one)ta.*

Nel pezzo di sotto di d(ett)o Stodiolo

Diversi disegni quali furono Consegnati al Sig(no)r Carlo Maratti per dover riconoscere e distinguere quelli che sono stati lasciati all'Em(inentissi)mo Sig(no)r Card(ina)l Antonio Barberini.  
(c. 583r)

Nella mede(si)ma Stanza

*Due sediole di panno franzese.*

*Una sedia di Vacchetta usata vecchia.*

*Un sgabello di noce vecchio.*

*Un tavolino con due tiratori in uno de quali vi è un giacco di maglie di ferro.*

Un Credenzino sopra detto Tavolino con sportelli ramati dentro il quale vi erano l'Infrascritti Libri.

Un libro coperto di Carta pecora con filetti d'oro Intitolato le Gemme antiche figurate di Leonardo Agostini senese.

Un libretto coperto di Carta pecora con filetto d'oro e fettucce di Seta con diverse figure che comincia col nome di Giesù e seguita con diverse figurine di Giesù Bambino, e più Segue la vita di Sant'Ignatio Fondatore della Compag(nia) di Giesù con altre figure.

Un libro coperto di Carta pecora Intitolato Indici de sommi Pontefici degli Imperadori et de Consuli tratti da quelli del Car(ina)l Baronio.

Un altro libro con Carta pecora con filetti d'oro con fettucce Intitolato Flora ovvero cultura de Fiori del P(ad)re Gio: Bat(tis)ta Ferrari senese della Compagnia di Gies(u).

(c. 583v)

Un libro intitolato Annali Eccl(esiast)ici tratti da quelli del Card(ina)le Baronio p(er) Oderico Rinaldi Triviggiano.

Un libro Intitolato Tesoro politico raccolto p(er) Comin Ventura da esemplari della accademia Italiana di Colonia.



Un libro Intitolato del vivere delli Romani o di Conservare la Sanità di Alessandro Petronio da Civita Castellana.

Un libro Intitolato Historia delle Guerre Civili di Francia di Enrico Caterino d'Avila.

Un libro Intitolato il Perfetto legendario della Vita e fatti di N(ost)ro Sig(nor)e Giesù Christo e di tutti i Santi di Anfolito Vigliego.

Un libro Intitolato Annali Eccl(esiasi)ci tratti da quelli del Card(ina)l Baronio p(er) Odorico Rinaldi Trivigiano.

Un libro Intitolato le Bravure del Capitano Spavento di Fran(ces)co Andreini.

Un libro coperto di Corame rosso con arme di Card(ina)le con alcune Figure di Medagioni e con alcuni disegni e carte bianche.

Un libro Intitolato Orationi Militari di Remigio Fiorentino.

(c. 584r)

Un libro Intitolato continuat(io)ne del tesoro politico di Ludovico Ricco.

Un libro Intitolato della Genealogi degli Dei di Gio. Boccaccia.

Un libro Intitolato gli Annali di Cornelio Tacito di Giorgio Dati Fiorentino.

Un libretto Intitolato Incomincia il Prologo del vulgarizzatore del Dialogo di Misere Santo Gregorio Papa.

Un libro Intitolato le Vite de S(an)ti Padri di Gio(vanni) Mario Verdizotti.

Un libro Intitolato il Vago e dilettevole giardino raccolto dal P(ad)re Luigi Contarino.

Un libretto In carta pecora con fettucie Intitolato la perfettione del Cavallo di Fran(ces)co liberati Rom(an)o.

Un libretto Intitolato opere del Conte Ubaldo Bonarelli della Rovere.

Opere del Co(n)te Guid. 'Ubaldo Bonarelli della Rovere.

Un libro Intitolato Aedes Barberine ad Quirinale(m) à Comite Hieronijmo Decio Perusino descripte.

Un libro Intitolato Martirologio Rom(an)o.

Un libretto Intitolato Hesperides sive malorum aureorum cultura et usu Gio(vanni) Bapt(ist)a Ferrarij Senensis.

Un libretto con alcuni disegni di Teste che vi è *scritto* nella prima carta Jo. Pietro Stefanoni Rom(an)o.

Un libro Intitolato vite di Plutarco Cheroneo degli huomini Illustri Grecie di Ludovico Domenichi.

Un libretto Intitolato la strage dell'Innocenti del Cavalier Marino.

(c. 584v)

Un libretto Intitolato la sanpogna del Cavalier Marino.

Un altro delle Poesie di Girolamo Preci.

(c. 585r)

Un libretto Intitolato Opere Poetiche di Cesare Caporali.  
Un'altro rime del sig(nore) Giuliano Cosellini.  
Un'altro Villa Borghese fuori di Porta Pinciana.  
Un'altro ditionario francese.  
Un'altro di carta Bianca con alcuni schizzi.  
Un'altro delle guerre Civili de Romani d'Appiano Alessandrino.  
Un'altro Arcadia del Sarazzano.  
Un'altro In lingua franzese di diversi habiti.  
Un'altro Il Tesoro della Sanità di Castor durante.  
Un'altro In foglio grande del modo Tenuto In trasferire l'obelisco Vaticano e delle fabbriche fatte da Papa Sisto Quinto.  
Un'altro piccolo delle Guerre de Goti.  
Un'altro l'Immagine degli Dei degli Antichi.  
Un'altro stracciato Intitolato Goffredo, overo Gerusalemme Liberata, del Tasso.  
Comentarij di Anton(io) Fran(ces)co Cirni Cato.  
Un libro In foglio di carta grossa con alcuni schezzi.  
Un altro dell'istessa qualità.  
Un altro con alcune stampe di caccie, animali, e figure.  
(c. 585v)  
Un'altro Intitolato aggiunta al 2° libro di Don florisello.  
Un libretto Rime di Guglielmo Pagnino luchese.  
Un'altro Intitolato compendio Historico del vecchio e nove Testamento di Bartholomeo Dionigi da Fano.  
Doi libri di Musica.  
Un libretto Intitolato corona d'Appollo.  
Un libretto delle lacrime del Tevere.  
Il maritaggio delle Muse di Gio(vanni) Giacomo Ricci.  
Le Rime del Cavalier Marino.  
La Zampogna del Cavalier Marino.  
Un libretto di manoscritto de ricordi, e note dell'Instr(ument)i.  
Un libro di diversi Instr(ument)i publici.  
Un'altro de ricordi.  
Un'altro Intitolato Il supplem(en)to delle Croniche del P(ad)re Giacomo Filippo da Bergamo.  
*Una cassetta d'Albuccio vecchia.*

*Un tavolino di noce con un tapeto cerato e rotto.*

*Un libretto con favole d'Issoppo.*

*Una scattola con tre compassi d'ottone con una squadra d'ottone e un'altra squadretta di ferro con chido [sic] da carrozza dorato.*

*Un rametto con un sbozzo d'una Venere.*

*Un tavolino p(er) magnare à letto.*

(c. 586r)

*Una cassa d'Albuccio grande dentro l'Infr(ascritt)e robbe.*

*Ventisei salviette ordinarie.*

*Una tovaglia grande da tavola alla Damaschina.*

*Otto tovaglie da tavola ordinarie.*

*Tredici sciugamo [sic] grossi.*

*Doi sciugatori ordinarij usati.*

*Cinque sotto calzoni vecchi.*

*Dodice camiscie usate.*

*Doi para di scarpini usati di tela.*

*Sette para di calzette di filo.*

*Cinque bavavolette da putto.*

*Tre salviette di tela Renza.*

*Tre fazzoletti usati.*

*Dui berrettini di tela usati.*

*Due canestrelle vecchie.*

*Dui para di sotto calzette di tela p(er) cavalcare.*

*Una cotta da prete usata.*

*Una portiera di corame vecchia e rotta.*

Nella stanza a mano dritta della sala che risponde nella loggia

*Una lettiera alla Napolitana con pagliariccio in doi pezzi.*

(c. 586v)

*Un Matarazzo bianco cattivo.*

*Un'altro foderato di Rasetto con capezzale simile, et un altro capezzale cattivo.*

*Doi coperte di lana.*

*Un matarazetto da letto di riposo rotto e guasto.*

*Una vacchetta da riposo.*

*Un credenzone d'Albuccio dentro con roto di tela dà far tela di pitture.*

*Una carabina fatta à rota.*

*Una Balestra.*

*Doi terzaroli.*

*Un'altro terzarolo senza manico dentro la cassa.*

*Un'altra cassa da terzarolo con la sua Padrona, e doi Armacolli e cinturini.*

*Doi cuscini di rasetti vecchi e rotti.*

*Un feragiolo da comedie di terzanello con strine falle mal conditionato.*

*Un piede stallo di Pietro mal conditionato s(opr)a d(ett)a credenza.*

*Un credenzino d'Albuccio.*

*Un tavolino con tiratori.*

*Una brocchetta di rame guasta.*

*Un tondo di [lacuna] vecchio.*

*Venti piatti di maiolica fina e ordinaria.*

*Sei barattoli tra grandi e piccoli.*

*(c. 587r)*

*Una Campana di piombo con il suo fondo di rame.*

*Un caldaretto di rame piccolo.*

*Una concolina d'ottone.*

*Un'altra campana di Piombo, e rame.*

*Un lucierniero di legno.*

*Una boccia di vetro con suo sughero.*

*Una boccia di maiolica.*

*Un canestrello con quattro serrature.*

*Una Portiera di corame vecchia e rotta.*

*Un paro di capo fochi d'ottone grandi.*

*Cinque cappelli vecchi e rotti.*

*Un trepiedi di lana mano.*

*Un cortinaggio di taffetano rosso vecchio e rotto.*

*Una coperta di tafetano trapuntata vecchia e rotta.*

*Una coperta di lana.*

*Un scabello di noce vecchio.*

*Quattro colonne di ferro della letteria del suo letto con le sue bacheche.*

*Una canestra di venili.*

*Doi sediole di paglia.*

*Una bacchetta coperta di corame.*

*Una pettiniera vecchia e rotta.*

Un quadro In tela da Imperatore con una Venere e cupido con cornice con filetti d'oro.

(c. 587v)

Un quadro senza cornice con una altra Venere con un putto et una vecchia.

Un'altro quadro senza cornice tela d'Imperatore con Paesi.

Un quadro tela di testa con una testa di donna con cornice fiorata d'oro.

Una Madonnina con il Christarello, San Giosepe e San Giovannino con cornice con filetti d'oro.

Un quadretto senza cornice con l'Angelo Custode.

Un'altro quadretto con la Madonna abbozzata con doi Santi.

Una cornice nera con filetto d'oro con disegno.

Un quadro senza cornice con ritratto con il Card(ina)le Biscia.

Un quadro senza cornice con Santa Teresia et altre Sante.

Un quadretto con sbozzetto di Christo e S. Pietro senza cornice.

Un altro con un sbozzo d'una Madonnina.

Un'altro con un sbozzo d'un giovane.

Un'altro con una testa d'una Donna.

Un quadro senza cornice con San Fran(ces)co che sposa la Carità.

Un quadro senza cornice con un sbozzo di Agarre l'Angelo, et Samuele.

Un quadro con cornice dorata con una testa d'un vecchio.

Un quadretto senza cornice con la Madonna, et alcuni Santi.

(c. 588r)

Doi quadretti tondi con Paesi.

Un quadretto con uno sbozzo di S. Andrea che va al Martirio.

Un'altro simile che N(ost)ro Sig(no)re v`a al Calvario.

Un quadretto tondo con un Vascello.

Un quadretto longo con certi puttini.

Un quadretto piccolo con Paesini.

Un quadro senza cornice con doi teste.

Un quadretto con doi Uccelli con cornice dorata.

Un quadretto con il ritratto di Urbano Ottavo con cornice.

Un quadro senza cornice con il ritratto del Duca Cesarini Vecchio.

Un quadretto con cornice con un disegno.

Un quadro con un ritratto [d'] huomo con cornice, con filetti et rose d'oro.

Doi quadretti di tela da testa con paesi, con cornice con filetti d'oro.

Un quadro senza cornice con San romualdo, et altri frati.

Un quadretto, con doi figure, cioè teste di Dame con cornice dorata rabescata.

Un quadro senza cornice con l'effigie d'Urbano Ottavo.

Un'altro senza cornice con il ritratto di Sta. Maria Maggiore.

*Nella stanza à mano manca che è nella sala che è la cucina l'Infr(ascritt)e robbe*

*Un letto a credenza p(er) il servitore con pagliariccio e (c. 588v) materazzo coperta.*

*Un'Ara e dentro dui piatti di stagno.*

*Un tavolinuccio vecchio e rotto.*

*Una concolina di rame.*

*Un Banco Rustico.*

*Quindici tondi piccoli ordinarij.*

*Quattro tegamini di terra.*

*Un caldarino di Rame.*

*Doi tre piedi piccoli di ferro.*

*Dui capo fochi piccoli.*

*Una catena da camino.*

*Tre piedi di ferro da cocer ova.*

*Una graticola rotta molto cattiva, tre spiedi, dieci pile di diverse rotte di terra con coperchi simili.*

*Una [lacuna] con suo copirchio.*

*Dui coperchietti di rame.*

*Un caldarozzo con suo coperchio.*

*Una scaldavivande d'ottone.*

*Quattro candielieri d'ottone.*

*Un polsonetto.*

*Dui padelle.*

*Una sedia di corame vecchio.*

*Una padella sbusciata.*

*(c. 589r)*

*Una grattacascio.*

*Una statera.*

*Doi Cappelli da cucina.*

*Un schiumarello di ferro.*

*Un buzzico giallo.*

*Doi altri piccolini rossi.*  
*Tre barattoletti.*  
*Un vaso di terra bianco.*  
*Una tavola da batter l'onto.*  
*Un lucernario di legno.*  
*Un cabarino di rame piccolo pieno di Cennere.*  
*Una cucchiara da maccheroni di rame vecchia e rotta.*  
*Doi grattacascio piccole vecchie.*  
*Trentacinque pezzi di quadri a fumicati e mal conditionati.*  
*Dui setacci.*  
*Un fiasco acciaccato, un'altro più piccolo.*  
*Doi tondi mezzani di maiolica ordinaria.*  
*Una lucerna d'accademia.*

Nell'Antrone avanti che s'entra In sala

*Una tela da Imperatore con S. Antonio di Padova et Angeli.*  
*Un'altra tela d'Imperatore con il ritratto dell'Em(minentissimi)mo (c. 589v) Sig(no)r Cardinal Antonio Barberini.*  
*Un'altra tela più grande da Imperatore con schezzo di gesso.*  
*Un'altra tela d'Imperatore liscia.*  
*Un'altra tela un poco più grande liscia.*  
*Un'altra tela da testa con un sbozzo, che vi è incominciato un Christo, e un puttino.*  
*Un'altra tela da testa con un schezzo d'una fontana.*  
*Doi gambe di gesso.*  
*Quattro colonne da letto piccole vecchie e rotte.*

*Nella soffitta s(opr)a alla Scala*

*Diverse bagaghe di legname vecchio cioè pezzi di tavole e telari vecchi con certe scudelette da colori.*  
*Un mortaro di marmo con suo Pinello.*  
*Un candeliero di legno.*  
*Un mortaretto di legno.*  
*Alcuni pezzi di peperino p(er) scale.*

Nella stanza à mano manca nella scala che risponde In strada

*Un tavolino d'ebano Intersiato d'avorio con tiratore.*  
*Quattro sedie di corame usate.*  
(c. 590r)

*Tre scabelli di noce usati.*

Una spinetta con suoi piedi.

Un cimbalo con suoi piedi fatti con tre Arpie.

*Un scrittoio d'ebano intersiato d'avorio.*

*Un specchio di Cristallo con cornice d'ebano.*

Un quadro con S. Girolamo, che si comunica con cornice con filetti d'oro.

Un quadretto con San Pietro, e l'Angelo quando esce di carcere con cornice con filetti d'oro.

Un quadro che è del Panbocci con cornice con filetti d'oro.

Un quadro tela d'Imperatore con Caino che ha ucciso Abelle con Cornice gialla.

Un quadretto con Arme Barberina con cornice negra.

Un quadro d'una Natività del Sig(no)re con sua cornice con filetti d'oro.

Un quadretto senza cornice con la Madalena.

Un quadretto ovato con la favola d'Adone con cornice dorata.

Una Madonnina assunta senza cornice.

Una cornice di legno semplice vota.

(c. 590v)

Un'altra cornice vota simile.

Un quadretto con San Gio(vanni) Batta(ist)a, a Giesù Christo, che si battezza con cornice con filetti d'oro.

Una cornice dorata Intagliata vota con tela Imprimita.

*Un'altro specchio con cornice nera.*

*Dui portiere di corame vecchie.*

*Un param(en)to di comame in d(et)ta stanza.*

*Una gabbia di fil di ferro.*

*Cinque candele appese nelle muraglie.*

*Un ferro dà schiavo da mettese alli piedi.*

*Una cassa d'Albuccio scorniciata dentro l'Infr(ascrit)te robbe.*

*Una zampanara.*

*Un Rotolo di Salviette in Pezza grosse ordinarie n° 8.*

*Un Rotoletto di salviette più sottile n° 17.*

*Tre para di lenzoli usati.*

*Una coperta di bambacina bianca.*

*Un'altra coperta fatta à schacietti bianca.*

*Un vestito da campagna di panno griscio con suo feragiolo con la sua Ungarina con bottoni d'oro.*



*Un'altro vestito, calzone e giuppone di panno con sua Ungarina di color lionato.*

(c. 591r)

*Un copertino di rasetto di diversi colori.*

*Un feragiolo di telettone usato.*

*Nell'ultima stanza*

(c. 591v)

*Panni bianchi riportati dalla lavandara.*

*Tredici lenzole frà li quali ve n è uno di tela grossa e gli tela sottile.*

*Un panno come un mezzo lenzolo roto rappezzato.*

*Quattro sciugamani.*

*Quattro salviette.*

*Tre camicie da homo.*

*Robbe ritrovate nel cassone da dormire che sta In sala serrato à chiave*

*Una catinella di maiolica fatta à spicchi col bucaletto da dar l'acqua alle mani con l'arma del defonto.*

*Un vaso à ulicca p(er) lavare le mani con l'arma sud(ett)a.*

*Due Buzzichetti da olio et aceto di maiolica con arma sud(ett)a.*

*Una saliera di maiolica con arma sud(ett)a.*

*Ventisei piatti di maiolica à scudella alla fransese con arma sud(ett)a.*

*Cinque piatti più grandi con arma sud(ett)a.*

*Un bacile tondo con arma sud(ett)a.*

*Due baccilette longhe con arma sud(ett)a.*

*Due sottocoppe una liscia e l'altra sbozzolata con arma sud(ett)a.*

(c. 592r)

*Due scudelline lisce.*

*Quattro tondi piccoli di maiolica ordinaria.*

*Una canestrina con dieci bicchieri di maiolica di diversa sorte e diversi rotti.*

*Una catinella di vetro aggiacciata.*

*Dieci tondi di stagno mezzani.*

*Doi piatti grandi di stagno.*

*Diecidotto tondi fra grandi e piccoli ovati e longhi di latta stagnati.*

*Due cucchiari d'argento piccoli usati assai ritrovati In cucina.*

*Due rametti di mezzo palmo In circa, uno con fiori l'altro con frutti, et un bastone guarnito di madreperle con diverse strisce d'argento ritrovati In camera, dove stava il defonto.*

In una cassetta sotto il letto diverse cartucce, con alcuni pezzi di libretti stracciati.

Cinque pezzi di libri manoscritti di Teologia.

Disegni che furono ritrovati nella parte di sotto del Credenzone nella Camera del defonto conforme alla prima descrizione revisti e scelti dal sud(detto) Sig(no)r Carlo Maratti a sua relatione sono l'Infr(ascritt)i.

Trentasette disegni, che d(ett)o Sig(nore) Carlo ha scelto essere quelli (c. 592v) che il Sig(no)re Andrea defonto fece In lombardia appresso il Coregio, e Paolo Veronese quali sono stati consegnati al med(esi)mo Sig(no)r Carlo p(er) doverli consegnare all'Em(inentissi)mo Sig(no)re Cardinal Antonio In conformità delli Codicilli del d(ett)o Sig(no)r Andrea.

E più disegni di Accademia parte abbozzati, parte finiti n° trecento.

E più disegni diversi di studij diversi di opere fatte dal q(uondam) Sig(no)r Andrea n° 59 cinque cento novantatre.

E più altri disegni diversi n° 36.

E più disegni d'accademia n° 9.

E più di stampe diverse n° 24.

E più sette putti di Creta Cotta rotti, sei de quali sono di mano del Sig(no)r Fran(ces)co Fiammenghi, quali restorono in potere, et In mano del d(ett)o Sig(no)r Carlo Maratti.

Deinde fuit aperta Janua utlime stantie versus vias rosellas In qua fuerunt reperta bona Infr(ascritt)a v(ide)l(ice)t.

Un quadro tondo con cornice di legno con S. Simeone, la Madonna, Christarello e S. Gioseppe.

Un quadro senza Cornice Didone con la spada In petto.

Un quadro senza Cornice con S. Simeone senza testa.

Un quadro senza cornice con una figura di Donna (c. 593r) rappresentante Racchelle In tela da testa.

Una cornice dorata vota.

Un quadro senza Cornice con l'effigie di N(ostro) S(ignore) Papa Alessandro (setti)mo.

Un quadro senza Cornice con vecchio rappresentante l'Inverno.

Due tele dipinte à guazzo con due figure.

Una Cornice di legno vota d'altezza quattro palmi.

Un'altra da testa vota.

Un'altra più piccola negra con filetto d'oro vota.

*Un'altra ovata con festone vota.*

Doi quadri tela da tre palmi con paesi senza cornice.

Un disegno di S. Girolamo con cornice negra filetto d'oro.

Una cornice grande Colore di noce con filetto d'oro Vota.

Un'altra cornice color di noce vota.

Un'altra negra con filetto d'oro vota.

Un'altra più piccola negra con filetto d'oro vota.

Una Tela Impremita con cornice dorata.

Un quadro con S(an)to Antonio di Padova, che risuscita un morto con altre figure con cornice negra e dorata.

Un quadro di un Ecce homo con cornice dorata.

(c. 593v)

Una Tela impremita con cornice negra rabescata.

Un'altra simile con cornice dorata.

Una cornice grande color di noce con filetto d'oro vota.

Una tela Impremita con cornice dorata di quattro palmi In cir(c)a.

Una cornice stretta vota con filetto d'oro.

Un'altra in ottangolo con filetti d'oro.

Un quadro senza cornice tela da Imperatore con la Natività di San Gio(vanni) Batt(ist)a.

Un quadro senza cornice con S. Filippo e S(an) Gio(vanni) Batt(ist)a.

Un quadro tela di quattro palmi con la Madonna, Christo e S(an) Gioseppe con cornice dorata.

Due cornice vote una bianca e l'altra Color di noce.

Un quadro senza cornice con la decollazione di San Gio(vanni) Batt(ist)a tela d'Imperatore.

Un ritratto di fran(ces)co Albano Pittor celebre con cornice color di noce e dorata.

Un quadretto In rame con S(an) Gioseppe dormiente con Angelo la Madonna, e Cristarello con cornice.

Un disegno di un Sacrificio con cornice negra filetto d'oro.

Un'altro disegno In carta con Arianda [Arianna] Cornice negra.

(c. 594r)

Un Cornice d'ebano vota.

Un ritratto d'una testa d'huomo con una berretta In testa con cornici negra e filetti d'oro.

Tre cornicette vote.

Una Cornice dorata con una tela imprimita di mezza testa.

Un quadro con due teste di S(an) fran(ces)co, e S(ant') Antonio con cornice negra rabbescata.

Un quadro grande con S(an) Gio(vanni) Batt(ist)a e Cristo che si battezza.

Un'ottangolo di tre palmi con l'aurora senza cornice.

Due tele d'Imperatori con la favola di Catone.

Un'altra simile con Appollo e Vulcano.

Un'altra più grande, con Caino et Abelle.  
Una tela disegnata con il transito di S(ant') Anna.  
Un quadro più grande con Arianda [Arianna] e Bacco.  
Un'altra con l'Istessi baccanali.  
Un'altra più grande con un Sacrificio.  
Un quadretto senza Cornice con una testa del Salvatore.  
Due cornicette vote.  
Un quadro Tela d'Imperatore con l'Arbore della famiglia Bottugli di Pavia.  
(c. 594v)  
Un paese In tela di tre palmi.  
Due quadri di tela di quattro palmi In cir(c)a con San Giosepe che dorme, e l'Angelo.  
Una tela d'Imperatore Impremita con certi segni sopra.  
Un'altra di tela d'Imperatore disegnata con una Venere di sopra.  
*Due sedie di corame vecchie.*  
*Due scabelli di noce vecchi.*  
*Una tavola di pietra mischia con piedi di legno.*  
*Un scabello a cassetta.*  
*Un legno con una vita ò strettora.*  
*Due scalette da dipignere.*  
Quattro teste di gesso.  
*Un letto a credenza con un corame vecchio rotto.*  
*Due staffe di ferro con alcuni pezzi di ferri.*  
*Una portiera di corame usata.*  
*Una gabbia vecchia con ferro filato.*  
*Un credenzino da tener li colori.*

Nella Stanza sud(ett)a di dietro

Una tela grande disegnata col gesso.  
(c. 595r)  
Un quadro con Caino et Abelle.  
Tela di sette palmi.  
Due tele grandi Impremite p(al)mi 7 In circa.  
Una tela grande che vi è principiato un disegno di S(an) Paolo.  
Un'altra tela d'Imperatore con un sbozzo di un Somaro.  
*Due sedie di corame vecchie.*

*Un modello di legno con giunture che si movono.*

*Una scaletta d'Albuccio di tre scalini con il suo ripiano.*

Una tela avvoltata con la Galatea.

Un'altra tela Involtata di una Venere sbazzata.

Un'altra tela grande Involtata con sbozzi di un Christo, che consegna le chiave à S(an) Pietro.

Una altra tela con l'histoire di Moijse nel Deserto.

Due cavalletti d'alsare, et abbassare.

*Un credenzone d'Albuccio corniciato dentro di esso l'Infr(ascritt)e robbe.*

*Una Giubba alla Turchetta stracciata.*

*Sette tra gasacche e giupponi vecchi e rotti di diversi drappi.*

(c. 595v)

*Un feraiolo di saia verde da livrea verde con un giuppone di fustagno e maniche della med(esim)a livrea.*

Nella loggia sei pezzi di quadri diversi rotti.

Diversi gessi da scriversi in altra sessione e la d(ett)a stanza p(er) questo eff(ett)o fu serrata e postori segnatoli.

(c. 596r)

Otto pezzi di gesso formati alla Colonna Trogiana [sic].

Sei pezzi di gesso di figure sopra à un p(ri)mo formate sui l'Antico.

Tre pezzi di Gesso di Putti formati da fran(ces)co fiammenghi.

Dieci pezzi di gesso con teste puttini, leoni, et altre.

Una testa del Hercole di farnese.

Una testa d'Appollo di belvedere.

Una Testa dell'Antino di belvedere.

Con tre altre Teste di grandezza simile.

Torso di belvedere.

Un torso di Una Venere formato su l'Antico.

Una gamba, e coscia del Gladiatore di Borghese.

Due piedi di gesso formati sul naturale.

Un Testa di Gesso di Alessandro Magno.

Due pezzi di Gesso di torso formati sul'Antico.

Due piedi di Gesso dell'Appollo di belvedere.

Una testa di gesso di un fauno.

Un braccio di gesso che vien da Michelangelo.

(c. 596v)

Tre teste di gesso con sui pieducci formati dall'Antico.

Una testa di gesso rappresentante Roma.

Una testa di gesso Dell'Aoconte [sic] di belvedere.

Un'altra testa con suo busto di gesso.

Altri sedici pezzi di teste diverse, che mede(mame)nte vengono dall'Antico.

Due mani congiunte formate sul naturale.

Un'altro piede di un giovene formato sul naturale.

Altre cinque teste di Gesso diverse che vengono dall'Antico.

Un gruppo di due figure, che rappresentano dui Gladiatori rotti.

Un specchio in triangolo con cornice d'oro.

Nella stanza da basso nell'Antrone vicina alla schala

Il torso del Nilo di belvedere con la testa del med(esim)o separata rotta.

Un ritratto di gesso della fel(ice) me(moria) d'Urbano Ottavo.

Un torso formato al naturale grande su l'Antico.

Due altri torsi mede(mame)nte formati sul'Antico più piccoli nel naturale.

Un'altro torso medemam(en)te formato rappresentante un (c. 597r) Christo morto rotto.

Una mano di gesso formata sopra à S(an) Andrea di mano del Sig(no)r fran(ces)co fiammenghi in S(an) Pietro.

Ventun'altri pezzi di gessi diversi della med(esim)a stanza.

*Una vettina grande con olio dentro d'un palmo e mezzo In circa.*

*Due altre vettine piccole vote.*

*Un piede di legno à triangolo con un modello di mazza s.a.*

*Quattro cassette da tener Gessi.*

*Un tavolino d'Albuccio piccolo rotto.*

*Tre pezzi di pietra segati sottili.*

Nella prima stanza a mano dritta nell'Entrare della Porta di strada

Una tela grande dove è dipinto à guazzo una notte grande al naturale mane di Carlo Mangione [Magnoni].

Tre altre tele lisce di palmi 9 In circa.

Una tela ovata impremita à guazzo grande dodeci palmi In circa.

*Un tavolino con tiratori vecchio e rotto.*

*Una ferrata di quattro ferri e cinque à traverso.*

*Una credenzina vecchia rotta senza sportelli.*

(c. 597v)

*Una credenza corniciata con sui tiratori.*

*Una cassa d'Albuccio rotta.*

*Quattro Colonne di noce da liettiera.*

*Quattro sedie à braccio vecchie e rotte.*

*Dui scabelli di noce vecchi e rotti.*

*Due pezzi di ferro piani.*

*Due ferri tondi lunghi quattro palmi In circa.*

*Una sega vecchia.*

*Un cavalletto di legno vecchio.*

*Una scaletta da tener piatti.*

*Nella stanza contigua alla sud(ett)a*

*Due botte cerchiare di ferro.*

*Due menze botte cerchiare di ferro.*

*Due altre con cerchi ordinarij.*

*Due Caratelli.*

*Un'altro più grande.*

*Due mezzi barili tutti voti.*

*Una cantinetta con nove bocce di vetro.*

*Un secchio con cerchi di ferro piccolo.*

*Dieci nove tavole tra vecchie e nove.*

*Un cerchio di ferro da Caratello.*

*Con travicelli che stanno sotto le botte.*

(c. 598r)

*Nella stanza à mano dritta nel Cortile*

*Un quadro senza cornice con un Donna che Zinna un putto et con un vecchio.*

*Due tele da Imperatore liscie.*

*Un'altra più grande liscia.*

*Un'altra simile liscia.*

*Due telari de quadri.*

*Una cornice grande liscia.*

*Un quadro ottangolo con una Donna abbozzata.*

*Tre cornice due con filetti d'oro.*

*Una lettiera di noce con sue colonne testa dorata di fresci con sue tavole.*

*Una vettina usata.*  
*Undeci pezzi di marmo da fare teste.*  
*Una tavolaccia s(opr)a d(ett)i marmi.*  
*Un pezzo di pietra liscia.*  
*Un bancone da falegname.*  
*Tre vasi rotti.*  
*Diversi mattoni n° 500 in circa.*  
*Due tavole vecchie.*  
*Diverse stole da coprirlu usati.*  
*Un mortale di marmo.*  
*Due Gebosie rotte.*  
(c. 598v)

Nella stanza sopra alla sud(ett)a

Un quadro con una Venere abbozzato senza cornice.  
Un quadro di sette palmi In circa.  
Un'altro da testa o tre palmi con un sbozzo di un Santo.  
Un quadro con una Divina Sapienza tela di 7 palmi In cir(c)a.  
Una Tela Impremita bislunga di palmi 9 In circa.  
Un ottangoletto ovato con paese.  
Un quadro con figura di una donna sbozzata.  
Un quadro tela d'Imperatore con S(an) Gio(vanni) Batt(ist)a, e Christo, che si battezza.  
Un quadro con un sbozzo di ritratto di donna.  
Un quadruccio ovato con paese.  
Un quadro senza cornice tela di tre palmi con armatura.  
Una tela d'Imperatore liscia.  
Un quadro tela d'Imperatore con la favola di Dedalo senza cornice.  
Un'altra cornice con l'Impresa della passione con un Christo morto.  
Una cornice di sette palmi In circa con filetto à pater nostri.  
*Una lettiera senza colonne con cinque tavole.*  
*Un matarazzo grande con un capezzale.*  
*Tre piedi ferro da lettiera grande.*  
(c. 599r)  
*Sei tavole d'abbete.*  
*Una pila di terra grande.*



*Una cassetta à scabello.*

*Un scabello di noce rotto.*

*Un tegame di terra.*

Nel Stantiolino Contiguo alla sud(ett)a

Una tela liscia tonda.

Un ritratto d'un Cardinale tela da testa.

Un'altra teletta liscia.

Un'altra tele da testa liscia.

Un'altra tela disegnata con certi putti bislunga.

Una tela d'Imperatore liscia.

Un'altra tela di palmi tre.

Un'altra tela piccola Imprimita.

Una tela grande di palmi 7 Inc(irc)a liscia Imprimita.

Un'altra tela da testa.

Un'altra tela d'Imperatore con sbozzo di una testa di Catone.

Due tele liscie di p(al)mi 7 In circa.

Un quadro bislungo con una S(an)ta Catarina.

Una tela piccola rotta.

(c. 599v)

Un'altra In ottangolo.

Due altre tele.

Una cornice grande Intagliata.

Una tela Involtata con la sapienza rotta.

Un'altra con alcune figure tutta rotta.

Due altre tele Involtate liscie.

*Un fortieraccio rotto.*

*A mezze scale Un lantarnone di legno scorniciato con una pietra ovata p(er) contra questo.*

In due nicchi due Aquile di marmo.

