

## SOFFITTI FIGURATI NELLE CHIESE DI ROMA

*The late-renaissance and baroque churches of Rome frequently show coffered wooden ceilings with relief figures of saints. The essay focuses on those plastic figurations, linking them with both the outcomes of the Council of Trent concerning the catechistic use of images and the new religiosity propagated by the Counter-Reformation. Among those ceilings the essay investigates the one at San Lorenzo in Damaso (1587), dismantled in the nineteenth century, which depicts in bas-relief the glory of the Martyr and some episodes of his life. Before the ceiling of San Lorenzo, this type of figuration was limited to symbolic, iconic and laconic elements, eloquent but not dramatic, as in the magnificent ceilings of San Giovanni in Laterano and, in part, of the Ara Coeli, both executed by the famous French lignarius Flaminio Boulanger.*

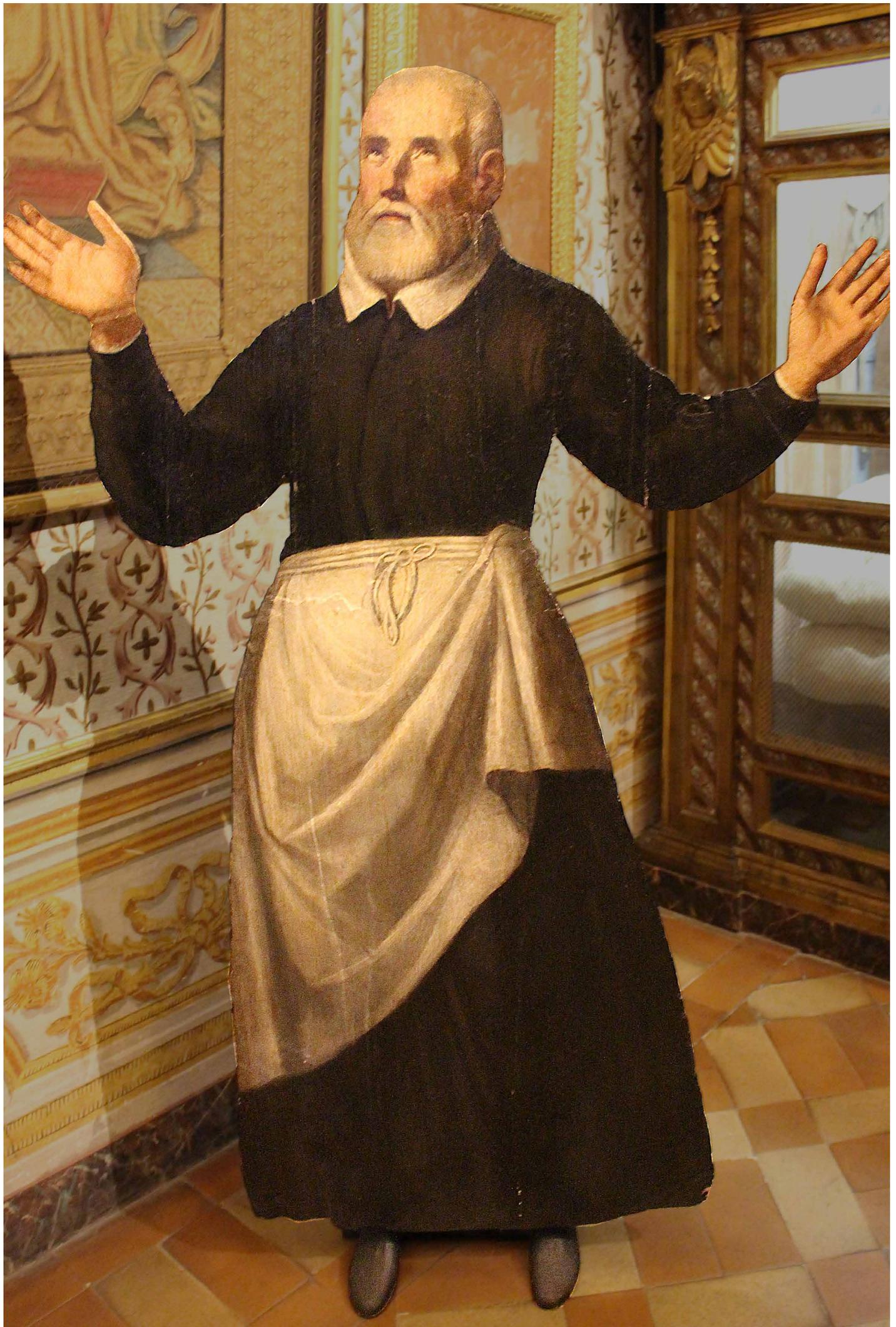
Filippo Neri (1515-1595) si trasferì a Roma da Firenze all'indomani dell'elezione di papa Paolo III (1532-1549) Farnese, pugnace promotore del Concilio di Trento (1545-1563), che riformò la chiesa cattolica. Il religioso fiorentino sviluppò nella Città Santa uno straordinario impegno pastorale che, rivolto a tutte le categorie sociali e anagrafiche, si distinse per l'allegria bonomia e per le audaci innovazioni culturali. Si deve a Filippo la Visita alle Sette Chiese: il pio itinerario che, partendo dal sagrato dell'oratorio di San Girolamo della Carità, dove egli risiedette a lungo, si concludeva a Santa Maria Maggiore e ravvivava i pellegrinaggi medievali ai luoghi dei martiri, rivisitati come scampagnate integrate da una frugale e festosa refezione nei giardini di villa Mattei. Anche il rito dell'Oratorio fu rinnovato da Filippo Neri, che ne fece l'incontro periodico di fedeli, che leggevano passi biblici e vite di santi, ascoltavano un sermone e accompagnavano con musica le orazioni, concluse dal canto delle Laudi mariane<sup>1</sup>. Alla morte del Neri, l'oratorio musicale può ritenersi un genere rituale ormai fissato. Quando Filippo non poteva partecipare ai riti comunitari, veniva esposta una sua sagoma lignea a colori, che sostituiva la sua presenza<sup>2</sup> (fig. 1). Questa consuetudine riporta in primo piano la sostanziale ambiguità dell'immagine, della quale Carlo Ginzburg afferma "è al tempo stesso presenza e surrogato di qualcosa che non c'è"<sup>3</sup>. L'ambiguità delle figurazioni è radicata nella coscienza profonda della cultura occidentale e di-

spiega un campo di indagine affascinante quanto sterminato, che non affronteremo, se non per fulminei cenni.

Il primo e il secondo comandamento del Decalogo giudaico-cristiano associano in termini stringenti l'immagine di Dio al suo nome e interdicono l'uso di entrambi. Agli albori del Cristianesimo l'interdizione delle immagini, e soprattutto del loro uso come strumento di culto e di catechesi, produsse un'ostilità, che degenerò talvolta in vera e propria iconoclastia. Dietro tale ostilità preme la condanna (e la deliberata rimozione) della cultura pagana, le cui pervasive espressioni iconografiche erano corredate da corollari culturali. Alla fine, nelle comunità cattoliche, la diffusione e la familiarità con le immagini ebbero ragione di ogni interdetto<sup>4</sup>. Il rito cattolico si distinse anche per l'irresistibile affluenza iconografica. Le raffigurazioni, metaforiche e allusive, come la croce a quattro braccia, il pesce, il pellicano, l'agnello, il pavone, la vite, velate forme del Cristo e della sua Novella, divennero immediatamente eloquenti, non meno delle rappresentazioni mimetiche e narrative. L'efficacia pedagogica di queste ultime rispondeva al postulato che le immagini sono più eloquenti delle parole e agevolano l'insegnamento del Cristo. Oltre alla figura didascalica, il culto cattolico ammette l'immagine destinata alla venerazione. Ottavia Niccoli osserva il perdurare, nell'età moderna, di un senso del sacro che "vedeva un rapporto emotivo e personale fra il fedele e quella

che potremo definire la popolazione celeste: le tre persone della Trinità, la Vergine, i santi, gli angeli"<sup>5</sup>. Tutte queste entità sono richiamate dal calendario e dalle sue feste, oltre che dalla predicazione, e plasmano l'esperienza quotidiana degli individui. La produzione delle immagini sacre fu una "ricchezza che nell'Italia del Rinascimento era il frutto di una pietà intensa e molteplicemente diretta e, insieme, il suo alimento"<sup>6</sup>. Ad esse non raramente si attribuì la presenza tangibile del sacro, che ne fece soggetti di miracoli e di prodigi<sup>7</sup>. Poiché le immagini, nel culto cattolico, possono assurgere a individualità carismatiche, partecipi della natura del modello che rappresentano e dei suoi poteri miracolosi. Alle figure prodotte dall'uomo si affianca una folla di immagini, soprattutto mariane, acheropite, cioè dipinte da mano non umana oppure dalla viva mano di san Luca evangelista, come la veneratissima *Vergine Salus Populi Romani* di Santa Maria Maggiore.

