

Antonio Bosio e Giulio Mancini. Prolegomeni per un confronto

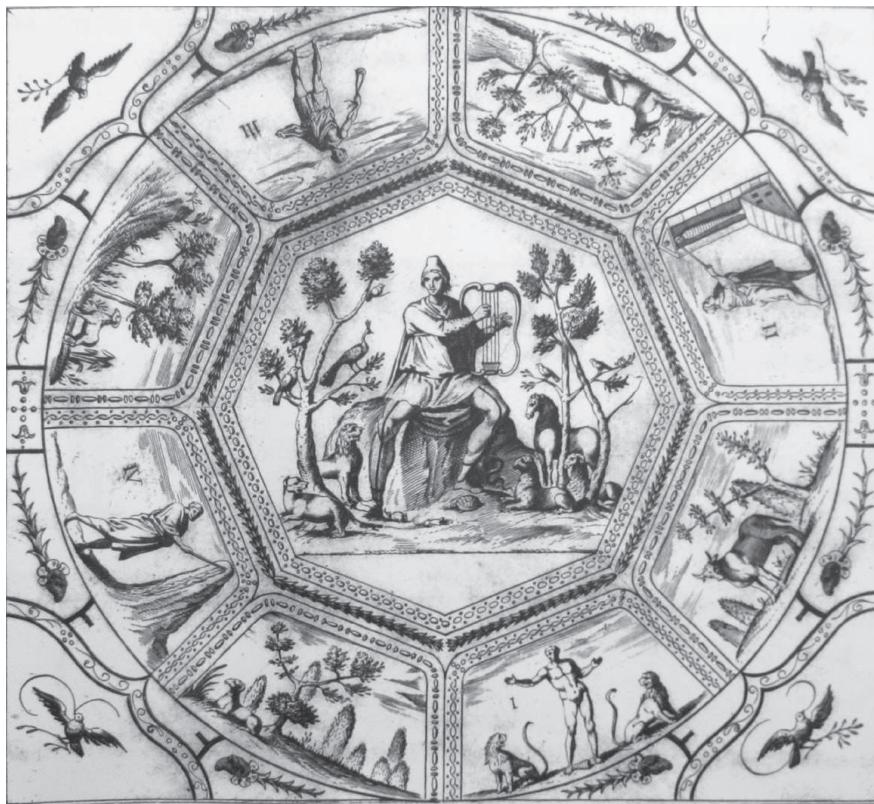
L'entusiasmo di uno dei più attenti conoscitori dell'ambiente artistico romano di primo Seicento per la scoperta delle pitture nelle catacombe da parte dell'autore di Roma sotterranea

L'attenzione della storiografia più recente, che ha fatto passi da gigante nell'individuare le motivazioni profonde dell'archeologia cristiana (sviluppatasi in particolare al principio del XVII secolo) e nello studio della percezione del diverso volto di Roma e della rinnovata fede religiosa, scaturiti dal rinvenimento delle reliquie dei martiri all'interno dei primi cimiteri¹, non si è però soffermata in modo specifico sulla percezione 'artistica', da parte dei contemporanei, delle pitture rinvenute nelle catacombe². In questa sede vorrei offrire un piccolo contributo in tal senso, spero prodromo di sviluppi futuri.

Com'è noto, l'opera *Roma sotterranea* di Antonio Bosio uscì postuma nel 1632 (o meglio, nel 1635, giacché la stampa durò tre anni)³, ma fu composta durante un lungo periodo di studi, ricerche e perlustrazioni, iniziato probabilmente fin da quando, all'età di diciassette anni, Antonio aveva ricevuto in eredità le copie delle pitture delle catacombe romane di via Anapo, fatte eseguire da Philip van Winghe, prematuramente scomparso nel 1592⁴. La data a cui si fa risalire la prima ideazione della *Roma sotterranea* è generalmente fissata intorno al 1608⁵, ma sappiamo che nel 1620 circa⁶ buona parte del testo era finito, insieme alle immagini che dovevano corredarlo. A quell'epoca il Bosio aveva dunque già esplorato quasi tutti i trenta cimiteri della Roma paleocristiana da lui ritrovati e, assieme a lui, erano entrati in almeno alcuni di

essi parecchi studiosi, uomini di lettere e di religione. Inizialmente Antonio era stato accompagnato nelle sue perlustrazioni da Pompeo Ugonio⁷ e dal pittore Giovan Angelo Santini, detto Toccafondi⁸; sappiamo inoltre che erano frequentatori delle grotte anche l'abate Giacomo Crescenzi, intimo di Bosio e discepolo di san Filippo Neri, che vi scendeva insieme ad un altro ecclesiastico, Pompeo Guiducci, e all'incisore Leonardo Parasole⁹.

Più o meno nello stesso momento in cui l'erudito maltese dava forma compiuta alla propria fatica, Giulio Mancini componeva quelle che oggi conosciamo come le *Considerazioni sulla pittura*¹⁰. Nella prima parte, intitolata *Ruolo delle pitture in Roma*, il medico senese racconta la storia della pittura romana dal suo apparire fino all'età moderna¹¹, trattando anche della pittura dei primitivi e in particolare della pittura paleocristiana rinvenuta nelle catacombe¹². In questa occasione Mancini rivela piena conoscenza del lavoro di Antonio Bosio, a cui ritiene che vada il merito di avere individuato e fatto copiare gran parte delle pitture sotterranee: «Et invero si deve molto al signor Bosio, che per pietà christiana l'ha fatte quasi copiar tutte et intagliare»¹³. Il passo, sin qui trascurato dalla critica bosiana, mi pare di grande interesse poiché costituisce una delle primissime menzioni della fatica di Antonio Bosio, che nel 1615 Claude Fabri de Peiresc e Paolo Gualdo lamentavano ancora non pubblicata¹⁴, mentre intorno al 1621 – quando, al più



1. *Tavola prima del cubicolo terzo del Cimitero di San Callisto Papa e d'altri Santi Martiri nelle Vie Appia, & Ardeatina*, in A. Bosio, *Roma sotterranea...*, in Roma, appresso Guglielmo Facciotti 1632, p. 239.