*Nel stanziolino à capo la prima scala dove vi è il camino da cucina*

*Un credenzone d'Albuccio alto quando un huomo dentro del quale vi erano l'Infra(scri)tte cose.*

*Un sacco rotto da farina.*

*Tre coperte di lana vecchie assai cattive.*

*Un panno d'Arazzo.*

*Un tegame di terra di Napoli.*

*Una concolina tonda con tre piedi sotto tondi.*

*Un'altra longa ovata.*

*Un coperchio da tiella con la sua tiella di rame grande.*

*(c. 600r)*

*Una brocchetta mezzana di rame.*

*Un'altra piccola rotta.*

*Una concolinetta di ottone.*

*Una scudella di rame con due manichetti.*

*Un'altra sbusciata p(er) scolare l'Insalata.*

*Due caldarinetti di rame.*

*Un setaccietto rotto.*

*Una pila grande di terra.*

*Un'Imbottatore di rame tondo.*

*Una cassa con cenere.*

*Un latarnone grande foderato di tela.*

*Un sportello di ferro nella bocca del forno.*

*Un Prete con caldarino di rame p(er) scaldare il letto.*

*Un paro di stivali di vacchetta cattivi.*

*Un sellino alla fransese con le staffe.*

*Un ferro da foro da tener legna.*

*Un ferro tira brascie.*

*Due graticole rotte.*

*Un'altro paro di stivali più cattivi.*

*Una cupella di legno.*

*Un tegame di terra di Napoli.*

*(c. 600v)*

*In un stantiolino à mezze scale un sacco di farina guasta.*

*Nell'Antrone da basso una tavola di marmo murata in dui pezzi.*

*Una conca di rame à capo di essa dove scaturisce una fontana à girandola.*

*Un vaso di fontana di marmo Intagliata con suo ornamento di scaglie.*

*Due banchi da i lati della tavola con suoi appoggi.*

*Un Imbottatore di legno.*

*Due scale à pirolì.*

*Due portiere vecchie rotte di tela.*

*Due tele bianche e torchine con suoi ferri et un'altra più piccola.*

*Nella stanza à mano manca nel cortile*

*Una caldara murata con il suo lavatore.*

*Due vettine di terra.*

*Un credenzino al muro.*

*Una brocca di maiolica ordinaria.*

*In d(ett)o cortile sei vasi con piante di merangoli colorati di rosso.*

*Un'altro simile e rotto.*

*(c. 601r)*

*Un altro senza pianta.*

*Due vasi più grandi con festoni e Aquile con piante di Agrumi.*

*Quattro vasi piccoli voti colorati di rosso.*

*Un'altro più piccolo.*

*Un scabellone ò cavalletto di legno.*

*Un secchio da muratore con cerchio di ferro.*

*Un pezzo di Colonna di marmo.*

*Quattro pezzi di peperini da scale.*

*Sette piedi di peperino p(er) vasi.*

*Nel Giardino*

*Trenta due vasi diversi con piante di merangoli et agrumi.*

*Quattro vasi con herbe.*

*Un vaso s(opr)a un piede di peperino rosso.*

*Una colonna alta più di un huomo.*

*Un vaso di peperino rotto.*

*Un pezzo di Colonna e s(opr)a una seppultura di pietra.*

*Una pietra da lavagna.*

*Quattro Colonelle In terra e una rotta s(opr)a Terra.*

*Due piedi stallo di peperino.*

*Quattro vasi rossi con la terra senza cosa alcuna.*

*(c. 601v)*

*Una cariola da muratore.*

*Un carrettuccio con due rote cerchiare di ferro.*

*Una vettina.*

*Un caratello e diversi legni e travi di pezzi di botte con certe legna da far fuoco e travi fuor della Porta In strada.*

*Tre pezzi di peperino et un pezzo di marmo.*

## REGESTO DOCUMENTARIO

## ELENCO DELLE ABBREVIAZIONI

ASR: Archivio di Stato di Roma

ASVR: Archivio Storico del Vicariato di Roma

ASC: Archivio Storico Capitolino di Roma

AFSP: Archivio della Reverenda Fabbrica di San Pietro

BAV: Biblioteca Apostolica Vaticana

ASV: Archivio Segreto Vaticano

AASL: Archivio dell'Accademia di San Luca di Roma

ASF: Archivio di Stato di Firenze

AAM: Archivio Antichi Mattei

AL: Archivio Lante

ANCFi: Archivio Niccolini di Camugliano di Firenze

AC: Archivio Caetani (Roma)



## 1621

- (27 settembre) pagati 25 scudi a “mastro Andrea Pittore, sono per un quadro di pittura dipinto in mezzo alla volta di una delle stanze della fabrica nova del Giardino della Navicella”: AAM [manca segnatura completa] (BENOCCI 1989, p. 191)

## 1624

- Casa in Vicolo delli Vantaggi, vi abitano “Benedetto Sacchi pittore, con Andrea suo figlio et Andrea Garofolino, romano, servitore. Comunicati”: ASVR, Descrizione delle Anime della Parochia di Santa Maria del Popolo [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 124)
- (20 ottobre) Riunione dell'Accademia di S. Luca in cui Andrea Sacchi viene eletto provveditore: ASR, TNC, uff. 15, 1624, pt. 4, vol. 102, cc. 233r-v, 246r (consultabile sul sito [www.nga.gov/casva/accademia/](http://www.nga.gov/casva/accademia/))
- (27 ottobre) Riunione dell'Accademia di S. Luca in cui Andrea Sacchi viene eletto provveditore: ASR., TNC, uff. 15, 1624, pt. 4, vol. 102, cc. 231r-v, 232r-v, 247r-v, 248r (consultabile sul sito [www.nga.gov/casva/accademia/](http://www.nga.gov/casva/accademia/))

## 1625

- “Ad Andrea Sacchi p.e sc. 40 m.ta d'ordine dell'Illustriss.mo S. Card. Del Monte a c. d'una Tavola di pittura che deve fare nell'altare dove è riposto il corpo di S. Gregorio Magno nella Clem.na”: AFSP, Liste di spese, T.o 206, carte sciolte, c. 33b (POSSE 1925, p. 23, nota 1)
- (24 gennaio) Andrea Sacchi è pagato 40 scudi “a conto di una tavola de pittura nel Altare alla Clementina dove e reposto il corpo di S. Gregorio magno”: AFSP, S. P. C., Nr. 214, c. 96 (POLLAK 1931, II, p. 84)
- (26 marzo) Andrea Sacchi è pagato 20 “a conto di una tavola de pittura nel Altare alla Clementina dove e reposto il corpo di S. Gregorio magno”: AFSP, S. P. C., Nr. 214, c. 96 (POLLAK 1931, II, p. 84)
- (12 giugno) Riunione dell'Accademia di S. Luca: ASR, TNC, uff. 15, 1625, pt. 2, vol. 104, cc. 563r-v (consultabile sul sito [www.nga.gov/casva/accademia/](http://www.nga.gov/casva/accademia/))
- (21 settembre) Riunione dell'Accademia di S. Luca in cui Andrea Sacchi viene nominato tra i festaroli dell'Accademia per la festa di S. Luca: ASR, TNC, uff. 15, 1625, pt. 2, vol. 105, cc. 441r-v, 442r-v, 447r (consultabile sul sito [www.nga.gov/casva/accademia/](http://www.nga.gov/casva/accademia/))



## 1626

- (14 maggio) “pagati ad Andrea Schachi [sic] pittore doble d’oro n. 21 et giulij 12 di m.ta di Spagna per haver fatto il quadro di s.to Isidoro et detti denari sono per Intiero pagam.to di q.lo la B. M. del q.m Sig. Ottaviano havea promesso che fanno la soma di s.di 60 m.ta e per portatura di d.o quadro b. 40”: AFSP, Jura diversa, armadio 33; ripiano D, vol. 71, cc. non numerate (GUERRIERI BORSOI 2007, pp. 344, 348, nota n° 15)
- (9 ottobre) Andrea Sacchi riceve 300 scudi per la pala d’altare con il *S. Gregorio Magno e il Miracolo del corporale* per la basilica di S. Pietro: AFSP, Libro de manuali 1625 per t.o 1632, T.o 204, c. 11° (POSSE 1925, p. 23, nota 1)

## 1627

- (14 maggio) “Nota dei Pittori, alli quali si dicono gia promesse le Tavole da farsi nelli Altari in S. Pietro (...) Ad Andrea Saccho La Cappella di S. Gregorio Magno”: AFSP, S. P. I., Nr. 159, c. 93 v., (POLLAK 1931, II, p. 84)
- (16 giugno) pagati 10 scudi ad Andrea Sacchi “per il prezzo d’un quadro, con due teste d’Apostoli fatto per n.ro serv.o e consignato in guardarobba”: BAV, Archivio Barberini, Libro mastro A (1623-1629) del Card. Fr. Barberini, sen., c. 170 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 63; ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (3 luglio) “Ad Andrea Sacchi sc. 100 a bon conto della tavola fatta nella Cappella Clementina al Altare di S. Gregorio magno oltre a sc. 60 hauti”: AFSP, S. P. C., Nr. 248, c. 33, in copia in S. P. C., Nr. 245, f. 58; S. P. C., Nr. 246, c. 12 (POLLAK 1931, II, p. 295)
- (11 agosto) “Ad Andrea Sacchi sc. 40 a bon conto della tavola di S. Gregorio Papa fatta in S. Pietro”: AFSP, S. P. C., Nr. 248, c. 40, anche in S. P. C., Nr. 245, f. 60; S. P. C., Nr. 246, c. 12 (POLLAK 1931, II, p. 295).
- (27 settembre) “Ill.mi et R.mi SS.ri Andrea Sacchi Pittore humiliss(im)o serv(ito)re delle SS.rie VV. Ill.me et R.me hà dipinto nella Chiesa di S. Pietro il miracolo di S. Gregorio, e per sua mercede hà riceuto à bon conto denari in più volte. Supp(li)ca hora le SS. VV. Ill.me et R.me à degnarsi ordinare che sia sodisfatto del resto conforme al giusto. Che lo riceverà anco à gr(ati)a sing(olarissi)ma dalle SS. VV, Ill.me et R.me (...)”: AFSP, S. P. II, Arm. I, T.o IX, Nr. 5 [manca indicazione fogli] (POLLAK 1931, II, p. 295).

- (27 settembre) “Fuit solita Congregatio generalis...Andrea Saccho, qui tabulam Altaris S.ti Gregorij Magni in Cappella Clementina constituti pinxit persolvantur pro illius mercede scuta tricenta m.tae in totum, computatis scutis 200, seu alia veriori summa illi hucusquè pro ista causa solutis”: AFSP, S. P. I, Nr. 159, cc. 112v-113 (POLLAK 1931, II, pp. 295-296)
- (9 ottobre) “Ad Andrea Sacchi sc. 100 per resto di sc. 300 per la tavola di S. Gregorio Papa, fatta da lui nella Clementina”: AFSP, S. P. C., Nr. 248, c. 52, anche in S. P. C., Nr. 245, c. 65; S. P. C., Nr. 246, c. 12 (POLLAK 1931, II, p. 296)

## 1628

- (3 aprile) “Fabrica del Casale d’Ostia, sc. 60 m a pag. i a And.a Sacchi pittore p. dua istorie fatte nella galleria d’Ostia”: ASC, Archivio Sacchetti, libro mastro A, 1° ottobre 1627-31 dicembre 1629, c. 77 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 60; BENOCCI 2012, p. 178)
- (15 luglio) “Al Sign. Andrea Sacchi Pittore sc. 50 a bon conto della pittura che deve fare in S. Pietro del sopraporto”: AFSP, S. P. C., Nr. 246, f. 29, copia in S. P. C., Nr. 245, c. 90; S. P.C., Nr. 261, c. 3 (POSSE 1925, p. 49, nota 2; POLLAK 1931, II, p. 89)
- (6 agosto) Riunione dell’Accademia di S. Luca, Andrea Sacchi ricopre il ruolo di provvisore: ASR, TNC, uff. 15, 1628, pt. 3, vol. 117, cc. 207r-v (consultabile sul sito [www.nga.gov/casva/accademia/](http://www.nga.gov/casva/accademia/))
- (23 agosto) “si paghino ad Andrea Sacchi Pittore altri sc. 50 di m.ta a conto del sopraporto”: AFSP, S. P. II., 48, Nr. IX, c. 340 (POLLAK 1931, II, p. 89)
- (9 settembre) “sc. 50 pagati sotto li 23 Agosto ad Andrea Sacchi pittore a conto delle pitture che deve fare in S. Pietro oltre à 50 scudi in altro mandato”: AFSP, S. P. II., 48, Nr. 245, c. 97, anche in S. P. C., Nr. 246, c. 29; S. P. C., Nr. 261, c. 3 (POLLAK 1931, II, p. 89)

## 1629

- Isola dell’Ambasciator di Spagna, nel Vicolo delli Borgognoni. Troviamo: Andrea Sacchi, pittore, comunicato; Pietro Paolo de Gubernatis, comunicato; Carlo Servili, partito (ASVR, Lista delle case, famiglie et anime della Parochia di Santo Andrea delle Fratte [manca indicazione fogli] (HOOGEWERFF 1947, p. 124).
- (maggio) “Qui dipinse di m/aggio 1629 sotto P R/ Urbano VIII/ dal sig.e Andrea Sacho R/ omano, emilio sava/nanzi Bolognese” (SUTHERLAND HARRIS 1968B, p. 250)

- (2 settembre) Riunione dell'Accademia di S. Luca "pro [...]scossore Il S.re Andrea Sacchi": ASR, TNC, uff. 15, 1629, pt. 3, vol. 121, cc. 482r-v, 491r (consultabile sul sito [www.nga.gov/casva/accademia/](http://www.nga.gov/casva/accademia/))
- (dicembre) Andrea Sacchi riceve un pagamento per l'affresco con l'*Allegoria della Divina Sapienza*: BAV, Archivio Barberini, libro mastro A di Taddeo Barberini, 1623-1630 [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, po' 63)

## 1630

- Isola dell'Ambasciator di Spagna, nel Vicolo delli Borgognoni. Troviamo: Andrea Sacchi, pittore, et Pietro Paolo. Comunicati: ASVR, Lista delle case, famiglie et anime della Parochia di Santo Andrea delle Fratte [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 125)
- (dicembre) Andrea Sacchi riceve un pagamento per l'affresco con l'*Allegoria della Divina Sapienza*: BAV, Archivio Barberini, libro mastro A di Taddeo Barberini 1623-1630 [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 63)

## 1631

- Isola dell'Ambasciator di Spagna, nel Vicolo delli Borgognoni. Troviamo: Andrea Sacchi, pittore, comunicato; Pietro Paolo de Gubernatis, com.; Carlo Servili, com.: ASVR, Lista delle case, famiglie et anime della Parochia di Santo Andrea delle Fratte [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 125)
- (13 gennaio) "Il Sig.r Card. Barb(erin)o havra caro si dia à fare qualche cartone delli Angoli che si devon far di Musaico ad Andrea [Sacchi] Pittore": AFSP, S. P. II, T.o 3, Congr. 1631-1640, c. 1. (POLLAK 1931, II, p. 554)
- (13 gennaio) "Die lunae 13. Gennaio 1631. Fuit Congr. Gen...Andrea Saccho Pictore, contemplatione Em.mi et R.mi D. Card.lis Barberini indulxerunt per eum Pingi delineamenta seu Cartones, quos nominant, in Angulis Cappellae B. Mariae ex opere Musivo deinde componendis": AFSP, S. P. I, Nr. 160, c. 56v. (POLLAK 1931, II, p. 554)
- (1° febbraio) "Al Sign. Andrea Sacchi Pittore sc. 50 a conto de' Cartoni che deve fare": AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 38, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 3. Orig.-Quitt. in Cam. Fabr. 1628-1631 "a conto del Cartone di San Tommaso d'Aquino" (POLLAK 1931, II, p. 554).

- (21 giugno) “Al Sign. Andrea Sacchi Pittore sc. 50 a conto de’ Cartoni che deve fare”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 38, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 3. Orig.-Quitt. in Cam. Fabr. 1628-1631 (POLLAK 1931, II, p. 554)
- (11 Agosto) “Andrea Sacco Pictore, petente sibi assignari alia duo delineamenta Cartonos nuncupata, pingenda pro anguls Cappellae S.ti Michaelis Arcangeli tempore, quo erunt ex opere musivo componendi, DD. contemplatione Em.mi et R.mi D. Card.lis Antonij illa oratori ut supra pingenda concesserunt”: AFSP, S. P. I, Nr. 160, c. 74 (POLLAK 1931, II, p. 575)
- (26 agosto) “Pagati al S. Andrea Pittore sc. 50 per i quadri e pitture fatti nella chiesa di San Giuseppe”: ASR, Archivio Lante, b. 1331/3, c. 62 (NICOLAI 2006, p. 232)
- (6 Settembre) “Al Sign. Andrea Sacchi sc. 50 a bon conto de’ Cartoni che fa della Cupola di S Michel Arcangelo”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 57, anche in S. P. C., Nr. 246, c. 29 e in S. P. C., Nr. 261, 3 e 42 (POLLAK 1931, II, p.575)
- (11 ottobre) “Al Sign. Andrea Sacchi pittore sc. 50 per resto di sc. 200 che se li danno per un Cartone fatto di S. Tommaso d’Aquino per farlo di Musaico”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 38, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 3. Orig.-Quitt. in Cam. Fabr. 1628-1631 (POLLAK 1931, II, p. 554)

## 1632

- Isola dell’Ambasciator di Spagna, nel Vicolo delli Borgognoni. Troviamo: Andrea Sacchi, pittore, comunicato; Pietro Paolo de Gubernatis, com.; Filippo Fiamengo, pittore, com.; Giacomo Romano, putto: ASVR, Lista delle case, famiglie et anime della Parochia di Santo Andrea delle Fratte [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 125)
- (1° febbraio) “pagati al S. Andrea Sacchi Pittore per le pitture e quadri fatti nella chiesa di San Giuseppe sc. 50”: ASR, Archivio Lante, b. 1331/3, c. 6 (NICOLAI 2006, p. 232)
- (20 settembre) “Il Musaico fatto alla Capp.a della Madonna è di S. Bonaventura del Lanfranco et S. Tom(maso) d’Aquino da Andrea [Sacchi] rest(ano) due greci, cioè S. Cirillo e S. Gio: Damasceno, Dottori Greci, il Lanf(ranc)o fa S. Cirillo, et Andrea [Sacchi] il S. Gio Damasceno”: AFSP, S. P. II, T.o 3, Congr. 1631-1630, c. 116 (POLLAK 1931, II, p. 557)
- (15 dicembre) “Ad Andrea Sacchi pittore sc. 50 a conto del Cartone, che fa per il Musaico”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 101, anche in S. P. S., Nr. 261, c. 42. Cam. Fabr. 1632-1635 “per Capara del Cartone che fa di San Giovanni damascieno (...)” (POLLAK 1931, II, p. 557)

## 1633

- Strada Fratina. Troviamo: Andrea Sacchi, pittore, comunicato; Palmerino Retini da Fermo, servitore, com. (ASVR, Lista delle case, famiglie et anime della Parochia di Santo Andrea delle Fratte [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 125)
- (22 gennaio) “Fuit Congr.o partic.s...R.mus Polus retulit mentem S.mi esse, quod pigantur Tabulae Altarium nuper aedificatorum subtus statuas SS. Andreae, Helenae, Veronicae, et Longini, ut in eis quantocitius S.mum sacrificium Missae celebrari possit, et responderunt mentem Sanct.mi quamprimum debitae executioni demandari”: AFSP, S. P. I, Nr. 160, c. 114v. (POLLAK 1931, II, p. 516)
- (1° marzo) “Ad Andrea Sacchi pittore sc. 100 a conto delli quattro quadri che fa per li quattro Altari sotto le reliquie, primo mandato”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 109, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 3. Orig.-Quitt. in Cam. Fabr. 1632-1635 (POLLAK 1931, II, p. 516)
- (30 aprile) scudi 400 “a bon conto delle pitture che fa alli altarini sotterranei”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 115-113, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 3. Orig.-Quitt. in Cam. Fabr. 1632-1635 (POLLAK 1931, II, p. 517)
- (4 novembre) Antonio Barberini versa 34 scudi a Sacchi “per il prezzo di quattro quadri havuti da lui per mandare a Bagnaia”: BAV, Archivio Barberini, Registro dei mandati B dall’anno 1632 a tutto l’anno 1635 del Cardinale Antonio Barberini, iun. [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 65)

## 1634

- Strada Fratina. Troviamo: Andrea Sacchi, pittore, comunicato; Palmerino Retini da Fermo, servitore, com: ASVR, Lista delle case, famiglie et anime della Parochia di Santo Andrea delle Fratte [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 125)
- (gennaio) il dipinto *Le Tre Maddalene* di Andrea Sacchi viene inviato al convento di S. Maria Maddalena de’ Pazzi a Firenze: Monastero di Santa Maria Maddalena de’ Pazzi, Careggi, Archivio Monastero, Filza B, n. 14: Richa, I, c. 32 (PACINI 1988, p. 208)
- (8 novembre) “Ad Andrea Sacchi pittore sc. 50 a conto del cartone di S. Giovanni Damasceno che fa di mosaico”: AFSP, S. P. C., Nr. 272, c. 10, anche in S. P. S., Nr. 261, c. 42, Cam. Fabr. 1632-1635 (POLLAK 1931, II, p. 557)

- (9 gennaio) 15 scudi a favore di Andrea Sacchi “a bon conto delle pitture che fa alli altarini sotterranei”: AFSP, S. P. C., Nr. 252, c. 136 e S. P. C., Nr. 272, c. 4 e 6, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 3. Orig.-Quitt. in Cam. Fabr. 1632-1635 (POLLAK 1931, II, p. 517)

## 1635

- (10 febbraio) 200 scudi a favore di Andrea Sacchi “a conto dei lavori di Sant’Agata”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 232, c. 100r. (WOLFE 1999A, p. 25)
- (8 maggio) “Mons. Cesi...ordinarete a Marc. Sacchetti, che de denari della n.ra Camera paghi ad Andrea Sacchi Pittore sc. 200 per saldo et intiero pagamento delli lavori di pittura da lui fatti nella Cappelletta dell’appartamento novo del Palazzo di M. Cavallo vicino alla Gallaria fatti d’ordine nostro conforme al conto liquidato seco in detta somma”: ASR, Archivio Camerale, Registro de’ Chirografi, Cam. Chir. VIII 1632-35, c. 293; ASR, Archivio Camerale: Libro della Depositeria genrale, Cam. Dep. 1635, 8 Mai, c. 88 (POLLAK 1928, I, p. 369)
- (12 maggio) “Ad Andrea Sacchi pittore sc. 100 per il resto di sc. 200 ch’importa il Cartone che hà fatto di S. Giovanni Damasceno”: AFSP, S. P. C., Nr. 272, c. 10, anche in S. P. S., Nr. 261, c. 42, Cam. Fabr. 1632-1635 (POLLAK 1931, II, p. 557)
- (29 giugno) Antonio Barberini dona a Sacchi 200 scudi “in riguardo delle opere et fatiche che fa p. n.ro serv.o”: BAV, Archivio Barberini, Registro dei mandati B dall’anno 1632 a tutto l’anno 1635 del Cardinale Antonio Barberini, iun. [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 65)

## 1637:

- Andrea Sacchi è registrato nella contabilità di Antonio Barberini come ‘architetto del cardinale Antonio’ [manca segnatura] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 67)
- (gennaio) Andrea Sacchi è inserito tra gli *straordinari* di casa Barberini con Valerio Poggi, col giardiniere, con tre schiavi, col nano Botolino e con la balia di S. Eminenza: BAV, Salari e companatici della famiglia del Mese di Gennaio 1637 al mese di Agosto 1642, Arch. Barberini III, 9, n. XIV [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70)
- (9 aprile) La famiglia Barberini invia al Monastero di S. Maria de’ Pazzi a Firenze un ciclo di lunette con episodi tratti dalla vita della beata de’ Pazzi: Monastero di Santa Maria Maddalena

de' Pazzi, Careggi, MARIA MADDALENA DE' PAZZI, Memoriale A/4, c. 50 v. (PACINI 1988, p. 209)

- (5 maggio) “A spese di guardarobba 100 a Andrea Sacchi pittore per un quadro fatto venire di Venetia per servizio di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, Comput. 224: Giornale C, c. 65r.
- (5 giugno) “A Andrea Sacchi pittore per conto di denari spesi per far venire un quadro da Venezia”: BAV, Archivio Barberini, Comput. 224, Giornale C, c. 72r (CALZONA 2017, p. 270, nota 59)
- (30 ottobre) “Al Sign. Andrea Sacchi sc. 50 a conto del cartone che ha fatto per nella Cappella di S. Michele de Santi”: AFSP, S. P. C., Nr. 272, c. 121, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 42 (POLLAK 1931, II, p. 575)
- (27 novembre) “Al Sign. Andrea Sacchi sc. 50 a conto del cartone che ha fatto per nella Cappella di S. Michele de Santi”: AFSP, S. P. C., Nr. 272, c. 123, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 42 (POLLAK 1931, II, p. 575)

#### 1638:

- (17 aprile) “sc. centotredici B.55 m.ta buoni al d.o pagati nel mese di dic.bre p.to che sc. 20 à Carlo Magnoni pittore d'ord.e del S. Andrea Sacchi p la copia del quadro delli arazzi di Raffaeli dell'istoria di Piero con Salvatore nella Barchetta”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 156 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 23)
- (17 aprile) “sc. cinquantasette B.15 m.ta buoni (...) à Rinaldo Cottone pittore p s.o di sc. 42 p prezzo di due quadri copiati delli arazzi di Rafaele com p poliza del Sacchi, et il resto p altre spese come distintam.te”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 156 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 24)
- (17 aprile) Andrea Sacchi viene pagato “per le pitture delle scene delle commedie”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 224, Giornale C, c. 118v (CALZONA 2017, p. 270, nota 60)
- (3 ottobre) “sc. cento ventisette m.ta buoni al Marinucci m'ro di Casa pagati che sc. 5 ad Andrea Sacchi pittore pagarli à sud.o conto à quelli che copiano li arazzi di Raffaele”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 156 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 24)

#### 1639:

- (27 gennaio) “sc. 20 à Rinaldo Cotton pittore d’ord.e di Andrea Sacchi p una copia delli arazzi di Rafaele pasce oves meas fatta p un’ sopraporto p S. Em.za sc. 4 a Franc.o Tantibatte pittore p saldo di un altra copia del Morto di S. Pietro che altri sc. 18 ha havuti dal Sacchi de denari di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 196 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 24)
- (12 febbraio) Ottavio Corsini scrive da Roma a Firenze al cognato Filippo Niccolini inviando i disegni realizzati da Andrea Sacchi per la cappella di famiglia in S. Maria del Carmine: ANCFi, fascicolo 244, inserto 10, 12 febbraio 1639 (SPINELLI 2011, pp. 22, 34, nota 16)
- (26 febbraio) Ottavio Corsini scrive da Roma a Firenze al cognato Filippo Niccolini per informarlo che Andrea Sacchi si recherà in città per vedere l’inizio dei lavori nella cappella di famiglia: ANCFi, fascicolo 244, inserto 10, 26 febbraio 1639 (SPINELLI 2011, pp. 23-24, 35, nota 21)
- (26 febbraio) “Al Sign. Andrea Sacchi sc. 50 a conto de Cartoni che fa per il musaico”: AFSP, S. P. C., Nr. 272, c. 129, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 42 (POLLAK 1931, II, p. 575)
- (6 maggio) Andrea Sacchi acquista “per il Museo di S. Em.za, un ritratto antico armato di mano di Tiziano con sua cornice intagliata toccata d’oro”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 196 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, p. 41)
- (10 maggio) “SS.ri Provisori del Sac. Monte della Pietà di Roma: Le piacerà pagare al Sig. Andrea Sacco Pittore sc. 400 m.ta che tali zeli fanno pagare aconto delle pitture à fresco da farsi da lui in S. Gio. in fonte (...)”: BAV, Lat., FF. XX., c. 381 (POLLAK 1928, I, pp. 141-142)
- (23 maggio) “sc. cinquanta m.ta buoni a Siri pag.ti a conto della pittura a olio delle 4 plombe che [Andrea Sacchi] fa fare p serv.o di Sem.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232. (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (4 giugno) “sc. 11 à Giovanni Simonelli p tele date al S. Andrea Sacchi p tre quadri, e due ovati da dipingersi p l’appartamento nuovo alle 4 fontane (...)”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (11 giugno) pagati a Andrea Sacchi 965,80 scudi per “il lavoro fatto d’ordine di S. Em.za che fu soddisfatto”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 200 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66)



- (31 agosto) “sc. centoquaranta (...) ad Andrea Sacchi pittore p fregi che fingono arazzi fatti dipingere p la stanza di Armida”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (6 ottobre) “Andrea Sacchi pittore et architetto di S. em.za deve dare à di 6 Ott.re sc. Cento m.ta buoni à Siri pagatigli conforme al ord.e datogli da S.Emza (...)”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66)
- (11 ottobre) “sc. 30 a Monsù Cotton pittore p un quadro copiata delli arazzi di Raffaele quando San Pietro risana uno storpiato come dalla poliza di Andrea Sacchi (...) sc. 16 a Domenico Viola d’ord.e del S. Andrea Sacchi p compim.o di sc. 30 prezzo di un quadro da lui copiato dalli arazzi di Raffaele rappresentante il miracolo di Simon Mago (...) sc. 5 al S. Andrea Sacchi p distribuirli p mancia alli pittori che hanno dipinto il parato ormesino celeste (...)”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 196 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, pp. 66; ARONBERG LAVIN 1975, p. 24)
- (5 novembre) “(...) sc. 30 à Rinaldo Cottone pittore p un quadro copiato dalli arazzi i Raffaele di Apollo ed e 9 muse come p fede del S. Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 237 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 24)
- (19 novembre) missiva inviata da Roma alla corte Estense in cui si legge “Andrea Sacchi Pittore assai celebre del Signor Cardinale Antonio ha havuta cura di fare il Catafalco per l’esequie Secolari dei Padri Gesuiti, e tutto è riuscito pieno di tanta maestria e vaghezza, che l’emulazione già nata col Cavaliere Bernini si farà maggiore” (FRASCHETTI 1900, p. 254, nota 1)

#### **1640:**

- (2 gennaio) “Monsignor Angelo Giorio di Contro deve Dare a di 2 di Gennaio scudi centocinquanta di moneta di suo ordine pagati al signor Andrea Sacchi Pittore et Architetto per conto disse per ricognizione di fattiche, et opere fatte per sua Illustrissima”: ASR., Monte di Pietà di Roma, Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 77 (1640), c. 524 (IERROBINO 2014, p. 186)
- (28 gennaio) “Al Sig. Andrea Sacchi pittore sc. 200 a conto del Cartone che fa nel Triangolo nella Cappella di S. Michele Arcangelo”: AFSP, S. P. C., Nr. 277, c. 100, anche in S. P. C., Nr. 261, c. 42 (POLLAK, 1931, II, p. 576)

- (aprile) Andrea Sacchi è inserito nella prima categoria dei familiari dei Barberini: BAV, Archivio Barberini, Salari e companatici della famiglia del Mese di Gennaio 1637 al mese di Agosto 1642 [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70)
- (12 giugno) “(...) pagate al Sig. Andrea Sacco pittore sc. 50 à conto dell’oro che va per servizio delle pitture che si fanno nelli quadri dell’ottangolo (...): BAV, Lat., FF. XX., c. 385 (POLLAK 1928, I, p. 142)
- (25 giugno) “sc. Cinquanta m.ta buoni à d.i pagatigli come sopra [conforme al ord.e datogli da S. Em.za]”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (7 luglio) Elpidio Benedetti scrive a Giulio Mazzarino per informarlo su diverse questioni e in merito ad alcuni artisti al servizio dei Barberini, poi comunica al cardinale del viaggio in Francia che vorrebbe compiere “un giovane che lavora stupendamente de’ fiori, che servì per non so che opera che vi fece dentro Andrea Sacchi”: Parigi, Aff. étr., *Correspondance politique*, Rome 72, cc. 112-115 (PRIMAROSA 2018, pp. 102-104)
- (16 agosto) Elpidio Benedetti scrive a Giulio Mazzarino riguardo la difficoltà di vendere alcuni beni del cardinale e in merito a degli acquisti, nei quali è coinvolto anche Andrea Sacchi e si legge “(...) Il Signor Antonio [sic Andrea] Sacchi mi fa sperare quella testa che comprò per il Signor Cardinale, a cui dice poterne dare qualche equivalente senza far altro motto mentre sia al nostro bisogno. Gli ho esshibito denari per finire i quadri, i quali dice di non mancare di travagliare (...)”: Parigi, Aff. étr., *Correspondance politique*, Rome 72, cc. 247-250 (PRIMAROSA 2018, pp. 105-107)
- (settembre) pagati sc. 3,60 a Andrea Sacchi: BAV, Archivio Barberini, Salari e companatici della famiglia del Mese di Gennaio 1637 al mese di Agosto 1642, 9, n. XIV [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70)
- (3 ottobre) Elpidio Benedetti scrive a Giulio Mazzarino per informarlo di diverse questioni, tra cui “(...) accade di soggiungerle che hoggi il Signor Andrea Sacchi, havendo domandato la testa che fu comprata da Monsù Menetrier al Signor Cardinal Antonio, Sua Eminenza prontamente gliel’ha concessa, dicendogli che tutto quello che ha è a disposizione et al servizio di Vostra Signoria Illustrissima (...)”: Parigi, Aff. étr., *Correspondance politique*, Rome 72, cc. 425-428 (PRIMAROSA 2018, pp. 113-114)

- (15 ottobre) “Dato un vaso di travertino palombino alto p. 2 et largo p. 1 disse servire per meter sopra a una colonna et il tutto fù di ordine del Ecc.mo Sig. Cardinal Antonio et io lo consegnai al Sig. Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Libro del entrata e uscita delle statue e altre robbe, amministrare da me Nicolo Menghini, c. 26 (POSSE 1925, p. 7, nota 1)
- (6 novembre) “sc. Cento m.ta buon à detto [Andrea Sacchi] pagatili come S.a p pagarne quadri di paesi che fa fare p S.Em.za (...)”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (12 novembre) “Monsignor Angelo Giori di Contro deve Dare e A dì 12 Novembre scudi Trecento moneta pagati al signor Andrea Sacchi Pittore portò conto disse per sue fatiche fatte e da farsi per servitio di detto Illustrissimo d’una Chiesa et altre opere”: ASR, Monte di Pietà di Roma, Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 78 (1640), c. 1532 (IERROBINO 2014, p. 186)

#### **1641:**

- (16 febbraio) Andrea Sacchi è pagato 100 scudi per “spenderli in occ.ne di mandare à levare le statue del S. Duca Sforza alla Sforzesca che ne fù tenuto conto in d.to conto di spese”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (2 marzo) “sc. 50 al S.r Andrea Sacchi p valersene nella spesa della condotta delle statue dalla Sforzesca a Roma”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 289 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (24 marzo) pagati 123,10 scudi “al S.r Andrea Sacchi p il conto delle scene fatte fare p le commedie (...)”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 289 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 60)
- (17 aprile) Monica (o Monia) Pantolina dichiara sua erede universale la Compagnia dell’Oratorio del Buon Gesù di Foligno e lascia 60 scudi per far realizzare la pala d’altare per la chiesa di S. Maria della Concezione: Archivio dell’Oratorio del Buon Gesù di Foligno (1710), non inventariato (METELLI 1981, p. 72, nota 18)
- (20 aprile) Andrea Sacchi viene pagato 200 scudi per “de lavori da farsi da lui à S.ta Agata nostro titolo”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 233, c. 158v (WOLFE 1999A, p. 32)
- (24 aprile) pagati a Andrea Sacchi 100 scudi “in occ.ne mandare a levare le statue del S.re Duca Sforza alla Sforzesca e renderne conto”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del

- Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (26 aprile) pagati a Andrea Sacchi 100 scudi “a buon c.o di quadri di paesi che fa fare p serv.o di S.mza”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 212 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
  - (2 maggio) “al Sig. Andrea Sacco Pittore sc. 100 (...) aconto dell’opera sua delle Pitture fatte e da farsi et altro nell’ottangolo in detto loco”: BAV, Lat., FF. XX., c. 394 (POLLAK 1928, I, p. 143)
  - (4 maggio) pagati a Andrea Sacchi 200 scudi “per le pitture che fa a S. Agata dei Goti d’ord.e di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
  - (8 maggio) Andrea Sacchi fa trasportare a Roma alcune statue appartenenti al Duca Sforza: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., cc. 232; 289 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66; ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
  - (20 giugno) “al Sig. Andrea Sacco pittore sc. 100 (...) a conto dell’opera sua delle Pitture fatte e da farsi et altro nell’ottangolo in detto loco”: BAV, Lat., FF. XX., c. 396 (POLLAK 1928, I, p. 143)
  - (29 giugno) L’abate Giovan Cristoforo Rovelli scrive al duca Francesco IV Caetani a proposito di un giovane pittore casertano, Scipione Di Maio (o Scipione Compagno), che è stato posto a bottega da Andrea Sacchi: AC, Fondo Generale, n° 67482 (AMENDOLA 2009A, p. 153; AMENDOLA 2009B, p. 12)
  - (4 luglio) L’abate Giovan Cristoforo Rovelli scrive al duca Francesco IV Caetani a proposito dei notevoli miglioramenti del giovane pittore casertano, Scipione Di Maio (o Scipione Compagno), che è stato posto a bottega da Andrea Sacchi: AC, Fondo Generale, n° 169424 (AMENDOLA 2009B, p. 12)
  - (10 luglio) “sc. cinquanta m.ta buoni a d.i pag.ti a buon c.to di diece piombi dipinti che [Andrea Sacchi] fa fare d’ord. Di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)

- (19 settembre) “sc. cento m.ta buoni à detti pagatili à buon conto delli piombi dipinti che [Andrea Sacchi] fa fare p serv.o di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (3 ottobre) Andrea Sacchi approva il conto dello scultore Francesco Rondone “p. avere restaurate alcune statue di S. Em.za”: B.A.V., Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 316 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 66)
- (26 ottobre) Lettera di Orazio Magalotti a Giulio Mazzarino nella quale si parla di Andrea Sacchi e Pietro da Cortona che stimano, per ordine di Antonio Barberini, il valore dei dipinti che Lorenzo Magalotti aveva fatto realizzare in onore di Urbano VIII: ASF, Archivio Magalotti, 76, c. non numerata (FUMAGALLI 2004, p. 76)
- (29 ottobre) Andrea Sacchi è documentato come architetto sottomaestro delle strade (BENTIVOGLIO 1994, p. 18)
- (8 novembre) pagati a Andrea Sacchi 100 scudi per la “spesa del quadro che rappresenta la festa del Gesù p. il centesimo de P.ri Gesuiti”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (POSSE 1925, p. 10, nota 1; ARONBERG LAVIN 1975, p. 38)
- (18 novembre) “al Sig. Andrea Sacco Pittore sc. 200 (...) a conto dell’opera sua delle Pitture fatte e da farsi et altro nell’ottangolo in detto loco”: BAV, Lat., FF. XX., c. 390 (POLLAK 1928, I, 143)