La produzione di immagini mette in campo materiali diversi: preziosi, come l'oro, l'argento e le pietre; comuni, quali canapa, colle animali, pigmenti organici e minerali, legno, argilla, cartapesta, stoppa, gesso, tessuto, cordami etc. I simulacri sacri nelle regioni dell'Italia cattolica declinano anche la varietà dei tipi: attingono a tutte le dimensioni, dal molto piccolo al ciclopico; si imprimono sui muri, vegliano sulle porte urbane e si addensano sulle pareti delle chiese e degli oratori di contrade urbane e rurali. Vengono infi-



pagina 69

Fig. 1 Sagoma di san Filippo Neri conservata nel museo annesso alla chiesa di Santa Maria in Vallicella, Roma (foto L. Grieco).

Desidero ringraziare Maria Grazia D'Amelio e Lorenzo Grieco per il generoso aiuto prestato nella stesura di questo studio.

<sup>1</sup> La musica e il canto nell'oratorio integrano predicazione e preghiera; il termine Oratorio compare per la prima volta in un documento del 1574 e poi nel 1575 nella bolla *Copiosus in misericordia* di Gregorio XIII che istituì "una congregazione di preti e di chierici secolari chiamata Oratorio" a cui assegnò la chiesa di Santa Maria in Vallicella: *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia, ottobre-dicembre 1995), Milano 1995, p. 17.

<sup>2</sup> La sagoma è ancora oggi conservata nel museo di san Filippo Neri annesso alla chiesa di Santa Maria in Vallicella, sede storica della Congregazione oratoriana dei Filippini: si veda *Villa Mattei nel pellegrinaggio delle Sette Chiese, tra devozione individuale e rappresentazione collettiva*, catalogo della mostra (Roma, Società Geografica Italiana, 19 giugno-20 luglio 2000), Roma 2000. Per l'Anno Santo del 1575 Etienne Duperac incise a bulino l'immagine delle Sette Chiese, stampata da Antoine Lafréry: S. BARCHIESI, *Le Sette Chiese*, in *La regola e la fama...* cit., pp. 479-480, scheda 33.

<sup>3</sup> C. GINZBURG, *Occhiacci di Legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Torino 1998, pp. 11-12 e cap. 3.

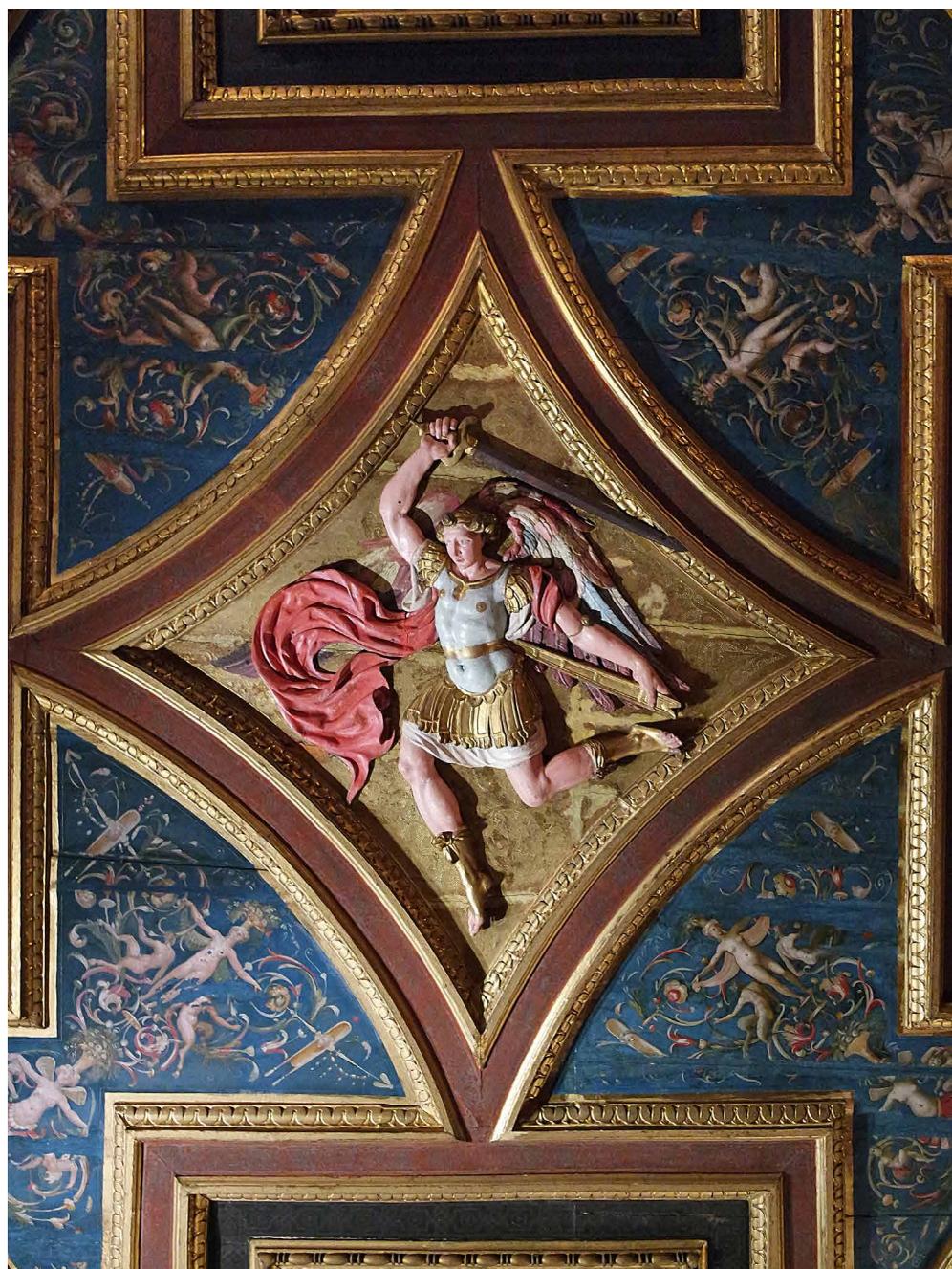
<sup>4</sup> Con il settimo concilio ecumenico, il Nicea II (787) venne riconosciuta la liceità delle immagini sacre e il conseguente culto di ciò che esse rappresentano. Si veda J. WIRTH, *Il culto delle immagini*, in *Arti e storia nel medioevo*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, III (*Del vedere: pubblici, forme e funzioni*), Torino 2004, pp. 3-47.

<sup>5</sup> O. NICCOLI, *La vita religiosa nell'Italia moderna. Secoli XV-XVIII*, Roma 2017, soprattutto pp. 23-36.

<sup>6</sup> Ivi, p. 24.

<sup>7</sup> Si veda il classico H. BELTIC, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990, trad. it. *Il culto delle immagini. Storia dell'icona dall'età imperiale al tardo Medioevo*, Roma 2001.

