



MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO ©

BOLLETTINO D'ARTE

Estratto dal Fascicolo N. 17 – gennaio-marzo 2013 (Serie VII)

PATRIZIA TOSINI

PRESENZE “MARINISTE”
NELLA ROMA DI PRIMO SEICENTO:
GLI AFFRESCHI
DI PALAZZO SERLUPI CRESCENZI
AL SEMINARIO



DE LUCA EDITORI D'ARTE

PATRIZIA TOSINI

PRESENZE “MARINISTE” NELLA ROMA DI PRIMO SEICENTO: GLI AFFRESCHI DI PALAZZO SERLUPÌ CRESCENZI AL SEMINARIO

«Vinto il fato è dal senno, e può l'uom forte/
Sforzar le stelle, e dominar la sorte»

(G. B. Marino, *Adone*, Parigi 1623, canto XI, ottava 196)

La facciata di palazzo Serlupì Crescenzi a Roma (*fig. 1*) si erge nell'ombrosa via del Seminario, passando oggi quasi inosservata allo sguardo dei viandanti. Eppure il palazzo è frutto della progettazione di Giacomo della Porta, uno dei più grandi architetti del XVI secolo, ed era appartenuto, a partire dalla sua costruzione, prima ad Ottaviano Crescenzi, poi ai suoi figli (Melchiorre e Crescenzio), personaggi molto in vista delle *élites* culturali romane tra la fine del Cinquecento e i primi trent'anni del secolo successivo.¹⁾ Altrettanto inedita è rimasta la sua decorazione ad affresco — le cui tematiche “mariniste”, come vedremo, paiono puntualmente rispondere alle suggestioni della poesia di Giovan Battista Marino, grande amico del committente Crescenzio Crescenzi — sopravvissuta in alcuni fregi che ornano quattro grandi sale al piano nobile e nel soffitto del pianterreno di un grande vano oggi adibito a negozio.

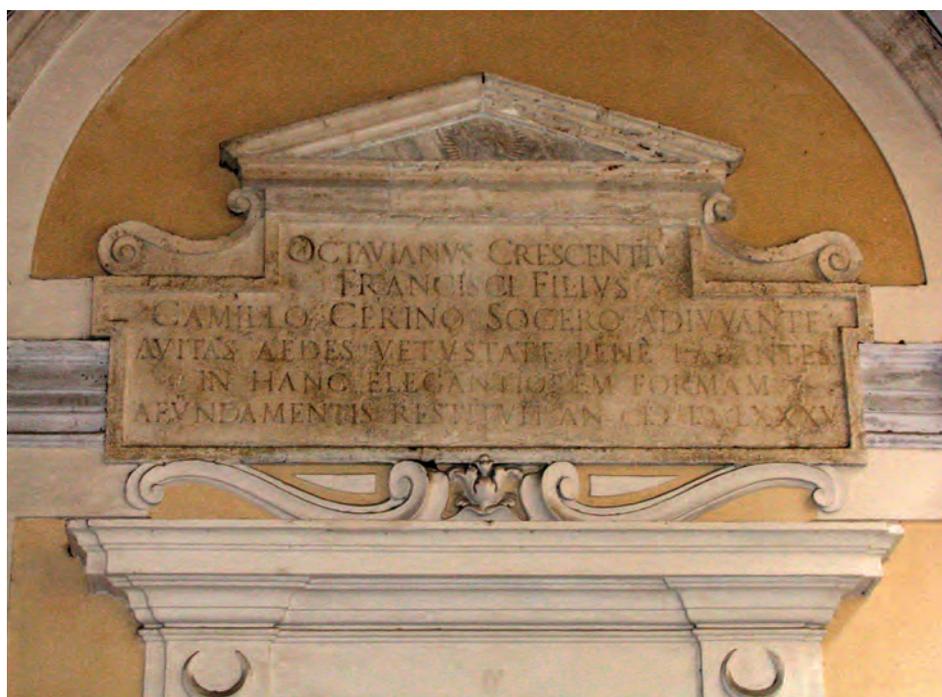
Purtroppo, lo stato di conservazione di queste pitture è tutt'altro che ottimale: mentre il dipinto al piano terra è ancora ben leggibile e sembra non aver subito alterazioni sostanziali, le decorazioni del primo piano sono nel complesso estesamente e pesantemente ridipinte e, nel caso di due stanze minori, in buona parte perdute. Nonostante ciò, i temi illustrati sono in larga misura individuabili ed ora è finalmente possibile, grazie a inediti riscontri documentari, restituire un nome e una cronologia a queste importanti testimonianze pittoriche. L'auspicio è dunque che questo studio possa contribuire a restituire la giusta attenzione, anche ai fini di un doveroso recupero conservativo, ad un complesso di così grande interesse storico e artistico per la Roma seicentesca.