2. *Tavola sesta et ultima del cubicolo terzo del Cimitero di San Callisto Papa e d'altri Santi Martiri nelle Vie Appia, & Ardeatina*, in A. Bosio, *Roma sotterranea...*, in Roma, appresso Guglielmo Facciotti 1632, p. 249.

tardi, scriveva Mancini – doveva essere quasi ultima ed evidentemente già diffusa negli ambienti colti ed artistici della città. Del resto Mancini conosceva molto bene alcuni dei personaggi che seguivano con attenzione le esplorazioni di Bosio, in particolare Giacomo Crescenzi, fratello di Giovan Battista, pittore e architetto, e del cardinale Pietro

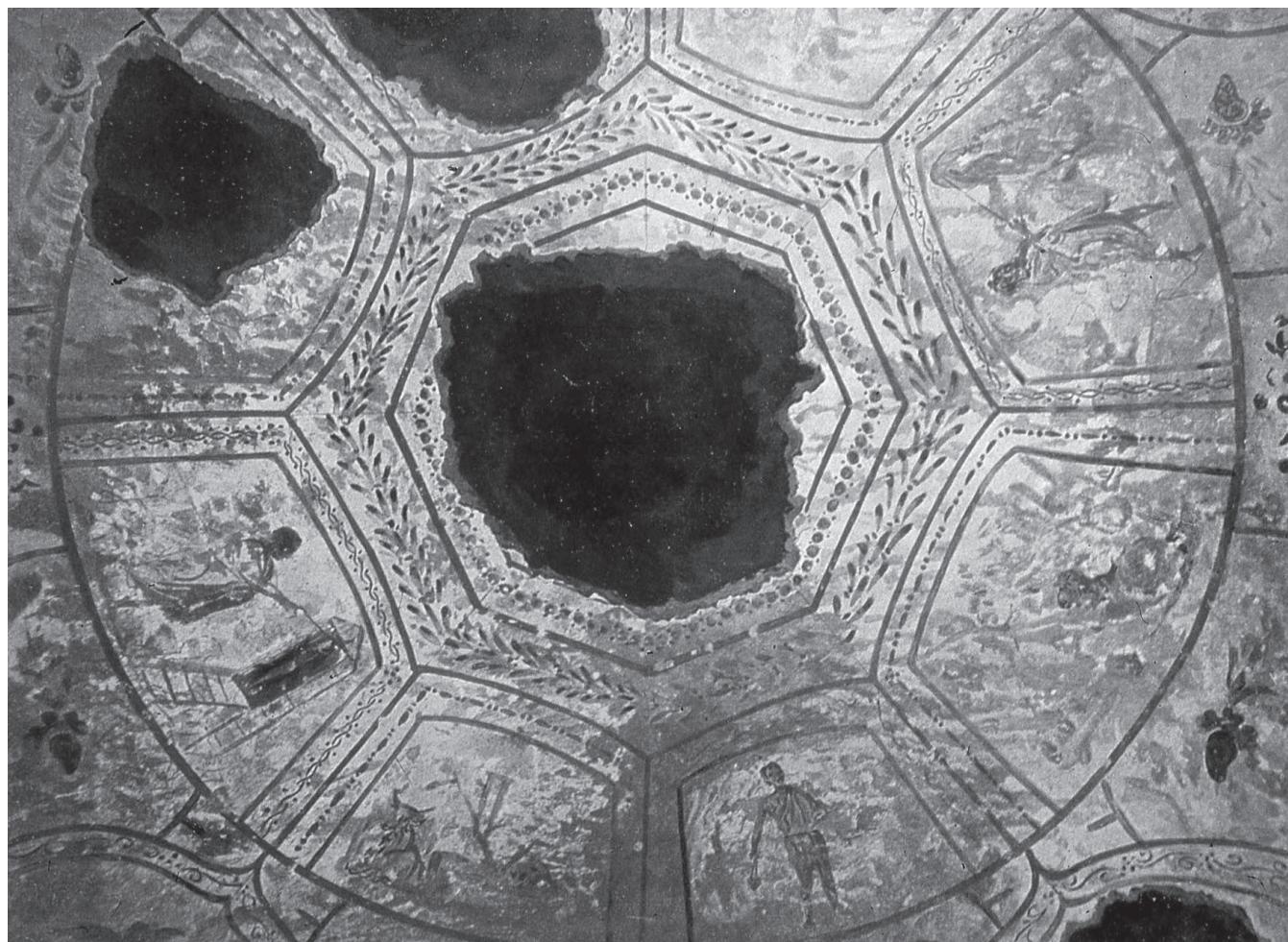
Paolo, protettori del pittore Bartolomeo Cavazzoli, di cui Mancini tracciò un profilo biografico, ricordando il ruolo della famiglia nell'educazione artistica del giovane¹⁵. In casa Crescenzi si teneva inoltre una celebre accademia artistica, che difficilmente poté sfuggire a Mancini¹⁶. Inoltre egli conosceva per lo meno l'opera del cardinale Ce-

sare Baronio, anch'egli assiduo esploratore delle catacombe¹⁷, come si evince dalle stesse *Considerazioni*¹⁸. Altrettanto significativo è il rapporto con Francesco Barberini, promotore dell'impresa editoriale della *Roma sotterranea*, al quale Mancini aveva fatto dono di alcuni dipinti di primitivi¹⁹.