<sup>8</sup> Si deve all'oratoriano cardinale Cesare Baronio l'avvio degli studi sull'antichità cristiana, confluiti nei dodici volumi degli *Annales Ecclesiastici* (1588-1607) e nella revisione del *Martyrologium romanum* (1586), un elenco di martiri ordinati secondo il nuovo calendario gregoriano e con le vicende storiche del loro sacrificio. I frequenti ritrovamenti a Roma di spoglie di martiri, che cadenzano i decenni posttridentini, imprimono alla quotidianità cristiana un'impronta accentuatamente romana. Nel frattempo, l'oratoriano Antonio Gallonio, seguace e biografo di Filippo Neri, scrive numerose vite di martiri e il *Trattato degli instrumenti di martirio e delle varie maniere di martoriare usate da' gentili contro christiani* (1591). Un altro oratoriano, Antonio Bosio, esplora le catacombe romane, scoprendo un mondo ipogeo di inesauribile potenza spirituale, di cui darà conto nello scritto *Roma sotterranea*, pubblicato postumo.



ne affisse anche sui soffitti lignei, dove intaccano la geometria dell'impalcato. In questo caso raramente a Roma si tratta di immagini dipinte, come quelle che decorano le tavolette, i coprigiunti e le travi di bordo dei soffitti fin dal Medioevo, in varie regioni d'Italia e d'Europa: dalla Sicilia al Friuli, al Piemonte, dalla Francia alla penisola Iberica. Le immagini di cui parleremo sono ritratti statuari di divinità, dai tratti incisivamente caratterizzati e dai cromatismi timbrici: riconoscibili anche da lontano, esse ricalcano e divulgano l'iconografia protocollare dei santi<sup>8</sup>.

### I santi in cielo

Nel 1587 la festa di san Lorenzo cadeva di lunedì. La domenica di vigilia nella basilica ro-

mana di San Lorenzo in Damaso le celebrazioni si aprirono con lo scoprimento di un sontuoso soffitto in legno, commissionato da Alessandro Farnese (1520-1589), il 'Gran Cardinale', arbitro delle arti a Roma nel XVI secolo<sup>9</sup>. Dal 1535 in qualità di vicecancelliere, il Farnese risiedeva a palazzo Riario, dal 1521 sede della Cancelleria. L'edificio quattrocentesco, tra i più imponenti della città, include la basilica di San Lorenzo in Damaso, di cui il vicecancelliere è titolare. Il nuovo soffitto fu oggetto di stupefatta ammirazione, come testimonia la lettera al Farnese di un membro del Capitolo della basilica: "Invero la chiesa per il soffitto pare un'altra. Dà terrore a chi v'entra. Tutta piena di maestà e splendore, come conviene al tempio di Dio, oltre che è al



Fig. 2 L'arcangelo Michele nel soffitto della sala di Teseo, Castel S. Angelo, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 3 Giuseppe Valeriani, Veduta di San Lorenzo in Damaso, ca. 1740 (Roma, Museo di Roma).

doppio del solito più frequente<sup>10</sup>. Il termine 'terrore' trasmette l'impressione vivida suscitata dal palco. Benché avvezzi a portentosi manufatti, i romani restarono colpiti dalla "vaghezza dell'opera", resa ancora più sorprendente dalla rapida esecuzione<sup>11</sup>. Un anno fu sufficiente al legnaiolo Marco da Cremona, alla cui perizia sono ricondotti numerosi soffitti dei palazzi Farnese a Roma e a Caprarola<sup>12</sup>. Un'esecuzione celere quella di San Lorenzo se paragonata, per esempio, al soffitto di Santa Maria in Aracoeli, suo stringente modello, che richiese tre anni di lavori (da febbraio 1572 a marzo 1575). Tra le ragioni dell'entusiasmo popolare per il palco emerge l'efficienza acustica: "La musica risuona molto meglio, più sana e fa mille altri buoni effetti che per bre-

vità lascio"<sup>13</sup>. L'osservazione rimanda alla centralità culturale che nella Riforma cattolica assunsero la musica e il canto.

Cosa era tanto straordinario nel soffitto di San Lorenzo da stupire i romani? Le pagine che seguono tentano di fornire una risposta a questo interrogativo.

A Roma i palchi con lacunari all'antica, rutilanti di oro, porpora e turchino, sono in uso almeno dal Quattrocento, da quando legnaioli fiorentini occultarono le incavallature delle basiliche di San Marco (1465-1467) e di Santa Maria Maggiore (1493-1499) con cassettonati di legno, modellati sugli esempi imperiali<sup>14</sup>. A quei primi manufatti seguirono innumerevoli palchi in chiese, anche extraurbane, insigni per devozione, pote-

<sup>9</sup> Lettera del 13 agosto 1587 di Attilio Malegnani a Guglielmo Gonzaga, duca di Mantova: "La vigilia di San Lorenzo fu scoperto il nuovo et bellissimo soffittato, tutto adorato, fatto dal signor cardinale Farnese, in San Lorenzo e Damaso, che dicono costarli XV mila scudi 15000 scudi d'oro", in Archivio di Stato di Mantova, AG, b. 947, f. 12, cc. 486-489 (C), in *banchedatigonzaga.centropalazzote.it*, Archivio della Corrispondenza Gonzaga 1563-1630, Scheda 8889, Serie di corrispondenza: Roma; trascritta anche da B. FURLOTTI, *Le collezioni Gonzaga: il carteggio tra Roma e Mantova (1587-1612)*, Cinisello Balsamo 2003, p. 149, n. 44. Alessandro Farnese è nipote di Paolo III ed è chiamato 'il Gran Cardinale': si veda C. ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese, Patron of the Arts*, New Haven-London 1992.

<sup>10</sup> Lettera di don Vincenzo Lodetto del 28 ottobre 1587 in Archivio di Stato di Parma, *Racc. mss.*, b.86, in ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese...* cit., p. 313, doc. 131.

<sup>11</sup> "ma anco che in si poco tempo fusse de tutto punto compiuta", *ibidem*.

<sup>12</sup> Il 20 agosto 1586 il cardinal Alessandro raccomanda al suo agente Giulio Folco (o Folchi) bolognese, di sollecitare "la fabbrica del soffitto di San Lorenzo in Damaso, parlandone con gli allievi di Maestro Marco falegnami, che ci serviva in casa", *ivi*, p. 312, doc. 126. L'uso dell'imperfetto e l'invito a parlare con gli allievi di Marco suggerisce che il fedele legnaiolo sia nel frattempo morto. Il raffinato ebanista al servizio dei Farnese fu dimenticato a causa di un'errata interpretazione di una lettera da parte di L.W. PARTRIDGE, *The Sala d'Ercole in the villa Farnese at Caprarola, Part I*, "The Art Bulletin", 53, 1971, 4, pp. 467-486, che ne ha mutato il nome in Marco da Caprarola. L'artigiano, che ricorre nei documenti di palazzo Farnese, per cui si rimanda allo scritto di M.G. D'Amelio in questo volume, si chiama Marco da Cremona.

<sup>13</sup> ROBERTSON, *'Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese...* cit., p. 313, doc. 131; Vincenzo Scamozzi nel trattato sottolinea la funzionalità acustica dei soffitti lignei: V. SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale di Vincenzo Scamozzi architetto Veneto, divisa in X libri*, Venezia 1615, p. 157 (parte II, libro VI, cap. XXIV). La formazione cremonese del legnaiolo Marco non fu certamente irrilevante nell'efficienza acustica del palco, dato che proprio a Cremona si sviluppò, a partire dal Cinquecento, l'arte della liuteria.

<sup>14</sup> Sulla genealogia antica dei soffitti lignei si veda SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale...* cit., p. 156 (parte II, libro VI, cap. XXIV). Per il soffitto di San Marco si rimanda allo scritto di Sara Bova in questo volume. Il soffitto di Santa Maria Maggiore si deve a Giuliano da Sangallo e al fratello Antonio il Vecchio; i tori attengono all'araldica Borgia dei committenti Callisto III e Alessandro VI; i documenti in P.J. JACKS, *Alexander VI's ceiling for Santa Maria Maggiore in Rome*, "Römischer Jahrbuch für Kunstgeschichte", 22, 1985, pp. 63-82.