Dallo scalone a sinistra della corte — dove un'epigrafe ricorda i restauri all'edificio conclusi da Ottaviano Crescenzi nel 1585 con l'aiuto del facoltoso suocero Camillo Cerrini, di cui Ottaviano aveva sposato la figlia Sallustia (*fig. 2*) — si accede all'appartamento nobile del primo piano, che si articola lungo la facciata principale del palazzo, per continuare in uno stretto vicolo laterale, oggi chiuso al transito (*fig. 3*).²⁾ Un ingresso monumentale immette in due grandi stanze contigue (un vestibolo e una sala), oggi prive di dipinti, ma molto probabilmente in origine decorate.³⁾ Di fronte all'atrio si aprono poi altri due saloni prospri-

cienti il vicolo, dove sono invece sopravvissute le decorazioni ad affresco (*figg. 4 e 5*); a queste sono annesse altre due stanze di minori dimensioni, nelle quali si sono conservati lacerti di pittura piuttosto malridotti.⁴⁾



1 — ROMA, FACCIATA DI PALAZZO SERLUPÌ CRESCENZI
IN VIA DEL SEMINARIO
(foto Mauro Coen)



2 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI – LAPIDE DEDICATORIA DELLA RICOSTRUZIONE DEL PALAZZO DA PARTE DI OTTAVIANO CRESCENZI (1585)

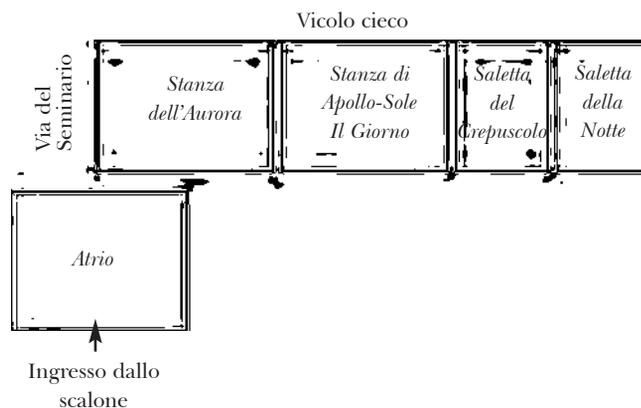
(foto dell'Autrice)

I dipinti più integri sono dunque in due grandi sale contigue, affacciate sul vicolo: purtroppo non abbiamo nessun indizio della funzione di questi ambienti, che per le loro imponenti dimensioni erano di certo locali di rappresentanza del palazzo. Nella prima sala, al centro del soffitto, è raffigurata un'allegoria dell'*Aurora* (fig. 6), mentre la volta della sala attigua ritrae *Apollo-Sole* (fig. 7) con trasparente allusione al tema delle quattro parti del Giorno e delle Stagioni, che doveva probabilmente completarsi negli altri due saloni oggi privi di pitture e nelle due stanze minori. Alcuni puntualissimi riscontri contabili conservati nell'Archivio Serlupi Crescenzi di Roma (cfr. *Appendice I*) ci permettono ora di datare e attribuire con certezza questi lavori, la cui commissione si deve al figlio minore di Ottaviano, Crescenzo Crescenzi, e l'esecuzione ai pittori Cristoforo Greppi e Francesco Tinivelli. Sebbene non si tratti di nomi altisonanti, i due artisti ebbero senz'altro un'attività molto articolata e di alto livello nella Roma del primo quarto di secolo, essendo ripetutamente al servizio delle famiglie più in vista di Roma come frescanti e decoratori.