Lo sguardo del medico senese sulle scoperte del Bosio è comunque lo stesso che egli riserva a tutte le altre pitture oggetto delle *Considerazioni*, e cioè quello del ricercatore e amatore d'arte, attento alla raccolta di notizie artistiche e al giudizio sulla 'bontà'²⁰ dei dipinti conservati nella Roma sotterranea: «In questi tempi medessimi son le pitture di questi cimiterij christiani, perché, cominciando le persecutioni sotto Nerone, essendo necessitati a ritirarsi sotto terra, fosser fatte per consequenza ne' tempi e secoli già notati, ma con qualche diversità di tempo, per la diversità delle persone che le fecer fare, come nota il Volaterano al VI libro, perché quelle di S. Bastiano furono di Calisto che fu coetaneo di Settimio Severo»²¹. Mancini azzarda dunque una datazione dei dipinti delle catacombe di S. Sebastiano ai primi decenni del III secolo d.C., basandosi sulla vicinanza cronologica di papa

Callisto (218-222) con l'imperatore Settimio Severo (193-211). Le cognizioni storiche di Mancini risultano dunque del tutto corrette. «Quelle pitture, ancorché siano d'assai buon secolo, nondimeno non son così perfette, sì perché quei santi Padri erano poverissimi e non potevano spendere, come ancor perché erano fatte sotto terra a lume di candele e a pericolo di vita e di sanità, e pertanto da mastri non così di valore, oltre al pericolo che portavano nel lavorare per i cristiani ch'erano in disgrazia dello stato, oltre che havevan più per fine la devotio e pietà che l'ornato, ma però si vede quel buon e quel seme commune che si vede in tutte le pitture di quei tempi. Et invero si deve molto al signor Bosio, che per pietà christiana l'ha fatte quasi copiar tutte et intagliare»²². Degna di nota è la messa a fuoco del fine dei dipinti cimiteriali, individuato da Mancini nella «devotio e pietà» più che nell'«ornato», un concetto di straordinaria modernità, che tuttavia non inficia la qualità di questi dipinti che furono realizzati, a detta del medico senese, in un'epoca in cui le pitture erano «buone». Il valore che Mancini riconosce alle pitture delle catacombe è dunque innanzitutto sto-

3. *Orfeo e altri soggetti*, Catacomba di Domitilla, cubicolo 31, da Wilpert (Archivio Fotografico PCAS, per cortese concessione).



rico, facendo proprio un principio straordinariamente interessante e moderno, non solo se messo a confronto con il giudizio degli archeologi cristiani contemporanei – come con straordinaria finezza e lungimiranza ha sottolineato Previtali²³ – ma anche con gli scrittori d'arte del suo tempo²⁴.

Ad ogni modo l'importanza di questi dipinti per Mancini è fuori discussione. Al termine del *Viaggio per Roma*, composto intorno al 1623-1624²⁵, scopriamo infatti che il medico senese aveva intenzione di dedicare una specifica trattazione alle «Copie delle pitture antiche che si ritrovano in questi cimiterij et altri luoghi antichi, tanto più che questo adesso sarà facile a fare, essendo tornato a Roma Gio. Angelo Santini Toccafondi senese, huomo praticissimo di quei luoghi sotterranei di Roma»²⁶. Mi pare di grande interesse che il passo chiuda il *Viaggio per Roma*, una guida scritta da Mancini come ideale compimento di quanto esposto nelle *Considerazioni*: «Per gusto dei studiosi e per intelligenza del contenuto in questo trattato, m'è parso bene propor questo viaggio, notando le pitture degne di essere viste»²⁷. Dunque, dopo aver parlato dei dipinti che stanno alla luce del sole, Mancini pensava di proporre lui stesso un *vademecum* per la visita alla *Roma sotterranea*, nella quale il Toccafondi doveva fungere da guida ai visitatori e forse, almeno a giudicare dalle parole testé citate, al Mancini stesso. Non era inusuale che queste difficili e pericolose esplorazioni necessitassero di guide esperte. Toccafondi, che era una di esse, inizialmente fu autorizzato dal Pontefice a copiare i dipinti cimiteriali²⁸, ma poi, avendo fatto un uso illecito della propria licenza per cavare false reliquie di martiri e rivenderle a chi le richiedeva, fu costretto ad allontanarsi dall'Urbe²⁹. Mancini appare qui disinteressarsi di questo aspetto poco edificante della pratica del Toccafondi, come del resto fece il vescovo di Novara Carlo Bascapé, che cercò per anni di ritrovare le tracce del Santini quando questi si allontanò da Roma perché gli fosse testimone circa l'autenticità di una reliquia³⁰. Il pittore è ancora documentato a Roma fino al 1610; fuggito di galera, nell'agosto del 1614 si trovava a Siena e questo fu certamente il motivo per cui Mancini era al corrente della sua assenza dall'Urbe, che dovette durare fino alla scomparsa di Paolo V, verso il 1623³¹.

La questione dell'esperienza più o meno diretta che il medico senese poté avere della pittura delle 'grotte', come lui stesso chiama le catacombe, appare difficile da chiarire, sebbene la descrizione di alcune pitture in esse rinvenute sembri tanto partecipe da apparire frutto di una visione diretta. Mancini inizia a parlare di questi dipinti dopo aver descritto la pittura di epoca imperiale a Roma, chiedendo al lettore la pazienza di seguirlo