Fig. 4 Soffitto della chiesa della Madonna della Quercia di Antonio da Sangallo il Giovane e mastro Cristoforo Veneziano, Viterbo (foto L. Grieco).



<sup>15</sup> I soffitti a cassettoni a Roma nel Cinquecento sono tanto usuali che Carlo Borromeo scrive “Laqueata tecta in ecclesiis construi, cum Basilicarum quarundam Romanorum usus docet, tum misterii significatio suadet”, in C. BORROMEO, *Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, Milano 1577 (libro II, cap. V, *De Tecto*): “La suggestione mistica ci spinge a costruire coperture a lacunari nelle chiese, come insegna la tradizione delle Basiliche Romane”.

<sup>16</sup> Laconiche informazioni sul soffitto della navata centrale di Santa Maria di Farfa in M. FICARI, *Farfa nel Quattrocento: la commenda degli Orsini e l'apporto teutonico*, in *Spazi della Preghiera, Spazi della Bellezza. Il complesso Abbaziale di Santa Maria di Farfa*, a cura di I. Del Frate, Roma 2015, pp. 121-133: 122-123.

<sup>17</sup> A San Giovanni in Laterano, nel palco della navata centrale, affiancano Flaminio Boulanger, Vico di Raffaele di Lazzaro, Matteo Bartolini da Castello et altri; gli ornati sono di Daniele da Volterra (il palco è restaurato nel 1788 da G.B. Ceccarelli con stemma Pio VI Braschi); Santa Maria in Aracoeli (1571-1575) il cielo della navata, in abete con intagli in albuccio e tiglio, si deve al Boulanger con Gerolamo Sciolante, detto il Sermoneta e Cesare Trapassi per i sussidi pittorici e le dorature: vedi P. ANDERSON, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto: the Framing of a Public Space at Santa Maria in Aracoeli*, in *Perspectives on Public Space in Rome from the Antiquity to the Present Day*, edited by G. Smith, J. Gadeyne, Farnham 2013, pp. 131-155. Su Boulanger si veda: A. BERLOTTI, *Artisti francesi in Roma nei secoli XV, XVI, XVII. Ricerche e studi negli Archivi romani*, Mantova 1886, pp. 62-64; A. PETACCIA, *Flaminio Boulanger “Gallo de Urbe” a L'Aquila nel 1584: una prima ricognizione sull'arte del legno per la modernizzazione di L'Aquila a fine Cinquecento*, “Studi Medievali e Moderni”, 15, 2011, 1-2, pp. 85-100; G. SIMONE, *Artefici e committenti*, in GIOVAN GIUSEPPE ALFIERI, *Istoria sacra delle cose più notabili della città dell'Aquila*, a cura di G. Simone, L'Aquila 2012, pp. 335-337, che ne fissa la morte al 1584.

<sup>18</sup> Sui soffitti nei palazzi vaticani si veda in questo stesso volume lo scritto di Valentina Balzarotti. Sulla fortuna romana dei soffitti si sofferma l'introduzione dell'esemplare studio di M. RAYMOND, *Les plafonds de bois peints à Rome au XVI<sup>e</sup> siècle: le cas du palazzo del Vaso (Colonna) à Santi Apostoli*, Mémoire de Maîtrise ès arts en histoire de l'art, Université de Montréal, Mai 2017.

<sup>19</sup> Il palazzetto, conosciuto come ‘casa dei Pupazzi’ per le figure di stucco in rilievo che decorano la facciata, fu costruito intorno al 1538 da un architetto rimasto ignoto, in via dei Banchi Vecchi, vedi: D. GNOLI, *La casa dell'orefice Giampietro Crivelli in Roma*, “Archivio Storico dell'Arte”, IV, 1891, pp. 236-241; H.A. CHLEPA, *La casa Crivelli in via dei Banchi Vecchi a Roma*, “Palladio”, n.s. I, 1988, 2, pp. 85-98: si tratta di uno dei rari casi di scudo papale in un soffitto di palazzo.

<sup>20</sup> Negli appartamenti papali della fortezza capitolina sono numerosi i soffitti a lacunari, soprattutto risalenti ai lavori di Paolo III, si veda: A. HAASE, *Stanza di Amore e Psiche e stanza di Perseo: i due soffitti lignei*, “Archivum Arcis”, I, 1987, pp. 17-49; B. CONTARDI, *I superstiti soffitti farnesiani di Castel Sant'Angelo*, ivi, pp. 50-57; G. COLALUCCI, *Il restauro dei soffitti della Stanza di Perseo e della stanza di Amore e Psiche*, ivi, pp. 58-69.

re e tradizione<sup>15</sup>. Tra esse la potentissima abbazia di Santa Maria a Farfa, il cui soffitto di ottantuno lacunari, fu commissionato (1484) dal cardinale commendatario Giovanni Battista Orsini (1483-1503), rammemorato nell'epigrafe sopra l'altare<sup>16</sup>. A Roma fiorirono i raffinati soffitti di Santo Spirito in Sassia (1537-1545), di Antonio da Sangallo il Giovane (1484-1546) su incarico di Paolo III; di San Giovanni in Laterano (1562-1567) e dell'Aracoeli (1572-1575), realizzati entrambi da Flaminio Boulanger, e molti altri<sup>17</sup>. Per tacere degli innumerevoli cassettonati negli appartamenti Vaticani, in Castel Sant'Angelo, in palazzo Venezia, nella demolita (1896) torre-palazzo di Paolo III all'Aracoeli; nel palazzo dei Conservatori in Campidoglio, oltre che nelle residenze

cardinalizie, magnatizie e di semplici funzionari e artigiani di successo<sup>18</sup>. Lo provano il palazzetto (1517) del giurista Melchiorre Baldassini, di Antonio il Giovane; quello (1523) dell'abbreviatore apostolico bretone Thomas Le Roy; la casa (1538) detta ‘dei Pupazzi’ dalle figure in rilievo su via dei Banchi Vecchi, dell'orefice milanese Giovan Pietro Crivelli (1463-1552), che esibisce nel soffitto del salone un solenne scudo papale<sup>19</sup>. Dalla seconda metà del Cinquecento nei soffitti delle chiese la geometria cede il campo alla figurazione plastica, integrata dalla policromia pittorica. L'innovazione, che ha rapsodici precedenti, tra i quali la sala di Teseo in Castel Sant'Angelo (1545), al centro del cui soffitto un astroide incorpora il volo dell'arcangelo Michele<sup>20</sup> (fig. 2), è in-



Fig. 5 Il capo mozzato di san Giovanni Battista nel soffitto della chiesa dell'arciconfraternita di San Giovanni Decollato, Roma (foto S. Castellani). Per concessione Arciconfraternita di San Giovanni Decollato.

coraggiata dalle Tesi che nella venticinquesima e conclusiva sessione (1563) del Concilio di Trento, riformularono il ruolo pastorale dei vescovi e dei cardinali e disciplinarono l'uso delle immagini<sup>21</sup>. A Roma simulacri di santi, in risentito rilievo, si diffondono al centro dei soffitti nelle chiese restaurate dai cardinali titolari, a ciò vigorosamente esortati da Pio IV (1560-1565) Medici Marignano, il papa che concluse il Concilio. Tra i destinatari dell'esortazione papale si distinguono per solerzia e prodigalità i cardinali Alessandro e Ranuccio Farnese, Carlo Borromeo, Girolamo Rusticucci, Ferdinando dei Medici, Taddeo Gaddi, Henrique de Portugal, futuro re del Portogallo, Marco Sittico Altemps, Federico Gesualdo, Paolo Emilio Sfondrati e molti altri. La cura del corpo edilizio della chiesa traduce in evidenza simbolica la sollecitudine pastorale che deve caratterizzare l'impegno dei cardinali. Decine di chiese in abbandono in città e nel suburbio rinascono impreziosite da cicli pittorici, da sculture e da arredi rituali: balaustre, confessionali, inginocchiatoi, leggi, amboni, tabernacoli monumentali e soffitti lignei, di frequente ravvivati da grandi figure in rilievo.