**1642:**

- (31 marzo) “S.re Andrea Sacchi in conto delle spese p le scene della Commedia deve dare a di 31 Marzo sc. mille venticinque m.ta buoni al S.r Marinucci Mr’o di Casa pag.ti d’ord.e di S. Em.za p d.e spese a buon c.to cioe sc. 100 m.to consegnati a S.E.za disse p mandarli ad.o S.re Andrea, nel mese di giun.o p.to sc. 100 – m.ta consegnati a d.o S.r Andrea in d.o mese (...)”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (31 marzo) “Sc. 150 al S.r Cav.le Panico disse dati al d.o S.r Andrea [Sacchi] in d.a occ.ne sc. 200 – al d.o S.r Andrea come s.a sc 25 al d.o p pagarne alcune spese p la commedia sc. 300”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)

- (31 marzo) “sc. tre cento m.ta buoni al d.o [Andrea Sacchi] pag.ti li 12 Marzo p.to a buon c.o delle spese della Commedia”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (16 aprile) pagati a Andrea Sacchi 50 scudi “a conto della Copia che fa fare del quadro della festa dell’anno secolare al Gesù fatta da S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 67)
- (31 aprile) Andrea Sacchi si occupa di far fare “due fregi p. gli arazzi de putti”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 347 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 69)
- (20 ottobre) “sc. cinquanta m.ta buoni a detti pag.li a buon c.to delli quadri de paesi che fa fare p serv.o di S.Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (19 novembre) pagati a Andrea Sacchi 50 scudi “p. compim.o di s. 100 sim.i p. la copia fatta fare da lui del quadro che rappresenta la festa fatta da S. Em.za al Gesù in occ.ne dell’anno secolare”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 232 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 67)

**1643:**

- (13 maggio) “Scudi 10 a Carlo Magnone d’ordine del Signor Andrea Sacchi per i ritratti del Re di Francia, Delfino, Regina, Signor Cardinale Ricchileu dati al Cinquin d’ordine di Sua Eminenza”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 403v. (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70; CALENNE 2010, p. 52)
- (28 maggio) “scudi 22.50 a Gio.ta Natale coloraro p un conto di colori dati al S Andrea Sacchi p dipingere le plombe come p fede del med.me S.e Andrea”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 347 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (14 agosto) il marchese di Capurso scrive da Bari a Cassiano dal Pozzo a Roma chiedendogli di convincere Andrea Sacchi ad eseguire il suo ritratto: ASV, Codice Carpegna 160, cc. 444r-445r (SPARTI 1992, p. 90)
- (14 settembre) Andrea Sacchi viene pagato per aver eseguito un drappo “d’oro all’Indiana in campo rosso e cremesino” per il letto “nelle stanze dove stava l’ecc.ma Sig.ra”: BAV, Archivio Barberini, Comp. 224, Giornale C, c. 190v (CALZONA 2017, pp. 265, 269, nota 54)

- (25 ottobre) “Spese di Guardarobba, scudi 20 a Carlo Magnone d’ordine del Signor Andrea Sacchi per un quadro più grande che in tela d’imperatore che rappresenta la [Madonna] col bambino in braccio e S. Pietro e S. Paolo fatto per la cappella del Palazzo di Segni li 25 ottobre”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 403v (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70; CALENNE 2010, p. 52)
- (25 ottobre) “Scudi 20 a Carlo Magnone per un quadro per Segni come sopra simile al sopradetto che per essere grande è rimasto a S. Eminenza”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 403v (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70; CALENNE 2010, p. 52)
- (31 ottobre) Andrea Sacchi approva il conto a favore di “Mr’ Vinc.co bocciardi Falegnami p li telari fatti p n.o 16 plombe dipinte fatte fare da S Em.a”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 347 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (31 dicembre) “sc. trentadue mta buoni (...) à Carlo Magnone pittore p due quadri fatti fare dal S. Andrea Sacchi p S. Em.za che uno à guazzo con l’aurora in ovato p l’appartam.o nuovo p sc. 20 – et uno à olio con la Regina M’re, Re di Francia, e fret’lo”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 347 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 24)

#### 1644:

- Strada Rasella, Casa propria del Signor Andrea Sacchi. È divisa in due appartamenti. Primo appartamento: Carlo, figlio di Sebastiano Magnone, pittore, d’anni 28; Maria, sua madre, di Molte Albotto, d’anni 63. Secondo appartamento (di sopra): Margarita di Giorgio, tedesca, d’anni 30; Domenica Petronilla, figlia d’un anno; Il medesimo Andrea Sacchi Romano, pittore et architetto dell’Em.mo Signore Cardinale Antonio Barberini, d’anno 40; Paola di maestro Tadeo Giordetti, d’anni 50 (cuoca); Bartolomeo Franzi, d’anni 16 (servitore): ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, pp. 125.126)
- (28 maggio) “sc. cinquanta m.ta buoni al S. Marinucci pag.ti nel mese di aprile p.to à buon’conto delli sopraporti che [Andrea Sacchi] fà fare p le stanza di Sem.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 342 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)

- (6 agosto) Andrea Sacchi è pagato 100 scudi per “prezzo dell’armi et altre pitture in uso de’ funerali della f.m. di Urbano VIII”: ASR, Libro della Depositeria di sedia vacante di Papa Urbano VIII dell’anno 1644 [manca indicazione fogli] (POSSE 1925, p. 11, nota 5)
- (20 agosto) Andrea Sacchi è pagato 100 scudi per “prezzo dell’armi et altre pitture in uso de’ funerali della f.m. di Urbano VIII”: ASR, Libro della Depositeria di sedia vacante di Papa Urbano VIII dell’anno 1644 [manca indicazione fogli] (POSSE 1925, p. 11, nota 5)
- (31 dicembre) Carlo Magnoni viene pagato per due quadri “fatti fare dal S.r Andrea Sacchi per S. Em.za che sono uno a guazzo con l’aurora in ovato p. l’appartam.o nuovo, et uno a olio con la Regina m.re, Re di Francia e fr.ello”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro C del Card. Antonio Barberini, iun., c. 417 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 70)

#### **1645:**

- Andrea Sacchi ricopre la carica di custode delle mura di Borgo (WIBIRAL 1955, p. 58)
- Strada Rasella, Casa propria del Signor Andrea Sacchi. È divisa in due appartamenti. Primo appartamento: Sebastiano Magnone, da Monte Albotto, trombettiere di Nostro Signore, d’anni 60; Maria, sua moglie, di detto loco, d’anni 62; Carlo, figlio dei medesimo, d’anni 28. Secondo appartamento (di sopra): Margarita di Giorgio, tedesca, d’anni 31; Domenica Petronilla, figlia d’anni due; Il medesimo Andrea Saccho, pittore et architetto, familiare dell’Em.mo Signore Cardinale Antonio Barberini, d’anno 41: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 126)
- (14 marzo) Andrea Sacchi paga il trasporto di un busto di alabastro con testa di metallo e fa rimuovere delle statue: BAV, Archivio Barberini, libro mastro D (1643-1650) del Card. Antonio Barberini, iun., c. 93 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 73)

#### **1646:**

- Strada Rasella, Casa del Signor Andrea Sacchi. (proprio appartamento): il Signor Andrea Sacchi, pittore et architetto, familiare dell’Em.mo Signore Cardinale Antonio Barberini, d’anno 42; con un servitore. (sotto): Margarita di Giorgio, tedesca, d’anni 32; Domenica Petronilla, figlia d’anni 3: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 126)

#### **1647:**



- Strada Rasella, Casa del Signor Andrea Sacchi. (proprio appartamento): il Signor Andrea Sacchi, pittore et architetto, familiare dell'Em.mo Signore Cardinale Antonio Barberini, d'anno 43; Gioseppe, servitore, d'anni 20. (sotto): Margarita Tedesca, arte bianca, d'anni 33; Domenica Petronilla, figlia della medesima d'anni 4; Monsu Francesco, pittore: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, pp. 126-127)
- (13 aprile) "Ad Andrea Sacchi Pittore scudi Cento m(ome)ta oltre a scudi 300 hauti e sono per Intiero pagam(en)to delli Cartoni da lui fatti per li musaichi nella Cappella di S. Michele Arcangelo scudi 100": AFSP, 276 (Vecchio Arm. IV, To. 247), c. 131 (SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 60)

#### 1648:

- (10 luglio) Andrea Sacchi fa fare per ordine di Antonio delle pitture "p. li P.ri Cappuccini in Portuis in Provenza": BAV, Archivio Barberini, libro mastro D (1643-1650) del Card. Antonio Barberini, iun., c. 137 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 73)

#### 1649:

- Strada Rasella, Casa del Signor Andrea Sacchi. (in palazzo proprio di due piani, abitato da tre famiglie, due di artigiani) (di sopra): il Signor Andrea Sacchi, pittore et architetto, familiare di Sua Eminenza Illustrissima il Cardinale Antonio Barberini, d'anno 45. (sotto): Margarita Tedesca, arte bianca, d'anni 34; Domenica Petronilla, figlia d'anni 5: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 127)
- (20 marzo) Andrea Sacchi fa fare per ordine di Antonio Barberini delle pitture "p. li P.ri Cappuccini in Portuis in Provenza": BAV, Archivio Barberini, libro mastro D (1643-1650) del Card. Antonio Barberini, iun., c. 137 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 73)
- (8 settembre) Il cardinale Angelo Giori scrive ad Antonio Barberini per informarlo sui dipinti che Andrea Sacchi sta ultimando per il Battistero Lateranense "Hora, che si sperava fra poche settimane di dar fine alla maggior parte dell'opra, e metter su li 8 quadri, di quei 6 sono finiti intieramente e 2 stanno in buon termine (...)": BAV, Cod. Ottob. Lat. 3276, c. 394 (POSSE 1925, p. 80, nota 3)

- (19 settembre) Il cardinale Angelo Giori scrive ad Antonio Barberini per discutere dei lavori nel Battistero Lateranense e del pagamento a favore di Andrea Sacchi: BAV, Cod. Ottob. Lat. 3267, P. 2, c. 343 (POLLAK 1913, pp. 61-62)
- (22 settembre) Il cardinale Angelo Giori scrive ad Antonio Barberini per discutere dei lavori nel Battistero Lateranense e del pagamento a favore di Andrea Sacchi: BAV, Cod. Ottob. Lat. 3267, P. 2, c. 345 (POLLAK 1913, p. 62)

#### **1650:**

- (5 settembre) “Al Andrea Sacchi Pittore sc. 150 m.ta oltre a sc. 650 havuti sono p intero pagam.to di tutti quattro li quadri che l d.o ha dipinto sotto le grotte compresoci in d.o n.o il quadro con l’hist.a quando S.ta helena (...)”: AFSP, S. P., Ser. Arm., Vol. 179, *Spese* 1636-1657, c. 276; cfr. Ser. 3, Vol. 162, *Decreta et resolutiones* 1642-53, c. 178r. (LAVIN 1968, p. 25)

#### **1651:**

- (giugno) mandate a Andrea Sacchi “robbe magnative alle 3 fontane” quando “vi fu una giornata intera”: BAV, Archivio Barberini, III, 9, V, libro di Entrata e Uscita di D. Francesco Monticelli dall’anno 1652 a tutto li 26 novembre 1653 [manca indicazione fogli] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 73)
- (3 luglio) “venne il quadro di Roma dipinto da Andrea Sacchi di valuta due cento scudi e collocato in detta Cappella, che è la Presentazione al tempio della Madonna”: Biblioteca Comunale di Perugia, Msc. N° 1187, 138, Principij della Congregazione di S. Filippo Neri nella Città di Perugia, c. 22 (POSSE 1925, p. 110, nota n° 1)
- (4 settembre) “un quadro a guazzo di Agustino Tasso comprato per S. Em.za dal S.r Andrea Sacchi d’or.e di S. Em.za” [manca segnatura] (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (15 settembre) la Compagnia dell’Oratorio del Buon Gesù di Foligno vende un terreno che gli era stato donato “e il denaro si deve pagare al sig. Andrea Sacchi per la sua mercede della detta figura convenuti di pagarle sc. 130”: Archivio dell’Oratorio del Buon Gesù di Foligno (1710), non inventariato (METELLI 1981, p. 72, nota 18)
- (16 settembre 1651) la Compagnia dell’Oratorio del Buon Gesù di Foligno vende un terreno che gli era stato donato per pagare la pala d’altare che si doveva fare secondo le disposizioni

testamentarie di Monica (o Monia) Pantolina: Archivio dell'Oratorio del Buon Gesù di Foligno (1710), non inventariato (METELLI 1981, p. 72, nota 18)

- (28 ottobre) Andrea Sacchi da Roma scrive a Francesco Albani a Bologna per discutere dei nuovi generi pittorici che si erano affermati, soprattutto in merito ai dipinti dei Bamboccianti (MALVASIA 1678 (1841), II, pp. 268-269)

## 1652:

- (13 agosto) “Ricordo come fu fatto il quadro della Madonna della Concezione per l'altare della medesima chiesa, e per esso fu speso scudi 125, lasciati per legato in testamento da D.a Menica Pantolina a detto effetto. L'opera che fu per singolar favore ottenuto, è dell'eccellente pittore Andrea Sacchi romano”: Archivio dell'Oratorio del Buon Gesù di Foligno (1710), non inventariato (METELLI 1981, p. 72, nota 18)
- (14 agosto) “L'Oratorio di contro deve dare scudi cento venti di moneta pagati da me contanti per l'altar maggiore della prima chiesa del detto Oratorio, e più deve dare per la cassa dove ho mandato detto quadro sc. 90”: Archivio dell'Oratorio del Buon Gesù di Foligno (1710), non inventariato (METELLI 1981, p. 72, nota 18)
- (5 settembre) Leonardo Agostini scrive da Roma al senatore Carlo di Tommaso Strozzi a Firenze per difendere la qualità dei reperti sottoposti a Ferdinando e Leopoldo de' Medici per l'acquisto, specificando che tra gli artisti a cui è solito rivolgersi per dei consulti risulta anche Andrea Sacchi: ASF, *Carte Stroziane*, serie III, 184, c. 5 (BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007, vol. I, pp. 492-93)
- (28 novembre) Filippo Lupi scrive da Roma a Bergamo al cugino Filippo Lupi rettore della chiesa di Chiuduno per aggiornarlo sul dipinto che Andrea Sacchi sta ultimando per la suddetta chiesa e rappresentante un'*Assunzione della Vergine* [manca segnatura] (BOTTARI, TICOZZI 1766, pp. 207-208; POSSE 1925, p. 111, nota 1)
- Andrea Sacchi viene coinvolto come perito, insieme a Pietro da Cortona, in una causa tra i chierici di Sant'Onofrio e il pittore Benigno Vangelini: ASR, S. Onofrio, vol. 3110, cc. 333, 662 (GUERRIERI BORSOI 2009, p. 355)

## 1653:

- (26 gennaio) Andrea Sacchi viene candidato alla carica di Principe dell'Accademia di S. Luca insieme a Francesco Grimaldi, Domenico Castelli, Gaspare Moroni, Mattia Preti, Benigno

Vagnolini, Michel Rita, Francesco Cozza, Giovan Francesco Romanelli, Pietro da Cortona, Pietro Martire: AASL, vol. 43, c. 79v.

- (25 ottobre) Andrea Sacchi stima i lavori di “Simon Lagi, già pittore e indoratore”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro E del Card. Antonio Barberini, iun., c. 120 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (29 novembre) Andrea Sacchi riceve 50 scudi “con mandato delli corrente pagatogli per spenderli in servizio di Sua Eminenza e darne conto”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, c. 61r. (BENOCCI 2007, p. 90)
- (1° dicembre) pagati a Andrea Sacchi 18 scudi “per rimborso d’altrettanti da lui pagati a Gio. Maria Mariani pittore per haver dipinto le tre arme”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, “Giornale E dall’anno 1653 a tutto l’anno 1657”, 1° dicembre 1653, c. 69 (BENOCCI 2007, p. 90)

#### **1654:**

- Strada Rasella, Porta grande intagliata: Signor Andrea Sacchi, pittore, d’anni 55; Bartolomeo, giovane, anni 22; Francesco di Giovanni, giovane, anni 28: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERF 1947, p. 127)
- (5 marzo) Leonardo Agostini scrive da Roma al senatore Carlo di Tommaso Strozzi a Firenze per informarlo che prima di spedire una testa antica ne ha fatto ricavare un calco in gesso per Pietro da Cortona e per Andrea Sacchi: ASF, *Carte Stroziane*, serie III, 184, c. 41 (BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007, vol. I, pp. 495-496)
- (18 marzo) Andrea Sacchi è pagato per “trasportar statue e quadri” insieme allo scultore Francesco Rondoni: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 234, c. 258 (WOLFE 1999A, p. 33)
- (29 marzo) pagati 30 scudi a “Francesco Rondone scultore et Angelo e compagni facchini per portatura di vettine alla sudetta vigna come d’ordine del signore Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, “Giornale E dall’anno 1653 a tutto l’anno 1657”, c. 209 (BENOCCI 2007, p. 90)
- (10 aprile) Elpidio Benedetti scrive a Giulio Mazzarino per informarlo su diverse questioni e per assicurare il cardinale che avrà premura di soddisfare Andrea Sacchi per il dipinto che ha

realizzato: Parigi, *Mémoires et Documents*, France 270, cc. 169-171 (PRIMAROSA 2018, p. 181)

- (17 aprile) pagati 12.60 scudi a “Angelo e compagni facchini per portatura di sei vettine alla sudetta vigna come dall’ordine del signore Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, “Giornale E dall’anno 1653 a tutto l’anno 1657, c. 210 (BENOCCI 2007, p. 77)
- (9 maggio) pagati 42 scudi a “Gennaro cavaterra per prezzo di cinque vettine condotte alla sudetta vigna come per ordine del signore Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, “Giornale E dall’anno 1653 a tutto l’anno 1657”, c. 211 (BENOCCI 2007, p. 219)
- (12 maggio) pagati a Andrea Sacchi 50 scudi per “rimborso di 2 copie de Baccanali fatte copiare dal Dossi dipinti ne Cammerini di Ferrara”: BAV, Archivio Barberini, cardinale Antonio, iun., Mandati D&E, 45-57, c. 274 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)
- (16 maggio) Andrea Sacchi viene pagato per la spesa di “far doi copie di Baccanali fatti copiare dal Dossi e dipinti nelli Camerini di Ferrara”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro E del Card. Antonio Barberini, iun., c. 123 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74; BENOCCI 2007, p. 90)
- (30 maggio) “sc. 5 moneta pagati a Dionisio cavaterra et Antonio Loia per una vettina mandata alla vigna con ordine del signor Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, “Giornale E dall’anno 1653 a tutto l’anno 1657”, c. 211 (BENOCCI 2007, p. 219)
- (2 giugno) pagati 15 scudi allo scultore Francesco Rondone “per saldo di un conto per haver restaurate diverse statue dell’Eminenza Sua, conforme al detto conto approvato e tarato dal signor Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 227, “Giornale E dall’anno 1653 a tutto l’anno 1657, c. 170 (BENOCCI 2007, p. 90)
- (30 ottobre) Giulio Mazzarino scrive a Elpidio Benedetti affinché vengano corrisposti 50 scudi a Andrea Sacchi per un piccolo dipinto che ha realizzato per il cardinale: Parigi, Aff. étr., *Mémoires et Documents*, France 270, cc. 698- 699 (PRIMAROSA 2018, p. 190)

#### **1655:**

- (1655-1658) Pagamenti al muratore Carlo Perniconi che lavora al giardino del Palazzo di Nemi sui disegni di Andrea Sacchi e sotto la direzione di Camillo Arcucci (BENOCCI 2007, p. 82)

#### **1656:**

- Strada Rasella: Signor Andrea Sacchi, anni 57; Bartolomeo, giovane, anni 24; Vincenzo Nolletti, anni 14: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 127)
- (5 gennaio) Carlo Perniconi è pagato “per condurre l’acqua nel palazzo di Nemi e per il Giardino conforme al disegno fattogli dal S.re Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 234, c. 400 (WOLFE 1999A, p. 33)
- (13 gennaio) vengono pagati 80 scudi a “Pietro Paolo Bottigelli per consegnarli in Nemi a mastro Carlo Perniconi muratore a conto del giardino che fa in Nemi per ordine dell’eminentissimo signor cardinale Antonio Barberini mio signore conforme al disegno fattone da signor Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 234, c. 408 (BENOCCI 2007, pp. 82, 90, nota 39)
- (11 marzo) Andrea Sacchi rinuncia al titolo di Principe dell’Accademia di S. Luca: AASL, vol. 43, c. 107v. (segnalato ma non riportato in SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 34, 45, nota n°65)
- (21 ottobre) “Datti scudi dieci dal Sig.re Andrea Sacchi p. non aver voluto accettare lo fitto di Principe che in suo loco fu eletto il Sig.re Felipo Gagliardi dal quale ne riceveno li sopradetti scudi dieci in tante robe fatte fare da lui”: AASL, vol. 42/a, c. 48v.

### 1657:

- Strada Rasella: Signor Andrea Sacchi, pittore, anni 57; Bartolomeo, giovane, anni 25; Carlo d’Oreste, servitore, anni 20: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 127)
- (8 giugno) lavori nel Palazzo di Nemi pagati in conformità “al disegno del signore Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 234, c. 471 (WOLFE 1999A, p. 29)
- (18 settembre) Elpidio Benedetti scrive a Giulio Mazzarino “(...) Mandarò il quadro del Noè del Signor Andrea Sacchi senza pagarlo, poiché havendomi già scritto il Signor Abbate Ondodei di pagarlo 200 scudi et essendo parere del Signor abbate Braccese di dargliene 300, lassarò che Vostra Eminenza risolva da se medesima nel vederlo (...)”: Parigi, *Aff. étr., Correspondance politique*, Rome 134, cc. 65-66 (PRIMAROSA 2018, pp. 188-119)
- (26 settembre) lavori nel Palazzo di Nemi pagati in conformità “al disegno del signore Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 234, c. 471 (WOLFE 1999A, p. 29)

- (3 ottobre) pagamento per un conto relativo ai lavori nel Palazzo di Nemi “conforme alla stima fatta per ordine del signore Andrea Sacchi dal signore Camillo Arcucci Architetto”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 234, cc. 490-491 (WOLFE 1999A, p. 29)
- (9 novembre) Andrea Sacchi approva il pagamento al muratore Carlo Perniccioni per i lavori nel Palazzo di Nemi: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 228, c. 58 (BENOCCI 2007, p. 82)

### 1658:

- Strada Rasella: Signor Andrea Roselli (*sic*), pittore, d’anni 57; Bartolomeo, giovane, anni 24; Giovanfranco, servitore, anni 22: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 127)
- (1658-1661) Andrea Sacchi ricopre la carica di architetto dell’Acqua Felice (WIBIRAL 1955, p. 57; WOLFE 1999A, pp. 30-31)
- (15 marzo) pagamento a Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (18 maggio) Andrea Sacchi approva e rivede il conto dello scultore Francesco Rondone “p. haver restaurato diverse statue di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 118 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (25 giugno) pagati 30 scudi a Filippo Lauri “per ordine di Sig.re Andrea Sacchi, le tre arme nuove fatte p il Palazzo alli Giupponari”: BAV, Archivio Barberini, IV. Mand. F. 58-65, c. 30 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 22)
- (27 giugno) pagati 30 scudi a Filippo Lauri per le pitture delle armi del papa regnate, del re di Francia e del Popolo Romano dipinte nel palazzo [ai Giubbonari] “d’ordine del signore Andrea Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 228, p. 21; Computisteria 235, “Registro de mandati 1658 al 1663”, c. 30 (BENOCCI 2007, p. 81)
- (15 luglio) vengono pagati al falegname Vincenzo Bocciardi 220 scudi per i lavori nel Palazzo di Nemi “conforme alla misura e stima fatta per ordine del signor Andrea Sacchi dal signor Domenico Legendre architetto”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 235, c. 38 (BENOCCI 2007, pp. 82, 90, nota 43)

- (3 agosto) diversi pagamenti a favore di Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (19 ottobre) Leonardo Agostini scrive da Roma a Leopoldo de’ Medici a Firenze per comunicargli che il Connestabile Filippo II Colonna ha acconsentito a far incidere l’*Apoteosi di Claudio*, in suo possesso, dopo essere stato convinto da Andrea Sacchi: ASF, *Carteggio d’Artisti*, XVII, c. 28 (BAROCCHI, GAETA BERTELA 2007, vol. I, p. 565)
- (31 dicembre) Andrea Sacchi riceve 500 scudi “pag.i d’ordine di Mons.e Ill.mo Lor.o Gavotti Mag.e domo di S. Em.za p. dui quadri dipinti e donati alla Santità di N.ro Sig.re Alessandro Settimo”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 85 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74; BENOCCI 2007, pp. 86, 91, nota 67)

#### 1659:

- Strada Rasella: Signor Andrea Roselli [sic], ammalato, d’anni 58; Pietro Paolo Manucci, anni 13; Felippo Naldini, fora, anni 19; Dioniso, servitore, fora, anni 30: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 128)
- (16 giugno) pagamenti per diversi lavori nella vigna di S. Cosimato [villa Sciarra] “in conformità della nota fatta d’ordine del signor Andrea Sacchi dal signor Domenico Legendre architetto”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 228, “Giornale dell’anno 1658 a tutto 1663, c. 165 (BENOCCI 2007, p. 221)
- (21 giugno) pagamenti per diversi lavori nella vigna di S. Cosimato [villa Sciarra] “conforme della stima fatta d’ordine del signor Andrea Sacchi dal signor Domenico Legendre architetto: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 228, “Giornale dell’anno 1658 a tutto 1663, c. 166 (BENOCCI 2007, p. 221)
- (12 luglio) pagamento a favore di Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (4 agosto) Elpidio Benedetti scrive a Giulio Mazzarino in merito a diverse questioni e per informarlo che vi è un giovane violinista che vorrebbe servire il cardinale e che ha studiato nella bottega di Andrea Sacchi: Parigi, Aff. étr., *Correspondance politique*, Rome 136, cc. 316-317 (SUTHERLAND HARRIS 1977, p. 42, nota 106; PRIMAROSA 2018, p. 215)



- (29 novembre) pagamento a favore di Orfeo Boselli stimato “dal S.e And.a Sacchi”: BAV, Archivio Barberini, IV. Mand. F. 58-65, c.140 (ARONBERG LAVIN 1975, p. 8)
- (24 dicembre) pagati 158 scudi al capo mastro muratore Giacomo Beccaria “d’una misura fatta d’ordine del signore Andrea Sacchi dal signore Camillo Arcucci architetto per la forma del condotto dell’Acqua Paola fatta condurre dall’eminentissimo signor cardinale Antonio Barberini mio signore dalla Porta di S. Pangratio dentro la vigna di Sua Eminenza sopra S. Cosimato [villa Sciarra]”: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 235, “Registro de mandati 1658 al 1663, c. 146, (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74; BENOCCI 2007, p. 220)

### 1660:

- Strada Rasella: Signor Andrea Sacchi, d’anni 59; Pietro Paolo Manucci, anni 15: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGEWERFF 1947, p. 128)
- (27 febbraio) Domenico Legendre viene pagato per aver eseguito misure e stime dei lavori nel Palazzo ai Giubbonari per ordine di Andrea Sacchi: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 235, “Registro de mandati 1658 al 1663, c. 289 (BENOCCI 2007, pp. 81, 90, nota 32)
- (30 aprile) pagamento a Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (20 luglio) pagamento a Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (23 luglio) Andrea Sacchi acquista quattro quadri per Antonio Barberini: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 226 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (6 settembre) pagamento a Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (16 ottobre) Giovan Pietro Bellori scrive a Girolamo Bonini “(...) Il Sig. Carlo Maratti venne ieri sera a casa mia e mi partecipò la lettera di V. S. sì come ha fatto anche il Sig. Andrea Sacchi, e credo che oggi le darà risposta (...)” (PREVITALI 1976, p. XXIII, nota 1)

## 1661:

- Strada Rasella: Signor Andrea Sacchi, d'anni 60; Pietro Paolo nepote, anni 16; Domenico Bassi, anni 20: ASVR, Stati delle Anime di S. Nicola in Arcione [manca indicazione fogli] (HOOGWERFF 1947, p. 128)
- (11 aprile) Domenico Legendre è pagato 10 scudi “conforme all’ordine del Sig. Andrea Sacchi” per i lavori alla Fontana dell’Acqua Acetosa [manca segnatura] (WOLFE 1999A, p. 30)
- (30 aprile) pagamento a favore di Andrea Sacchi “p. eseguirne gli ordini di S. Em.za”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)
- (8 giugno) viene aperto il testamento di Andrea Sacchi: ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 9, Testamenti (1659-1666), cc. 279r-287v, 291r-292v, 303r-308v (SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 115-118)
- (21 giugno) viene stilato l’inventario *post mortem* di Andrea Sacchi: ASR, Trenta Notai Capitolini, Ufficio 9, Johannes Franciscus Abinantes, cc. 577r-601v (trascritto per la maggior parte in SUTHERLAND HARRIS 1977, pp. 119-125)
- (30 giugno) pagati a Andrea Sacchi 200 scudi da Gaspare Marcaccioni “p. prezzo della copia del quadro del Noè fatto da esso p. donare al S. Abb.e Rospigliosi”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 112 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)

## 1662

- (22 novembre) pagati 80 scudi “al S. Abb.e Vaini Erede Benif.o del S. And.a Sacchi p. prezzo d’un quadro di mano di d.o Sacchi rapp.e Abele ucciso da Caino”: BAV, Archivio Barberini, libro mastro F del Card. Antonio Barberini, iun., c. 226 (INCISA DELLA ROCCHETTA 1924, p. 74)

## 1663

- (3 agosto) Clemente Maggioli riceve un pagamento per aver restaurato l’affresco della volta di Andrea Sacchi con l’*Allegoria della Divina Sapienza*: BAV, Archivio Barberini, Card. Fr. Barberini, sen., Mandati, 60-63, 2505, cc. non numerate (ARONBERG LAVIN 1975, p. 39)

- Pagamenti a favore di Giacomo e Carlo Beccaria capi mastri muratori, per i lavori nel Palazzo dei Giubbonari e nella vigna di S. Cosimato e altri luoghi, eseguiti secondo l'ordine del "già" Sacchi e stimati da Legendre per lavori fino al 1660: BAV, Archivio Barberini, Computisteria 235, "Registro de mandati 1658 al 1663, p. 405 (BENOCCI 2007, p. 220)

## **1802**

- (2 febbraio) "Collino Morrison dovendo spedire in Inghilterra due quadri uno dipinto da Amilton di palmi 7 e 14 rappresentante l'accusa di Catelina, l'altro rappresentante Lattona di palmi 8 e 6 d'Andrea Sacchi supplica (...) per la licenza": A.S.R., Camerale II, Antichità e belle Arti, busta 14, fascicolo 300, anni 1801-1802, cc. sciolte non numerate.

## Bibliografia

MENGUCCI 1626 (1991)

G.F. Mengucci, *Stati dominii città, terre e castella dei serenissimi duchi e prencipi della Rovere tratti dal naturale da Francesco Mingucci da Pesaro (1626)*, Roma 1991.

MASCARDI 1635

V. Mascardi, *Festa di Saracino fatta in Roma à 25 febbraio 1634, con figure incise in rame col disegno di Andrea Sacchi celebre pittore, Roma an. 1635.*

GERARDI 1639

A. Gerardi, *Relazione del solenne funerale e catafalco fatto dalli padri della Compagnia di Giesu nella loro chiesa della casa professa a tutti li loro fondatori e benefattori per tutt'il mondo defonti in questo primo lor secolo...*, Roma 1639.

TOMASSINI 1639

G.F. Tomassini, *De donariis ac tabellis votivis*, N. Schiratti, Udine 1639.

ALLACCI 1640

L. Allacci, *De patria Homeri*, Lugduni 1640.

OTTONELLI, CORTONA 1652 (1973)

G. Ottonelli, P. Da Cortona, *Trattato della pittura, e scultura, uso et abuso loro (1652)*, a cura di V. Casale, Treviso 1973.

AGOSTINI 1657

L. Agostini, *Le gemme antiche figurate di Leonardo Agostini senese*, presso l'autore, Roma 1657.

BOSELLI 1657 (1978)

O. Boselli, *Osservationi della scoltura antica dai Manoscritti Corsini e Doria e altri scritti (1657ca)*, ed. anast. a cura di P. Dent Weil, Firenze 1978.

SCANNELLI 1657

F. Scannelli, *Microcosmo della pittura*, Cesena 1657.

BELLORI 1672 (2009)

G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni (1672)*, a cura di E. Borea, II ed. Torino 2009.

PASSERI 1673 (1772)

G.B. Passeri, *Vite dei pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma (1673 circa)*, a cura di G. Bottari, Roma 1772.

PASSERI 1673 (1934)

G.B. Passeri, *Vite dei pittori, scultori e architetti che hanno lavorato in Roma (1673 circa)*, a cura di J. Hess, Leipzig-Wien 1934.

VON SANDRART 1675 (1925)

J. von Sandrart, *Teutsche Akademie (1675)*, a cura di A.R. Peltzer, München 1925.

SCARAMUCCIA 1674

L. Scaramuccia, *Le finzze de' pennelli italiani ammirate e studiate da Girupeno sotto la scorta e disciplina del Genio di Raffaello da Urbino*, Pavia 1674.

MALVASIA 1678 (1841)

C.C. Malvasia, *Felsina pittrice: vite de' pittori bolognesi* (1678), Guidi dell'Ancora, Bologna 1841, voll. 2.

ORLANDI 1704 (1753)

A.P. Orlandi, *Abecedario Pittorico* (1704), presso Giambattista Pasquali, Venezia 1753

TITI 1674-1763 (1987)

F. Titi, *Studio di pittura, scoltura, et architettura nelle chiese di Roma...* (1674-1763), a cura di B. Contardi - S. Romano, Firenze 1987.

PIO 1724 (1977)

N. Pio, *Le vite di pittori scultori et architetti [Cod. ms. Capponi 257]* (1724), a cura di C. Enggass, R. Enggass, Città del Vaticano 1977.

PASCOLI 1730-1736 (1992)

L. Pascoli, *Le vite de' pittori, scultori ed architetti moderni* (1730-1736), a cura di V. Martinelli, Perugia 1992.

DÉZALLIER D'ARGENVILLE 1762

A.J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé De La Vie Des Plus Fameux Peintres*, Paris 1762.

MENGS 1762 (2003)

A.R. Mengs, *Pensieri sulla bellezza* (1762), a cura di G. Faggini, Milano 2003.

WINCKELMANN 1764 (1990)

J.J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, trad. it. *Storia dell'arte nell'antichità*, Milano 1990.

BOTTARI, TICOZZI 1766

G.G. Bottari, S. Ticozzi, *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, Roma 1766, vol. V.

LAMI 1775

G. Lami, *Le delizie dei dotti e degli eruditi*, s.t., Firenze 1775.

MENGS 1780

A.R. Mengs, *Opere di Antonio Raffaello Mengs pubblicate da Giuseppe Niccola D'Azara*, Parma 1780.

COMPAGNONI 1783

P. Compagnoni, *Memorie storico-critiche della chiesa e de' vescovi di Osimo. Raccolte ed illustrate ma monsignor Pompeo Compagnoni vescovo di detta chiesa, opera postuma continuata e supplita con note e dissertazioni da Filippo Vecchiotti, prete della medesima chiesa osimana*, Roma 1783, tomo IV.

*Opere di Antonio Raffaello Mengs* 1787

*Opere di Antonio Raffaello Mengs primo pittore del re cattolico Carlo III*, a cura di G.N. d'Azara, C. Fea, Roma 1787, vol. 2.

LANZI 1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia...* Venezia 1795-1796.

CANOVA 1799-1780 (1959)

A. Canova, *Quaderni di viaggio (1799-1780)*, edizione a cura di E. Bassi, Roma 1959.

MISSIRINI 1823

M. Missirini, *Memorie per servire alla storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla morte di Antonio Canova*, Roma 1823.

TICOZZI 1832

S. Ticozzi, *Dizionario degli architetti, scultori, pittori, intagliatori in rame ed in pietra, coniatori di medaglie, mosaicisti, niellatori, intarsiatori d'ogni età e d'ogni nazione*, Milano 1832, vol. III.

*Opere di G.G. Winchelmann 1832*

*Opere di G.G. Winchelmann*, Prato 1832, vol. VI.

MORONI 1840

G. Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica da S. Pietro fino ai nostri giorni*, Venezia 1840.

CAMPORI 1866

G. Campori, *Lettere artistiche inedite*, Modena 1866.

MONTI 1866

A. Monti, *Di Andrea Sacchi e della sua casa*, in "Il Buonarroti. Scritti sopra le arti e le lettere", I, 1866, pp. 188-192.