nella descrizione di almeno uno di questi cimiteri, che ha l'aria di essere una testimonianza di prima mano: «Et prima che io passi più oltre, mi pare d'annotar qualche cosa intorno a questi cimiteri appertinenti all'erudition e pietà christiana. In quello dunque di S. Bastiano vi sono diversi cunicoli, quali conducono poi ad una stanza rotonda a volta a guisa di un cielo di forno, negli angoli della quale vi sono l'historie di Christo come quella della probatica piscina, del cieco nato, et altri, e nel mezzo, o nel capisterio, che vogliam dire, vi è Orfeo quando con la melodia della lira rapisce a sé le turme dell'animali»³². Le grotte di S. Sebastiano, tra l'altro, erano tra le pochissime accessibili prima delle esplorazioni del Bosio: ne fa menzione ad esempio il Rucellai, che attesta i pellegrinaggi alla catacomba nel 1450³³. Numerose sono le testimonianze anche durante il XVI secolo, quando la visita alle catacombe veniva riservata a personaggi di spicco, come ad esempio gli ambasciatori veneziani, che vi si smarirono, secondo il racconto di Marin Sanudo³⁴. Documenta poi la frequentazione assidua delle grotte il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione, quando parla del tragico omicidio a sfondo passionale di una nobildonna romana, lì avvenuto: «et avendo fatto il tutto intendere allo amante e mostratogli ciò che far dovea, condusse la giovane in una di quelle grotte oscure che sogliono visitare tutti quei che vanno a San Sebastiano [il corsivo è mio]»³⁵. San Filippo Neri era inoltre particolarmente devoto a san Sebastiano e alla sua catacomba e con lui tutti i suoi seguaci³⁶. In particolare mi pare interessante in proposito la testimonianza rilasciata il primo settembre 1595 al primo processo di beatificazione del santo da parte del padre Francesco Cardoni, che lo conobbe personalmente: «Et mi ricordo, quando ero secolare [cioè, secondo il precedente racconto, trentacinque anni prima] che udii dire, da persone degne di fede, da molti, che non me ricordo il nome de alcuni, questo fu il primo che mi fu detto: che dieci anni era stato nelle grotte di S. Sebastiano, dove viveva di pane e di radiche d'herbe, et, tra l'altre cose, mi fu detto anchora che il p. Filippo veniva a pigliar l'elemosina per dir Messa, diceva Messa et poi si ritirava alle dette grotte»³⁷. Il 26 aprile 1610 un altro testimone al processo per il Neri, Domenico Migliacci, dichiara: «Et, buona parte della notte se ne stava, in oratione, nel cemeterio di S. Calisto, detto hora di S. Sebastiano»³⁸, documentando una sostanziale identificazione tra i due luoghi sacri, almeno in quest'epoca³⁹. Non è dunque strano che Mancini abbia concentrato la propria attenzione proprio sulla catacomba di S. Sebastiano, che doveva essere la più visitata⁴⁰. Ad ogni modo Giulio conosceva con certezza, oltre al

lavoro di Antonio Bosio, i precedenti di Pompeo Ugonio⁴¹ e di Onofrio Panvinio⁴², che nelle *Sette chiese di Roma*, pur tacendo dei dipinti, descrive minuziosamente la chiesa di S. Sebastiano come costruita sul «cimitero di S. Calisto» e racconta che «la porta della grotta del cimitero di S. Callisto» si trovava presso l'altare di san Sebastiano nell'omonima chiesa⁴³. L'utilizzo del testo di Panvinio da parte di Mancini appare poi di notevole intelligenza e modernità, se si considera che il grande archeologo Giovan Battista De Rossi assegnava all'erudito veronese un posto privilegiato fra coloro che avevano scritto delle catacombe prima di Antonio Bosio⁴⁴.

Ma a quali pitture si riferiva il medico senese nello specifico? Come già suggeriva Salerno⁴⁵, Giulio Mancini faceva con tutta probabilità riferimento ad alcuni dipinti illustrati da Antonio Bosio come appartenenti a quello che l'erudito maltese definiva «Il Cimitero di San Callisto Papa e d'altri Santi Martiri nelle Vie Appia & Ardeatina» (figg. 1, 2): «Da quanto abbiamo discorso nelli precedenti Capitoli, appare che se bene nelle Vie Appia & Ardeatina vi erano molti Cimiteri, chiamati con diversi nomi; contuttociò venivano a riunirsi tutti insieme, e fare un sol corpo; il quale con nome generale era detto il Cimitero di Calisto. Trovandosi dunque tanto segnalato questo Cimiterio negli Atti dei Martiri & Antiche memorie Ecclesiastiche, e distinto in tanti altri Cimiteri, siamo andati considerando, che necessariamente si doveva stendere molto più oltre di quello che si suole visitare dalla Chiesa di San Sebastiano [...]. Con questo proposito l'anno 1593 alli 10 di Dicembre [...] noi seguimmo la strada che à mano destra, che crediamo sia l'Ardeatina & arrivati alla campagna e alla strada che da S. Paolo va a S. Sebastiano (la quale traversa la destra Via Ardeatina ed è solita farsi da quei che visitano le sette chiese) voltammo parimenti a mano destra verso San Paolo & avendo camminato alcuni pochi passi per essa scorgemmo a mano manca alcuni archi di grotte di pozzolana, situate avanti un casale dell'Hospitale di S. Giovanni in Laterano, circa mezzo miglio lontano da S. Sebastiano. Erano in mia compagnia Pompeo Ugonio, & alcuni altri gentil'huomini curiosi»⁴⁶. Agli occhi esterrefatti degli avventurosi archeologi si aprì un mondo sotterraneo così affascinante che quella prima volta dovettero tornare indietro a forza, per paura di smarirsi, avendo finito il lume delle candele: «Dal detto anno 1593 fin' hora innumerabili volte habbiamo visitato quest'ampio e bellissimo Cimiterio; il quale di grandezza e di adornamenti porta il principato frà tutti che fin' hora abbiamo veduti»⁴⁷.