Tra essi si distinse per magnificenza San Lorenzo in Damaso. Il cardinale titolare, lo splendido Alessandro Farnese, enfatizzò la nuova centralità dell'Adorazione Eucarestica, trionfalmente introdotta nel culto dal Concilio di Trento, monumentalizzando l'altare maggiore e il tabernacolo, vegliati da una gigantesca pala commissionata a Federico Zuccari (1567-1568); ricoprì le fa-

scie murarie superiori con affreschi e nobilitò la navata con il magnifico soffitto, che strabiliò i romani e che ha suggerito queste riflessioni<sup>22</sup>.

Conosciamo il soffitto, da tempo smantellato (1807), da un dipinto settecentesco di Giuseppe Valeriani (?-1762) e da alcune descrizioni<sup>23</sup> (fig. 3). Sappiamo che non era a lacunari quadrati, come i soffitti quattrocenteschi, la cui geometria, esatta e misurabile, era ancella della prospettiva. A San Lorenzo le cornici lignee, gagliardamente aggettanti, profilavano quadrati, rettangoli, cerchi ed esagoni abilmente combinati, il fondo dei quali era modellato da rilievi dorati su campo turchino (essendo l'oro e il turchino la divisa cromatica dei Farnese). Alle estremità opposte, sopra l'ingresso e la cappella maggiore, due scudi gigliati del cardinale spiccavano al centro di grandi scomparti cruciformi. Negli angoli, quattro lacunari quadrati esibivano le epigrafi d'oro celebrative del committente e del martire<sup>24</sup>. Un terzo scomparto cruciforme, al centro del soffitto, incorniciava san Lorenzo in Gloria. Intorno quattro cassettoni illustravano episodi tipici della vita del santo: *La distribuzione dei tesori della chiesa; La restituzione della vista a un cieco; Il battesimo di Ippolito e Il martirio sulla graticola*<sup>25</sup>.

Le scene, scolpite con generoso rilievo, si dispiegavano dunque circolarmente e non linearmente<sup>26</sup>. Se la collocazione aerea e la sequenza non lineare potenziavano l'efficacia emotiva del racconto, esse spezzavano la coniugazione prospettica tra spazio e sguardo, minando il principio di verosimiglianza, che è il fondamento della rap-

<sup>21</sup> "Omnis superstitio in imaginum sacro usu tollatur; omnis turpis quaestus eliminetur, omnis denique lascivia vitetur, ita ut procaci venustate imagines nec pingantur nec ornamentur [...] Postremo tanta circa haec diligentia et cura ab Episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut praepostere aut tumultuarie accommodatum, nihil prophanum, nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo". *Concilium Tridentinum*, sess. XXV, Laurentius Surius, *Concilia omnia tum generalia tum provincialia*, 4 volumi, Coloniae 1567, IV, p. 983. Sulla questione delle immagini nella chiesa posttridentina si rimanda a G. PALEOTTI, *Discorso intorno alle immagini sacre e profane Diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per commissione di monsignore illustrissimo e reverendissimo card. Paleotti vescovo di Bologna. Al popolo della città e diocesi sua*, Bologna 1582, [www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti\\_paleotti.pdf](http://www.memofonte.it/home/files/pdf/scritti_paleotti.pdf).

<sup>22</sup> Durante l'occupazione napoleonica gli affreschi e il prezioso soffitto furono distrutti; i restauri del 1807, condotti Giuseppe Valadier, sostituirono il soffitto con una volta a camera a canne. Nel 1868 il soffitto minacciava rovina; papa Pio IX Mastai Ferretti incaricò Virgilio Vespignani di un soffitto ligneo a lacunari a scacchiera, con specchiature a motivi fitomorfi e il campo centrale con lo stemma pontificio, che sarà ultimato nel 1877. Bruciato nel 1939, di esso resta un frammento conservato in sacrestia, che dettò il modulo metrico del nuovo soffitto, con lacunari semplificati, e lo stemma di Pio XII Pacelli, regnante al tempo.

<sup>23</sup> Il dipinto di Giuseppe Valeriani del 1738 è conservato al Museo di Roma, pubblicato da A. SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria*, Roma 1963, Tav. XII che lo assegna ad Antonio Joli, e correttamente attribuito da ROBERTSON, *Il Gran Cardinale' Alessandro Farnese...* cit., tav. 149.

<sup>24</sup> "ALEX FARNESIUS CARD. VICECANC. DEO ET S. MARTYRI LAURENTIO DICAVIT".

<sup>25</sup> "[...] ornato con compartimento di basso rilievo, messi a oro in campo turchino. nel mezzo di esso soffitto in un quadro grande la figura di s. Lorenzo. in altri quattro quadri intorno all'armi sono intagliate quattro storie dell'istesso santo martire; quando dispensa li tesori della chiesa, quando illumina un cieco, il battesimo d'ipolito, e il tormento del santo nella graticola coll'assistenza dell'angelo", in Archivio Segreto Vaticano, *Miscellanea*, armadio VII, n. 28, cc. 256-257 in SCHIAVO, *Il palazzo della Cancelleria...* cit., p. 94, n. 1. Carlo Falciani, che ringrazio, mi ha segnalato un disegno per il soffitto di San Lorenzo, in collezione privata britannica, riferito a Federico Zuccari, dove il soffitto, che ricalca il disegno della sala del Torrione a Caprarola, è dipinto a scorci prospettici con la Gloria del santo al centro e le quattro scene di cui sopra. Sulla scorta di questo precedente è plausibile che il primo progetto di soffitto ligneo risalga agli anni Sessanta, quando il pittore dipinge la pala dell'altare maggiore di San Lorenzo (1563).

<sup>26</sup> Lo schema iconografico ad aureola è lo stesso delle incisioni di Giacomo Lauro o di Matheus Greuter dedicate a san Filippo Neri, con la figura del santo al centro, aureolato da episodi della sua vita: O. MELASECCHI, *Il beato Filippo Neri in estasi, e storie della vita*, in *La regola e la fama...* cit., pp. 467-469, schede 17-18. Tale schema è adottato anche nella propaganda dei pontefici e delle loro opere pubbliche e pie: si vedano le incisioni propagandistiche di Gregorio XIII e di Sisto V.



<sup>27</sup> I pagamenti al Maestro veneziano e a suo figlio sono in Archivio Santa Maria della Quercia (ASMQ), vol. 117, cc. 28-29, trascritti in G. CIPRINI, F. CIPRINI, *La Madonna della Quercia. Una meravigliosa storia di fede*, II, Viterbo 2005, pp. 157-158.

<sup>28</sup> Ivi, pp. 156-162. Antonio non progetta il soffitto, ma prende a cottimo per mille ducati la costruzione, che si impegna a realizzare in tre anni: il manufatto per contratto deve ricalcare quello della sala del Concistoro nei palazzi vaticani "quello de camera de Papa Leone X... dove se fa el concistorio". In realtà il palco sarà completato e dorato solo nel 1538, come recita l'epigrafe apposta da Paolo III, che ne finanziò la doratura e il completamento.

<sup>29</sup> Questo intervento del cardinal Ferdinando, sollecitato da papa Pio IV Medici, che esortò i cardinali a provvedere al restauro delle chiese loro affidate, fu finanziato dal duca di Firenze Cosimo I dei Medici e ideato con consiglieri fiorentini e romani: si veda S.B. BUTTERS, "Magnifico non senza eccesso": riflessioni sul mecenatismo del cardinale Ferdinando de' Medici, in *Villa Medici. Il sogno di un cardinale. Collezioni e artisti di Ferdinando de' Medici*, catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 18 novembre 1999-5 marzo 2000), a cura di M. Hochmann, Roma 1999, pp. 22-45, soprattutto pp. 37-38.

<sup>30</sup> La definizione in BERTOLOTTI, *Artisti francesi a Roma...* cit.; ANDERSON, *Marcantonio Colonna and the Victory at Lepanto...* cit., pp. 131-155.