BERTOLOTTI 1876

A. Bertolotti, *A. Tasso, suoi scolari e compagni pittori in Roma*, in "Giornale di erudizione artistica", V, 1876, pp. 210-223.

CAMPORI 1876

G. Campori, *L'arazzeria estense, cenni storici*, Modena 1876.

MÜNTZ 1876

E. Müntz, *La tapisserie à Rome au XVe siècle*, in "Gazette des beaux-arts", XVI, 1876, pp. 173-179.

BERTOLOTTI 1884

A. Bertolotti, *Artisti subalpini in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: ricerche e studi negli archivi romani*, Mantova 1884.

BERTOLOTTI 1885 (1962)

A. Bertolotti, *Artisti bolognesi, ferraresi ed alcuni altri del già Stato Pontificio in Roma nei secoli XV, XVI e XVII: studi e ricerche tratte dagli archivi romani (1885)*, Bologna 1962.

MÜNTZ 1885

E. Müntz, *Le Château de Fontainebleau au XVIIe siècle d'après des documents inédits*, "Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France", XII, 1885, pp. 255-278.

WÖLFFLIN 1888

H. Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München 1888, trad. it. *Rinascimento e barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*, a cura di S. Viani, Firenze 1988.

MÜNTZ 1890

E. Müntz, *Les Archives des Arts recueil de documents inédits ou peu connus*, Parigi 1890, pp. 182-183.

*Parigi, La Corte, La Città 1891*

*Parigi, La Corte, La Città. Ragguagli tratti dalle relazioni di Cassiano dal Pozzo (1625) e di Giovanni Battista Malaspina (1786)*, a cura di A. D'Ancona, Pisa 1891.

FRASCHETTI 1900

S. Frascetti, *Il Bernini: la sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano 1900.

POSSE 1912

H. Posse, *Einige Gemälde des Römischen malers Andrea Sacchi*, in "Mitteilungen aus den Sächsischen Kunstsammlungen", 3, 1912, pp. 49-60.

POLLAK 1913

O. Pollak, *Italianische Künstlerbriefe aus der Barockzeit*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen", 34, 1913, pp. 1-77.

LORENZETTI 1914

C. Lorenzetti, *Carlo Maratti: la sua giovinezza a Roma*, in "L'Arte", 17, 1914, pp. 135-152.

LONGHI 1916

R. Longhi, *Gentileschi, padre e figlia*, in "L'Arte", 1916, pp. 245-314, ora in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi. Scritti giovanili 1912-1922. Piero e la pittura veneziana, Caravaggeschi, pittori futuristi, Boccioni scultore, la Mostra seicentesca del 1922 etc...*, Firenze 1961, vol. 1.1, pp. 219-283.

FELICIANGELI 1917

B. Feliciangeli, *Il Cardinale Angelo Giori da Camerino e Gianlorenzo Bernini*, Sanseverino 1917.

DE CARO 1924

G. De Caro, *Adriano Francesco, Ceva*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1924, vol. 24, pp. 310-312.

INCISA DELLA ROCCHETTA 1924

G. Incisa Della Rocchetta, *Notizie inedite su Andrea Sacchi*, in "L'Arte", 1924, pp. 60-76.

SCHLOSSER MAGNINO 1924 (1964)

J. Schlosser Magnino, *La letteratura artistica. Manuale delle fonti della storia dell'arte moderna* (1924), ed. italiana aggiornata da O. Kurtz, Firenze 1964.

VOSS 1924 (1999)

H. Voss, *Die Malerei des Barock in Rom*, Berlin 1924, trad. italiana *La pittura del barocco a Roma*, a cura di A.G. De Marchi, Vicenza 1999.

POSSE 1925

H. Posse, *Der Römische Maler Andrea Sacchi*, Leipzig 1925.

BARABESI 1926-27

R. Barabesi, *L'antiquario Leonardo Agostini e la sua terra di Boccheggiano*, in «Maremma», 3, 1926-27, p. 184-189

POLLAK 1928-1931

O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Wien 1928-1931, voll. 2.

CROCE 1929 (1993)

B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia e letteratura, vita morale* (1929), Milano 1993.

PETRUCCI 1933

A. Petrucci, *Di Ugo da Carpi e nel "Chiaroscuro" italiano*, in "Bollettino d'arte", Ser. 3, 26, 1933, pp. 269-281.

HESS 1936

J. Hess, *Elementi plastici nello stile del pittore Andrea Sacchi*, in "L'Illustrazione Vaticana", 8, 1936, pp. 374-376.

WATERHOUSE 1937

E. Waterhouse, *Roman Baroque Painting. A list of the principal painters and their works in and around Rome*, London 1937.

TOMEI 1938

P. Tomei, *Contributi d'archivio: Andrea Sacchi architetto dell'Acqua Felice (Roma)*, in "Palladio", 2, 1938, p. 222.

PIACENTINI 1940A

M. Piacentini, *Architetti romani minori nel '600*, in "Palladio", 4, 1940, pp. 29-33.

PIACENTINI 1940B

M. Piacentini, *L'epistolario di Leonardo Agostini e due notizie sul Bernini*, in "Archivi. Archivi d'Italia e rassegna internazionale degli archivi", 7, 1940, pp. 71-80.

PIACENTINI 1942

M. Piacentini, *Le vite inedite del Bellori, I, G. P. B., Vite di Guido Reni, Andrea Sacchi e Carlo Maratti*, trascr. dipl. dal ms. M. S.2506 della Biblioteca Municipale di Rouen, Roma 1942.

GRASSI 1945

L. Grassi, *Bernini pittore*, Roma 1945.

HOOGWERFF 1947

G. J. Hoogwerff, *Andrea Sacchi en Carlo Maratti*, in "Mededeelingen van het Nederlandsch Historisch Instituut te Rome", V, 1947, pp. 123-135.

MAHON 1947

D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947.



PECCHIAI 1949

P. Pecchiai, *Costanza Magalotti Barberini, cognata di Urbano VIII*, in “Archivi. Archivi d’Italia e rassegna internazionale degli archivi”, serie II, fasc. 1, 1949, pp. 11-41.

BARBERINI 1950

U. Barberini, *Pietro da Cortona e l’arazzeria Barberini*, in “Bollettino d’Arte”, 35, 1950, pp. 43-51, 145-152.

COSTELLO 1950

J. Costello, *The twelve pictures "ordered by Velasquez" and the trial of Valguarnera*, in “Journal of the Warburg and Courtauld Institutes”, 13, 1950, pp. 237-284.

MARTINELLI 1950

V. Martinelli, *Le pitture del Bernini*, in “Commentari”, 1, 1950, pp. 95-104.

REFICE 1950

C. Refice, *Andrea Sacchi disegnatore*, in “Commentari”, 1, 1950, pp. 214-218.

MEZZETTI 1955

A. Mezzetti, *Contributi a Carlo Maratti*, in “Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte”, IV, 1955, pp. 253-354.

WIBIRAL 1955

N. Wibiral, *A proposito di Andrea Sacchi architetto*, in “Palladio”, 5, 1955, pp. 56-61.

SALERNO 1956

L. Salerno, *La pittura del Seicento in Italia*, in *Il Seicento Europeo. Realismo, Classicismo, Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, dicembre 1956 – gennaio 1957), a cura di L. Salerno, A. Marabottini, Roma 1956, pp. 19-28.

CAVALLO 1957

A.S. Cavallo, *Notes on the Barberini Tapestry Manufactory at Rome*, in “Bulletin of the Museum of Fine Arts, Boston”, 55, 1957, pp. 16-26.

PECCHIAI 1959

P. Pecchiai, *I Barberini*, Roma 1959.

*Dessins romains du XVIIe siècle* 1959

*Dessins romains du XVIIe siècle: artistes italiens contemporains de Poussin*, Paris 1959

BLUNT, COOKE 1960

A. Blunt, H.L. Cooke, *The Roman Drawings of the XVII & XVIII Centuries in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, London 1960.

BRIGANTI 1960

G. Briganti, *L’altare di Sant’Erasmus, Poussin e il Cortona*, in “Paragone”, 9, 1960, pp. 16-20.

*Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine* 1960

*Mostra dei tesori segreti delle case fiorentine*, catalogo della mostra (Firenze, Circolo Borghese e della Stampa, 11 giugno-11 luglio 1960), a cura della Croce Rossa Italiana, Firenze 1960.

MUSTI 1960

D. Musti, *Allacci, Leone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1960, vol. II, pp. 467-471.

MORABITO 1961

G. Morabito, *Angelo da Gerusalemme o da Licata*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961, vol. 1, pp. 1240-1243.

BRIGANTI 1962

G. Briganti, *Pietro da Cortona o della pittura barocca*, Firenze 1962.

CECCHINI 1962

G. Cecchini, *L'arazzeria senese*, in "Archivio Storico Italiano", 120, 2, 1962, pp. 149-177.

EMILIANI 1962

A. Emiliani, *Momenti del classicismo*, in *L'ideale classico del Seicento in Italia e la pittura di paesaggio*, catalogo della mostra (Bologna, Palazzo dell'Archiginnasio, 8 settembre-11 novembre 1962), a cura di F. Arcangeli, et al, Bologna 1962, pp. 306-309.

STIERNON 1962

D. Stiernon, *Basilio il Grande (Iconografia)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1962, vol. 2, pp. 938-943.

HASKELL 1963 (1985)

F. Haskell, *Patrons and Painters: a Study in the Relations between Italian Art and Society in the Age of the Baroque* (1963), Firenze 1985.

DUBON 1964

D. Dubon, *Tapestries from the Samuel H. Kress Collection at the Philadelphia Museum of art. The history of Costantine the Great designed by Peter Paul Rubens and Pietro da Cortona*, London 1964.

FALDI 1964

I. Faldi, *I cartoni degli arazzi Barberini*, in *Tutela e Valorizzazione del patrimonio artistico di Roma e del Lazio* (VII settimana dei Musei), Roma 1964, pp. 73-75.

MEROLA 1964A

A. Merola, *Barberini, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1964, vol. 6, pp. 166-171.

MEROLA 1964B

A. Merola, *Barberini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1964, vol. 6, pp. 172-177.

TOSCANO 1964

B. Toscano, *Il pittore del Cardinal Poli: Guidubaldo Abbatini*, in "Paragone", 177, 1964, pp. 36-42.

BLUNT 1966-1967

A. Blunt, *The paintings of Poussin*, London 1966-1967, voll. 3.

COOLIDGE 1966

J. Coolidge, *Louis XIII and Rubens. The story of the Costantine the Great*, in "Gazette des beaux-arts", 67, 1966, pp. 271-290.

SUTHERLAND HARRIS, SCHAAR 1967

A. Sutherland Harris, E. Schaar, *Die Handzeichnungen von Andrea Sacchi und Carlo Maratta*, Düsseldorf 1967.

BARBERINI 1968

U. Barberini, *Gli arazzi e i cartoni della serie "Vita di Urbano VIII" della arazzeria Barberini*, in "Bollettino d'Arte", 53, 1968, pp. 92-100.

CAPUCCI 1968

M. Capucci, *Dalla biografia alla storia. Note sulla formazione della storiografia artistica nel Seicento*, in "Studi secenteschi", 11, 1968, pp. 81-125.

DI DOMENICO CORTESE 1968

G. Di Domenico Cortese, *La vicenda artistica di Andrea Camassei*, in "Commentari", 19, 1968, pp. 281-298.

FERRARI 1968

O. Ferrari, *Arazzi del Seicento e del Settecento*, Milano 1968.

LAVIN 1968

I. Lavin, *Bernini and the Crossing of S. Peter's*, New York 1968.

SUTHERLAND HARRIS 1968A

A. Sutherland Harris, *The date of Andrea Sacchi's 'Vision of St. Romuald'*, in "The Burlington Magazine", 110, 1968, pp. 489-494.

SUTHERLAND HARRIS 1968B

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Emilio Savonanzi at the Collegio Romano*, in "The Burlington Magazine", 110, 1968, pp. 249-257.

KUHN 1969

R. Kuhn, *Gian Paolo Oliva und Gian Lorenzo Bernini*, in "Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte", 64, 1969, pp. 229-233.

LONGHI 1969

R. Longhi, *Editoriale Mostre e Musei un avvertimento del 1959*, in «Paragone», 235, 1969, pp. 3-23.

SCHLEIER 1969

E. Schleier, *Emilio Savonanzi: inediti del periodo romano*, in "Antichità viva", 8, 1969, pp. 3-16.

SUTHERLAND HARRIS 1969

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi's "Portrait of a Cardinal"*, in "Bulletin", 14, 1969, pp. 9-14.

VIVIAN 1969

F. Vivian, *Poussin and Claude seen from the Archivio Barberini*, in "The Burlington Magazine", 111, 1969, pp. 719-726.

*Dessins du Nationalmuseum de Stockholm* 1970

*Dessins du Nationalmuseum de Stockholm. Collection du Comte Tessin 1695 - 1770 ambassadeur de Suède près la Cour de France*, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, 21 ottobre 1970-4 gennaio 1971; Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert Ier, 16 gennaio-28 febbraio 1971; Amsterdam, Rijksmuseum, 9 marzo-25 aprile 1971), Ledeberg 1970.

SALERNO 1970A

L. Salerno, *Il dissenso nella pittura: intorno a Filippo Napoletano, Caroselli, Salvatore Rosa e altri*, in "Storia dell'arte", 5, 1970, pp. 34-65.

SALERNO 1970B

L. Salerno, *Il vero Filippo Napoletano e il vero Tassi*, "Storia dell'arte", 6, 1970, pp. 139-150.

SUTHERLAND HARRIS 1970

A. Sutherland Harris, *A contribution to Andrea Camassei studies*, in "The Art Bulletin", 52, 1970, pp. 49-70.

BOSCHETTO 1971

A. Boschetto, *La Collezione Roberto Longhi*, Firenze 1971.

FROMMEL 1971

C.L. Frommel, *Caravaggios Frühwerk und der Kardinal Francesco Maria del Monte*, in "Storia dell'arte", 9/10, 1971, pp. 5-52.

KIRWIN 1971

W.C. Kirwin, *Addendum to Cardinal Francesco Maria del Monte's Inventory: the Date of the Sale of Various Notable Paintings*, in "Storia dell'arte", 9/10, 1971, pp. 53-56.

SUTHERLAND HARRIS 1971

A. Sutherland Harris, *Drawings by Andrea Sacchi: additions and problems*, in "Master Drawings", 9, 1971, pp. 384-391.

DANIA 1973

L. Dania, *Two unknown paintings by Valentin*, in "The Burlington Magazine", 115, 1973, p. 382.

*Il Palazzo del Quirinale* 1973

*Il Palazzo del Quirinale*, a cura di AA.VV., Roma 1973.

ROETHLISBERGER 1973

M. Roethlisberger, *A painting by Claude*, in "The Burlington Magazine", 115, 1973, pp. 652-656.

SUTHERLAND HARRIS 1973

A. Sutherland Harris, *Academy drawings by Andrea Sacchi: Addenda*, in "Master Drawings", 11, 1973, pp. 160-161.

VASCO 1974

S. Vasco, *Camassei, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1974, vol. 17, pp. 79-83.

ARONBERG LAVIN 1975

M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975.

DANIA 1975

L. Dania, *Unpublished paintings by Savonanzi at Esanatoglia and Camerino*, in "The Burlington Magazine", 117, 1975, pp. 102-105.

MAZZOCCA 1975

F. Mazzocca, *La mostra fiorentina del 1922 e la polemica sul Seicento*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", 3, 2, 1975, pp. 837-901.

MENGARELLI 1975

A. Mengarelli, *Origini e sviluppo dell'Oratorio perugino di S. Filippo Neri*, Perugia 1975.

PREVITALI, 1976 (2009)

G. Previtali, *Introduzione*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* (1976), a cura di E. Borea, II ed. Torino 2009, vol. I, pp. IX-LX.

CORRADINI 1977

S. Corradini, *La collezione del cardinale Angelo Giori*, in "Antologia di Belle Arti", 1, 1977, pp. 83-94.

ROETTGEN 1977

S. Roettgen, *Mengs sulle orme di Poussin*, in "Antologia di belle arti", 1, 1977, pp.148-156.

RUDOLPH 1977

S. Rudolph, *La prima opera pubblica del Maratti*, in "Paragone", 329, 1977, pp. 46-58.

SUTHERLAND HARRIS 1977

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford 1977.

LESTOCQUOY 1978

J. Lestocquoy, *Deux siècles de l'histoire de la tapisserie (1300-1500) Paris, Arras, Lille, Tournai, Bruxelles*, Mémoires de la Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais, Arras 1978, pp. 106-110.

WATERHOUSE 1978

E. Waterhouse, *Reviewed Work(s): Ann Sutherland Harris: Andrea Sacchi, Oxford*, in "The Burlington Magazine", 120, 1978, pp. 404-405.

BARROERO 1979A

L. Barroero, *Andrea Camassei, Giovambattista Speranza e Marco Caprinuzzi a San Lorenzo in Fonte in Roma*, in "Bollettino d'arte", 6, 64, 1979, pp. 65-76.

BARROERO 1979B

L. Barroero, *Una traccia per gli anni romani di Jacques Stella*, in "Paragone", 30, 347, 1979, pp. 3-24.

BARROERO 1979C

L. Barroero, *Nuove acquisizioni per la cronologia di Poussin*, in "Bollettino d'arte", 6 Ser., 64, 1979, pp. 69-74.

CORRADINI 1979

S. Corradini, *La quadreria di Giancarlo [Gian Maria] Roscioli*, in "Antologia di Belle Arti", III, 1979, pp. 192-196.

D'AMICO 1979

F. D'Amico, *Su Tommaso Donini detto il Caravaggino e sul Savonanzi*, "Bollettino d'arte", 6, 1979, pp. 79-86.

GRILLO 1979

F. Grillo, *Tommaso Campanella nell'arte di Andrea Sacchi e Nicola Poussin*, Cosenza 1979.

PELZEL 1979

T. Pelzel, *Anton Raphael Mengs and Neoclassicism: his Art, his Influence and his Reputation*, New York-London 1979.

POIRIER 1979

M. Poirier, *Pietro da Cortona e il dibattito disegno-colore*, in "Prospettiva", 16, 1979, pp. 23-30.

BLUNT 1980

A. Blunt, *Roman Baroque architecture: the other side of medal*, in "Art History", 1, 1980, pp. 61-75.

DACOS 1980

N. Dacos, *Tommaso Vincidor un élève de Raphaël aux Pays-Bas*, in *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l'Italie à la Renaissance. Études d'histoire de l'art*, Bruxelles-Roma 1980, IV, pp. 61-91.

DE PASQUALE 1980

E. De Pasquale, *La triplice chiesa dell'Oratorio del Buon Gesù di Foligno*, in "Bollettino storico della città di Foligno", 4, 1980, pp. 55-65.

*Il cardinale Alessandro Albani e la sua Villa* 1980

*Il cardinale Alessandro Albani e la sua Villa. Documenti. Quaderni sul neoclassico*, a cura di E. Debenedetti, Roma 1980, vol. 5.

TOSCANO, FALCIDIA 1980

B. Toscano, G. Falcidia, *Trasformazioni nell'Umbria Santa*, in *Pittura del Seicento e del Settecento. Ricerche in Umbria 2*, a cura di L. Barroero, V. Casale, G. Falcidia, F. Pansecchi, B. Toscano, Perugia 1980, pp. 25-101.

WATERHOUSE 1980

E. Waterhouse, *Reviewed Work(s): Nicola Pio: Le vite di pittori scultori et architetti by Catherine Enggass and Robert Enggass*, in "The Burlington Magazine", 122, 1980, pp. 202, 205.

CIOFFI 1981

R. Cioffi, *La ragione dell'arte: teoria e critica in Anton Raphael Mengs e Johann Joachim Winckelmann*, Napoli 1981.

GÜTHLEIN 1981

K. GÜthlein, *Quellen aus dem Familienarchiv Spada zum römischen Barock*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", 19, 1981, pp. 173-243.

FORTI GRAZZINI 1982

N. Forti Grazzini, *L'arazzo ferrarese*, Milano 1982.

PODRO 1982

M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven and London, 1982.

VIALE FERRERO 1982

M. Viale Ferrero, *Arazzo e pittura*, in *Storia dell'arte italiana. III. Situazioni momenti indagini. Forme e modelli*, a cura di F. Zeri, Torino 1982, IV, pp. 117-158.

DEGLI ESPOSTI 1983

G. Degli Esposti, *Una presenza isolata a Ferrara nel Seicento: Andrea Sacchi*, in *Frescobaldi e il suo tempo nel quarto centenario della nascita*, catalogo della mostra (Ferrara, Galleria Civica d'Arte Moderna, Pinacoteca Nazionale di Ferrara, 13 settembre-31 ottobre 1983), Venezia 1983, pp. 173-176.

THUILLIER 1983

J. Thuillier, *Raphaël et la France: présence d'un peintre*, in *Raphaël et l'art français*, catalogo della mostra (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15 novembre 1983-13 février 1984), a cura di J.P. Cuzin, Paris 1983, pp. 11-35.

CROPPER 1984

E. Cropper, *The Ideal of Painting. Pietro Testa's Düsseldorf notebook*, Princeton 1984.

GALLAVOTTI CAVALLERO 1984

D. Gallavotti Cavallero, *Il programma iconografico per la Divina Sapienza nel Palazzo Barberini: una proposta*, in *Studi in onore di Giulio Carlo Argan*, a cura di S. Macchioni, B. Tavasi La Greca, Roma 1984, vol. 1, pp. 269-290.

GALLAVOTTI CAVALLERO, MONTINI 1984

D. Gallavotti Cavallero, R.U. Montini, *S. Maria in Aventino (S. Maria del Priorato)*, Roma 1984.

GIOVANNINI 1984

L. Giovannini, *L'acquisto dei marmi Ludovisi per la Galleria degli Uffizi*, in "Annali. Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi", 1, 1984, pp. 139-164.

*Raffaello in Vaticano* 1984

*Raffaello in Vaticano*, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 16 ottobre 1984-16 gennaio 1985), a cura di F. Mancinelli, Milano 1984.

*Andrea Sacchi* 1985

*Andrea Sacchi, Nettuno 1599 - Roma 1661. Un pittore nettunese nella cultura figurativa del Seicento romano*, catalogo della mostra (Nettuno, Scuola Media Statale "Andrea Sacchi"), a cura di S. Maniello Cardon, Nettuno 1985.

D'AVOSSA 1985

A. D'Avossa, *Andrea Sacchi*, Roma 1985.

MONTAGU 1985

J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven and London 1985, voll. 2.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 1985

S. Prosperi Valenti Rodinò, *Il Seicento*, in *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, Roma 1985, pp. 19-23.

*Raphael Invenit* 1985

*Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle collezioni dell'Istituto Nazionale per la Grafica*, a cura di G. Bernini Pezzini, S. Massari, Roma 1985.

FLAMINI 1986

G. Flamini, *Un'opera sconosciuta di Andrea Sacchi nelle Marche*, in "Bollettino d'Arte", 37/38, 1986, pp. 109-112.

TONGIORGI TOMASI 1986

L. Tongiorgi Tomasi, *Francesco Mingucci "giardiniera" e pittore naturalista: un aspetto della committenza barberiniana nella Roma seicentesca*, in *Atti dei convegni lincei. Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi* (Acquasparta, 7-9 ottobre 1985), Roma 1986, pp. 277-306.

BROWN, ELLIOTT 1987

J. Brown, J.H. Elliott, *The Marquis of Castel Rodrigo and the landscape paintings in the Buen Retiro*, in "The Burlington Magazine", 129, 1987, pp. 104-107.

CROPPER, DEMPSEY 1987

E. Cropper, C. Dempsey, *The State of Research in Italian Painting of the Seventeenth Century*, in "The Art Bulletin", 69, 1987, pp. 494-509.

FILETI MAZZA 1987-2000

M. Fileti Mazza, *I rapporti con il mercato romano*, III, 1998, in *Archivio del Collezionismo Mediceo. Il cardinale Leopoldo*, a cura di M. Fileti Mazza, G. Gaeta Bertelà, P. Barocchi, Milano 1987-2000.

*La storia dei genovesi* 1987

*La storia dei genovesi. Atti del Convegno di studi sui ceti dirigenti nelle istituzioni della Repubblica di Genova* (Genova 15-17 aprile 1986), Genova 1987, vol 7.

CASALE 1988

V. Casale, *Due sculture di Gian Lorenzo Bernini: i ritratti di Bartolomeo e Diana Roscioli*, in "Paragone", 39, 1988, pp. 3-30.

PACINI 1988

P. Pacini, *I "depositi" di Santa Maria Maddalena de' Pazzi e la diffusione delle sue immagini (1607-1668)*, in "Mitteilungen Des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", XXXII, 1988, pp. 173-252.

SUTHERLAND HARRIS 1988

A. Sutherland Harris, *Camassei et Pierre de Cortone au Palais Barberini*, in "Revue de l'art", 81, 1988, pp. 73-76.

WAŻBIŃSKI 1988

Z. Ważbiński, *Annibale Carracci e l'Accademia di San Luca: a proposito di un monumento eretto in Pantheon nel 1674*, in *Les Carrache et les décors profanes*, atti del seminario (Roma, 2-4 ottobre 1986), Roma 1988, pp. 557-615.

DE STROBEL 1989



A.M. De Strobel, *Le arazzerie romane dal XVII al XIX secolo*, Roma 1989.

SILVAN 1989

P. Silvan, *I cicli pittorici delle Grotte Vaticane: alcuni aspetti poco noti dell'opera di Giovan Battista Ricci da Novara e di Carlo Pellegrini*, in "Arte lombarda", 90/91, 1989, pp. 104-121.

SPEZZAFERRO 1989

L. Spezzaferro, *Pier Francesco Mola e il mercato artistico romano: atteggiamenti e valutazioni*, in *Pier Francesco Mola 1612-1666*, catalogo della mostra (Lugano, Museo cantonale d'arte, 23 settembre-19 novembre 1989; Roma, Musei Capitolini, 3 dicembre 1989-31 gennaio 1990), a cura di M. Kahn-Rossi, Milano 1989, pp. 40-59.

FERRARI 1990

O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli 1990.

*L'arte per i papi* 1990

*L'arte per i papi e per i principi nella campagna romana. Grande pittura del '600 e del '700*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 8 marzo 1990-13 maggio 1990), Roma 1990.

MENA MARQUÉS 1990

M. Mena Marqués, *Carlo Maratti e Raffaello*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1990, pp. 543-559.

MERZ 1990

J.M. Merz, *Bernini, Abbatini e la sacrestia di Santo Spirito in Sassia*, in *Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina, L. Trezzani, Milano 1990, pp. 219-225.

VOLPI 1990

M. Volpi, *Annotazioni in margine alle tendenze classiciste e raffaellesche nella cultura romana tra il 1607 e il 1672*, in *Raffaello e l'Europa*, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura, a cura di M. Fagiolo, M.L. Madonna, Roma 1990, pp. 513-532.

WADDY 1990

P.A. Waddy, *Seventeenth-century Roman Palaces. Use and the Art of the Plan*, Cambridge/Mass. 1990.

BARROERO, SARACA COLONNELLI 1991

L. Barroero, L. Saraca Colonnelli, *Pittura del '600 a Rieti*, Rieti 1991.

BELDON SCOTT 1991

J. Beldon Scott, *Images of Nepotism. The Painted Ceilings of Palazzo Barberini*, Princeton 1991.

CROPPER 1991

E. Cropper, Elizabeth, *"La più bella antichità che sappiate desiderare": History and Style in Giovan Pietro Bellori's "Lives"*, in *Kunst und Kunsttheorie 1400-1900*, a cura di P. Ganz, et al., Wiesbaden 1991, pp. 145-173.

FORNILI 1991

C.C. Fornili, *Delinquenti e carcerati a Roma alla metà del '600. Opera dei Papi nella riforma carceraria*, Roma 1991.

MERZ 1991

J.M. Merz, *Pietro da Cortona. Der Aufstieg zum führenden Maler im barocken Rom*, Tübingen 1991.

ZAMPETTI 1991

P. Zampetti, *Pittura nelle Marche. IV Dal Barocco all'età Moderna*, Firenze 1991.

CANNATÀ 1992

R. Cannatà, M.L. Vicini, *La Galleria di Palazzo Spada. Genesi e storia di una collezione*, Roma 1992.

CORNINI, DE STROBEL, MANCINELLI, SERLUPI CRESCENZI 1992

G. Cornini, A.M. De Strobel, F. Mancinelli, M. Serlupi Crescenzi, *Gli interventi del tempo di Urbano VIII*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, pp. 277-283.

METELLI 1992

G. Metelli, *Segnalazione di Francesco Ludovisi*, in "Prospettiva", 68, 1992, pp. 65-72.

NESSLRATH, MANCINELLI 1992

A. Nesselrath, F. Mancinelli, *Gli appartamenti del Palazzo Apostolico Vaticano da Giulio II a Leone X*, in *Il Palazzo Apostolico Vaticano*, a cura di C. Pietrangeli, Firenze 1992, pp. 107-137.

SMIT 1992

H. Smit, *Image Building through Woven Images. The Tapestry Collection of the Papal Court, 1447-1471*, in *The Power of Imagery: essays on Rome, Italy and imagination*, a cura di P. von Kessel, Roma 1992, pp. 19-30, 256-264.

SPARTI 1992

D.L. Sparti, *Le collezioni dal Pozzo. Storia di una famiglia e del suo museo nella Roma seicentesca*, Modena 1992.

DE MARCHI 1993

A.G. De Marchi, *Eclissi, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1993, vol. 42, pp. 281-282.

GONZÁLEZ-PALACIOS 1993

A. González-Palacios, *Il gusto dei principi. Arte di corte del XVII e del XVIII secolo*, Milano 1993.

ROETTGEN 1993

S. Roettgen, *Winckelmann e Mengs: idea e realtà di un'amicizia*, in *J. J. Winckelmann tra letteratura e archeologia* (atti del colloquio, Firenze Accademia della Colombaria, 14-15 dicembre 1990), a cura di M. Fancelli, Venezia 1993, pp. 145-163.

SMIT 1993

H. Smit, *The Tapestry collection of Pope Julius II (1503-1513): notes by Marcantonio Michiel in 1519*, in "Bulletin du Cieta (CIETA)", LXXI, 1993, pp. 49-60.

BENTIVOGLIO 1994

E. Bentivoglio, *Due libri di patenti dei "Maestri di strade" di Roma degli anni 1641-45 e 1646-54: i mss n 131 e n 142 dell'Archivio Doria Pamphilj (I)*, in "Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico", 4 1994, pp. 9-40.

GNAVI 1994

A. Gnavi, *Carriere e Curia romana: l'Uditorato di Rota (1472-1870)*, in "Mélanges de l'Ecole française de Rome. Italie et Méditerranée", CVI, 1994, pp. 161-202.

Roma 1630 1994

*Roma 1630. Il trionfo del pennello*, catalogo della mostra (Roma, Villa Medici 25 ottobre 1994-1° gennaio 1995), a cura di O. Bonfait, Milano 1994.

WAŻBIŃSKI 1994

Z. Ważbiński, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte 1549-1626*, Firenze 1994, 2 voll.

FUMAROLI 1995

M. Fumaroli, *Cross, crown, and tiara: the Constantine myth between Paris and Rome (1590 - 1690)*, in *Piero della Francesca and His Legacy*, atti del convegno (Washington, 4-5 dicembre 1992), a cura di M. Aronberg Lavin, "Studies in the History of Art", 48, 1995, pp. 89-102.

HERKLOTZ 1995

I. Herklotz, *Francesco Barberini, Nicolò Alemanni, and the Lateran triclinium of Leo III: an episode in restoration and Seicento medieval studies*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 40, 1995, pp. 175-196 (ora in *Apes urbanae. Eruditi, mecenati e artisti nella Roma del Seicento*, Città di Castello 2017).

Maestri del disegno 1995

*Maestri del disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra (Palermo, Galleria Regionale di Palazzo Abatellis, 15 dicembre 1995-29 febbraio 1996), a cura di V. Abbate, Palermo 1995.

ALLEGRETTI 1996

G. Allegretti, *Mercanti, agricoltori, pittori: i Mingucci di Pesaro negli anni della devoluzione*, in "Pesaro, città e contà", 7, 1996, pp. 45-56.

CAPITELLI 1996

G. Capitelli, *Una testimonianza documentaria per il primo nucleo dalla raccolta del principe Camillo Pamphilj*, in *I capolavori della collezione Doria Pamphilj da Tiziano a Velázquez*, Milano 1996, pp. 57-69.

FAGIOLO DELL'ARCO 1996

M. Fagiolo dell'Arco, *Jean Lemaire: pittore "antiquario"*, Roma 1996.

GINZBURG 1996

S. Ginzburg, *Giovanni Battista Agucchi*, in *Poussin et Rome*, Actes du colloque (Roma, Accademia di Francia, Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Paris 1996, pp. 273-291.

LABBÉ 1996

J. Labbé, *La collection de dessins d'Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville. Notes et documents des musées de France*, 27, Paris 1996.

*Poussin et Rome* 1996

*Poussin et Rome*, Actes du colloque (Roma, Accademia di Francia, Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Paris 1996.

SOLINAS 1996

F. Solinas, "Giovani ben intendenti del disegno", in *Poussin et Rome*, Actes du colloque (Roma, Accademia di Francia, Bibliotheca Hertziana, 16-18 novembre 1994), a cura di O. Bonfait, C.L. Frommel, M. Hochmann, S. Schütze, Paris 1996, pp. 215-240.

BARROERO 1997

L. Barroero, *Pietro Paolo Ubaldini*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, pp. 191-198.

FOSI 1997

I. Fosi, *All'ombra dei Barberini: fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997.

GUARINO 1997

S. Guarino, "Con grandissima leggiadria et diletto dei riguardanti": note su *Pietro da Cortona e i Sacchetti*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, pp. 67-72.

MOCHI ONORI 1997

L. Mochi Onori, *Pietro da Cortona per i Barberini*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, 31 ottobre 1997-10 febbraio 1998), a cura di A. Lo Bianco, Milano 1997, pp. 73-86.

PAPI 1997

G. Papi, *La cappella di San Filippo Benizzi in Santa Maria in Via a Roma*, in "Paragone", 15/16, 1997, pp. 64-84.

RUDOLPH 1997

S. Rudolph, *Accertamenti sull' "Opera insigne di Andrea Sacchi" nella raccolta di Lione Pascoli*, in *Scritti in onore di Alessandro Marabottini*, a cura di G. Barbera, T. Pugliatti, C. Zappia, Roma 1997, pp. 211-220.

CAVAZZINI 1997

P. Cavazzini, *Agostino Tassi and the organization of his workshop: Filippo Franchini, Angelo Caroselli, Claude Lorraine and the others*, in "Storia dell'arte", 91, 1997, pp. 401-431.

FAGIOLO, CARANDINI 1997

M. Fagiolo, S. Carandini, *L'effimero barocco. Strutture della festa nella Roma del '600*, Roma 1997, voll. 2.

FISCHER PACE 1997

U.V. Fischer Pace, *Disegni del Seicento romano*, Firenze 1997.

*Simone Cantarini nelle Marche* 1997

*Simone Cantarini nelle Marche*, catalogo della mostra (Pesaro Palazzo ducale, salone Metaurense, 12 luglio - 28 settembre 1997), a cura di A. Emiliani, Venezia 1997.

SPARTI 1997

D.L. Sparti, *La casa di Pietro da Cortona. Architettura, accademia, atelier e officina*, Roma 1997.

ANGELINI 1998

A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo 1998.

BARROERO 1998

L. Barroero, *Un collezionista e mecenate di Niccolò Berrettoni. Giuseppe Paolucci abate pesarese*, in *Niccolò Berrettoni*, a cura di L. Barroero, V. Casale, San Leo 1998, pp. 75-82.

BERTRAND 1998

P.F. Bertrand, *Pietro da Cortona e l'arazzo*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Milano, 1998, pp. 62-72.

MONTANARI 1998

T. Montanari, *Un Bernini giovane fra i disegni del cardinal Leopoldo de' Medici*, in "Bollettino d'arte", 6, 1998, pp. 33-50.

ORAZI 1998

R. Orazi, *Il Cardinale Fausto Poli*, in *Urbano VIII Vescovo di Spoleto*, catalogo della mostra (Spoleto, Basilica di S. Eufemia e Loggia dei Vescovi, 11 maggio – 30 settembre 1998), a cura di G. Ceccarelli, et al., Spoleto 1998, pp. 17-25.