La descrizione riguarda quella che oggi è nota

come la catacomba di Domitilla, dove per l'appunto era documentata la raffigurazione di Orfeo⁴⁸, oggi perduta, come già all'epoca di Wilpert, che pubblica la volta senza la figura centrale del mitico cantore che, a suo dire, era stata strappata e quindi andata dispersa⁴⁹ (fig. 3). Se anche Mancini non la visitò di persona (ma nulla vieta di immaginare che egli avesse potuto accompagnare Bosio o Toccafondi che, come si è visto, conosceva bene, in una delle esplorazioni menzionate), di certo poteva beneficiare dei disegni e delle incisioni poi pubblicate da Bosio, forse messegli a disposizione dallo stesso Giovan Angelo Santini, che aveva accompagnato l'archeologo maltese nelle sue perlustrazioni per alcuni anni⁵⁰.

D'altra parte l'argomento che qui sembra maggiormente interessare il medico senese è la presenza di raffigurazioni pagane in un cimitero cristiano. A questo proposito Mancini si rifa all'autorità di Tertulliano, che nel *De Resurrectione* citerebbe proprio «Orpheum qui suavitate cantus novit ad se passiones brutales animarum allicere»⁵¹. Da questo punto di vista, mi pare di un certo interesse che nel codice Vat. Lat. 5409, sotto la raffigurazione del *Buon Pastore* delle catacombe di Priscilla, si citi un passo di Tertulliano tratto dal *De pudicitia* per rendere ragione dell'immagine⁵². Tertulliano doveva dunque essere una delle *auctoritates* più ascoltate in materia di immagini paleocristiane. A proposito della catacomba di Domitilla inoltre, nel citato codice, a c. 51 è presente una bellissima raffigurazione acquerellata di Orfeo con la lira che ammansisce gli animali. In alto la scritta autografa di quello che De Rossi riteneva Ciacconio recita: «in coemeterio S. Zepherini papae via Appia non longe a Sancto Sebastiano nunc fundo capituli S. Ioahannis Lateranensis». Essendo Orfeo inserito in una lunetta, non è possibile identificare l'immagine con il dipinto descritto da Mancini e da Bosio, quanto piuttosto con la scena che dà il nome al *Cubibolo di Orfeo*, nelle stesse catacombe di Domitilla, dove la raffigurazione dell'eroe greco decora un arcosolio. Mi sembra lecito ipotizzare che Mancini conoscesse questi disegni acquerellati che, secondo De Rossi, erano stati commissionati dal domenicano Alfonso Chacón, anch'egli protagonista di peregrinazioni nelle grotte insieme al Bosio. È stato recentemente dimostrato come il pittore prescelto da Chacón dovette essere, almeno fino a un certo punto, proprio il Toccafondi, che fino al 1600 circa fu protagonista di molte imprese insieme al Bosio, prima che il commercio illecito di reliquie costringesse l'archeologo a fare a meno dei suoi servigi. Dal punto di vista qualitativo, comunque, i disegni del codice Vat. Lat. 5409 non sono privi di raffinatezza e libertà pittorica. Più impacciata sembra

invece la mano del pittore del codice G 6 della Biblioteca Vallicelliana, identificato in via ipotetica con Toccafondi⁵³.

Da quanto si è detto, sembra chiaro, dunque, che Giulio Mancini era totalmente inserito nel clima culturale che diede luogo alle grandi scoperte dell'archeologia cristiana tra Cinque e Seicento. Il fatto che egli si ponesse il problema della presenza di iconografie pagane in un ambito così sacro quale quello delle catacombe, è segno di una sua profonda consonanza con i problemi affrontati dalla Chiesa del suo tempo. Come esempio del fatto che la chiesa primitiva era stata magnanima con i pagani, volendo parlare un linguaggio ad essi comprensibile, egli cita un altro monumento descritto e illustrato da Bosio: il sarcofago di Giunio Basso nelle Grotte Vaticane⁵⁴, che rappresenta per lui una fonte innanzitutto storica, nella quale leggere la vicenda della benevolenza del pontefice verso Giunio Basso, neofita cristiano.

Tutt'altro che impermeabile alla prospettiva teologica, Mancini appare invece profondamente interessato al problema della verità cristiana e del

suo rapporto con la cultura precedente, così ben evidenziata dalle pitture delle catacombe, e in generale dall'arte paleocristiana⁵⁵. Le riflessioni di Giulio sull'arte dei primitivi appaiono dunque certamente più vicine a un approccio moderno al problema, ma non per questo meno rispettose della fede cristiana riguardo a quanti volevano procurarsi le reliquie dei martiri, anche a costo di grossi compromessi con la storia. Da questo punto di vista, Mancini appare invece perfettamente allineato con l'atteggiamento di Clemente VIII e Paolo V, che ripetutamente impedirono di cavare reliquie dalle catacombe a quanti non godessero di una speciale autorizzazione, proprio per impedire gli eccessi di superstizione e il traffico illecito di falsi⁵⁶. In questa particolare congiuntura storica dunque la verità storica non era considerata un pericolo per la verità della Fede, né dai vertici dell'istituzione ecclesiastica, né tantomeno dagli scienziati e dagli intellettuali più raffinati.

Maria Cristina Terzaghi
Università degli studi Roma Tre

NOTE

Sono grata a Giovanna Capitelli per avermi offerto l'occasione di contribuire a questo volume. Ringrazio poi vivamente Barbara Agosti, Fabrizio Bisconti, Silvia Ginzburg, Michele Maccherini, Carla Mazzarelli e Serenella Rolfi per i suggerimenti e gli scambi di idee.