<sup>31</sup> Dopo tre giorni di digiuno la Sibilla Tiburtina, interrogata da Augusto, avrebbe proferito la frase: "Haec est Ara Primogeniti Dei", da cui il nome della chiesa, secondo il racconto dei *Mirabilia Urbis Romae* del XII secolo: la scena è rappresentata in una lastra del XII secolo collocata nel tempio di Sant'Elena (1833) nel transetto sinistro della basilica.

<sup>32</sup> Si veda per esempio la rappresentazione della Sibilla Tiburtina, in *Discordantiae Sanctorum doctorum Hieronymi et Augustini et alia opuscula di Filippo Barberi (Philippus Siculus)*, Roma 1481.

presentazione rinascimentale. Questo stravolgimento concettuale e percettivo è all'origine del "terrore" di cui parla la lettera al Farnese.

La statuaria sul soffitto inoltre provvede a espandere e vaporizzare lo spazio di San Lorenzo: le sante icone, quali prodigiose ierofanie, si librano in cielo, tra i santi, gli angeli e i martiri, il sangue dei quali ha impregnato il suolo di Roma, facendone la più sacra tra le città cristiane. Il dramma di Lorenzo si replica tra terra e cielo, sul capo dei fedeli, indotti a rovesciare la testa, tralasciando il capo chino, che propizia la preghiera. La scultura insegue le orme lievi e pervasive della pittura e conquista il cielo.

Immagini sacre e profane, a rilievo e dipinte, non sono una novità negli scomparti dei soffitti romani, ma fino a San Lorenzo esse hanno un carattere frammentario, iconico e laconico, tendenzialmente astratto, non realistico né descrittivo. Per secoli i palchi a lacunari delle chiese si conformano all'originaria mimesi del cielo notturno: la superficie è trapunta di astri e di fiori assimilati a stelle, a cui si giustappongono, non sempre con la dovuta parsimonia, stemmi ed emblemi dei committenti e talvolta, solo a partire dal XVI secolo, le immagini dei santi eponimi. Si veda la Madonna della Quercia, scolpita a mezzo busto e dipinta (1520-1521) da tale Mastro Gio-

vanni Cristoforo, pittore veneziano, nel lacunare centrale del soffitto del quattrocentesco santuario omonimo presso Viterbo<sup>27</sup> (fig. 4). Il monumentale palco di castagno e di pioppo bianco (o albuccio), disseminato di rosoni dorati al centro dei cassettoni e di farnesiani gigli turchini all'intersezione delle travi, fu commissionato (1518) ad Antonio il Giovane<sup>28</sup>. Composto da tre ranghi di undici scomparti, per complessivi trentatré cassettoni, il cielo affianca alla Vergine della Quercia, il Leone di Viterbo (verso l'ingresso) e lo scudo di Paolo III (verso l'altare maggiore), che ne finanziò la costosissima doratura. Al centro del soffitto dell'aula liturgica della Compagnia fiorentina di San Giovanni Decollato di Roma (1535) campeggia in altorilievo la testa mozzata del Battista (fig. 5); i restanti cassettoni sono modellati alternativamente dalla croce e dal giglio del Comune di Firenze. Assente l'araldica dei Medici, abitualmente associata a Firenze. L'omissione conclama gli ideali repubblicani (e antimedicci) della Confraternita di artigiani, di cui furono adepti Michelangelo Buonarroti (1475-1564) e Giorgio Vasari (1511-1574). Hanno un carattere scolasticamente descrittivo gli attributi mariani del Rosario nei cassettoni di Santa Maria in Domnica o della Navicella (fig. 6), realizzati (1566) dal cardinale Ferdinan-

Fig. 6 Dettaglio di due lacunari del soffitto di Santa Maria in Domnica, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 7 La Vergine e il Bambino nel soffitto della basilica dell'Aracoeli di Flaminio Boulanger, Roma (foto L. Grieco).

do dei Medici (1563-1585) in sostituzione di un soffitto ligneo, commissionato dall'avo, cardinale Giovanni de' Medici, poi papa Leone X (1513-1521)<sup>29</sup>. Condividono la segmentazione iconica della Navicella, ma non l'elementarità iconografica, i raffinati strumenti liturgici dell'aureo palco di San Giovanni in Laterano e, in apparenza, anche gli intagli dorati del già rammentato soffitto di Santa Maria in Aracoeli (fig. 7).

Quest'ultimo, finanziato dal Senato cittadino e da Pio V Ghislieri (1566-1572) per onorare Marcantonio Colonna, comandante della flotta pontificia, e la vittoria di Lepanto (7 ottobre 1571), fu realizzato da Flaminio Boulanger, "sculptor lignorum et architectus gallus"<sup>30</sup>. Gli opulenti intagli non si limitano all'ingiunzione abbreviata di un simbolo, ma intessono una doppia narrazione storica, una mitica e remota, l'altra di flagrante attualità: il sogno di Augusto, all'origine della chiesa, e la vittoria di Lepanto, all'origine del soffitto. La Madonna al centro del soffitto ricalca l'iconografia della Vergine apparsa in sogno a Ottaviano Augusto, evocata dal vaticinio della Sibilla Tiburtina. Il sogno, secondo la leggenda, visitò l'imperatore nel suo cubiculo, che sorgeva proprio dove verrà innalzata la chiesa del Popolo Romano<sup>31</sup>. Maria è a figura intera, con il Figlio in braccio: il corpo raggianti è contornato da una ghirlanda di nubi e cherubini; una cornice ovale mistilinea, preziosamente intagliata, la racchiude come un colossale medaglione. Intorno al lacunare cruciforme della Vergine si dispongono scomparti con prue, rostri, ancore, elmi, scudi, farette, asce, lance, frecce: trofei guerreschi disseminati da mezzelune rovesciate (il Turco sconfitto), che celebrano la vittoria cristiana di Lepanto<sup>32</sup>. Le panoplie in chiesa (la guerra irrompe nell'aula sacra!) si giustificano con il terrore antico dell'espansionismo ottomano, che solo l'intervento diretto della Vergine del Rosario, invocata da papa Pio V (1566-1572) Ghislieri, poté arginare<sup>33</sup>. Sono allineati con la Ver-



gine lungo l'asse longitudinale due stemmi del Comune e, alle opposte estremità, quello di Pio V, che iniziò il soffitto e quello di Gregorio XIII (1572-1585) Boncompagni, che lo concluse.

La Vergine del Rosario dell'Aracoeli aderisce a un realismo sommario e potentemente didascalico, tipico della statuaria dei soffitti. Esso costituisce l'efficace interpretazione espressiva del dettato tridentino che sancisce la natura storica, oggettiva e realistica, non mitica né simbolica, degli eventi salvifici enunciati nei Misteri Dolorosi<sup>34</sup>. In definitiva: la nascita del Cristo, la sua predicazione, il suo sacrificio sono eventi storica-

<sup>29</sup> Pio V introdusse la festa della Beata Vergine del Rosario il 7 ottobre, in ringraziamento per la vittoria di Lepanto. Un immediato precedente a Roma di uso decorativo delle panoplie in un soffitto a lacunari si trova a palazzo Massimo alle Colonne, nella cosiddetta sala Egizia, dagli affreschi parietali settecenteschi, riferiti a Giovanbattista Piranesi.

<sup>34</sup> La diffusione di questa statuaria 'teatrale' coincide, non certo per caso, con la severa proibizione della chiesa posttridentina di ogni festa popolare e dramma sacro, culminata nel divieto del 1575 di Gregorio XIII di spettacoli nei collegi e nei seminari: J. VON HENNEBERG, *L'oratorio dell'Arciconfraternita del Santissimo Crocifisso di San Marcello*, Roma 1974, p. 58.



Fig. 8 Soffitto della chiesa di Santa Agnese fuori le mura, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 9 Soffitto della chiesa di San Marcello al Corso, Roma (foto L. Grieco).

gianato. Le statue nei cieli delle chiese segnano il definitivo trapasso dalla simbolizzazione astronomica degli esordi dei lacunari, alla dimensione mistica cristiana dei soffitti, dove il mondano, richiamato dall'araldica dei committenti, si acquieta all'ombra celeste dei santi.