SCHÜTZE 1998

S. Schütze, *Urbano VIII e il concetto di Palazzo Barberini. Alla ricerca di un primato culturale di rinascimentale memoria*, in *Pietro da Cortona*, atti del convegno internazionale (Roma-Firenze 12-15 novembre 1997), a cura di C.L. Frommel, S. Schütze, Milano, 1998, pp. 86-97.

SPARTI 1998

D.L. Sparti, *Tecnica e teoria del restauro scultoreo a Roma nel Seicento, con una verifica sulla collezione di Flavio Chigi*, in "Storia dell'arte", 92, 1998, pp. 60-68.

*Andrea Sacchi* 1999

*Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma 1999.

BARBIELLINI AMIDEI 1999

R. Barbiellini Amidei, *Andrea Sacchi creato del cardinal Del Monte*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma 1999, pp. 34-36.

BERTRAND 1999/2000

P.F. Bertrand, *Hic Domus: le cardinal Francesco Barberini et le thème de ses premières tapisseries*, in "Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien", 6, 1999/2000, pp. 34-40.

CARLONI 1999

L. Carloni, *Un artista bolognese in relazione col Sacchi: Emilio Savonanzi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma 1999, pp. 40-43.

FERRARI 1999

O. Ferrari, *L'armonioso temperamento di colori di Andrea Sacchi*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma 1999, pp. 20-21.

GALLAVOTTI CAVALLERO 1999

D. Gallavotti Cavallero, *La mostra di Andrea Sacchi a Nettuno*, in "Studi Romani", 47, 1999, pp. 449-450.

HYERACE 1999

L. Hyerace, *Aggiunte ad Agostino Scilla*, in "Prospettiva", 93/94, 1999, pp. 200-207.

PICARDI 1999

P. Picardi, *Documenti inediti su Sacchi, Lanfranco, Pomarancio e Suor Eufrosia nella chiesa di S. Giuseppe a Capo le Case*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma, 1999, pp. 37-39.

TEMPESTA 1999

C. Tempesta, *Le storie del Battista in San Giovanni in Fonte*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma, 1999, pp. 45-52.

WOLFE 1999A

K. Wolfe, *Andrea Sacchi architetto*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma 1999, pp. 29-33.

WOLFE 1999B

K. Wolfe, *Cardinal Antonio Barberini the Younger (1608-1671): aspects of his art patronage*, Ph. Dissertation, Courtauld Institute of Art 1999.

PUGLISI 1999

C.R. Puglisi, *Francesco Albani*, New Haven 1999.

STRINATI 1999

C. Strinati, *L'intervento di Andrea Sacchi nella sacrestia di Santa Maria sopra Minerva*, in *Andrea Sacchi 1599-1661*, catalogo della mostra (Nettuno, Forte Sangallo, 20 novembre 1999-16 gennaio 2000), a cura di R. Barbiellini Amidei, et al., Roma 1999, pp. 15-19.

SUTHERLAND HARRIS 1999A

A. Sutherland Harris, *Reviewed Work(s): Nicholas Turner: Italian drawings in the Department of Prints and Drawings in the British Museum, Roman Baroque drawings, c. 1620 - c. 1700. – London British Museum Press, 1999*, in "Master drawings", 4, 2001, pp. 420-424.

SUTHERLAND HARRIS 1999B

A. Sutherland Harris, *La Cattedra di San Pietro in Vaticano: dall'idea alla realizzazione*, in *Bernini a Montecitorio. Ciclo di conferenze nel quarto centenario della nascita di Gian Lorenzo Bernini*, a cura di M.G. Bernardini, Roma 2001, pp. 113-128.

TESTA 1999

F. Testa, *Winckelmann e l'invenzione della Storia dell'Arte. I modelli e la mimesi*, Bologna 1999.

Vite di Andrea Sacchi 1999

*Vite di Andrea Sacchi*, a cura di B. Tavassi La Greca, Nettuno 1999.

WEDDIGEN 1999

T. Weddigen, *Tapissierie un Poesie: Gianfrancesco Romanellis Giochi di Putti für Urban VIII*, in *Barocke Inszenierung*, a cura di J. Imorde, Emsdetten 1999, pp. 72-103.

FAEDO 2000

L. Faedo, *Percorsi secenteschi verso una storia della pittura antica: Bellori e il suo contesto*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, vol. I, pp. 113-120.

*L'Idea del Bello* 2000

*L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 29 marzo-26 giugno 2000), a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, voll. 2.

GINZBURG CARIGNANI 2000

S. Ginzburg Carignani, *Annibale Carracci a Roma. Gli affreschi di Palazzo Farnese*, Roma 2000.

*I segreti di un collezionista* 2000

*I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma 2000.

MOCHI ONORI 2000

L. Mochi Onori, *Il cavalier dal Pozzo ministro dei Barberini*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma 2000, pp. 17-20.

PAPI 2000

G. Papi, *Il "Lamento di Adamo" di Andrea Sacchi: una versione autografa ritrovata*, in "Paragone", 51, 2000, pp. 56-62.

PERINI FOLESANI 2000

G. Perini Folesani, *Una certa idea di Raffaello nel Seicento*, in *L'idea del bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 29 marzo – 26 giugno 2000) a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, vol. I, pp. 153-161.

SOLINAS 2000A

F. Solinas, *Cassiano dal Pozzo e le arti a Roma nella prima metà del Seicento*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica-Palazzo Barberini, 29 settembre-26 novembre 2000), a cura di F. Solinas, Roma 2000, pp. 1-11.

SOLINAS 2000B

F. Solinas, *L'uccelliera. Un libro di arte e di scienza nella Roma dei primi Lincei*, Firenze 2000.

SUTHERLAND HARRIS 2000

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi*, in *L'Ida del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 29 marzo – 26 giugno 2000) a cura di E. Borea, C. Gasparri, Roma 2000, vol. II, pp. 445-447.

BARCHAM 2001

W.L. Barcham, *Grand in design: the life and career of Federico Cornaro, prince of the church, patriarch of Venice and patron of the arts*, Venezia 2001.

BARCHAM, PUGLISI 2001

W.L. Barcham - C.R. Puglisi, *Paolo Veronese e la Roma dei Barberini*, in "Saggi e Memorie di Storia dell'Arte", 25, 2001, pp. 58-87.

GUARINO 2001

S. Guarino, *La breve amicizia di Marcello Sacchetti e Cassiano dal Pozzo*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001, pp. 57-60.

HASKELL 2001

F. Haskell, *Antichi maestri in tournée: le esposizioni d'arte e il loro significato*, a cura di T. Montanari, Pisa 2001.

HERKLOTZ 2001

I. Heklotz, *Romanelli in Perugia*, in "The Burlington Magazine", 143, 2001, pp. 635-637.

*I segreti di un collezionista* 2001

*I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001.

SOLINAS, CARPITA 2001

F. Solinas, V. Carpita, *L' Agenda del Museo. Trascrizione degli appunti di Cassiano dal Pozzo e dei suoi segretari riguardanti il Museo Cartaceo e lo studio dell'Antico contenuti nel manoscritto Dal Pozzo 955 (Napoli, Biblioteca Nazionale Ms. V. E. 10)*, in *I segreti di un collezionista. Le straordinarie raccolte di Cassiano dal Pozzo (1588-1657)*, catalogo della mostra (Biella, Museo del Territorio Biellese, 16 dicembre 2001-16 marzo 2002), a cura di F. Solinas, Roma 2001, pp. 85-95.

VAIANI 2001

E. Vaiani, *La collezione d'arte e antichità di Leonardo Agostini. Nuovi Documenti*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", IV, 2001, pp. 81-110.

CIRULLI 2002



B. Cirulli, *L'attività di committente del cardinale Marcello Lante: un inventario inedito*, in "Roma moderna e contemporanea", 9, 2002, pp. 315-331.

DONATI 2002

L. Donati, *Proposte per una datazione della Scuola perfetta: le serie incisorie nelle raccolte romane*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", 3, 2002, pp. 323-344.

FAGIOLO DELL'ARCO 2002

M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del barocco*, Milano 2002.

LINGO 2002

E. Lingo, *The Greek Manner and a Christian Canon: François Duquesnoy's Saint Susanna*, in "The Art Bulletin", 84, 2002, pp. 65-93.

MEONI 2002

L. Meoni, *Flemish tapestry weavers in Italy in the Seventeenth and Eighteenth Century*, in *Flemish tapestry weavers abroad emigration and the founding of manufactories in Europe*, atti del convegno internazionale (Mechelen, 2-3 ottobre 2000), a cura di G. Delmarcel, Leuven 2002, pp. 177-183.

MOCHI ONORI 2002

L. Mochi Onori, *Pierre de Cortone et Andrea Sacchi au Palais Barberini*, in *Les Cieux en Gloire. Paradis en trompe-l'oeil pour la Rome baroque. Bozzetti, modelli, ricordi et memorie*, catalogo della mostra (Ajaccio, Musée Fesch, 17 maggio-30 settembre 2002), a cura di J.M. Olivesi, Ajaccio 2002, pp. 197-209.

PIZZO 2002

M. Pizzo, *Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in "Saggi e Memorie di storia dell'arte", 26, 2002, pp. 119-153.

RÖTTGEN 2002

H. Röttgen, *Il cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino: un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002.

BARBIELLINI AMIDEI 2003

R. Barbiellini Amidei, *Le decorazioni del Collegio Romano. «Lo sforzo Gregoriano 1581-1585»*, in *Il Collegio Romano dalle origini al Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, a cura di C. Cerchiai, Roma 2003, pp. 201-264.

CURTI 2003

F. Curti, *Precisazioni documentarie su Tommaso Dovini detto il Caravaggino*, in *Decorazione e collezionismo a Roma nel Seicento. Vicende di artisti, committenti, mercanti*, a cura di F. Cappelletti, Roma 2003, pp. 141-157.

*Il Collegio Romano* 2003

*Il Collegio Romano dalle origini al Ministero per i Beni e le Attività Culturali*, a cura di C. Cerchiai, Roma 2003.

MOCHI ONORI 2003

L. Mochi Onori, *I cartoni di Gherardi per la serie degli arazzi con la Vita di Urbano VIII Barberini*, in *Antonio Gherardi artista aretino (1638 - 1702). Un genio bizzarro nella Roma del Seicento*, catalogo della mostra (Rieti, Palazzo Papale, Sala delle Udienze, 27 giugno-28 settembre 2003), a cura di L. Saraca Colonnelli, Roma 2003, pp. 89-94.

SCHÜTZE 2003

S. Schütze, *I Sacchetti: forme e funzioni, strategie ed intenzioni del mecenatismo. Un' introduzione*, in *Palazzo Sacchetti*, a cura di S. Schütze, Roma 2003, pp. 20-43.

CABIBBO 2004

S. Cabibbo, *Santa Rosalia tra terra e cielo: storia, rituali, linguaggi di un culto barocco*, Palermo 2004.

FUMAGALLI 2004

E. Fumagalli, *Roma 1624: un ciclo di tele in onore di Urbano VIII*, in "Paragone", 57, 2004, pp. 57-78.

*Il diario del viaggio in Spagna 2004*

*Il diario del viaggio in Spagna del Cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano dal Pozzo*, a cura di A. Anselmi, Aranjuez (Madrid) 2004.

MORI 2004

E. Mori, *Jacobilli, Ludovico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2004, vol. 61, pp. 785-767.

SOLINAS 2004

F. Solinas, *La pittura filosofica e la nascita dello "stile Barberini"*, in *Estetica Barocca*, atti del convegno (Roma, 6-9 marzo 2002), a cura di S. Schütze, Roma 2004, pp. 70-87.

BERTRAND 2005

P.F. Bertrand, *Les tapisseries des Barberini et la décoration d'intérieur dans la Roma baroque*, Turnhout 2005.

CAPITELLI 2005

G. Capitelli, *Los paisajes para el palacio del Buen Retiro*, in *El palacio del Rey Planeta. Felipe IV y el Buen Retiro*, catalogo della mostra (Madrid, Museo Nacional del Prado, 6 luglio-27 novembre 2005), a cura di A. Ubeda de los Cobos, Madrid 2005, pp. 241-284.

LORIZZO 2005

L. Lorizzo, *In viaggio con cardinale Barberini. Note su un diario di Cassiano dal Pozzo*, in "Aprosiana", XIII, 2005, pp. 135-140.

MERZ 2005

J.M. Merz, *Pietro da Cortona und sein Kreis. Die Zeichnungen in Düsseldorf*, München 2005.

*Mola e il suo tempo 2005*

*Mola e il suo tempo. Pittura di figura a Roma dalla Collezione Koelliker*, catalogo della mostra (Ariccina, Palazzo Chigi, 22 gennaio-22 aprile 2005), a cura di F. Petrucci, Milano 2005.

NESSI 2005

S. Nessi, *Andrea Camassei: un pittore del Seicento tra Roma e l'Umbria*, Perugia 2005.

PACINI 2005

P. Pacini, *Il dono dei Barberini a Firenze*, in “Città di vita”, 60, 2005, pp. 619-632.

SOGLIANI 2005

D. Sogliani, *Il catalogo a stampa dei quadri della galleria del cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, in *Ritratto di una collezione. Pannini e la Galleria del Cardinale Silvio Valenti Gonzaga*, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 6 marzo-15 maggio 2005), a cura di R. Morselli, R. Vodret, Milano 2005, pp. 299-324.

STELLA 2005

V. Stella, *Il giudizio dell'arte: la critica storico-estetica in Croce e nei crociani*, Macerata 2005.

SUTHERLAND HARRIS 2005

A. Sutherland Harris, *The Immaculate conception*, in *Disegno, giudizio e bella maniera. Studi sul disegno italiano in onore di Catherine Monbeig Goguel*, a cura di P. Costamagna, F. Harb, S. Prosperi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2005, pp. 186-187.

ZIRPOLO 2005

L. Zirpolo, *Ave Papa, Ave Papabile. The Sacchetti family, their art patronage, and political aspiration*, Toronto 2005.

*L'Immacolata Madre di Dio nel Seicento* 2006

*L'Immacolata Madre di Dio nel Seicento. Apporti teologici e spirituali di Ippolito Marracci nel IV centenario della nascita (1604)*, atti del 14° Colloquio Internazionale di Mariologia (Roma, Santa Maria in Portico in Campitelli, 18-21 febbraio 2004), a cura di D. Carbonaro, F. Petrillo, Roma 2006.

MĂGUREANU 2006

I. Măgureanu, *Andrea Sacchi seen by his seventeenth-century biographer Giovan Pietro Bellori*, in “Revue Roumaine d'Histoire de l'Art. Sér. beaux-arts”, 43, 2006, pp. 35-42.

NICOLAI 2006

F. Nicolai, *Precisazioni documentarie sull'attività di Andrea Sacchi nella chiesa di San Giuseppe 'a Capo le Case' a Roma*, in “Studi di Storia dell'arte”, 17, 2006, pp. 229-232.

*Pinacoteca Capitolina* 2006

*Pinacoteca Capitolina. Catalogo generale*, a cura di S. Guarino, P. Masini, Milano 2006

WOOD 2006

J. Wood, *Rubens and Raphael: the Designs for the Tapestries in the Sistine Chapel*, in *Munuscula amicorum*, 1, Turnhout 2006, pp. 259-282.

ANGELINI 2007

A. Angelini, *Bernini, la pittura e i pittori*, in *Bernini pittore*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Barberini 19 ottobre 2007-20 gennaio 2008), a cura di T. Montanari, Cinisello Balsamo 2007, pp. 197-209.

BARBERINI 2007

F. Barberini, *Lo studio delle medaglie: interessi numismatici nel collezionismo Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 411-420.

BAROCCHI, GAETA BERTELÀ 2007

P. Barocchi, G. Gaeta Bertelà, *Collezionismo mediceo e storia artistica. Il cardinale Giovan Carlo, Mattias e Leopoldo 1628-1667*, Firenze 2007, voll. 2.

BENOCCI 2007

C. Benocci, *Villa Sciarra-Wurtz sul Gianicolo*, Roma 2007.

BICART-SÉE 2007

L. Bicart-Sée, *Antoine-Joseph Dezallier d'Argenville: supplement of newly identified drawings from his collection*, in "Master Drawings", 45, 2007, pp. 54-66.

CALZONA 2007

L. Calzona, *La collezione occultata*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 71-82.

CHIARINI 2007

M. Chiarini, *Teodoro Filippo di Liagno detto Filippo Napoletano 1589-1629. Vita e opere*, Firenze 2007.

HERKLOTZ 2007

I. Herklotz, *The Academia Basiliana. Greek Philology, Ecclesiastical History and the Union of the Churches in Barberini Rome*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, 147-154.

LINGO 2007

E.C. Lingo, *François Duquesnoy and the Greek Ideal*, New Haven 2007.

*Maria Maddalena de' Pazzi* 2007

*Maria Maddalena de' Pazzi. Santa dell'amore non amato*, catalogo della mostra (Firenze, Seminario Arcivescovile, 19 maggio - 20 luglio 2007), a cura di P. Pacini, Firenze 2007.

MERZ 2007

J.M. Merz, *Il cardinale Francesco Barberini mecenate di architettura*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 513-520.

MOCHI ONORI 2007

L. Mochi Onori, *Le vendite di Cornelia Costanza e le copie dei dipinti*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, F. Solinas, Roma, 2007, pp. 629-636.

MONTANARI 2007

T. Montanari, *Un nuovo quadro di Andrea Sacchi*, in "Antologia di belle arti", 2007, pp. 21-27.

PIEYRE 2007

C. Pieyre, *La légation du cardinal Francesco Barberini en France en 1625, insuccès de la diplomatie du pape Urbain VIII*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, Francesco Solinas, Roma 2007, pp. 87-94.

SICKEL 2007

L. Sickel, *Niccolò Menghini: «statuario di casa» del cardinale Francesco Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, Francesco Solinas, Roma 2007, pp. 221-230.

SOLINAS 2007

F. Solinas, *Lo stile Barberini*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, Francesco Solinas, Roma 2007, pp. 205-212.

*Tapestry in the Baroque* 2007

*Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor*, catalogo della mostra (New York, Metropolitan Museum of Art, 17 ottobre 2007-6 gennaio 2008; Madrid, Palacio Real, 6 marzo-1° giugno 2008), a cura di T.P. Campbell, New Haven 2007.

WADDY 2007

A.P. Waddy, *Barberini Cardinals need places to live*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, Francesco Solinas, Roma 2007, pp. 487-500.

WOLFE 2007

K. Wolfe, *Ten Days in the Life of a Cardinal Nephew at the Court of Pope Urban VIII: Antonio Barberini's Diary of December 1630*, in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno (Roma, 7-11 dicembre 2004), a cura di L. Mochi Onori, S. Schütze, Francesco Solinas, Roma 2007, pp. 253-264.

ALUNNO 2008

I. Alunno, *Note sulla vita e la pittura di Ludovico Trasi*, in "Studia Picena", 73, 2008, pp. 137-167.

*Archivio del collezionismo romano* 2008

*Archivio del collezionismo romano. Progetto diretto da Luigi Spezzaferro*, a cura di A. Giammaria, Scuola Normale Superiore di Pisa 2008.

*Bernini* 2008

*Bernini and the Birth of Baroque Portrait Sculpture*, catalogo della mostra (Los Angeles, Getty Museum, 5 agosto-26 ottobre 2008; Ottawa, National Gallery of Canada, 28 novembre 2008-8 marzo 2009), a cura di A. Bacchi, Los Angeles 2008.

CAVAZZINI 2008

P. Cavazzini, *Painting as Business in early seventeenth-century Rome*, University Park Pennsylvania 2008.

HASKELL 2008

F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, Milano 2008.

HERKLOTZ 2008

I. Herklotz, *Die Academia Basiliana. Griechische Philologie, Kirchengeschichte und Unionsbemühungen im Rom der Barberini*, Rom 2008.

HERRERO CARRETERO 2008

C. Herrero Carretero, *Rubens 1577-1640. Colección de tapices*, Madrid 2008.

La Chiesa Nuova 2008

*La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di S. Filippo Neri in Perugia. Storia, pitture e restauro*, AA.VV., Perugia 2008.

La nascita dell'arazzeria medicea 2008

*La nascita dell'arazzeria medicea. Dalle botteghe dei maestri fiamminghi alla manifattura ducale dei "Creati fiorentini"*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria del costume, 7 aprile-28 settembre 2008), a cura di L. Meoni, Livorno 2008.

MANCINI 2008

F.F. Mancini, *Un esterno "notabile" e un interno "sorprendente". Considerazioni sull'architettura e sulla decorazione della Chiesa Nuova a Perugia*, in *La Chiesa Nuova o dell'Immacolata Concezione e di S. Filippo Neri in Perugia. Storia, pitture e restauro*, AA.VV., Perugia 2008, pp. 45-58.

MOCHI ONORI, VODRET 2008

L. Mochi Onori, R. Vodret, *Galleria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini. I dipinti*, Roma 2008.

NICOLAI 2008

F. Nicolai, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma del primo Seicento. Le famiglie Massimo, Atemps, Naro e Colonna*, Roma 2008.

PAYNE 2008

A. Payne, *Portable ruins: the Pergamon Altar, Heinrich Wölfflin, and German art history at the fin de siècle*, in "Res", 53/54, 2008, pp. 168-189.

PAPI 2008

G. Papi, *Aggiunte al catalogo di Emilio Savonanzi*, in "Paragone", 59, 2008, pp. 40-48.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2008

S. Prospero Valenti Rodinò, *Additions to the Drawings Collection of the Marqués del Carpio*, in "Master Drawings", 46, 2008, pp. 3-35.

SIMONATO 2008

L. Simonato, *Impronta di Sua Santità: Urbano VIII e le medaglie*, Pisa 2008.

WOLFE 2008

K. Wolfe, *Protector and protectorate: cardinal Antonio Barberini's art diplomacy for the French crown at the papal court*, in *Arte and identity in early modern Rome*, a cura di J. Burke, M. Bury, Aldershot 2008, pp. 113-132.

AGRESTI 2009

A. Agresti, *Menghini, Niccolò*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2009, vol. 73, pp. 481-483.

AMENDOLA 2009A

A. Amendola, *L'abate Giovan Cristoforo Rovelli, Frans Luycx, François Du Quesnoy, Andrea Sacchi e il mecenatismo artistico dei Caetani nel Seicento*, in "Storia dell'arte", 122/123, 2009, pp. 147-176.

AMENDOLA 2009B

A. Amendola, *I Caetani a Roma, Napoli e Caserta: un inedito inventario e un "giovane pittore casertano" aiutato da Andrea Sacchi*, in "Ricerche sul '600 napoletano", 2009, pp. 7-20.

*Baronio e le sue fonti* 2009

*Baronio e le sue fonti*, atti del convegno (Sora, 10-13 ottobre 2007), a cura di L. Giulia, Sora 2009.

CHIARINI 2009

M. Chiarini, "Addenda" a *Filippo Napoletano tra Roma e Firenze*, in "Bollettino d'arte", 7, Ser. 94, 2009, pp. 109-116.

D'AMICO 2009

A. D'Amico, *Giovanni Battista Pallotta e le tracce di una collezione dispersa*, in *Le stanze del cardinale. Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo dei Cardinali Pallotta, 23 maggio-23 novembre 2009), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisiello Balsamo 2009, pp. 41-47.

*Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma* 2009

*Erudizione e antiquaria tra Perugia e Roma nel Seicento. A proposito delle "Aedes Barberinae" di Girolamo Tezi*, atti del seminario di ricerca *L'erudizione perugina nel Seicento nelle corrispondenze di Girolamo Tezi* (Perugia, Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation, 31 ottobre 2008), AA.VV., in "Bollettino della Deputazione di Storia Patria per l'Umbria", 106, 2009.

GUERRIERI BORSOI 2009

M.B. Guerrieri Borsoi, *Dinamiche del mecenatismo: un quadro di Benigno Vangelini*, in "Strenna dei Romanisti", 70, 2009, pp. 347-363.

MONTANARI 2009

T. Montanari, *Postfazione. Bellori, trent'anni dopo*, in G.P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino 2009, vol. II, pp. 657-729.

NAPPI 2009

M.R. Nappi, *Alcune considerazioni sulla pittura di genere a Napoli intorno a Filippo Napoletano*, in "Bollettino d'arte", 7 Ser., 94, 2009, pp. 117-128.

PAPETTI 2009

S. Papetti, *L'arte della porpora: i cardinali marchigiani e il collezionismo nel Seicento*, in *Le stanze del cardinale. Caravaggio, Guido Reni, Guercino, Mattia Preti*, catalogo della mostra (Caldarola, Palazzo dei Cardinali Pallotta, 23 maggio-23 novembre 2009), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisiello Balsamo 2009, pp. 69-73.

PIERGUIDI 2009

S. Pierguidi, *Marcello Sacchetti, Francesco Valguarnera e il Ratto delle Sabine di Pietro da Cortona*, in "Bollettino dei musei comunali di Roma", 22, 2009, pp. 57-68.

#### RAUSA 2009

F. Rausa, *Artisti e collezioni di antichità romane nell'età di Poussin attraverso la documentazione d'archivio*, in *Poussin et la construction de l'Antique*, atti del convegno (Roma, Villa Medici, 13 - 14 novembre 2009), a cura di M. Bayard, E. Fumagalli, Parigi 2011, pp. 23-40.

#### WOLFE 2009

K. Wolfe, *Cardinal Antonio Barberini (1608 - 1671) and the politics of art in baroque Rome*, in *The possessions of a Cardinal. Politics, piety, and art 1450 - 1700*, a cura di M. Hollingsworth, C.M. Richardson, University Park, Pennsylvania 2009, pp. 265-293.

#### AMADIO 2010

S. Amadio, *I "disegni Barberini" dalla pittura paleocristiana: l'équipe Lagi, Montagna, Eclissi*, in *La copia. Connoisseurship, storia del gusto e della conservazione*, giornate di studio (Roma, Museo Nazionale Romano Palazzo Massimo alle Terme, 17-18 maggio 2007), a cura di C. Mazzarelli San Casciano in Val di Pesa 2010, pp. 271-289.

#### AMENDOLA 2010

A. Amendola, *Leonardo Agostini commissario delle antichità e gli scultori a Roma nella seconda metà del Seicento: nuovi documenti su Lazzaro Morelli e Cosimo Fancelli*, in "Arte documento", 26, 2010, pp. 268-275.

#### AMICO 2010

F. Amico, *Gli studi sul Seicento alla vigilia della mostra del 1922*, in *Arte e critica in Italia nella prima metà del Novecento*, a cura di G. De Lorenzi, Roma 2010, pp. 37-59.

#### ARCANGELI 2010

L. Arcangeli, *Andrea Sacchi, "Ebbrezza di Noè"*, in *Quaderni del Barocco* (11), Ariccia 2010, pp. 2-16.

#### CALENNE 2010

L. Calenne, *Prime ricerche su Orazio Zecca da Montefortino (oggi Artena): dalla bottega del Cavalier d'Arpino a quella di Francesco Nappi*, Roma 2010.

#### COSTANZI 2010

C. Costanzi, *Lo "stile barberiniano": arte e committenza fra Roma, Camerino, Fabriano e Matelica*, in *Meraviglie del Barocco nelle Marche. I San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, Pinacoteca Civica, Chiesa della Misericordia, 24 luglio-12 dicembre 2010), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisello Balsamo 2010, pp. 25-31.

#### CURZIETTI 2010

J. Curzietti, *L'Aventino e l'Ordine Gerosolimitano: Santa Maria del Priorato prima degli interventi del Piranesi*, in *I cavalieri di Malta e Caravaggio. La storia, gli artisti, i committenti*, a cura di S. Macioce, Roma 2010, pp. 248-255.

#### DELMARCEL 2010

G. Delmarcel, *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, Milano 2010.

#### HARPER 2010



J.G. Harper, *The Sun Also Riseth: the Barberini "Apollo" Series as an Allegory of Rise, Fall, and Return*, in *Tapestry in the Baroque. New Aspects of Production and Patronage*, atti del simposio (New York, Metropolitan Museum of Art, 20-21 ottobre 2007), a cura di T.P. Campell, E.A.H. Cleland, New Haven 2010, pp. 204-231.

*Meraviglie del Barocco nelle Marche* 2010

*Meraviglie del Barocco nelle Marche. I San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, Pinacoteca Civica, Chiesa della Misericordia, 24 luglio-12 dicembre 2010), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisiello Balsamo 2010.

*Novecento sedotto* 2010

*Novecento sedotto. Il fascino del Seicento tra le due guerre*, catalogo della mostra (Firenze, Museo Annigoni, Villa Bardini, 16 dicembre 2010-1° maggio 2011), a cura di A. Mazzanti, L. Mannini, V. Gensini, Livorno-Firenze 2010.

*Palazzo Colonna* 2010

*Palazzo Colonna. Appartamenti. Sculture antiche e dall'antico*, a cura di M.G. Picozzi, Roma 2010.

PAPETTI 2010

S. Papetti, *Gian Lorenzo Bernini e i fasti prelatizi delle porpore marchigiane*, in *Meraviglie del Barocco nelle Marche. I San Severino e l'alto maceratese*, catalogo della mostra (San Severino Marche, Palazzo Servanzi Confidati, Pinacoteca Civica, Chiesa della Misericordia, 24 luglio-12 dicembre 2010), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisiello Balsamo 2010, pp. 33-37.

PIERGUIDI 2010

S. Pierguidi, *Il ciclo dei costumi de' Romani antichi del Buen Retiro di Madrid*, in "Storia dell'arte", 25/26, 2010, pp. 79-93.

*Raphael. Cartoons and Tapestries* 2010

*Raphael. Cartoons and Tapestries for the Sistine Chapel*, catalogo della mostra (London, Victoria and Albert Museum, 8 settembre-24 ottobre 2010), a cura di A.M. De Strobel, M. Evans, London 2010.

BLASIO 2011

S. Blasio, *Scolari, seguaci e imitatori di Carlo Maratti nel maceratese*, in *Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Milano 2011, pp. 129-153.

*Il magistero di Carlo Maratti* 2011

*Il magistero di Carlo Maratti nella pittura marchigiana tra Sei e Settecento*, a cura di C. Costanzi, M. Massa, Milano 2011.

JEWITT 2011

J.R. Jewitt, *Weaving together an identity in Nicolas Poussin's 'Landscape with an anchorite saint'*, in "The Burlington Magazine", 153, 2011, pp. 307-311.

SPAGNOLO 2011

M. Spagnolo, *I luoghi della cultura nella Roma di Urbano VIII*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto, G. Pedullà, Torino 2011, vol. 2.

SPINELLI 2011

R. Spinelli, *Progetti seicenteschi per la cappella Corsini a Firenze*, in “Paragone”, 96, 2011, pp. 19-39

VICENTINI 2011

C. Vicentini, *I Baccanali di Bellini, Dosso e Tiziano nella collezione Aldobrandini: indiscrezioni di un diplomatico estense*, in *Fare e disfare. Studi sulla dispersione delle opere d'arte in Italia tra XVI e XIX secolo*, a cura di L. Lorizzo, Roma 2011, pp. 35-43.

WARD BISSELL 2011

R. Ward Bissell, *Simon Vouet, Raphael, and the Accademia di San Luca in Rome*, in “Artibus et historiae”, 32 2011, pp. 55-72.

BENOCCI 2012

C. Benocci, *Pietro da Cortona e la villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi. Architettura, Pittura, Giardini, Paesaggio*, Roma 2012.

*Bernini. Sculpting in clay* 2012

*Bernini. Sculpting in clay*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 3 ottobre 2012-6 gennaio 2013), a cura di C. D. Dickerson III, A. Sigel, I. Wardropper, New Haven 2012.

BLASIO 2012

S. Blasio, *Francesco Mancini nelle Marche*, in *Francesco Mancini pittore (1679-1758). Nuovi contributi*, a cura di B. Cleri, L. Vanni, Foligno 2012, pp. 75-116.

BORGOMAINERIO 2012

A. Borgomainerio, *Il contributo di Bernini nel restauro del battistero lateranense*, in *Porre un limite all'infinito errore. Studi di storia dell'architettura dedicati a Christof Thoenes*, a cura di A. Brodini, G. Curcio, Roma 2012, pp. 159-168.

CIRULLI 2012

B. Cirulli, *Naldini, Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2012, vol. 77, pp. 676-681.

CURZIETTI 2012

J. Curzietti, *Nuove attribuzioni a Domenico de Rossi e Giuseppe Peroni: i monumenti funebri di Giovan Pietro Moretti e Clemente Merlini in S. Maria Maggiore*, in “Storia dell'arte”, 33, 2012, pp. 45-52.

HERKLOTZ 2012

I. Herklotz, *La Roma degli antiquari: cultura e erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma 2012.

PETRUCCI 2012

F. Petrucci, *I cicli decorativi di Castel Fusano: la nascita della pittura barocca in casa Sacchetti*, in *Pietro da Cortona e la villa di Castel Fusano dai Sacchetti ai Chigi. Architettura, Pittura, Giardini, Paesaggio*, Roma 2012, pp. 73-124.

ROSSI 2012

I. Rossi, *Pietro Stefanoni a Ulisse Aldrovandi: relazioni erudite tra Bologna e Napoli*, in “Studi di Memofonte”, 8, 2012, pp. 3-30.

SANTANGELO 2012

S. Santangelo, *Dal carteggio del cardinal Antonio Barberini junior: Maratti e Sacchi in dono al conte di Brienne*, in "Studi di Memofonte", 8, 2012, pp. 49-56.

SERAFINELLI 2012

G. Serafinelli, *La decorazione secentesca degli altari nella collegiata di Valmontone: nuovi documenti su A. Pozzo, C. Ferri, P. Lucatelli, G. Brandi, A. Scilla e G. A. Carlone*, in "Rivista d'arte", 5, 2012, pp. 397-418.

FAEDO 2013

L. Faedo, *Intrecci allusivi tra sculture e dipinti: la collezione del cardinal Antonio Barberini in via dei Giubbonari (1658-1671)*, in *Le componenti del Classicismo secentesco: lo statuto della scultura antica*, atti del convegno internazionale (Pisa, Scuola Normale Superiore, 15-16 settembre 2011), a cura di L. Di Cosmo, L. Faticcioni, Roma 2013, pp. 1-43.

GARCÍA LÓPEZ 2013

D. García López, *A Royal Gift which "ha fatto un grande rumore per la corte": The Apotheosis of Claudius as Philip IV of Spain's Glory*, in *L'arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, atti del convegno (Roma 14-15 gennaio 2008), a cura di M. von Bernstorff, S. Kubersky-Pierreda, Cinisello Balsamo 2013, pp. 223-237.

LEONE 2013

S.C. Leone, *Prince Giovanni Battista Pamphilj (1648 - 1709) and the Display of Art in the Palazzo al Collegio Romano, Rome*, in "Memoirs of the American Academy in Rome", 58, 2013, pp. 181-214.

*Meraviglia del Barocco nelle Marche* 2013

*Meraviglia del Barocco nelle Marche. 2. Da Rubens a Maratta. Osimo e la Marca di Ancona*, catalogo della mostra (Osimo, Palazzo Campana, 29 giugno - 15 dicembre 2013), a cura di V. Sgarbi, S. Papetti, Cinisello Balsamo 2013.

RURALE 2013

F. RURALE, *Oliva, Giovanni Paolo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2013, vol. 79, pp. 217-220.

SPINELLI 2013

R. Spinelli, *Antefatti seicenteschi romani della cappella Corsini in Santa Maria del Carmine a Firenze: Andrea Sacchi e Pietro da Cortona*, in *I Corsini tra Firenze e Roma. Aspetti della politica culturale di una famiglia papale tra Sei e Settecento*, atti del convegno (Roma, Palazzo Poli, 27-28 gennaio 2005), a cura di E. Kieven, S. Proserpi Valenti Rodinò, Cinisello Balsamo 2013, pp. 15-22.

VENTRA 2013

S. Ventra, *Tommaso Minardi e il restauro come condizione necessaria per una storia dell'arte*, in *La cultura del restauro. Modelli di ricezione per la museologia e la storia dell'arte*, a cura di M.B. Failla, S.A. Meyer, C. Piva, S. Ventra, Roma 2013, pp. 85-100.

BIERBAUM 2014

K.L. Bierbaum, *Die Ausstattung des Lateranbaptisteriums unter Urban VIII*, Petersberg 2014.

CIOFFI 2014

R. Cioffi, *Temi di metodo: Mengs, il Barocco e il Naturalismo spagnolo; una riflessione e un interrogativo*, in *L'officina dello sguardo. Scritti in onore di Maria Andalaro*, 2. Immagine, memoria, materia, a cura di G. Bordi, Roma 2014, pp. 227-230.