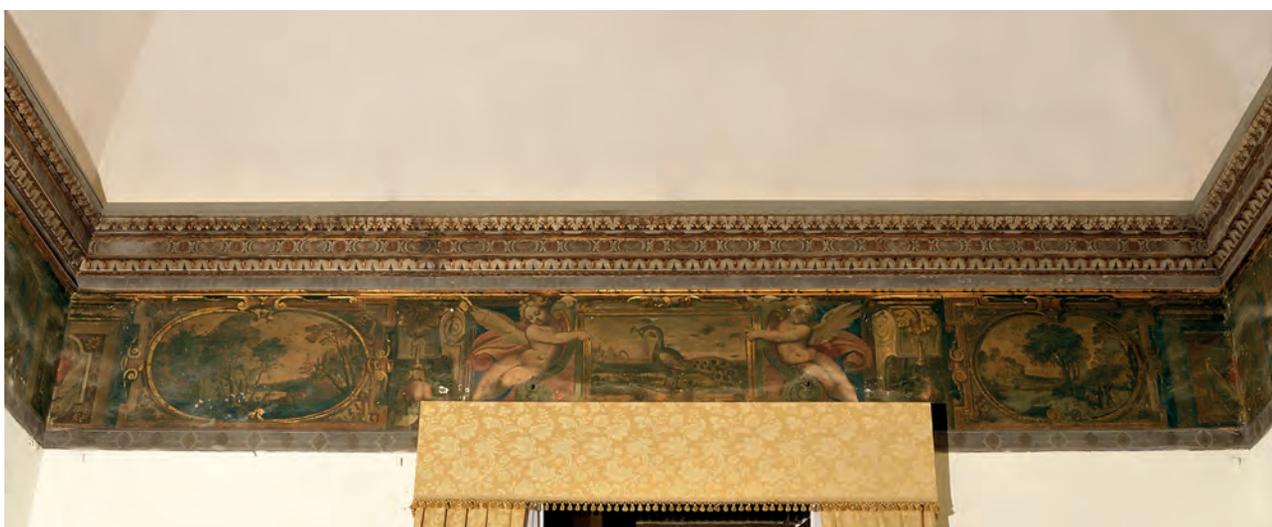
Dai sistematici mandati emessi in favore dei due artisti per conto di Crescenzo, sappiamo che gli affreschi ebbero inizio nel 1621 e si conclusero entro il 1626, anno del saldo dei lavori, per un totale di 300 scudi.⁵⁾ Nel 1624 venivano stimate le opere di carpenteria del falegname Bernardo Belloni, tra cui «4 cavalletti che servono per li pittori»;⁶⁾ nell'agosto 1625 il muratore Giovan Pietro de Ferrari era retribuito per

«ponti fabbricati per far dipingere le stanze».⁷⁾ Le evidenze documentarie sembrano attestare un ruolo preminente di Greppi come capocantiere e di Tinivelli come socio collaboratore, in una *équipe* probabilmente più ampia al soldo dei due.

Cristoforo Greppi era nato a Caslano (al tempo diocesi di Como, oggi in Canton Ticino) e appena giunto a Roma aveva intrapreso una carriera di stuccatore.⁸⁾ Nel 1600 è registrato per la prima volta in veste di pittore nel palazzo Mattei di Giove, accanto a Cri-



3 – DISPOSIZIONE DELLE STANZE AL PIANO NOBILE DI PALAZZO SERLUPI CRESCENZI (schema dell'Autrice)



4 e 5 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI – VEDUTA DELLA SALA DELL'AURORA E DELLA SALA DI APOLLO
PARTICOLARE DELLA DECORAZIONE AD AFFRESCO
(foto Mauro Coen)

stefano Roncalli e ad altri artisti documentati dagli studi della Panofsky-Sörgel.⁹⁾ A lui si deve infatti il dipinto con i *Fratelli di Giuseppe in Egitto*, testimonianza di una sua precoce e autonoma attività di frescante al servizio di Asdrubale Mattei, con l'entrata di Cristoforo Roncalli.