1. Su questi temi rimando in particolare agli studi di Massimiliano Ghilardi che contengono una vasta bibliografia antica e recente: M. Ghilardi, *Le catacombe di Roma dal Medioevo alla Roma sotterranea di Antonio Bosio*, in «*Studi romani*», 49, 2001, pp. 27-56; Id., *Subterranea Civitas. Quattro studi sulle catacombe romane dal medioevo all'età moderna*, Roma, 2003; Id., *Gli arsenali della fede. Tre saggi su apologia e propaganda delle catacombe romane (da Gregorio XIII a Pio IX)*, Roma, 2006; Id., «*Et intus altera sub Roma Roma sepulta iacet*». *Le catacombe romane metafora della città sotterranea in età moderna e contemporanea*, in *I luoghi della città. Roma moderna e contemporanea*, a cura di M. Boiteaux, M. Caffiero, B. Marin, Roma, 2010, pp. 263-288; Id., *Quae signa erant illa, quibus putabant esse significativa martyrii? Note sul riconoscimento e l'autenticazione delle reliquie delle catacombe romane nella prima età moderna*, in «*Mélanges de l'École française de Rome*», 122, 2010, pp. 81-106; Id., *Ut exitum reperiret, signis notabant loca. La nascita della cartografia di Roma sotterranea*, in *Piante di Roma. Dal Rinascimento ai catasti*, a cura di M. Bevilacqua, M. Fagiolo, Roma, 2012, pp. 168-181; Id., *Il pittore e le*

reliquie: Giovanni Angelo Santini e la Roma sotterranea del primo Seicento, in «*Storia dell'Arte*», 133, 2012, pp. 5-23. Si veda inoltre recentemente I. Herklotz, *La Roma degli antiquari. Cultura ed erudizione tra Cinquecento e Settecento*, Roma, 2012, pp. 57-66.

2. Resta illuminante il testo di G. Previtali, *La fortuna dei primitivi: dal Vasari ai neoclassici*, Torino, 1964, in particolare, sul periodo di cui ci occupiamo, pp. 41-51; si vedano inoltre le osservazioni di B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano, 1996, pp. 20-22, e di recente M. Ghilardi, *Le catacombe nella letteratura italiana: il Quattro e il Cinquecento*, in Id., *Subterranea Civitas*, cit., pp. 43-75.

3. Grazie all'interessamento del cardinale Francesco Barberini, l'Ordine Gerosolimitano, erede universale dei beni di Antonio Bosio, si assunse l'onere di una celere pubblicazione del testo. All'oratoriano Giovanni Severano fu affidato il compito di raccogliere e portare a compiuta forma editoriale gli scritti di Bosio sul tema, che peraltro avevano già assunto una veste molto elaborata al momento della sua morte. Per le vicende della stampa del volume si veda innanzitutto G.B. De Rossi, *Roma sotterranea cristiana*, I, Roma, 1864, pp. 35-45; la sintesi di N. Parise, *Bosio, Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 13, Roma, 1971, pp. 257-259 e, in modo più dettagliato; V. Fiocchi Nicolai, *Presentazione*, in A. Bosio, *Roma sotterranea*, Roma, 1998, pp. 11-13. Sul rapporto tra Severano e Bosio si veda recentemente I. Herklotz, *Antonio Bosio e Giovani-*

ni Severano. *Precisazioni su una collaborazione*, in «*Studi romani*», 56, 2010, pp. 233-248.

4. Sul ruolo del domenicano Alfonso Chacón e del fiammingo Philip van Winghe nella copia delle pitture della catacomba scoperta nel 1578, si veda innanzitutto De Rossi, *Roma sotterranea*, cit., I, pp. 214-217, e per la reazione di Roma alla scoperta, si veda Ghilardi, *Le catacombe di Roma*, cit., pp. 34-36 e Herklotz, *La Roma*, cit., pp. 57-59. Su Antonio Bosio, si veda in particolare De Rossi, *Roma sotterranea*, cit., I, p. 00; A. Valeri, *Cenni biografici di Antonio Bosio*, Roma, 1900; Parise, *Bosio*, cit., e più recentemente L. Barroero, *Giacomo e Antonio Bosio collezionisti. Una nota per Antiveduto Gramatica e un ritratto di Raffello*, in *Arte collezionismo conservazione. Scritti in onore di Marco Chiarini*, a cura di M.L. Chappell, M. Di Giampaolo, S. Padovani, Firenze, 2004, pp. 137-142; Ghilardi, *Le catacombe di Roma*, cit. (con ampia bibliografia).

5. Stando a G. Bosio, *La trionfante e gloriosa Croce*, Roma, 1610, p. 687.

6. Sulla questione De Rossi, *Roma sotterranea*, cit., I, pp. 35-41 e Ghilardi, *Le catacombe di Roma*, cit., pp. 46 e 48 (con ampia bibliografia).

7. La prima discesa in quella che oggi è denominata catacomba di Domitilla risale al 10 dicembre 1593 (Bosio, *Roma sotterranea*, cit., p. 195). Sulla questione cfr. G. Schneider-Graziosi, *La prima esplorazione sotterranea cimiteriale di Antonio Bosio*, in «*Nuovo Bullettino di Archeologia Cristiana*», 18, 1912, pp. 133-143.

8. Ghilardi, *Il pittore e le reliquie*, cit.

9. *Il primo processo per San Filippo Neri nel codice Vaticano latino 3798 e in altri esemplari nell'Archivio dell'Oratorio di Roma*, a cura di G. Incisa Della Rocchetta, N. Vian, II, Città del Vaticano, 1958, pp. 213-215; V. Fiocchi Nicolai, *San Filippo Neri, le catacombe di San Sebastiano e le origini dell'archeologia cristiana*, in *San Filippo Neri nella realtà romana del XVI secolo*, atti del convegno di studi in occasione del quarto centenario della morte di San Filippo Neri (Roma, 1995), a cura di M.T. Bonadonna Russo, N. Del Re, Roma, 2000, p. 123.

10. Per la data di composizione del testo, si veda L. Salerno, in G. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, a cura di A. Marucchi, L. Salerno, Roma, 1956, II, pp. VIII-IX.

11. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 39.

12. *Ibidem*.