Per la realizzazione di ogni soffitto ligneo basilicale scendono in campo molteplici soggetti: un cardinale committente, che predispone un programma simbolico e dispone delle risorse; un architetto, che disegna le geometrie dei meandri e, talvolta, anche le figure dei santi, le quali tuttavia possono essere ideate anche da un diverso artista. Come nella chiesa conventuale cistercense (poi agostiniana) di Santa Susanna, il cui soffitto, scolpito e dipinto, commissionato dal cardinale titolare Girolamo Rusticucci (1570-1603), protettore dei cistercensi, fu prefigurato (1596) dall'architetto Carlo Maderno (1556-1629) in termini aniconici. Durante la realizzazione l'immagine in forte rilievo dell'Assunta venne apposta nel lacunare centrale, in luogo dello stemma cardinalizio, dislocato invece negli scomparti alle estremità<sup>35</sup>. Nei dipinti e negli ornati di completamento sono coinvolti, tra gli altri, i pittori Baldassarre Croce (1558-1628) e Giovanni Guerra (1544-1618). A quest'ultimo, eccellente disegnatore e architetto, nel 1594 sono pagati lavori per le decorazioni del soffitto a lacunari del presbitero della stessa chiesa, al centro del quale si stacca la figura in rilievo di Santa Susanna<sup>36</sup>. Un falegname realizza gli elementi strutturali, in abete o larice; un legnaiolo provvede all'opera di quadro, in quercia o noce, talvolta in albugine; un ebanista intaglia il tiglio o il bosso per gli ornati in rilievo<sup>37</sup>. Pittori dipingono le campiture e le calligrafiche figurazioni dei campi intermedi; doratori stendono la foglia d'oro sui rilievi più pronunciati, così che possano risplendere alla luce.

Molti soffitti di questa vivacissima stagione di arte e di devozione sono perduti, arsi in incendi o

mente verificatisi. Non sono narrazioni leggendarie che velano messaggi simbolici.

Le medesime ragioni sottostanno al linguaggio formale delle scene dei Sacri Monti, che fioriscono in questo periodo, soprattutto lungo i confini del cattolicesimo. Il realismo teatrale, da maschera, di questa statuaria è condiviso anche dalle figurette in argilla dipinta dei presepi popolari, che proprio nel Cinquecento si diffondono nell'Europa cattolica, dando origine a una suggestiva produzione di crinale tra arte e arti-

<sup>35</sup> Il disegno di Maderno, datato 30 agosto 1596, conservato a Stoccolma, Nationalmuseum Cronstedt 160, è pubblicato in H. HIBBARD, *Carlo Maderno and Roman Architecture*, London 1971, trad. it. *Carlo Maderno*, a cura di A. Scotti, Milano 2001, p. 126, fig. 54.

<sup>36</sup> A.M. AFFANNI, M. COGOTTI, R. VODRET, *Santa Susanna e San Bernardo alle Terme*, Roma 1993, pp. 13-57; A. CATALANO, *Santa Susanna*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna. 17 itinerario*, Napoli 2000, p. 30.



ammalorati dall'incuria, come quello di San Lorenzo in Damaso e dell'oratorio del Santissimo Crocifisso, dovuto quest'ultimo alla maestria di Boulanger. Molti di contro sono sopravvissuti, quasi tutti con coloriture vistose e dorature sfacciate, applicate nei restauri (?) otto e novecenteschi. Mi limito a un'enumerazione inevitabilmente lacunosa e abbastanza arbitraria, allo scopo di richiamare l'attenzione su questi manufatti portatori di perizia tecnica, di estro creativo e di slancio devozionale.

A Roma esibiscono soffitti figurati, in misura diversa, il rutilante battistero costantiniano lateranense, rinnovato da Paolo III intorno al 1540, da Gregorio XIII tra il 1574 e il 1575, da Paolo V (1605-1621) Borghese nel 1617, e da Urbano VIII (1623-1644) Barberini tra il 1624 e il 1635<sup>38</sup>. Quest'ultimo fece disfare "li vani fatti a cassetta con aquile e draghi di cartapista", aggiunti dai predecessori per fare spazio a un progetto del "Cavalier Bernino", realizzato da Bartolomeo de' Rossi<sup>39</sup>. L'attigua cappella dei Santi Venanzio

<sup>37</sup> Vincenzo Scamozzi raccomanda la stessa specie per tutti i 'travamenti' di un edificio, "acciò non si contrarjino tra di loro"; consiglia abete e larice per le strutture, o, come frequente a Roma, "il Rovo" ossia la quercia silvestre e il castagno: in SCAMOZZI, *L'idea della Architettura Universale...* cit., p. 341 (parte II, libro VIII, cap. XIX). L'albuccio è il pioppo bianco; sul taglio Scamozzi dice che "è molto accomodato per far statue, trofei, & altri intagli": ivi, p. 249 (parte II, libro VII, cap. XXV).

<sup>38</sup>A. IPPOLITI, *Il Battistero di San Giovanni in Laterano*, Roma 2015, pp.17-18, con bibliografia.

<sup>39</sup>Ivi, pp. 18-19.

Fig. 10 Dettaglio del soffitto di San Sebastiano fuori le mura, Roma (foto L. Grieco).

Fig. 11 Particolare con san Girolamo e san Filippo Neri nel soffitto del transetto della chiesa di San Girolamo della Carità, Roma (foto G. Proietti). Per concessione del convento di San Girolamo della Carità



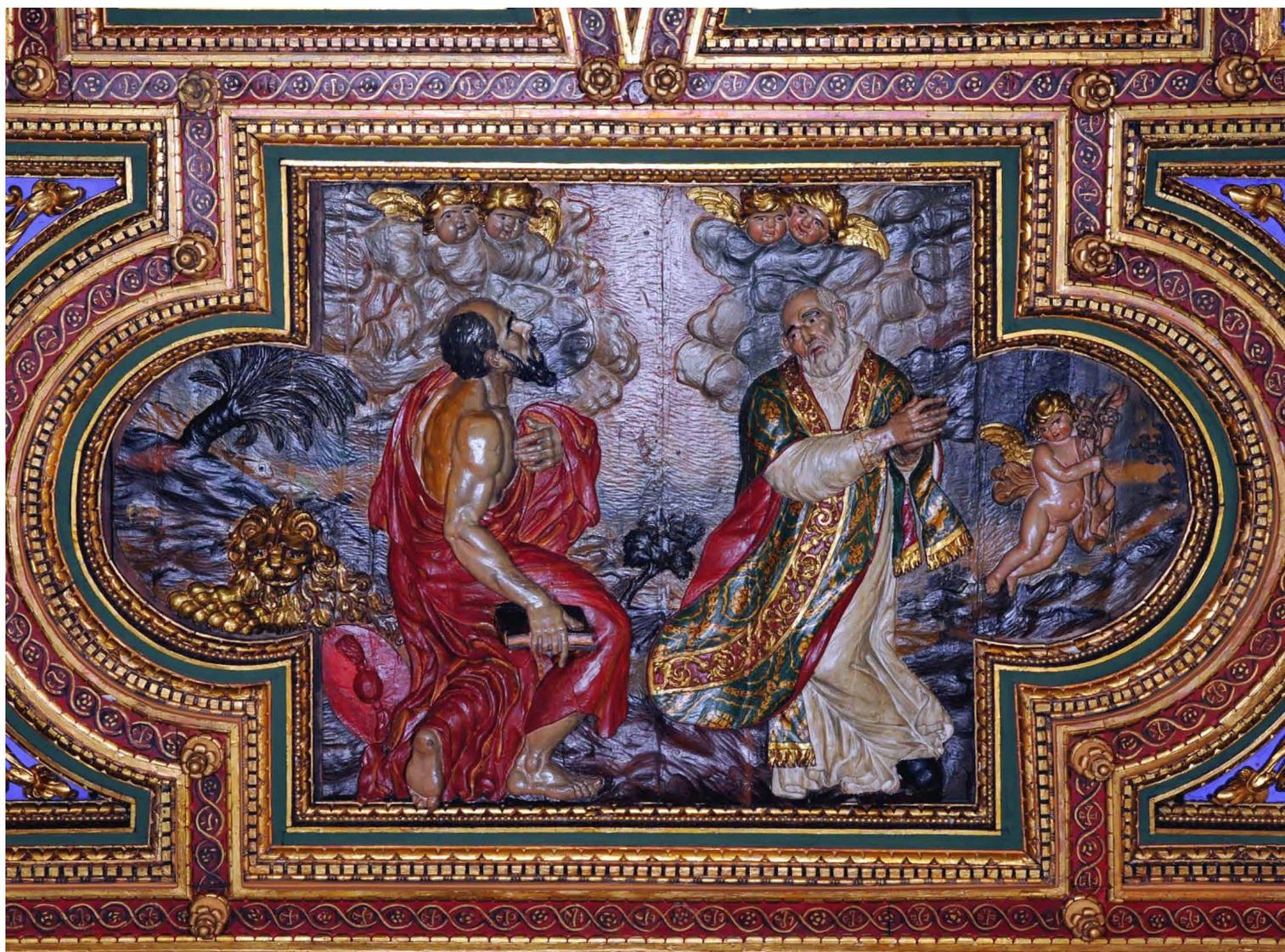
<sup>40</sup> H. ECONOMOPOULOS, *Copiare Raffaello: il cardinale Sfondrati, Reni e le due versioni dell'Estasi di Santa Cecilia*, in *Principi di Santa Romana Chiesa: I cardinali e l'arte*, 4 marzo 2013, a cura di M. Gallo, Roma 2013, pp. 43-56.