COSTA 2014

S. Costa, *Livio Odescalchi (1658-1713): un appassionato d'arte alla corte pontificia*, in *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, a cura di R. Bösel, A. Menniti Ippolito, A. Spiriti, Roma 2014, pp. 411-429.

DI PENTA 2014

M. Di Penta, *Novità sul soggiorno di Andrea de Leone a Roma (1630). Riflessioni sul rapporto con Nicolas Poussin, Pietro Testa, Andrea Sacchi e l'ambiente di Casa dal Pozzo*, in *I pittori del dissenso. Giovanni Benedetto Castiglione, Andrea de Leone, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, atti della giornata internazionale di studi (Roma, Istituto Storico Austriaco, 17 maggio 2013), a cura di S. Albl, A.V. Sganzerla, G.M. Weston, Roma 2014, pp. 59-79.

DODERO 2014

E. Dodero, *"Tutto quel di buono, che habbi osservato tra marmi, e metalli che fussero capaci di suggerir qualche notizia riguardevole dell'antico": il Museo Cartaceo di Cassiano dal Pozzo e qualche novità sulle collezioni romane di antichità*, in "Studi di Memofonte", 12, 2014, pp. 211-234.

IERROBINO 2014

V. Ierrobino, *Il mecenatismo del cardinale Angelo Giori: nuovi documenti su Giovanni Battista Calandra, Giacinto Gimignani et altri*, in "Studi di Storia dell'Arte", 25, 2014, pp. 183-186.

LIROSI 2014

A. Lirosi, *L'influenza della spiritualità spagnola sull'arte monastica romana: il caso di San Giuseppe a Capo le Case*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte, diplomazia e politica*, atti del convegno (Roma, Accademia Reale di Spagna, 7-9 luglio 2011), a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 119-142.

MAZZETTI DI PIETRALATA 2014

C. Mazzetti di Pietralata, *L'arte degli arazzi tra collezionismo e letteratura artistica: fortuna e oblio*, in *Riflessi del collezionismo, tra bilanci critici e nuovi contributi*, atti del convegno (Urbino, Palazzo Albani, Aula Clemente XI, 3-5 ottobre 2013), a cura di G. Perini Folesani, A.M. Ambrosini Massari, Firenze 2014, pp. 71-89.

PETRUCCI 2014

F. Petrucci, *Agli esordi del Maratta: l'Assunzione della Vergine di Monte Porzio*, in "Studi di Storia dell'Arte", 25, 2014, pp. 199-206.

PEZZUTO 2014

L. Pezzuto, *Novità su alcuni "petits maîtres" del Seicento tra L'Aquila, Roma e Ascoli Piceno: Francesco Bedeschini, Cesare Fantetti, Ludovico Trasi*, in "Horti Hesperidum", 4, 2014, pp. 147-205.

PICARDI 2014

P. Picardi, *Il monastero di San Giuseppe a Capo le Case a Roma: committenti spagnoli, filospagnoli e artisti italiani*, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII. Arte, diplomazia e politica*,

atti del convegno (Roma, Accademia Reale di Spagna, 7-9 luglio 2011), a cura di A. Anselmi, Roma 2014, pp. 143-159.

ROLFI OŽVALD 2014

S. Rolfi Ožvald, *Passeri, Giovanni Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2014, vol. 81, pp. 633-636.

ROSSI 2014

I. Rossi, *Sulle tracce dell'"immenso studio" di Pietro Stefanoni: entità e dispersione*, in "Horti Hesperidum", 4, 2014, pp. 141-206.

SANTI 2014

F. Santi, *Una collezione seicentesca a Perugia*, Perugia 2014.

WITTE 2014

A.A. Witte, *Passeri's Vite: The Swan Song of the Counter Reformation Theory of "Living Art"*, in *The Secret Lives of Art Works. Exploring the Boundaries between Art and Life*, a cura di C. van Eck, J. van Gastel, E. van Kessel, Leiden 2014, pp. 200-220.

BENOCCI 2015

C. Benocci, *Bernini e Raffaello: la stima delle copie di arazzi raffaelleschi per monsignor Fausto Poli, maggiordomo di Urbano VIII*, in "Strenna dei Romanisti", 76, 2015, pp. 55-70.

BERNARDINI 2015A

M.G. Bernardini, *Le radici del Barocco*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1° aprile - 26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2015, pp. 25-43.

BERNARDINI 2015B

M.G. Bernardini, *Due dipinti a confronto: San Gregorio Magno e il miracolo del corporale di Andrea Sacchi e il Ratto delle sabine di Pietro da Cortona*, in *Barocco a Roma. La meraviglia delle arti*, catalogo della mostra (Roma, Fondazione Roma Museo, Palazzo Cipolla, 1° aprile - 26 luglio 2015), a cura di M.G. Bernardini, M. Bussagli, Milano 2015, pp. 65-69.

DE STROBEL, MAZZETTI DI PIETRALATA 2015

A.M. De Strobel, C. Mazzetti di Pietralata, *Gli arazzi con gli "Atti degli Apostoli" e la loro fortuna*, in *Raffaello. Il sole delle arti*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria, Sale delle Arti, 26 settembre 2015-24 gennaio 2016) a cura di G. Barucca, S. Ferino-Pagden, Cinisello Balsamo 2015, pp. 81-93.

GINZBURG 2015

S. Ginzburg, *I caratteri della scuola romana in Maratti e in Bellori*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11 - 12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Roma 2015, pp. 25-51.

MARZINOTTO 2015

M. Marzinotto, *Il cardinal nepote Francesco Barbarini protettore dell'Accademia di San Luca di Roma. Spunti e riflessioni sulla storia accademica dagli anni Venti alla metà del secolo XVII*, in "Annali delle arti e degli archivi", 1, 2015, pp. 165-176.

PON 2015

L. Pon, *A Printed Icon in Early Modern Italy: Forlì's Madonna of the Fire*, Cambridge 2015.

RUSSO 2015

A. Russo, *Francesco Barberini e la "restauratione" del Triclinio Leoniano: il cantiere e un progetto inedito*, in "Bollettino d'arte", 7, 24, 2015, pp. 111-124.

SCIBERRAS 2015

K. Sciberras, *Caravaggio to Mattia Preti: Baroque painting in Malta*, Valletta 2015.

SUTHERLAND HARRIS 2015

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti: 1630 to 1660*, in *Maratti e l'Europa*, atti delle giornate di studio (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11 - 12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prospero Valenti Rodinò, Sebastian Schütze, Roma 2015, pp. 13-24.

DE MARCHI 2016

A.G. De Marchi, *Collezione Doria Pamphilj. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2016.

DI PENTA 2016

M. Di Penta, *Andrea de Leone (Napoli 1610-1685). Dipinti – disegni*, Roma 2016.

NEZZO 2016

M. Nezzo, *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo, Padova 2016, pp. 90-112.

ROËTTGEN 2016

S. Roëttgen, *Allievi, seguaci, imitatori e avversari: l'impronta marattesca nella pittura romana del Settecento e il suo tramonto*, in *Maratti e la sua fortuna*, atti delle giornate di studio (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Corsini, 12-13 maggio 2014), a cura di S. Ebert-Schifferer, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma 2016, pp. 11-25.

SPILA 2016

A. Spila, *Allestire accademie: appunti sul mecenatismo culturale del cardinal Francesco Barberini, aggiunte su Bernini e Cortona alle Accademie di San Luca e degli Humoristi*, in "Annali delle arti e degli archivi", 2, 2016, pp. 67-74.

*Valentin de Boulogne* 2016

*Valentin de Boulogne. Beyond Caravaggio*, catalogo della mostra (New York, The Metropolitan Museum of Art, 7 ottobre 2016-16 gennaio 2017), a cura di A. Lemoine, K. Christiansen, New York 2016.

BACCHI 2017

A. Bacchi, *Denis Mahon - Studies in Seicento art and theory 1947*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 44-59.

BRUNETTI 2017

V. Brunetti, *Bernini: amici e committenti. Repertorio*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1° novembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano 2017, pp. 368-408.

CALZONA 2017

L. Calzona, *Andrea Sacchi regista del Barocco: l'armonia incompiuta dell'allestimento di Palazzo Barberini*, in *Lusingare la vista. Il colore e la magnificenza a Roma tra tardo Rinascimento e Barocco*, a cura di A. Amendola, Città del Vaticano 2017, pp. 267-281.

COLETTA 2017

E. Coletta, *Heinrich Wölfflin - Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien 1888*, in *La riscoperta del Seicento. I libri fondativi*, a cura di A. Bacchi, L. Barroero, Genova 2017, pp. 4-21.

COSMI 2017

A. Cosmi, *Sacchi, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2017, vol. 89, pp. 468-472.

*Da Caravaggio a Bernini* 2017

*Da Caravaggio a Bernini. Capolavori del Seicento italiano nelle collezioni reali di Spagna*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 13 aprile-31 luglio 2017), a cura di G. Redín Michaus, Milano 2017.

FICACCI 2017

L. Ficacci, *La pittura*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1° novembre 2017-4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano 2017, pp. 190-233.

FOSI 2017

I. Fosi, *Sacchetti, Marcello*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 2017, vol. 89, pp. 457-460.

FROMMEL 2017

C.L. Frommel, *Raffaello. Le Stanze*, Milano 2017.

HARPER 2017

G.J. Harper, *The Barberini tapestries. Woven monuments of Baroque Rome*, Milano 2017.

*Intrecci virtuosi* 2017

*Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Cassino Roma 29-31 ottobre 2015), a cura C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017.

ISEPPI 2017

G. Iseppi, *Il ciclo dei medici nella farmacia del Collegio Romano: struttura e iconografia*, in *I filosofi antichi nell'arte italiana del Seicento. Stile, iconografia, contesti*, a cura di S. Albl, F. Lofano, Roma 2017, pp. 311-331.

PARISI 2017

C. Parisi, *Domenichino, Barbalonga e il "San Francesco in estasi" nella chiesa dell'Immacolata Concezione a Roma*, in "Nuovi studi", 22, 2017, pp. 93-104.

PUPILLO 2017

M. Pupillo, *Alla ricerca dell'accademia dei Crescenzi*, in *Intrecci virtuosi. Letterati, artisti e accademie tra Cinque e Seicento*, atti del convegno (Cassino Roma 29-31 ottobre 2015), a cura C. Chiummo, A. Geremicca, P. Tosini, Roma 2017, pp. 169-179.

*La collezione Cavallini Sgarbi* 2018

*La collezione Cavallini Sgarbi. Da Niccolò dell'Arca a Gaetano Previati. Tesori d'arte per Ferrara*, a cura di P. Di Natale, Milano 2018.

MANFREDI 2018

T. Manfredi, *Lelio Biscia, Curator aquarum ac viarum nella Roma di Paolo V*, in *Roma nel primo Seicento. Una città moderna nella veduta di Matthäus Greuter*, a cura di A. Roca de Amicis, Roma 2018, pp. 99-105.

MORANDOTTI, SPIONE 2018

A. Morandotti, G. Spione, *Pierre Subleyras e l'abate miniatore Felice Ramelli. Un ritratto per i Musei Reali di Torino*, Milano 2018.

PRIMAROSA 2018

Y. Primarosa, *Elpidio Benedetti (1609-1690). Committenza e relazioni artistiche di un agente del re di Francia nella Roma del Seicento*, Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo. Collana Alti Studi sull'Età e la Cultura del Barocco 2018.

PROSPERI VALENTI RODINÒ 2018

S. Proserpi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti 1640-1650: apertura sulla sua attività grafica giovanile*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 2018 (Band 42, 2015/2016), pp. 243-276.

BECCARINI (in corso di stampa)

D. Beccarini, *The collecting strategies and artistic patronage of a Siennese family: the Sergardi and Francesco Trevisani*, in 'A tale of two cities': Rome and Siena in the Early Modern period (1550-1750), atti del convegno (Roma, British School at Rome, 12 October 2017).



## TAVOLE

## ELENCO DELLE ILLUSTRAZIONI:

Fig. 1: Gian Lorenzo Bernini, *Testa di San Giovanni Crisostomo*, modello in terra cruda, ca. 1662, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Fig. 2: Gian Lorenzo Bernini, *Testa di Sant'Atanasio*, modello in terra cruda, ca. 1662, Città del Vaticano, Musei Vaticani

Fig. 3: Andrea Sacchi, *Visione di San Romualdo*, ca. 1631-1632, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca

Fig. 4: Carlo Magnoni, *San Francesco di Paola e San Francesco di Sales*, 1640, Camerino, S. Maria in Via, Cappella di San Francesco di Paola e San Francesco di Sales (in deposito presso i locali dell'Arcidiocesi di Camerino-San Severino Marche)

Fig. 5: Andrea Sacchi, *Annuncio a Zaccaria*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 6: Andrea Sacchi, *Visitazione*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 7: Gian Lorenzo Bernini, *Testa di San Girolamo*, modello in terracotta, ca. 1661, Cambridge, Harvard Art Museums, Fogg Art Museum

Fig. 8: Gian Lorenzo Bernini (da), *Predica di San Giovanni Battista*, 1664, *Prediche dette nel Palazzo Apostolico da Gio Paolo Oliva*, tomo secondo, frontespizio

Fig. 9: Andrea Sacchi, *San Gregorio Magno e il Miracolo del Corporale*, 1625-1627, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Aula Capitolare

Fig. 10: Andrea Sacchi, *Allegoria delle Quattro Stagioni (La Terra)*, 1628, Castel Fusano, Villa Sacchetti, volta della Galleria

Fig. 11: Andrea Sacchi, *Sacrificio a Pan*, 1628, Castel Fusano, Villa Sacchetti, volta della Galleria

Fig. 12: Andrea Sacchi, *Romolo*, 1628, Castel Fusano, Villa Sacchetti, volta della Galleria

Fig. 13: Andrea Sacchi (?), *Cincinnato*, 1628, Castel Fusano, Villa Sacchetti, volta della Galleria

Fig. 14: Andrea Sacchi, *Studio per il Sacrificio a Pan*, ca. 1628, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1761

Fig. 15: Andrea Sacchi, *Studio per il Sacrificio a Pan*, ca. 1628, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1761, particolare

Fig. 16: Andrea Sacchi, *Allegoria della Divina Sapienza*, 1629-1631, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini, particolare

Fig. 17: Andrea Sacchi, *Studio per l'Allegoria della Divina Sapienza*, ca. 1629, New York, The Cooper-Hewitt Museum of Design, inv. 1901-39-1714

Fig. 18: Andrea Sacchi, *Studio per il Sacrificio a Pan*, ca. 1628, Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, inv. AE 1761, particolare

Fig. 19: Andrea Sacchi, *Studio per l'Allegoria della Divina Sapienza*, ca. 1629, New York, The Cooper-Hewitt Museum of Design, inv. 1901-39-1714

Fig. 20: Andrea Sacchi, *Gesù Cristo dona a Santa Maria Maddalena de' Pazzi la corona di spine alla presenza della Madonna e dei Santi Agostino, Angelo Carmelitano e Caterina da Siena*, 1636-1637, Firenze, Capitolo del Monastero di Careggi

Fig. 21: Andrea Sacchi, *Crocifissione con i Santi Domenico, Tommaso D'Acquino, Pietro Martire, Angelo Carmelitano e Caterina da Siena*, 1637-1639, Roma, Santa Maria sopra Minerva, sagrestia

Fig. 22: Andrea Sacchi, *Vergine con Bambino e San Basilio*, 1636-1637, Roma, Villa del Gran Priorato di Malta

Fig. 23: Andrea Sacchi (?), *Sacra Famiglia*, Ascoli Piceno, Palazzo dell'Arengo, Pinacoteca Civica

Fig. 24: Andrea Sacchi (?), *Sacra Famiglia*, Roma, Musei Capitolini, Pinacoteca

Fig. 25: Francesco Mancini, *Vergine con il Bambino e San Filippo Neri*, ca. 1738, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Fig. 26: Francesco Mancini, *Vergine con il Bambino e San Filippo Neri*, ca. 1738, Macerata, San Filippo Neri, altare maggiore

Fig. 27: Francesco Mancini, *Riposo durante la fuga in Egitto*, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca

Fig. 28: Andrea Sacchi (?), *Martirio di San Sebastiano*, Montecosaro (Macerata), San Lorenzo

Fig. 29: Giacinto Gimignani, *Flagellazione di Cristo*, 1643, Camerino, Santa Maria in Via

Fig. 30: Agostino Scilla, *San Pietro Eremita*, Albano, Collegio del Preziosissimo Sangue

Fig. 31: Andrea Sacchi (?), *Venere*, Milano, Collezione Koelliker

Fig. 32: Andrea Sacchi, *Studio di figura femminile*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP), 7550

Fig. 33: Andrea Sacchi, *Studi per la figura Beneficenza dell'Allegoria della Divina Sapienza*, Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, inv. 15318/147

Fig. 34: Emilio Savonanzi (o Andrea Sacchi), *Estasi di Maddalena assistita angeli*, Milano, Collezione Koelliker

Fig. 35: Andrea Sacchi, *Estasi di Maddalena assistita da angeli*, Londra, The British Museum, inv. 1946, 0713.695

Fig. 36: Emilio Savonanzi, *San Benedetto da Norcia e San Giuseppe*, Madrid, Palacio Real

Fig. 37: Andrea Sacchi, *Studio per la Visione di San Romualdo*, Stoccolma, National Museum, inv. 1274/1863

Fig. 38: Emilio Savonanzi, *San Benedetto da Norcia e San Giuseppe*, Madrid, Palacio Real

Fig. 39: Andrea Sacchi, *Visione di San Romualdo*, ca. 1631-1632, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Pinacoteca

Fig. 40: Pierre Subleyras, *Ritratto dell'abate Felice Ramelli*, ca. 1735-1738, Torino, Musei Reali, Galleria Sabauda

Fig. 41: Andrea Sacchi, *Vergine con il Bambino e i Santi Ignazio di Loyola, Francesco Saverio, Cosma e Damiano*, 1629, Roma, Farmacia (o Spezieria) del Collegio dei Gesuiti, volta

Fig. 42: Andrea Sacchi, Filippo Gagliardi, Vincenzo Manciola, *Giostra del Saraceno*, ca. 1634, Roma, Museo di Roma in Palazzo Braschi

Fig. 43: Andrea Sacchi, *Sant'Antonio da Padova resuscita un morto*, ca. 1633-1636, Roma, Santa Maria della Concezione

Fig. 44: Andrea Sacchi, *Visione di San Bonaventura*, ca. 1636, Roma, Santa Maria della Concezione

Fig. 45: Andrea Sacchi, *Tre Maddalene*, ca. 1634, Firenze, Convento di San Salvi, in deposito presso le Gallerie degli Uffizi

Fig. 46: Andrea Camassei, *Sposalizio Mistico di Santa Maria Maddalena de' Pazzi alla presenta dei Santi Agostino e Caterina da Siena*, 1636-1637, Firenze, Capitolo del Monastero di Careggi

Fig. 47: Andrea Sacchi, *Angelo e Putti*, 1637-1639, Roma, Santa Maria sopra Minerva, sagrestia

Fig. 48: Andrea Sacchi (da), *Catafalco per i Funerali della Compagnia del Gesù*, 1639, *Relazione del solenne funerale e catafalco fatto dalli padri della Compagnia di Giesu nella loro chiesa della casa professa a tutti li loro fondatori e benefattori per tutt'il mondo defonti in questo primo lor secolo...* di Antonio Gerardi

Fig. 49: Andrea Sacchi, Filippo Gagliardi, Jan Miel, *Urbano VIII in visita al Gesù in occasione del primo centenario della Compagnia di Gesù*, 1641, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Fig. 50: Andrea Sacchi, *Tommaso D'Aquino con San Pietro e San Paolo*, cartone preparatorio, 1631-1633, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Fig. 51: Andrea Sacchi, *San Leo*, cartone preparatorio 1631- 1633, Roma, Gallerie Nazionali d'Arte Antica, Palazzo Barberini

Fig. 52: Andrea Sacchi, *Martirio di San Pietro*, 1633-1634, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Aula Capitolare

Fig. 53: Andrea Sacchi, *Martirio di San Longino*, 1633-1634, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Aula Capitolare

Fig. 54: Andrea Sacchi, *Cristo porta croce con Santa Veronica*, 1633-1634, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Aula Capitolare

Fig. 55: Andrea Sacchi, *Sant'Elena e il Miracolo della Vera Croce*, 1633-1634, Città del Vaticano, Basilica di San Pietro, Aula Capitolare

Fig. 56: Andrea Sacchi, *Sogno di San Giuseppe*, 1632, Roma, San Giuseppe a Capo le Case, altare maggiore

Fig. 57: Andrea Sacchi, *San Pietro*, Forlì, Pinacoteca Comunale, in deposito presso Palazzo Merenda

Fig. 58: Andrea Sacchi, *San Paolo Eremita e San Antonio Abate*, ca. 1630-1632, Madrid, Museo del Prado

Fig. 59: Andrea Sacchi, *Santa Rosalia Sinibaldi*, ca. 1630-1632, Madrid, Museo del Prado

Fig. 60: Leone Allacci, *De patria Homeri*, Lugduni 1640, frontespizio

Fig. 61: Giovanni Battista Galestruzzi (da), *Apoteosi di Claudio (Consecratio Claudii Imperatoris)*, 1657, Londra, The British Museum, inv. 1874, 0808.781

Fig. 62: Francesco Mingucci, *Veduta di Grottaferrata*, cartone preparatorio per arazzo, ca. 1628, Milano, Galleria Carlo Orsi

Fig. 63: *Veduta di Grottaferrata*, Giacomo della Riviera da cartone di Francesco Mingucci, Manifattura Barberini, 1631, Firenze, Villa medicea di Cerreto Guidi

Fig. 64: *Costantino ordina di distruggere gli idoli pagani*, Giacomo della Riviera da cartone di Pietro da Cortona, Manifattura Barberini, 1637, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art

Fig. 65: *Putti che intrappolano degli uccelli*, Giacomo della Riviera da cartone di Giovan Francesco Romanelli, Manifattura Barberini, 1637-1642, Roma, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

Fig. 66: *Apollo e Marsia*, Maria Maddalena della Riviera da cartone di Clemente Maioli, Manifattura Barberini, 1661-1662, Minneapolis, Minneapolis Institute of Art

Fig. 67: *Urbano VIII consacra la nuova Basilica di S. Pietro*, Maria Maddalena della Riviera da cartone di Fabio Cristofani, Manifattura Barberini, 1671-1673, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Galleria degli Arazzi

Fig. 68: Andrea Sacchi, *Studio per bordura d'arazzo*, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 904854

Fig. 69: Andrea Sacchi, *Studio per bordura d'arazzo*, Windsor Castle, Royal Collection, RCIN 904855

Fig. 70: Andrea Camassei, *Battaglia di Ponte Milvio*, ca. 1644, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 71: Giacinto Gimignani, *Visione della Croce*, 1641-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 72: Andrea Camassei, *Il Trionfo di Costantino*, ca. 1644, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 73: Andrea Camassei (?), *Studio per Il Trionfo di Costantino*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. 935 S

Fig. 74: Guido Ubaldo Abbatini (già Andrea Camassei), *Scena di Battesimo*

Fig. 75: Guido Ubaldo Abbatini (già Andrea Camassei), *Studio per composizione con scena di battesimo*, Frankfurt, Stäedelsches Kunstinstitut, inv. 13794

Fig. 76: Giacinto Gimignani, *Studio per la Visione della Croce*, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, inv. 507

Fig. 77: Giacinto Gimignani, *Studio per figura di re*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP) 9525

Fig. 78: Giancinto Gimignani, *Studio per figura di ragazzo*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP) 9524v

Fig. 79: Giacinto Gimignani, *Visione della Croce*, 1641-1649, Roma, San Giovanni in Fonte, particolare

Fig. 80: Giacinto Gimignani, *Studi di figure*, New York, The Morgan Library & Museum, inv. 1988.65

Fig. 81: Carlo Magnoni, *Il Concilio di Nicea*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 82: Carlo Maratti, *Distruzione degli idoli pagani*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 83: Andrea Sacchi, *Studio di figure e grottesca*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 904866

Fig. 84: Carlo Maratti, *Distruzione degli idoli pagani*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte, particolare

Fig. 85: Andrea Sacchi, *Studio di figure e mano*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 904949

Fig. 86: Andrea Sacchi, *Studio di putti*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 904867

Fig. 87: Andrea Sacchi e aiuti, *Putti che giocano con la palma e il bottino davanti al medaglione di Costantino*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 88: Carlo Magnoni, *Il Concilio di Nicea*, bozzetto, 1639-1649, Collezione Privata

Fig. 89: Carlo Magnoni, *Assunzione della Vergine*, Firenze, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi, inv. n° 9532 S

Fig. 90: Andrea Sacchi, *Angelo e Putti*, 1637-1639, Roma, Santa Maria sopra Minerva, sagrestia, particolare

Fig. 91: Andrea Sacchi e aiuti, *Putti con il Medaglione di Costantino*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte, particolare

Figura 92: Andrea Sacchi, *Studio per putto*, Napoli, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe del Museo di Capodimonte, inv. 755

Fig. 93: Andrea Sacchi e aiuti, *Putti che giocano con calice e candelieri davanti il medaglione di Costantino*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 94: Andrea Sacchi, *Studio per putto*, Palermo, Palazzo Abatellis, Galleria Regionale della Sicilia, inv. vol. 5238, 36

Fig. 95: Andrea Sacchi e aiuti, *Putti che giocano davanti al medaglione con S. Lorenzo*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 96: Andrea Sacchi, *Annuncio a Zaccaria*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani



Fig. 97: Andrea Sacchi, *Visitazione*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 98: Andrea Sacchi, *Nascita del Battista*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 99: Andrea Sacchi, *Imposizione del nome al Battista*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 100: Andrea Sacchi, *Partenza del Battista*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 101: Andrea Sacchi, *Battesimo di Cristo*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 102: Andrea Sacchi, *Predica del Battista*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 103: Andrea Sacchi, *Decollazione del Battista*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 104: Andrea Sacchi, *Annuncio a Zaccaria*, 1645-1649, Città del Vaticano, in deposito presso i Musei Vaticani

Fig. 105: Giacomo della Riviera da cartone di Pietro da Cortona, Manifattura Barberini, 1637, *La dea Roma e Costantino*, Milano, Collezione Privata, sovrapporta

Fig. 106: Giacomo della Riviera da cartone di Pietro da Cortona, Manifattura Barberini, 1637, *La Vittoria scrive il nome di Costantino*, Milano, Collezione Privata, sovrapporta

Fig. 107: Seguace di Andrea Sacchi, *Crocifissione con Santi*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 906815

Fig. 108: Andrea Sacchi (?), *Elemosina di Sant'Ansovino*, ca. 1640, Camerino, Chiesa di Sant'Ansovino, Cappella Giori

Fig. 109: Andrea Sacchi, *San Giovanni Battista nel deserto*, ca. 1653-1654, Fabriano, San Niccolò

Fig. 110: Andrea Sacchi, *Studio di figura maschile*, Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Sammlung der Kunstakademie Düsseldorf, inv. KA (FP) 8284

Fig. 111: Andrea Sacchi, *Disputa di San Tommaso d'Aquino e San Bonaventura da Bagnoreggio*, 1656, Ostra, Pinacoteca Comunale

Fig. 112: Andrea Sacchi, *Angelo Custode*, ca. 1640-1645, Rieti, Duomo, Cappella di San Giuseppe

Fig. 113: Andrea Sacchi (?), *Studio per Immacolata Concezione*, ca. 1651, Collezione Privata

Fig. 114: Anonimo Romano, *Immacolata Concezione e i Santi Antonio Abate e Antonio da Padova*, metà XVII secolo, Subiaco (RM), Convento di S. Francesco

Fig. 115: Andrea Sacchi, *Presentazione di Cristo al Tempio*, 1651, Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria

Fig. 116: Andrea Sacchi, *San Giovanni Battista appare a San Filippo Neri*, 1651, Valletta, Santa Maria della Vittoria, Oratorio di San Filippo Neri, opera perduta

Fig. 117: Andrea Sacchi, *San Giovanni Battista appare a San Filippo Neri*, 1651, Valletta, Santa Maria della Vittoria, Oratorio di San Filippo Neri, particolare

Fig. 118: Andrea Sacchi e aiuti, *Putti con squadra e compasso con medaglione di S. Giovanni in Fonte*, ca. 1645-1649, Roma, San Giovanni in Fonte

Fig. 119: Cappella di Sant'Agata, 1681, Roma, Sant'Agata dei Goti

Fig. 120: Andrea Sacchi, *Disegno per la Cappella di Sant'Agata*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RCIN 904970

Fig. 121: Andrea Sacchi, *Disegno per la mensa della cappella di Sant'Agata*, Windsor Castle, Royal Collection, inv. RL 10893

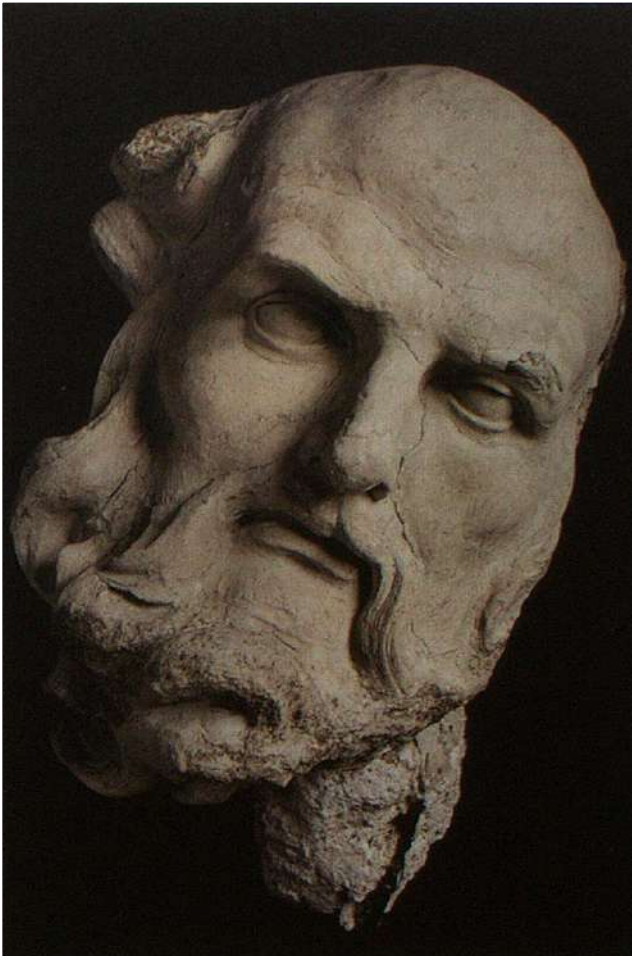


Fig. 1

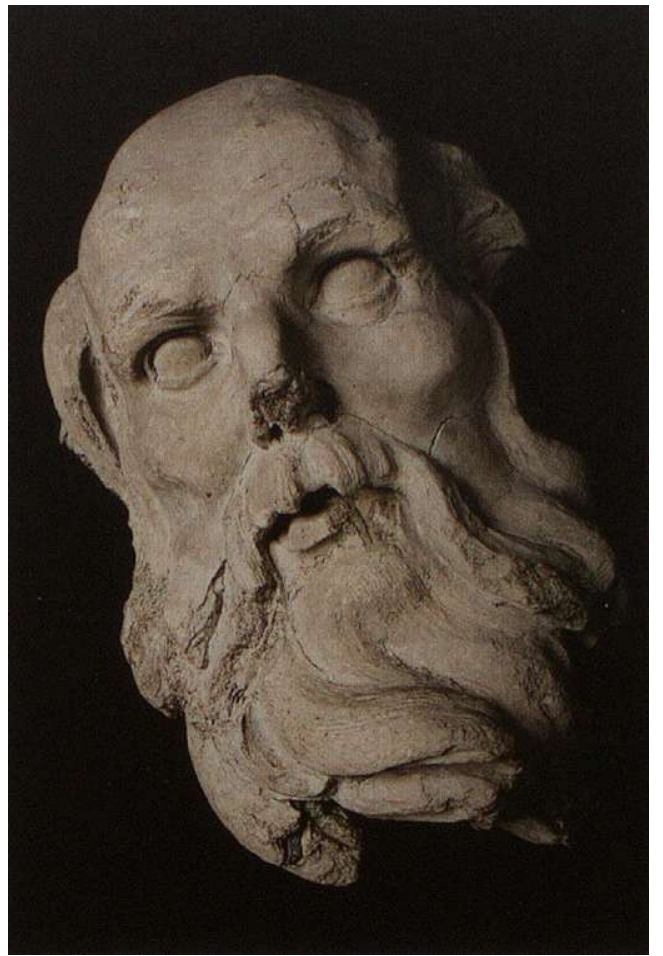


Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

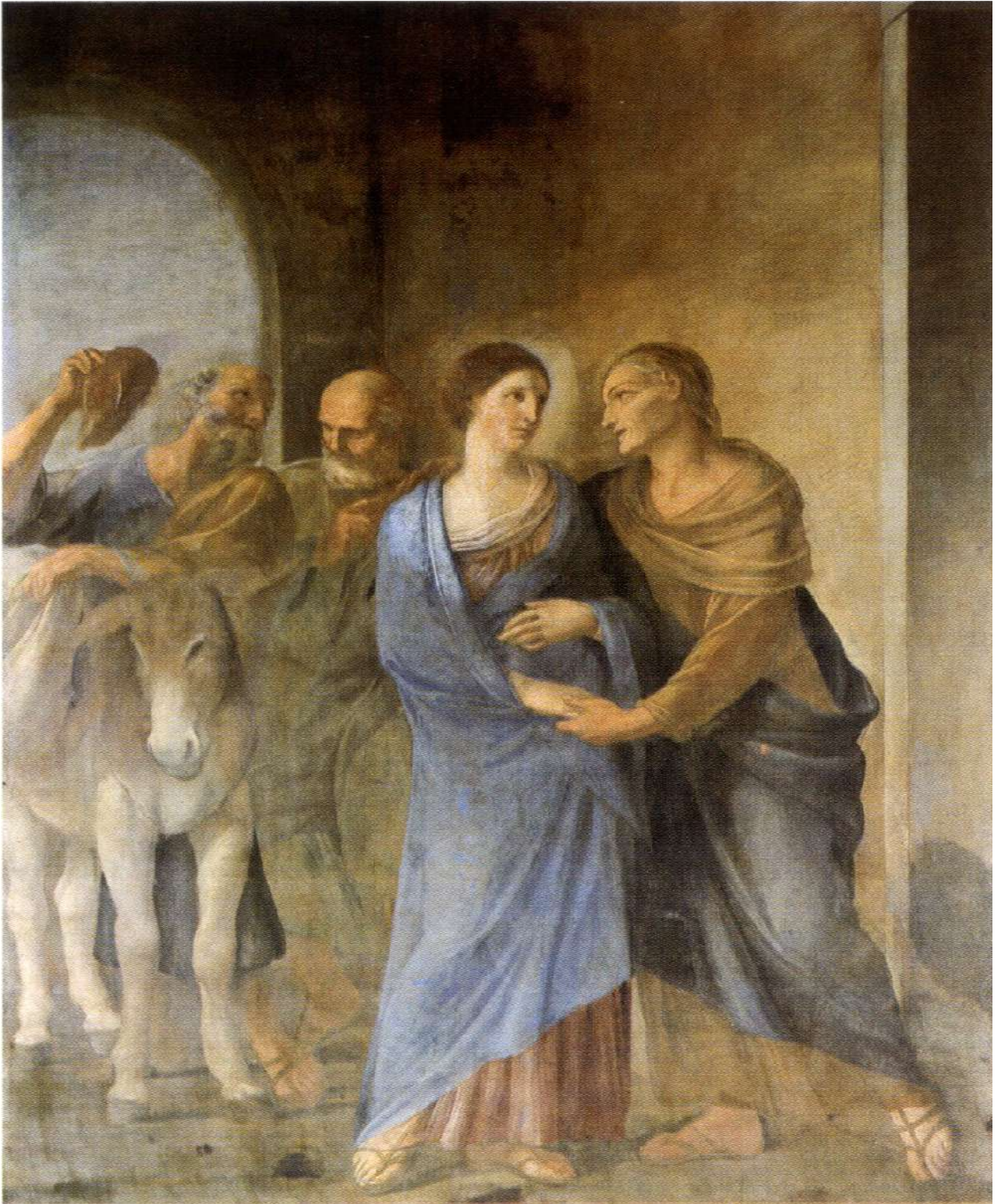


Fig. 6

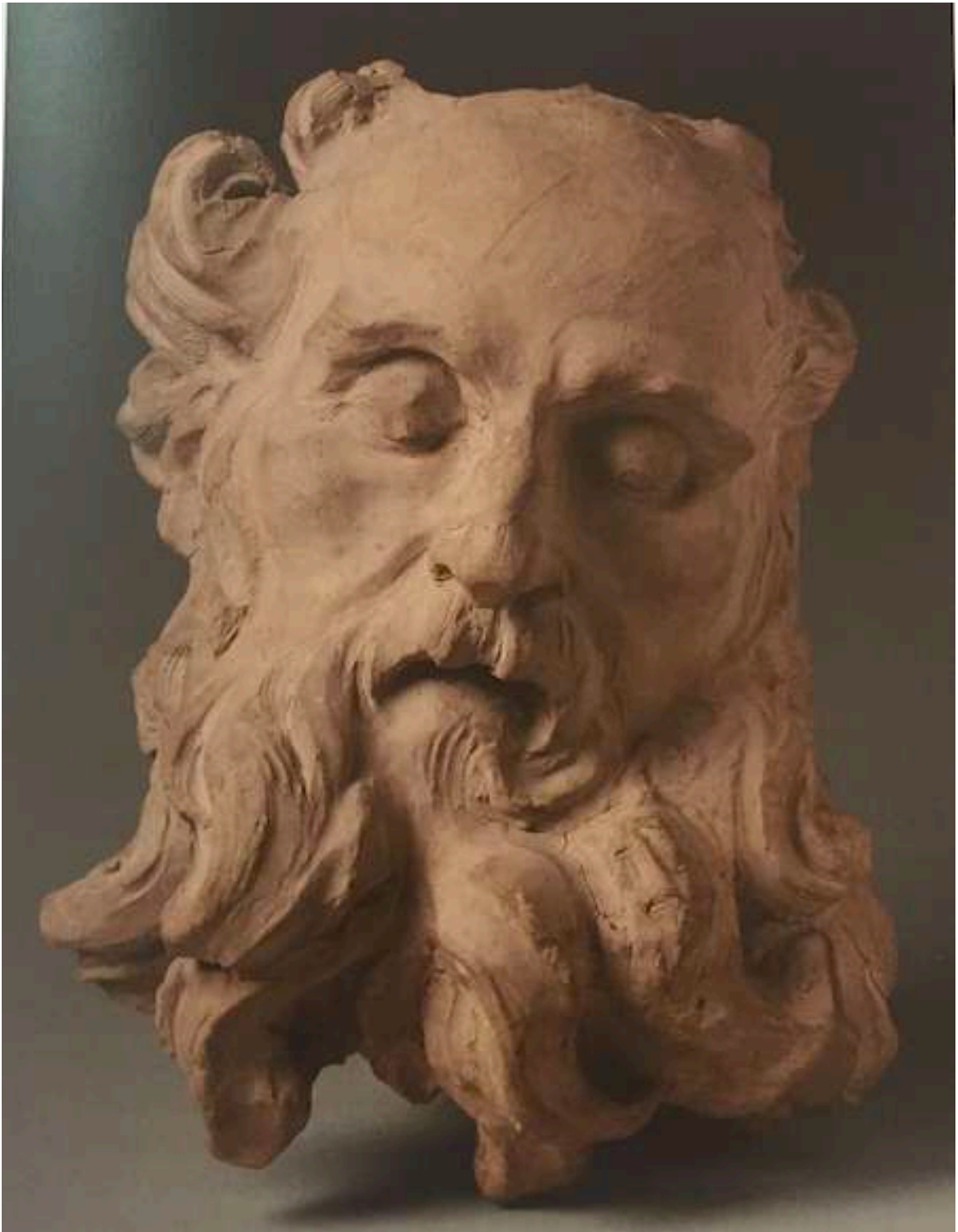


Fig. 7





TERZUCCHI DETTE NEL PALAZZO APERTO  
DA  
GIAN PAOLO OLIVA  
Sacerdote della Compagnia di GIANNI  
Toma Secundo.