13. Ivi, p. 49.

14. Come documentato dalla corrispondenza tra i due amici, cfr. D. Jaffé, *The Barberini Circle. Some Exchanges between Peiresc, Rubens and their Contemporaries*, in «*The Journal of History of Collection*», I, 1989, pp. 133-134.

15. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 256.

16. Sulla vicenda, cfr. M. Gregori, *Le botteghe romane e l'accademia di Giovan Battista Crescenzi*, in *Natura morta italiana tra Cinque e Settecento*, catalogo della mostra (Monaco, 2002-2003), a cura di M. Gregori, J.G. Prinz von Hoenzollern, Milano, 2002, pp. 45-48. Sul ruolo dei Crescenzi nel panorama artistico romano del tempo, resta importante L. Spezzaferro, *Crescenzi, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma, 1984, pp. 636-641, e più recentemente M. Pupillo, *I Crescenzi e il culto di San Filippo Neri: devozione e immagini dalla morte*

alla beatificazione (1595-1615), in *Arte e committenza nel Lazio nell'età di Cesare Baronio*, atti del convegno, a cura di P. Tosini, Roma, 2009, pp. 165-178, e M. Pupillo, *Dai maligni sommamente lodata. Caravaggio, i Crescenzi e la decorazione della cappella Contarelli*, in *La cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi. Arte e committenza nella Roma di Caravaggio*, a cura di N. Gozzano, P. Tosini, Roma, 2005, pp. 35-47.

17. C. Baronio, *Annales Ecclesiastici*, I-IX, Roma, 1588-1607, I, p. 460 e II, p. 59.

18. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 86. Tornando ai Crescenzi, la famiglia è ripetutamente citata nelle *Considerazioni*, in quanto committente di numerose opere d'arte. I Crescenzi, non dimentichiamolo, erano inoltre gli esecutori testamentari di Matteo Contarelli e strinsero i contratti con Caravaggio per la commissione delle tele dell'omonima cappella in San Luigi dei Francesi, ben note a Giulio Mancini.

19. Agosti, *Collezionismo e archeologia*, cit., p. 21.

20. Sulla «bontà delle pitture» nel pensiero critico di Mancini, è di grande importanza il testo di D.L. Sparti, *Novità su Giulio Mancini. Medicina, arte e presunta «connoisseurship»*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», 52, 2009, pp. 53-72.

21. I *Commentari Urbani* del Volterrano (R. Maffei, *R. Volaterrani Commentariorum Rerum Urbanorum liber primus [XXXVIII]*, Roma, 1506), sono citati sovente da Mancini e in particolare proprio in relazione alle pitture di epoca paleocristiana conservate nelle catacombe (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 48). Luigi Salerno ha individuato il passo qui citato a p. 62 dell'edizione del 1530.

22. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 48-49. Previtali, *La fortuna dei primitivi*, cit., pp. 46-51, leggeva queste osservazioni manciane come il segno di uno spirito positivo e scientifico a contrasto con l'ingenua baldanza manifestata dal testo del Bosio alla scoperta dei cimiteri cristiani.

23. Ivi p. 47.

24. *Ibidem*, citava il 'pittore-conoscitore' Baglione, ma l'elenco si potrebbe facilmente allungare.

25. Salerno, in Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., II, p. IX.

26. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 288. Riporto integralmente il testo del passo: «Et havendo fin qui trattato tutte quelle cose che ci eravamo proposti della pittura, porremo fine a questo trattato e ci riservaremo il propor le copie delle pitture antiche che si ritrovano in questi cimiterij et altri luoghi antichi, tanto più che questo adesso sarà facile a fare, essendo tornato a Roma Gio. Angelo Santini Toccafondi senese, huomo praticissimo di quei luoghi sotterranei di Roma».

27. Ivi p. 257.

28. De Rossi, *Roma sotterranea*, cit., I, p. 47; Ghilardi, *Il pittore e le reliquie*, cit., p. 4.

29. *Ibidem*.

30. Ghilardi, *Il pittore e le reliquie*, cit., pp. 10-12.

31. Per il trasferimento del Santini, ivi, pp. 10 sgg.

32. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 49-50. Mancini cita la pittura delle catacombe anche più

avanti (p. 102): «Di questa medessima età sono le pitture delle grotte christiane, ma di pittori imperfetti e non molto eccellenti per le ragioni dette». Le catacombe di San Sebastiano sono nuovamente menzionate nel *Viaggio per Roma*: «A S. Bastiano ogni cosa nuovo. Fuorché le grotte sotto, degl'anni 210 incirca di Christo, nella persecuzione di Zeffirino, Calisto e quegl'altri pontefici». Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 273.

33. *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone. I. Il Zibaldone Quaresimale*, a cura di A. Perosa, London, 1960, p. 74. Per una ricognizione sulla letteratura quattro e cinquecentesca relativa alle catacombe, si veda Ghilardi, *Le catacombe nella letteratura italiana*, cit.

34. *I Diari di Marino Sanuto*, a cura di F. Stefani, G. Berchet, N. Barozzi, Venezia, 1879-1903, XXXIV, p. 217.

35. *Il libro del Cortegiano*, introduzione a cura di A. Quondam, Milano, 1987 (2^a ed.), p. 323. Passo citato da Ghilardi, *Le catacombe nella letteratura italiana*, cit., p. 52.

36. Sulla vicenda si veda in particolare V. Fiocchi Nicolai, *San Filippo Neri, le catacombe di San Sebastiano*, cit.

37. *Il primo processo per San Filippo Neri*, cit., I, 1957, p. 133.

38. Ivi, III, 1960, p. 92.

39. Il cimitero era tra i pochi accessibili all'epoca del santo: C. Cecchelli, *Il cenacolo filippino e l'archeologia cristiana*, in «Quaderni di studi romani», 1938, pp. 1-5. Su Filippo Neri e le catacombe di San Sebastiano si veda più recentemente V. Fiocchi Nicolai, *San Filippo Neri, le catacombe di San Sebastiano*, cit.

40. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 52, cita anche quella di San Callisto, di cui ricorda la «dimolitione».

41. P. Ugonio, *Historia delle Stationi di Roma che si celebrano la Quadragesima*, Roma, 1588, pp. 151-152; 326-327. Ugonio accompagnò il suo studente Antonio Bosio nella prima esplorazione al cimitero di Domitilla il 10 dicembre 1593 (Bosio, *Roma sotterranea*, cit., p. 195).

42. Ivi, p. 61. L'agostiniano Onofrio Panvinio (Verona 1530-Palermo 1568) dedicò un testo alle catacombe romane: O. Panvinio, *De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et eorundem coemeterii liber*, Coloniae, 1568, ed un altro più ampio ne aveva in previsione (Ghilardi, *Le catacombe nella letteratura italiana*, cit., p. 57). Egli trattò pure delle catacombe nella sua opera dedicata alle Sette chiese principali di Roma, uscita in latino e subito dopo volgarizzata da Marco Antonio Lanfranchi (cfr. nota 43). Ritengo sia questo il testo a cui Mancini fa riferimento per le catacombe, poiché gli altri testi del Panvinio citati (Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, pp. 125, 172) fanno riferimento all'*Epitome Pontificum Romanorum a S. Pietro usque ad Paulum III*, Venetiis, 1557 e alla *Historia di Battista Paltina Cremonese delle Vite de i Sommi Pontefici... Illustrata con le Annotationi* di Onofrio Panvinio, Venetia, 1592 (cfr. Salerno, in Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., II, pp. 61-67). Su di lui, si vedano in particolare D.A. Perini, *Onofrio Panvinio e le sue opere*, Roma, 1899; J.-L. Ferrary, *Onofrio Panvinio et les Antiquités romaines*, Roma, 1996.

43. O. Panvinio, *Le sette chiese principali di Roma. Tratte da M. Marco Antonio Lanfranchi*, Roma, 1570, pp. 118-131, in particolare p. 130.

44. De Rossi, *Roma sotterranea*, cit., I, pp. 9-12.

45. Salerno in Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., II, p. 12, nota 100.

46. Bosio, *Roma sotterranea*, cit., p. 195.

47. Ivi, pp. 195-196.

48. Ringrazio Fabrizio Bisconti che mi ha aiutato nell'identificazione, guidandomi con sicurezza e maestria nei cubicoli delle catacombe. È A. Nestori, *Repertorio topografico delle pitture delle catacombe romane*, Città del Vaticano, 1993, p. 125, a descrivere con precisione le pitture delle catacombe di Domitilla. Il cubicolo indicato dallo studioso col n. 31 è l'unico che corrisponde alla descrizione di Mancini e alle illustrazioni del volume del Bosio. Se infatti saremmo tentati di identificare i dipinti con le scene raffigurate nel celebre *Cubicolo di Orfeo* nella medesima catacomba, occorre fare attenzione al fatto che Mancini ricorda la scena di Orfeo raffigurata nella volta, mentre nell'omonimo cubicolo si trova nell'arcosolio. È dunque il cubicolo 31 quello descritto da Mancini, in cui si trovano tuttora le raffigurazioni di David con la fionda, del miracolo della rupe, della resurrezione di Lazzaro, mentre perdute sono le scene di *Orfeo* e di *Daniele tra i leoni*. Nella parete d'ingresso era poi rappresentata la *Guarigione del cieco nato*, oggi distrutta (Nestori, *Repertorio topografico*, cit., p. 125). Per queste pitture vedi G. Wilpert, *Roma sotterranea. Le pitture delle catacombe romane*, Roma, 1903, p. 55.

49. *Ibidem*.

50. Sul rapporto tra i due personaggi e in generale sul Toccafondi, si vedano i contributi di Ghilardi, *Il pittore e le reliquie*, cit. e F. Bisconti, *Le pitture delle catacombe romane*, Todi, 2011, pp. 6-7 e 21-23.

51. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 50. Il passo di Tertulliano non è stato ritrovato da Salerno, ivi, II, p. 12, nota 100, secondo cui la citazione risulta inesatta.

52. Il codice è ben noto alla letteratura a partire dalla menzione del De Rossi che individua in esso i disegni fatti trarre dalle catacombe dal domenicano Alfonso Chacón. La citazione di Tertulliano però è inedita: «Tertullianus lib. De pudicitia cap 7 et 10. Non solum in christianorum ecclesiis esse effigiatu sacras imagines verum in sacris vasis catholicos sculpere solitos fuisse Christi Domini imaginem prae se ferentem pastoris effigiem ovum depicta super humeros gestantem in sacris calicibus effigiari consuevisse [...] qui de generis imagines conplures se vidisse sit Caesar Baronius tomo primo annalibus ecclesiasticorum pag. 460 in coemeterio Priscillae verum illud non est coemeterium Priscillae ut ipse censuit, sed Ofranium, ubi Petrus predi- cavit et baptizavit sunt huiusmodi et imagines in vero Priscillae coemeterio».

53. Ghilardi, *Il pittore e le reliquie*, cit., p. 15, fig. 8.

54. Mancini, *Considerazioni sulla pittura*, cit., I, p. 51 e Bosio, *Roma sotterranea*, cit., pp. 44-45.

55. Per un recente consultivo sul presunto 'ateismo' di Mancini, si veda in particolare D. Sparti, *Mancini, Giulio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 68, Roma, 2007, pp. 503-504, e Ead., *Novità su Giulio Mancini*, cit.

56. Su questi temi si veda in particolare Ghilardi, *Quae signa erant illa 503-4*, cit., e Id., *Il pittore e le reliquie*, cit.