<sup>41</sup> C. GONZALEZ-LONGO, *Da Santa Maria Nova a Santa Francesca Romana: architettura e committenza olivetana nella trasformazione della chiesa dal Trecento al Seicento*, in *La canonizzazione di Santa Francesca Romana*, atti del convegno internazionale (Roma, 19-21 novembre 2009), a cura di A. Bartolomei Romagnoli, Firenze 2013, pp. 371-464.

<sup>42</sup> Sulla basilica restaurata dal cardinale Borghese si veda A. ANTINORI, *Il restauro della Basilica di S. Sebastiano fuori le mura*, in ID., *Scipione Borghese e l'architettura: programmi progetti cantieri alle soglie dell'età barocca*, Roma 1995, pp. 31-76, con ottimo apparato critico e documentario; vedi anche A.M. AFFANNI, *La Basilica di S. Sebastiano fuori le mura a Roma: la storia, il rilievo, il restauro*, Viterbo 2004.

e Domnio è corredata da un soffitto in legno senza dorature, con cartiglio datato 1573, che espone al centro la Vergine Assunta con stelle. Santa Agnese fuori le mura (fig. 8) e Santa Francesca Romana (1612-1615), già Santa Maria Nova, si segnalano per le vistose figurazioni. Delle due chiese conventuali il cardinale Paolo Emilio Sfondrati (1560-1618) fu rispettivamente abate commendatario e protettore degli Olivetani (dal 1591 al 1618), l'ordine a cui era affidata la chiesa ai Fori. L'immagine di Santa Cecilia è presente in entrambi i soffitti: essa celebra la devozione per la martire del committente, richia-

mato in entrambi i sottocieli dalle insegne araldiche. Sfondrati, cardinale nipote di Gregorio XIV (1590-1591), era infatti il titolare della basilica di Santa Cecilia, dove nel corso del cantiere di rinnovamento da lui promosso, fu rinvenuto (1599) il corpo intatto della santa. Il cardinale, presente alla prodigiosa ricognizione, commissionò a Stefano Maderno (1576-1636) il toccante ritratto in marmo pario del corpo, così come fu trovato e divenne profondamente devoto alla santa protettrice della musica<sup>40</sup>. Soffitti con figure coprono le navate di San Marcello al Corso, il cui palco, dipinto da Giovanbattista Ricci da Novara, è re-



alizzato (1592-1594) dall'architetto aretino Carlo Lambardi (1545-1619) (fig. 9). A quest'ultimo si deve (1612-1614) anche il soffitto dipinto di Santa Francesca Romana al Foro, dove spiccano le statue della Vergine con Bambino e le sante Agnese e Cecilia, di san Benedetto e di santa Francesca Romana<sup>41</sup>. Un cielo decorato dalle statue a rilievo dei quattro santi eponimi copre il presbiterio dei Santi Quattro Coronati, basilica rinnovata (1580) dal cardinale Henrique de Portugal, il cui stemma campeggia nel lacunare centrale della navata. Soffitti con figure coprono: la cappella di Santa Maria Annunziata nel convento femminile di Tor de' Specchi (1610); la chiesa di San Giuseppe dei Falegnami (1612); la basilica di San Pancrazio, rinnovata (1606) dal cardinale titolare Ludovico de Torres (1551-1609); la basilica dei Santi Giovanni e Paolo (1598); San Martino ai Monti (1570 poi riconfigurato nel 1650); San Sebastiano fuori le mura, con una spettacolare commistione di pittura e rilievo plastico (1613)<sup>42</sup> (fig. 10). Intagli, ope-

re di quadro, figure e ornati rendono sfavillanti i semplici vani degli oratori che fioriscono numerosi nella Roma postridentina: dal pionieristico già rammentato San Giovanni Decollato della comunità fiorentina, al Gonfalone (1544-1547), al mirabile Santissimo Crocifisso di San Marcello (1561), patrocinato dai Farnese<sup>43</sup>, a Sant'Eligio dei Ferrari (1562), a San Giuseppe dei Falegnami (1628-29), a San Girolamo della Carità (1587). Quest'ultimo merita qualche osservazione: il sopra cielo della navata, dorato e dipinto, esibisce un *Ecce Homo* a spiccato rilievo. Questa parte risale al XVI secolo, sopravvivendo a un incendio che distrusse gran parte dell'oratorio. Nel Seicento venne aggiunto il soffitto del presbiterio dove è teatralmente rappresentata la comunione spirituale tra il Dottore della Chiesa, Girolamo vescovo eremita, vissuto nel IV secolo d.C., e san Filippo Neri, che da quella chiesa esercitò, tra il 1551 e il 1583, il suo luminoso apostolato<sup>44</sup> (fig. 11).

<sup>43</sup> All'oratorio di San Marcello è dedicato il magistrale studio di VON HENNEBERG, *L'oratorio dell'Arciconfraternita...* cit., alle pp. 99-100 sono segnalati i pagamenti (1573-1576) a Boulanger; a pp. 107-110 quelli per la doratura (1583) ad Antonio Saltarelli e Bartolomeo Giordano da Foligno.

<sup>44</sup> Il soffitto dell'aula fu realizzato nel 1587 su disegno del legnaiolo Andrea Tozzi: lo attesta un contratto per 200 scudi; dipintura e doratura (1597) si devono a Giovanni Paolo Gentili e Simone Raggi per 300 scudi: in F. FASOLO, *L'opera di Hieronimo e Carlo Rainaldi (1570-1655 e 1611-1691)*, Roma 1961, pp. 94, 273. La sezione del transetto, a partire dal cassettoni ad astroide, fu commissionata dal Segretario Apostolico Fantino Renzi, a cui appartengono gli stemmi, mentre nell'aula gli stemmi sono del cardinale Giulio Antonio Santori e dell'arciconfraternita. Si veda. B. CAPOGROSSI GUARNA, *La chiesa di San Girolamo della Carità*, Roma 1884, p. 9, nota 1; S. PAPALDO, *San Girolamo della Carità*, Roma 1978, pp. 41-42; utili considerazioni in A. ANTINORI, *La magnificenza e l'utile. Progetto urbano e monarchia papale nella Roma del Seicento*, Roma 2008, pp. 52-56.