Fig. 8





Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14





Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21

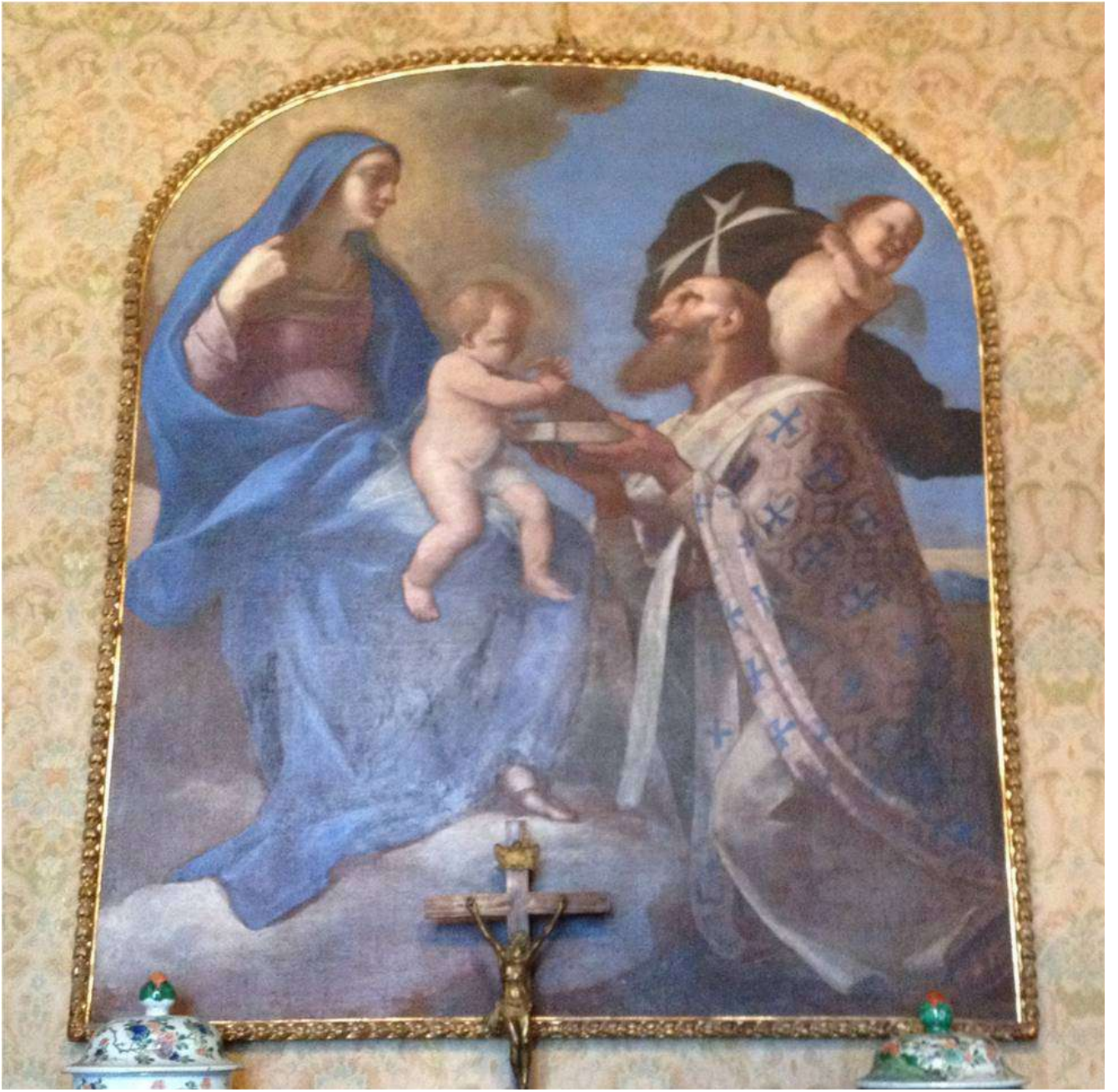


Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24





Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

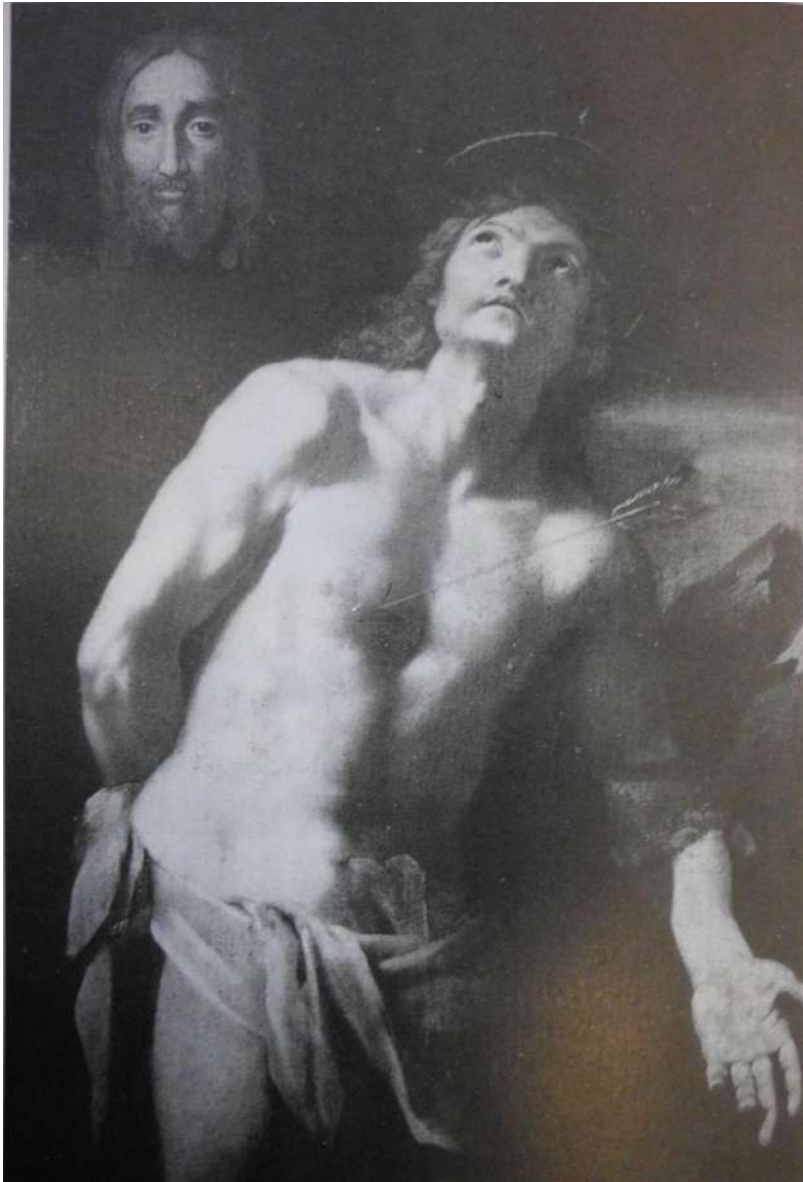


Fig. 28



Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31



Fig. 32

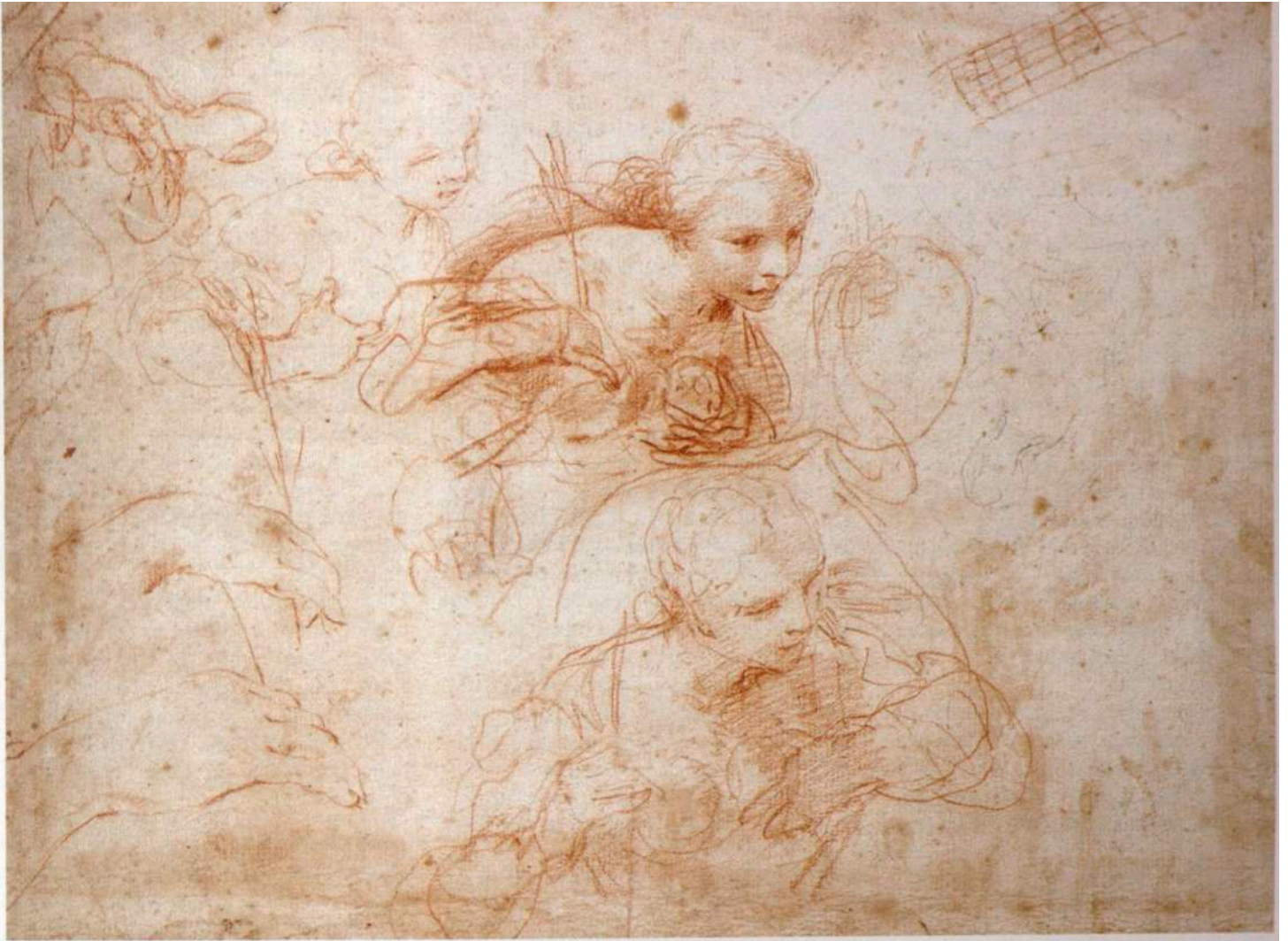


Fig. 33

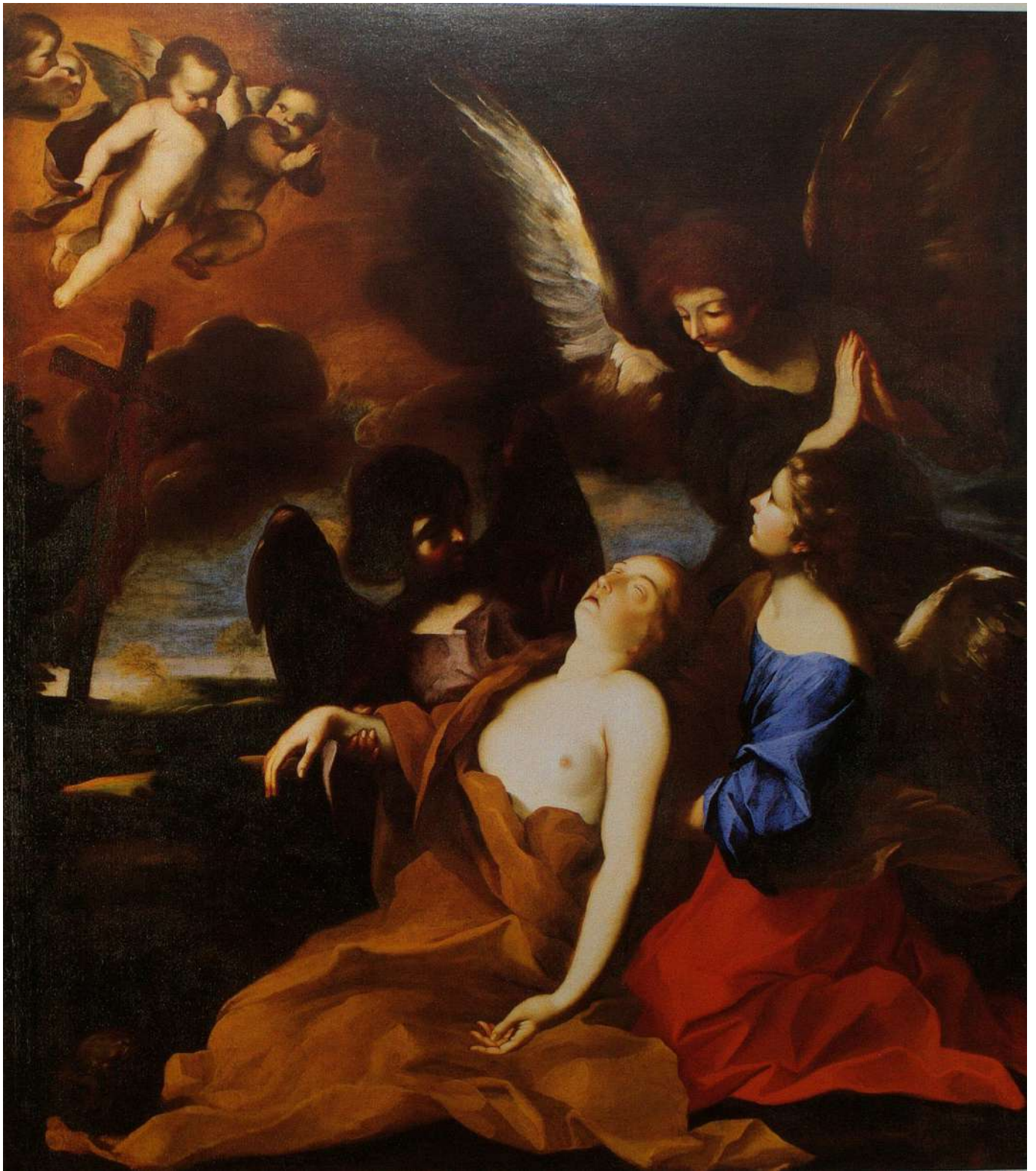


Fig. 34



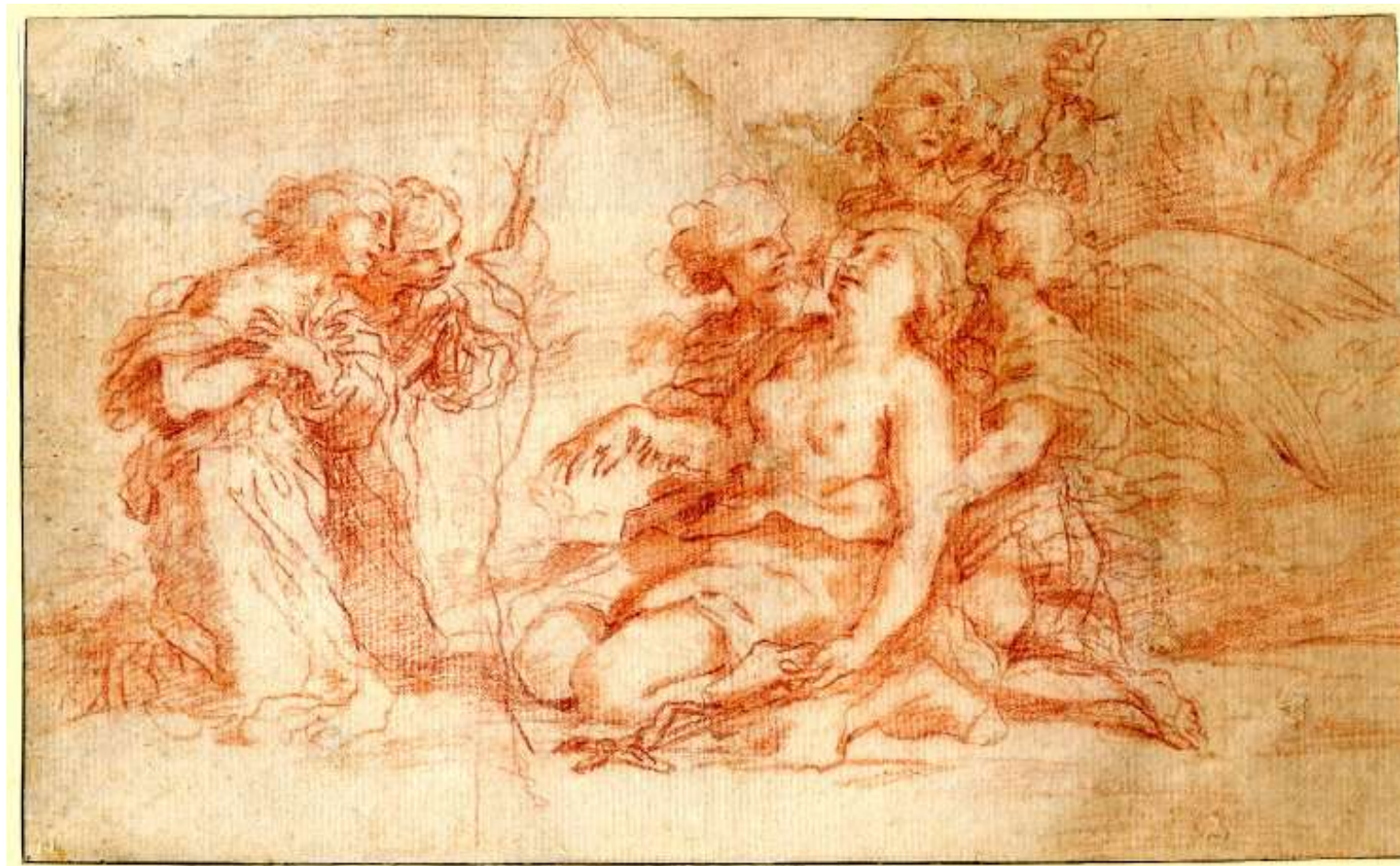


Fig. 35



Fig. 36



Fig. 37



Fig. 38

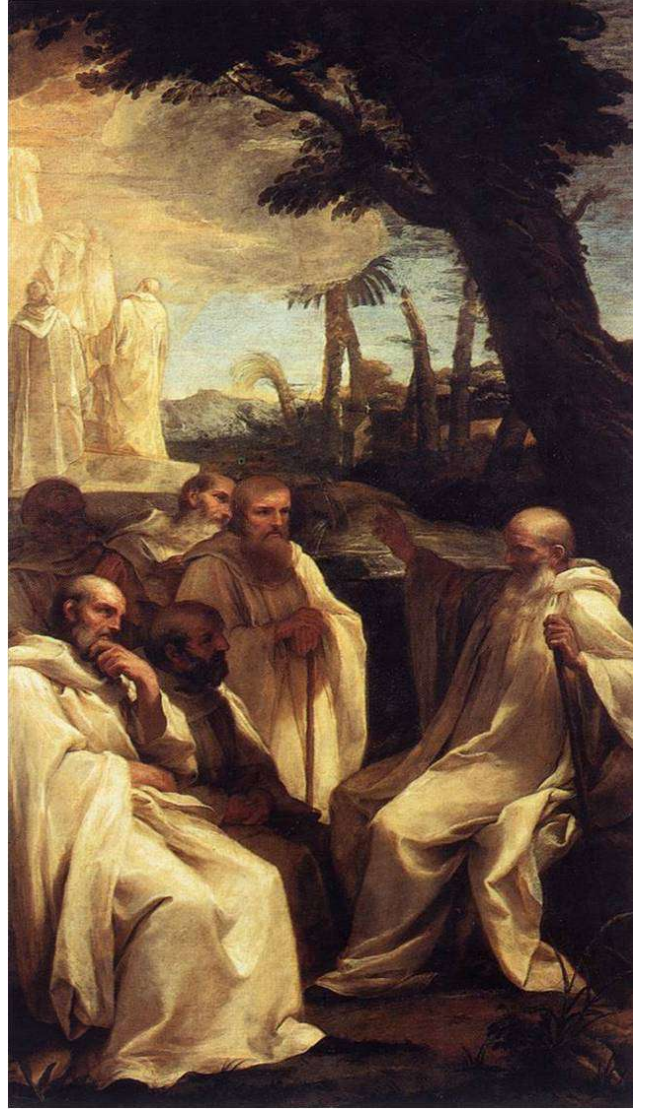


Fig. 39



Fig. 40



Fig. 41

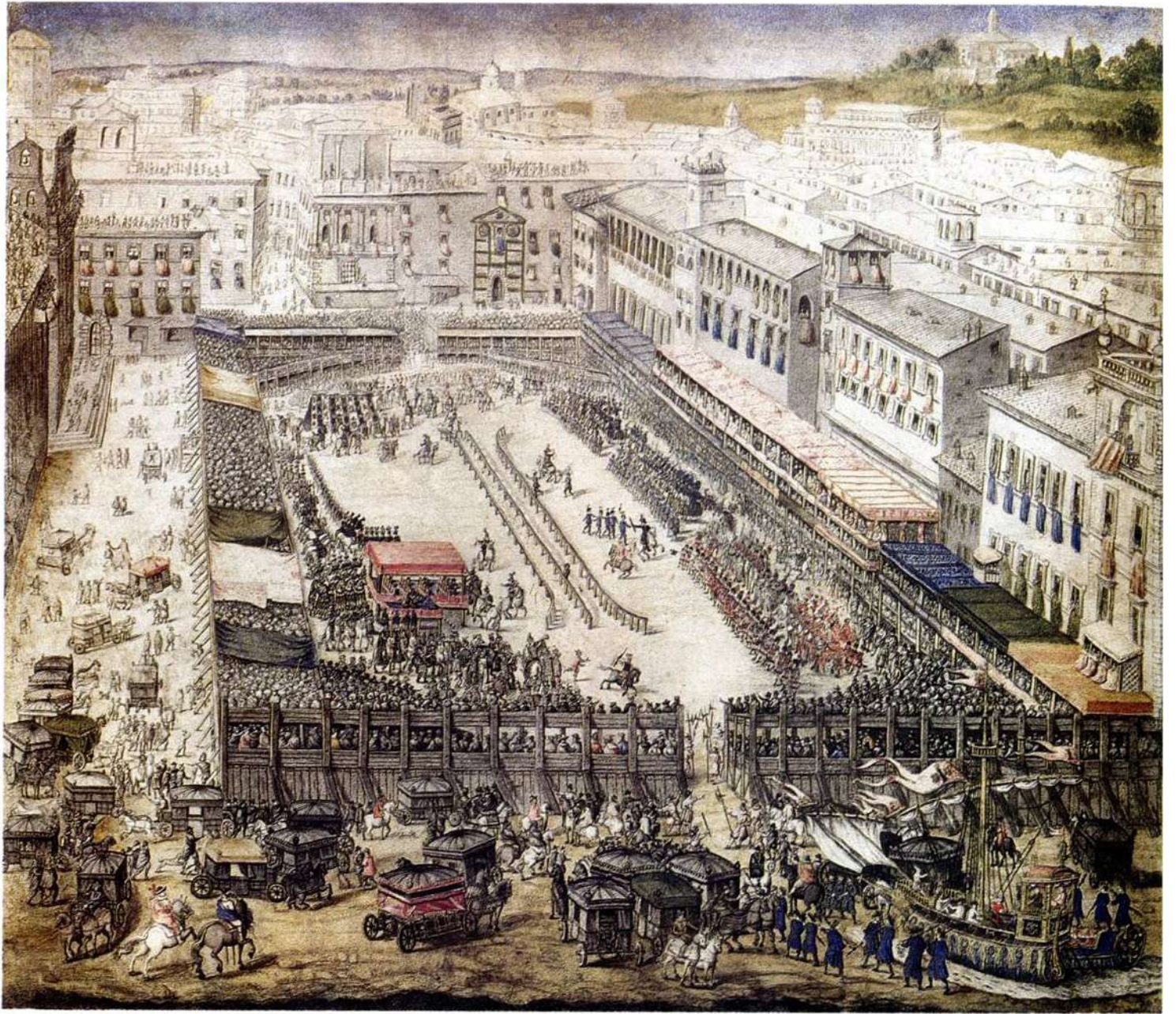


Fig. 42



Fig. 43



Fig. 44





Fig. 45



Fig. 46



Fig. 47

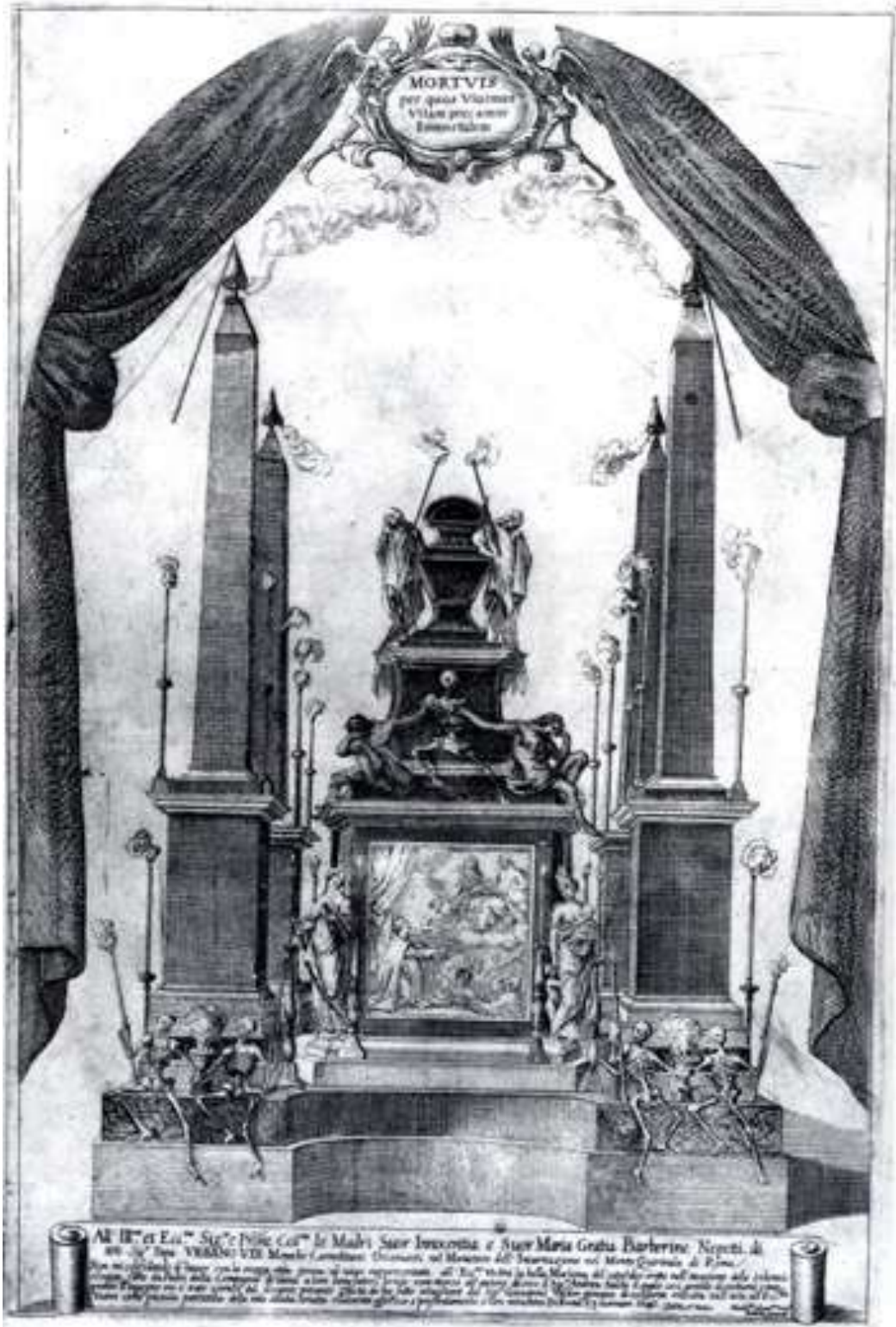


Fig. 48



Fig. 49



Fig. 50



Fig. 51



Fig. 52





Fig. 53



Fig. 54



Fig. 55



Fig. 56

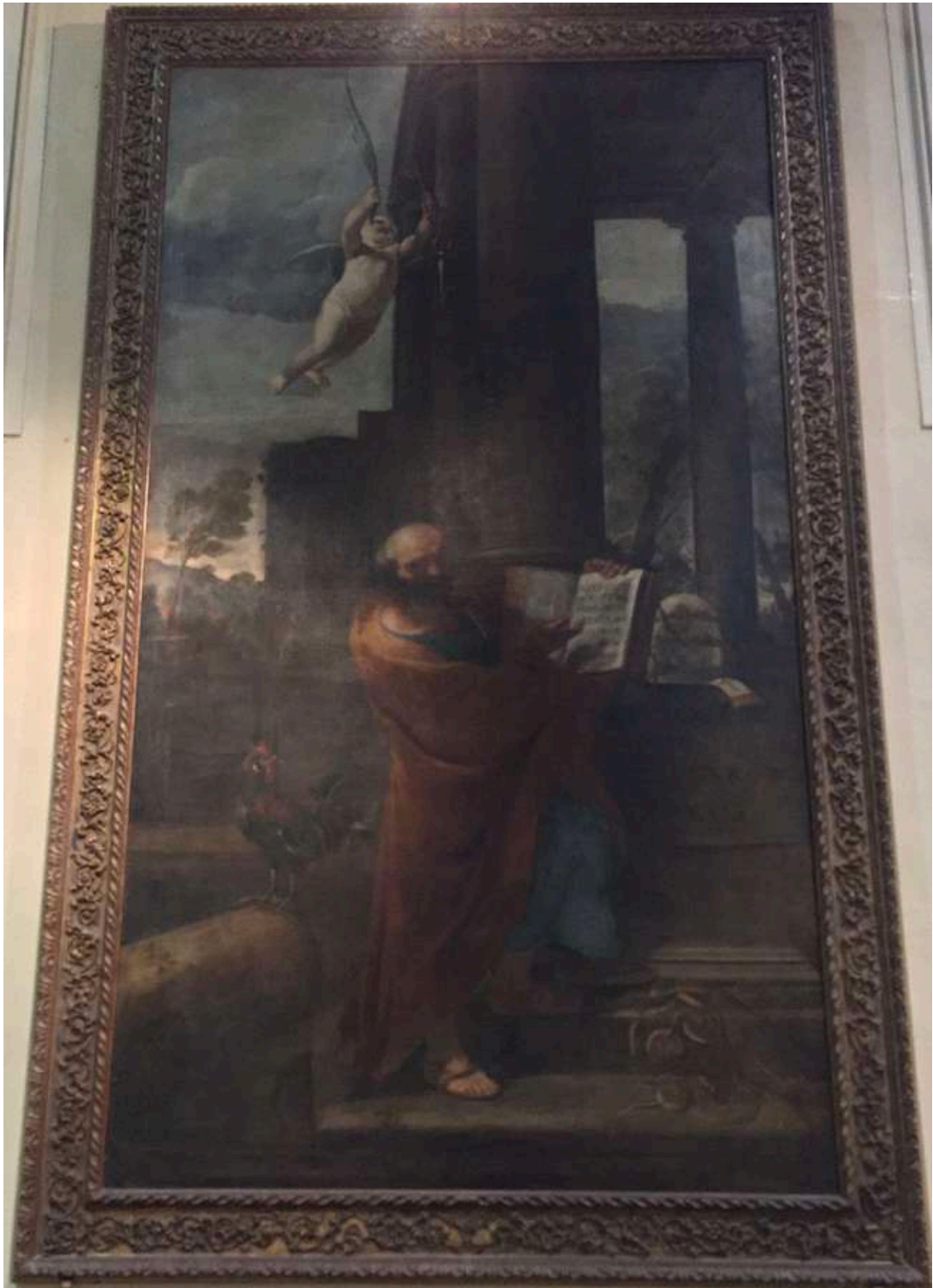


Fig. 57



Fig. 58



Fig. 59

LEONIS  
ALLATII  
DE  
PATRIA  
HOMERI.

BIBLIOTECA N. 12  
ROMA  
VITTORIO EMANUELE



LUGDUNI,  
Sumptibus LAURENTII DURAND.  

---

M. DC. XL.  
Cum Approbatione & Permissu.

Fig. 60





CONSECRATIO CLAVDII IMPERATORIS

*Claudius in Deos relatus.  
 insana antiquitas?  
 quæ vel socordiam diuinitate donabat.  
 Aquila  
 infamiam rapti Ganymedis hoc modo assumpto conduplicat.  
 tunc foeda nunc demens.*

*Sed admiranda artificis præstantia,  
 & Columnensium Principum sauitas,  
 qui tantum marmor in Marinensi diuione delictum possident  
 vtriusq; decus in gloriam vertunt.  
 Hinc paribus meritis ambo tolluntur in auras,  
 Augustus Cælo dignus, & illa Ioue.*

Fig. 61



Fig. 62



Fig. 63



Fig. 64



Fig. 65



Fig. 66



Fig. 67



Fig. 68

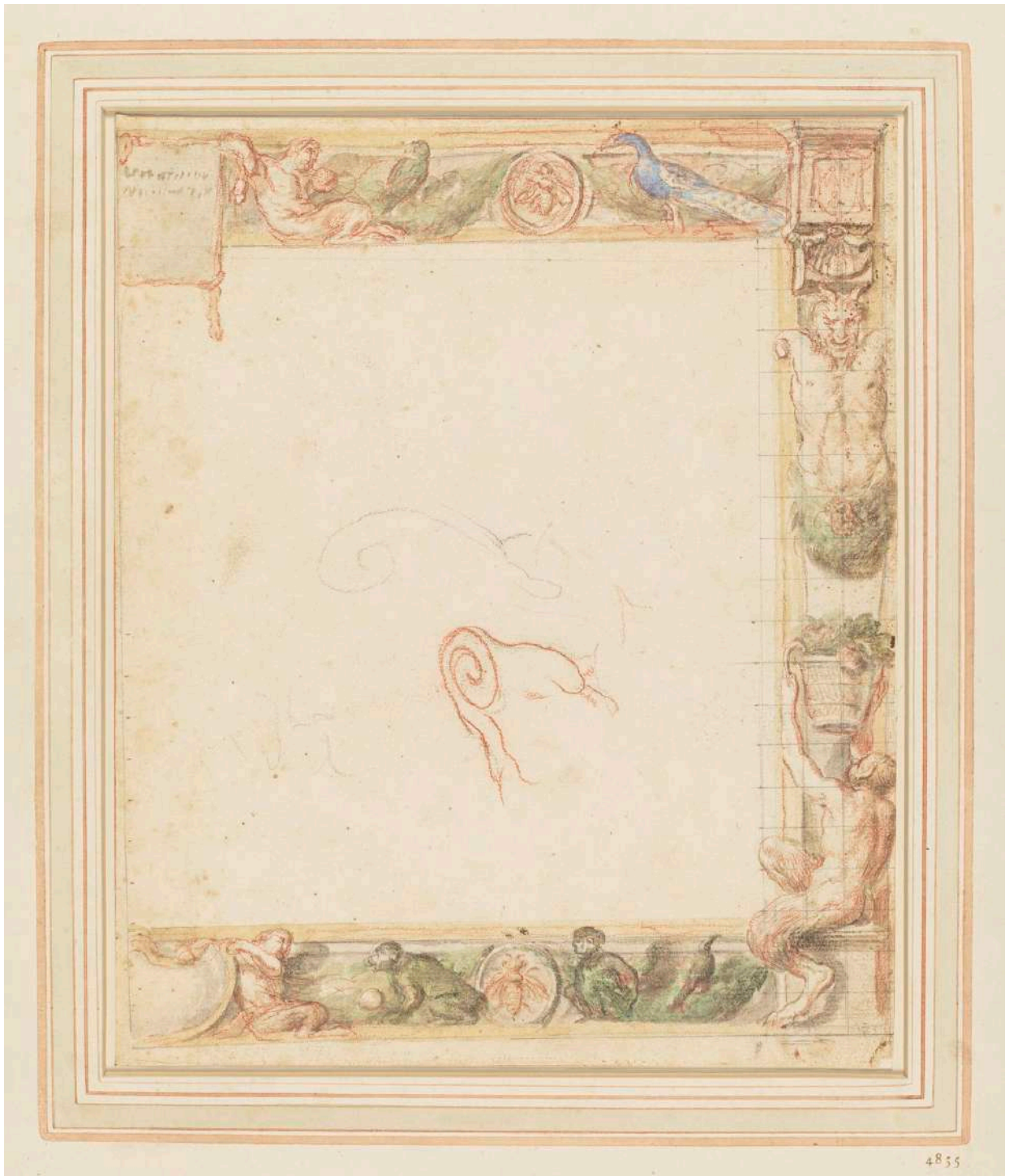


Fig. 69





Fig. 70



Fig. 71



Fig. 72



Fig. 73



Fig. 74



Fig. 75



Fig. 76



Fig. 77



Fig. 78



Fig. 79



Fig. 80





Fig. 81



Fig. 82



Fig. 83

4866

Fig. 84





Fig. 85



Fig. 86



Fig. 87



Fig. 88



Fig. 89

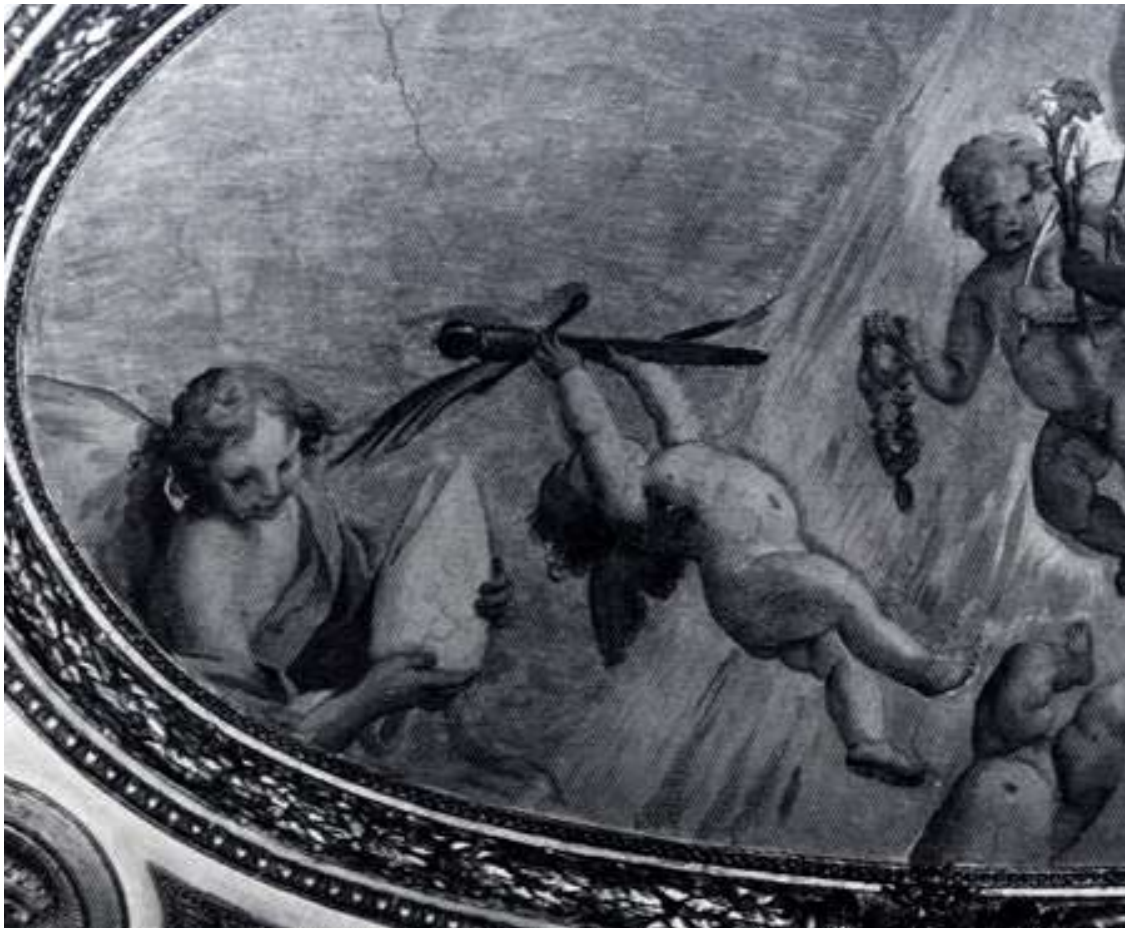


Fig. 90

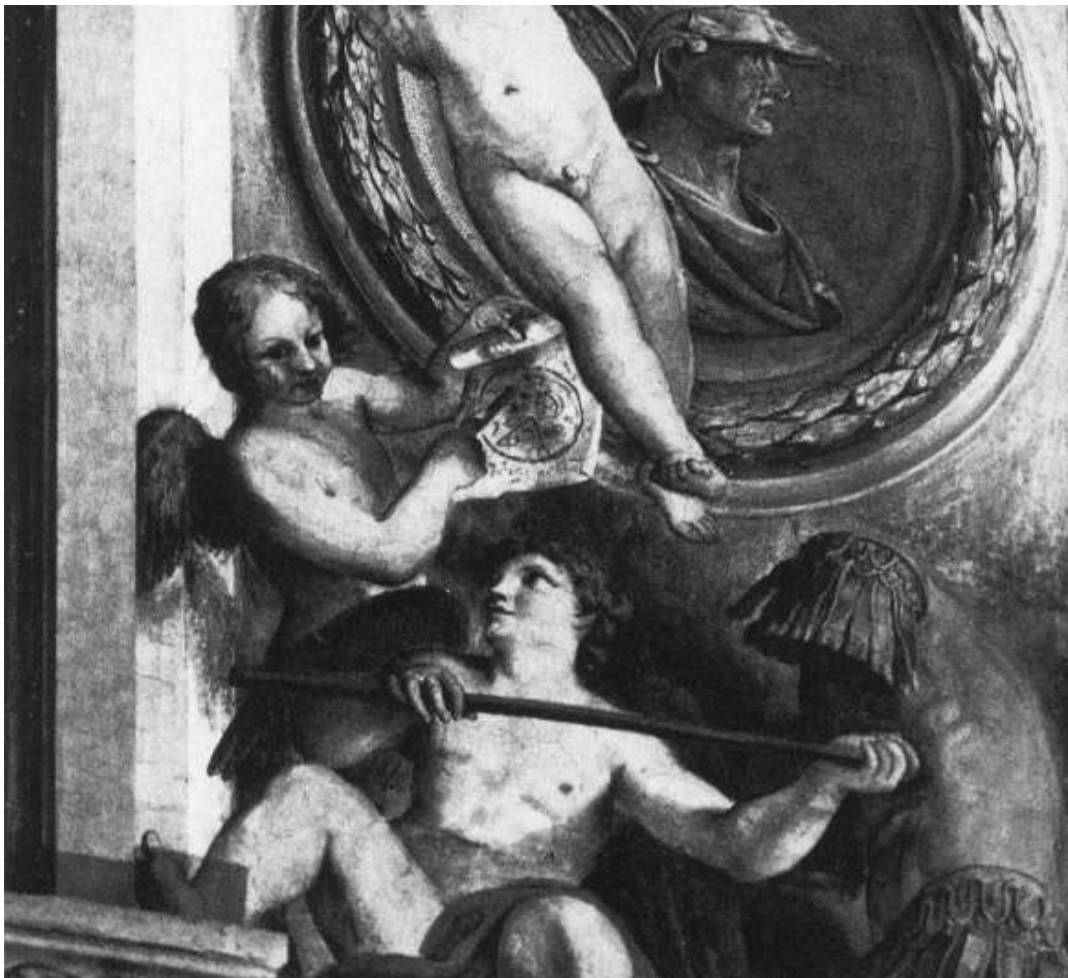


Fig. 91



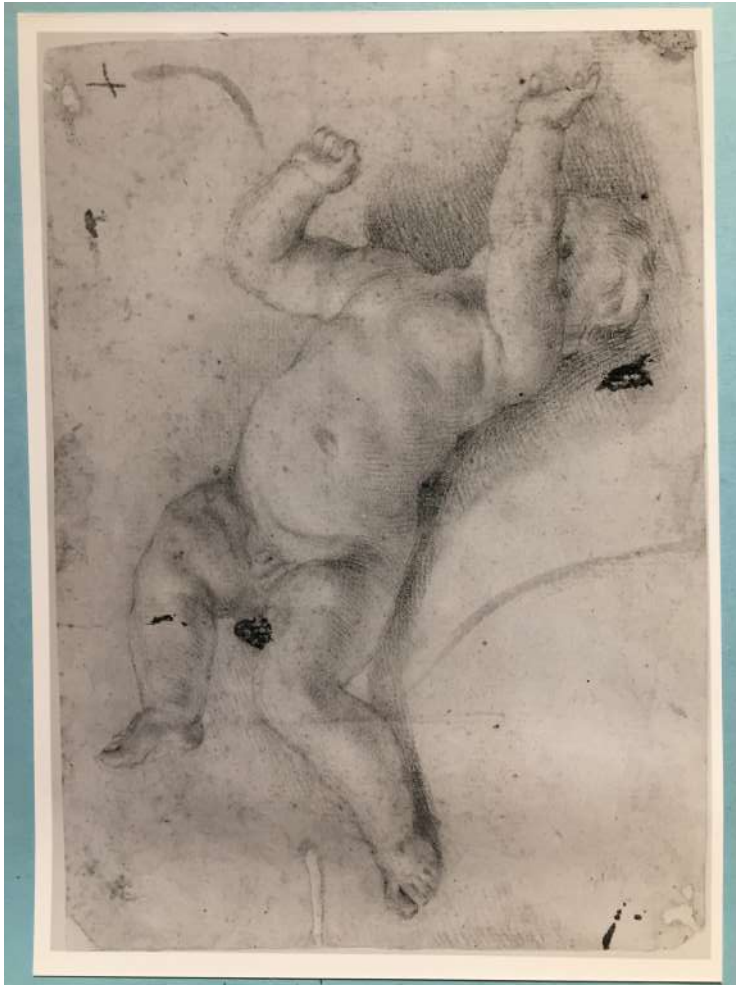


Fig. 92



Fig. 93



Fig. 94



Fig. 95



Fig. 96



Fig. 97



Fig. 98



Fig. 99



Fig. 100

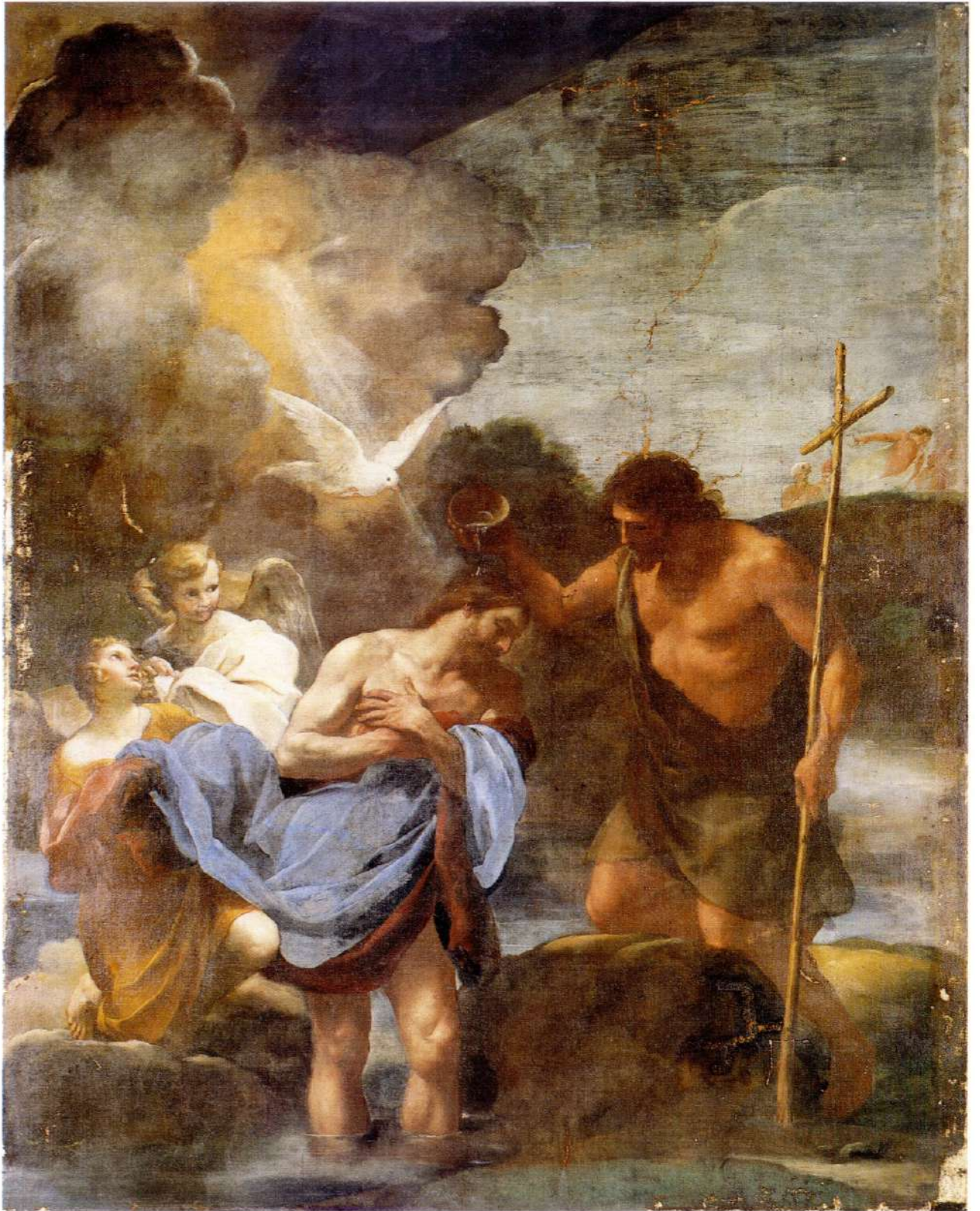


Fig. 101





Fig. 102

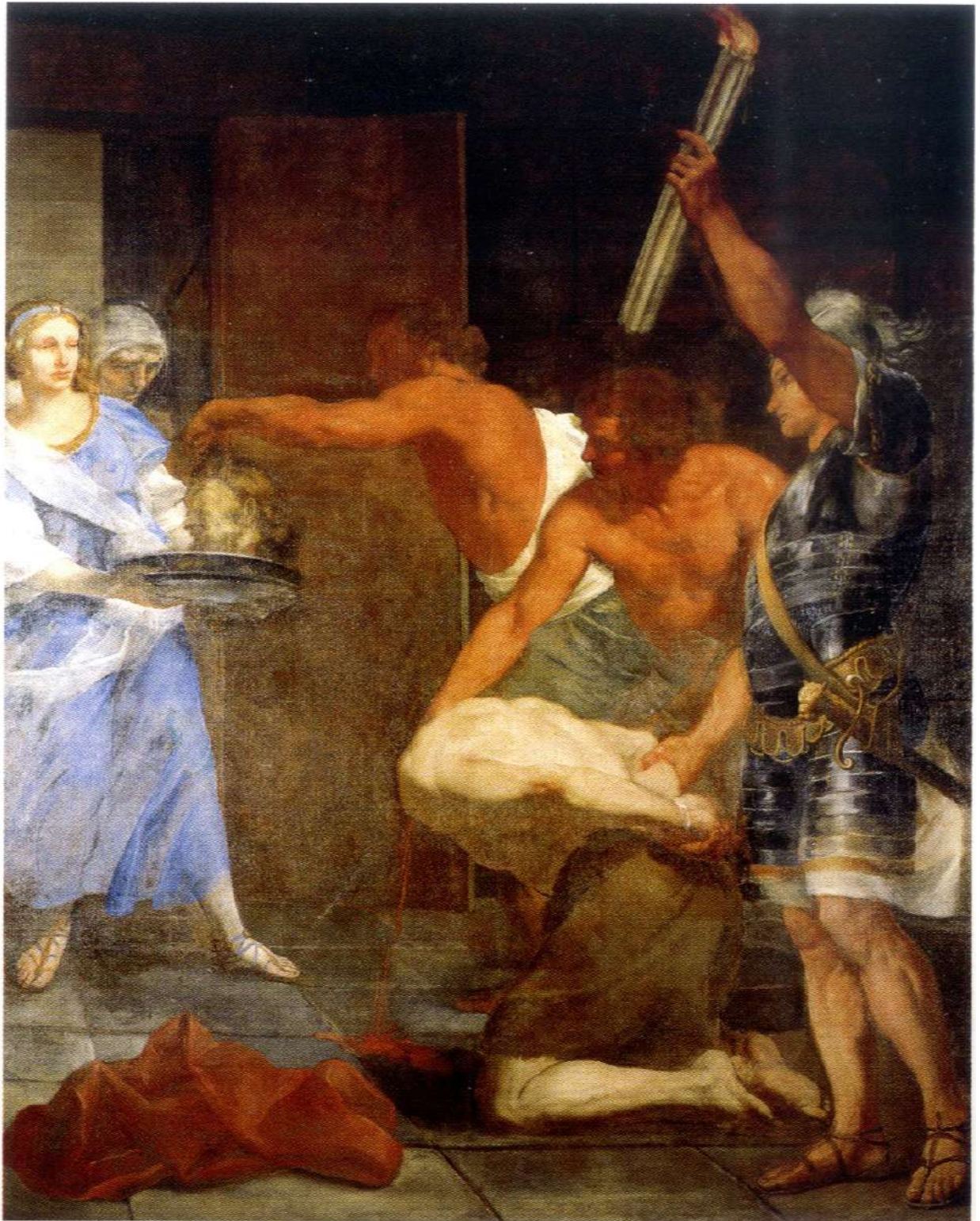


Fig. 103



Fig. 104



Fig. 105



Fig. 106



Fig. 107



Fig. 108



Fig. 109



Fig. 110





Fig. 111



Fig. 112



Fig. 113

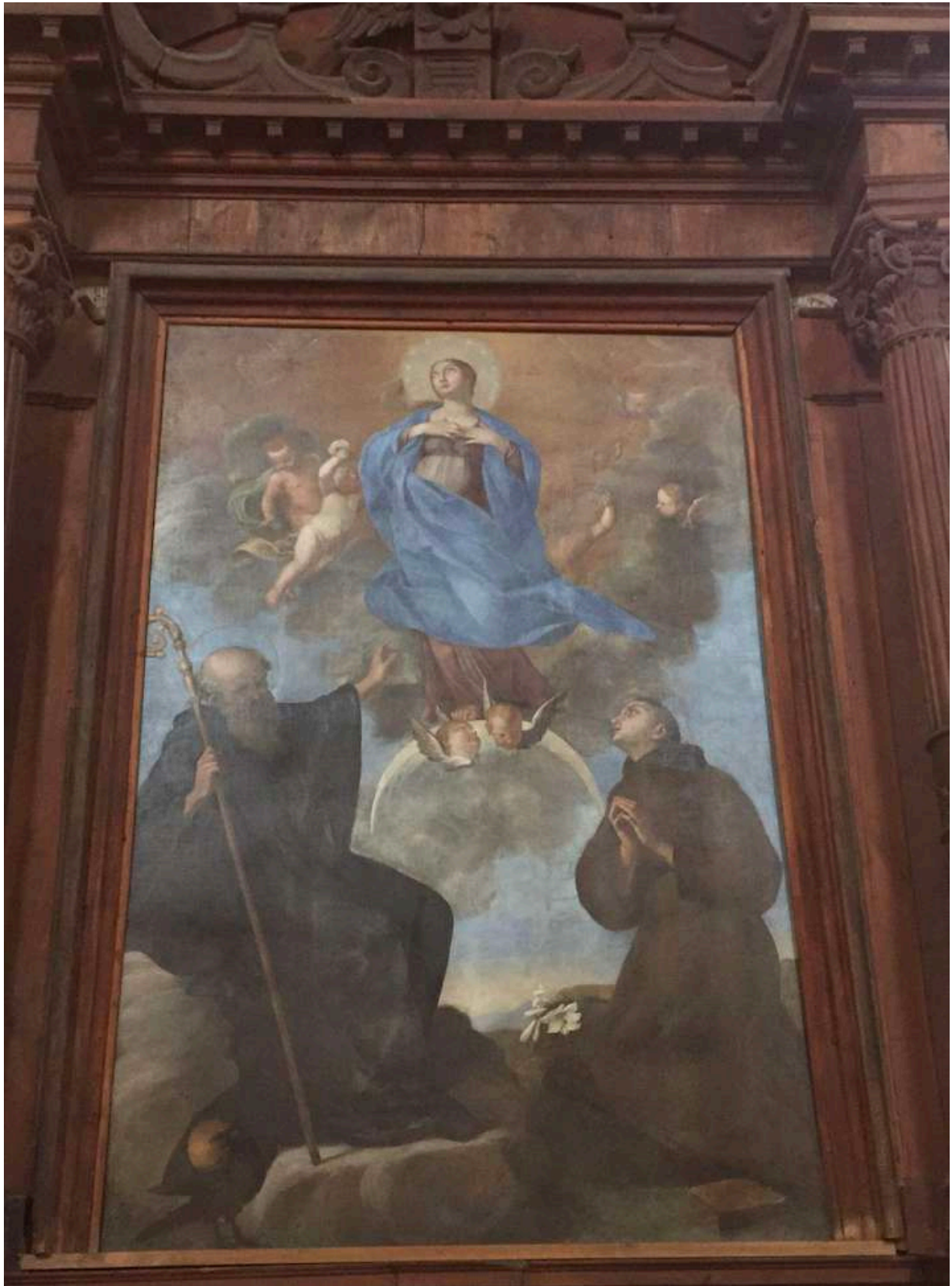


Fig. 114



Fig. 115



Fig. 116



Fig. 117

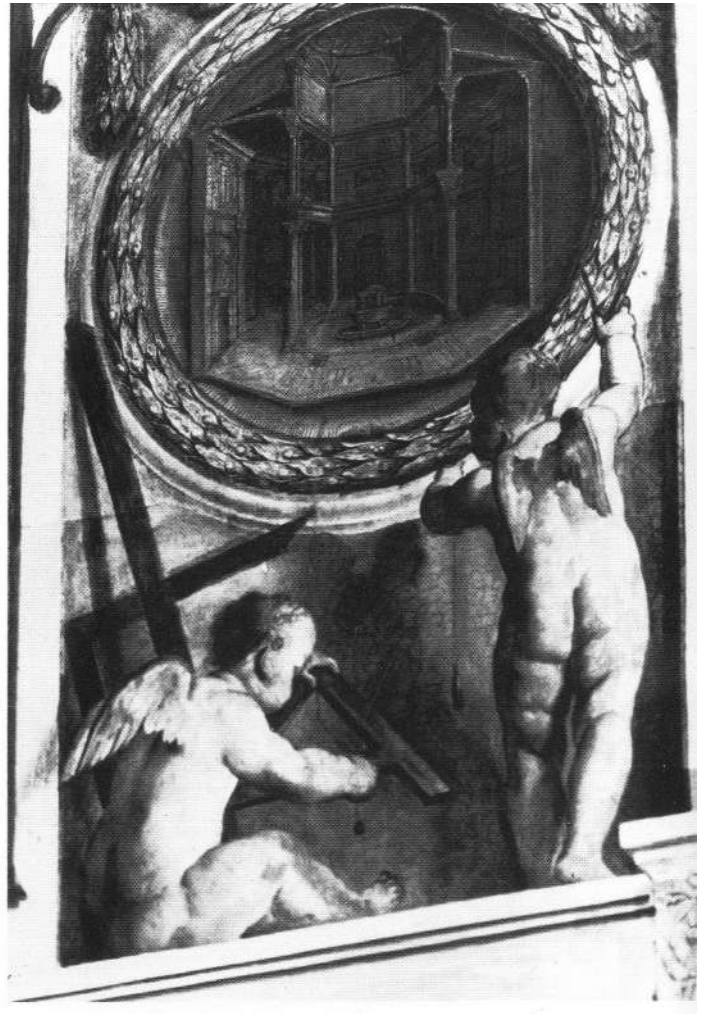


Fig. 118

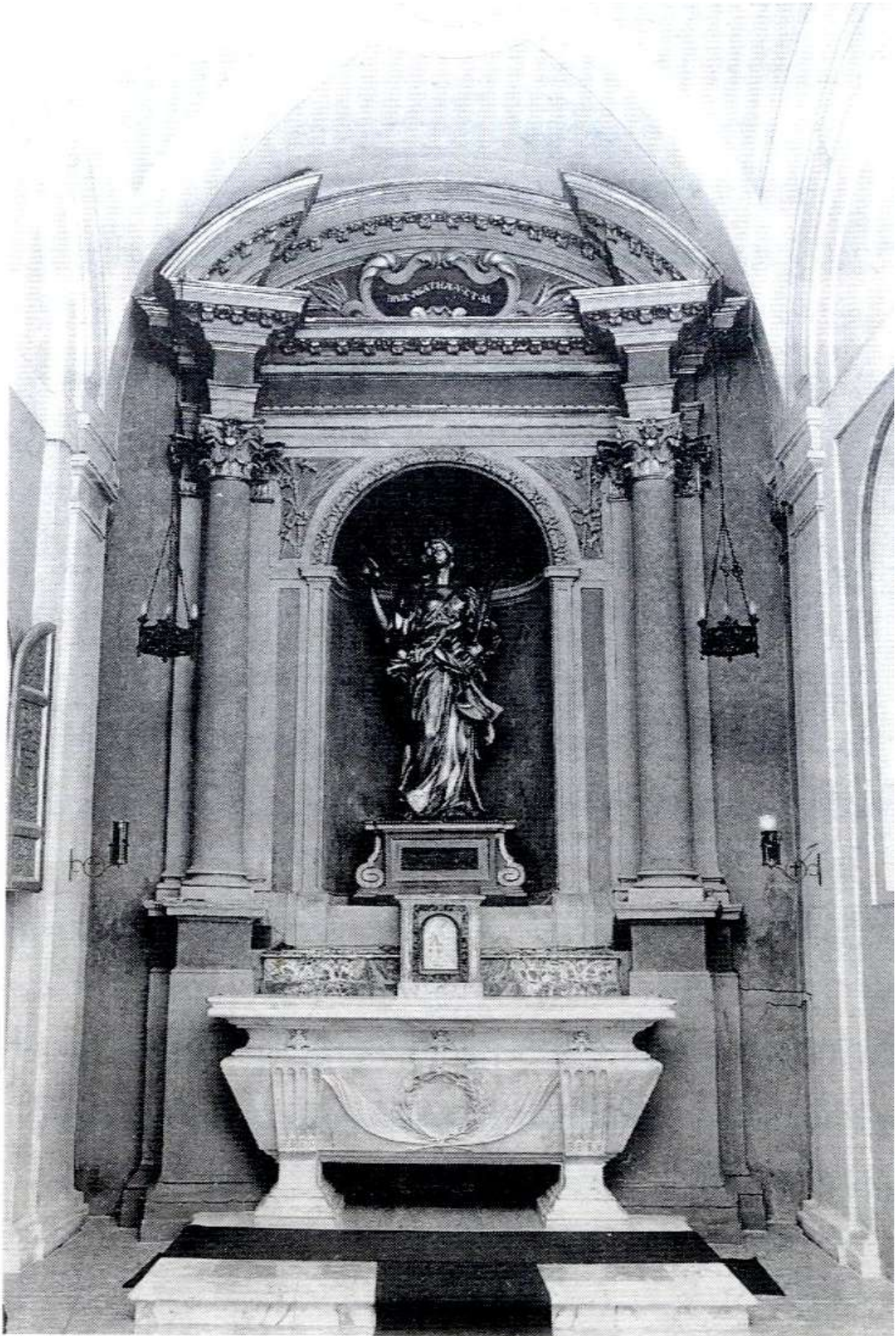


Fig. 119





Fig. 120

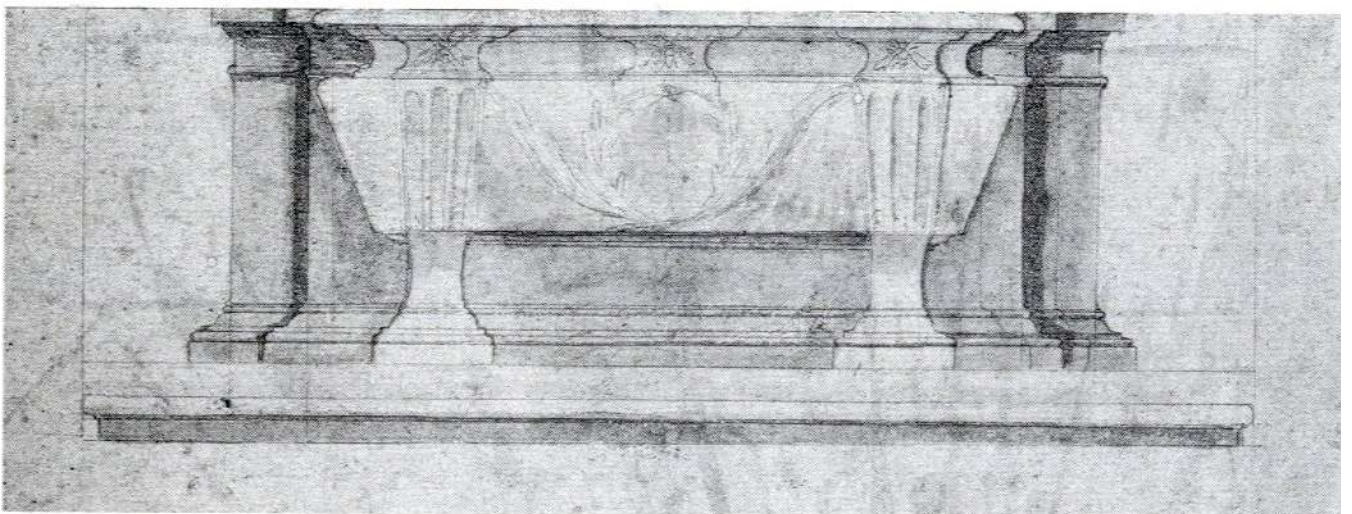


Fig. 121

## Ringraziamenti

La fine dei tre anni di dottorato segna un momento importante che ti costringe inevitabilmente ad un bilancio, professionale ed emotivo. È soltanto quando tutto è finito, e ti fermi a pensare tra te e te, che ti accorgi della moltitudine di persone che vorresti ringraziare per l'aiuto, il supporto, il sostegno e i molti consigli ricevuti.

La professoressa Michela di Macco è stata una guida insostituibile, sempre presente e generosa nei consigli e nelle indicazioni, dimostrando un affetto che mi ha commossa per la spontaneità con cui giungeva. Le sono debitrice per la professionalità e l'integrità che è riuscita a trasmettermi, per aver incoraggiato in me lo scambio con gli altri studiosi e l'importanza del confronto.

Sono grata alla professoressa Novella Barbolani di Montauto che ha saputo consigliarmi e incoraggiarmi con estrema generosità, nonostante fosse subentrata in una fase molto avanzata della ricerca ha seguito con grande interesse e partecipazione il mio lavoro.

In questi tre anni ho avuto modo di confrontarmi con diversi studiosi che hanno apportato un notevole contributo al lavoro che oggi presento. Devo la mia più profonda riconoscenza per il proficuo scambio di idee e suggerimenti a Silvia Ginzburg, presente sin dalla tesi triennale, a Barbara Agosti e a Maria Cristina Terzaghi. Un ringraziamento particolare va alla professoressa Simonetta Prosperi Valenti Rodinò per avermi iniziata allo studio della grafica e per avermi insegnato moltissimo su una materia tanto complessa con una generosità estrema.

Desidero inoltre ringraziare Lucia Meoni per essere stata una guida d'eccezione nello studio degli arazzi, le sono profondamente grata per la fiducia incondizionata che ha riposto nelle mie ricerche.

Durante il terzo anno di dottorato ho avuto la fortuna di vincere una borsa di studio presso la Fondazione di Storia dell'Arte Roberto Longhi di Firenze, un'esperienza unica e irripetibile che mi ha permesso di crescere enormemente e di migliorarmi. Sono stati nove mesi intensi durante i quali ho avuto il privilegio di confrontarmi con studiosi dalle esperienze più disparate, imparando moltissimo da ciascuno di loro. Sono davvero grata per l'occasione che mi è stata offerta.

Lo studio della grafica è stato inoltre supportato dalla costante presenza di Francesco Grisolia, a lui va un profondo ringraziamento per aver creduto nelle mie capacità e per non essersi mai risparmiato con consigli e indicazioni, con un affetto paterno che ogni volta mi scalda il cuore.

Questi ultimi tre anni sono stati arricchiti da nuove persone che sono entrate nella mia vita e da altre che hanno saputo restare nonostante il trascorrere del tempo. Mi sento enormemente fortunata per l'affetto che mi circonda, un affetto sincero e fortissimo.