Pochi anni dopo, nel 1607, il Greppi ricevette una prestigiosa commissione nelle Stanze Vaticane fatte decorare da Paolo V sotto la direzione di Giovan Battista Crescenzi (del più noto ramo dei Crescenzi alla Rotonda); diversi anni dopo, a partire dal terzo decennio del Seicento, egli stringerà una società artistica con Giovan Battista Ricci, che affiancherà nei lavori della cappella Castellani in San Francesco a Ripa, assumendo più tardi autonomamente anche gli affreschi dell'adiacente cappella Paluzzi Albertoni

nella medesima chiesa.¹⁰⁾ Nel 1617 e nel 1619 lo troviamo tra i sottoscrittori dei nuovi *Statuti dell'Accademia di San Luca*, testimonianza del grado di affermazione raggiunto nella più importante corporazione artistica romana.¹¹⁾

Purtroppo, diverse opere del Greppi pittore sono andate perdute, ma da quanto è sopravvissuto si può con chiarezza evincere che fu proprio il Pomarancio l'artista ad influire maggiormente sul suo stile e alla cui rilettura classicista della tarda Maniera romana l'artista ticinese rimase strettamente legato. L'accostamento al Ricci, negli anni Venti, non trascorse però senza tracce, tanto che in questa fase l'opera del Greppi registra anche un aggiornamento sui modi — sempre classicheggianti, ma più compassati e asciutti — del pittore di Novara.

Con queste coordinate e tenendo come confronti probanti le opere più a ridosso dei dipinti Crescenzi, cioè quelle eseguite nella chiesa trasteverina nel 1626 (fig. 8), non è difficile individuare in Greppi l'autore dell'affresco con i quattro carnosetti che sollevano lo stemma inquartato dei Crescenzi, sormontato dall'elmo alato allusivo dell'araba fenice, al centro del soffitto del grande salone al pian terreno del palazzo (fig. 9). Anche le figure dell'Aurora e di Apollo, che ben si legano a quelle nei celetti delle finestre nella sala di Aurora e ai putti che affiancano i riquadri nella sala di Apollo, mi sembra sostengano il confronto con la mano del pittore di Caslano.

Quanto a Francesco Tinivelli, si tratta di una personalità di certo più evanescente, di cui solo recenti scoperte documentarie ci offrono finalmente indizi per la possibile ricostruzione di una sua articolata attività di pittore: perdute le decorazioni del refettorio dell'antico Ospedale del Santissimo Salvatore *ad Sancta Sanctorum*, pagate a lui e a Carlo Garzone già nel 1608,¹² rimane un fregio con vedute di paesi, recentemente identificato su basi documentarie in palazzo Naro alla Minerva, eseguito in due momenti distinti, nel 1639 e

nel 1647.¹³ Questi ultimi dipinti rappresentano un buon punto di partenza per l'identificazione del contributo di Tinivelli nell'edificio di San Macuto. I paesaggi della sala d'angolo di palazzo Crescenzi (figg. 10 e 11), pur sotto le pesanti ridipinture, si abbinano infatti senza difficoltà alle vedute realizzate con pochi tocchi impressionistici, con piccoli personaggi, monumenti affacciati su specchi d'acqua e cieli solcati da rondini, che compaiono negli affreschi Naro (fig. 12). Un ulteriore tassello per ridefinire il profilo dell'artista è inoltre costituito dalla presenza di un «Francesco Timicelli» — ovviamente il nostro Tinivelli — pittore negli anni 1623 e 1624 nel palazzo Borghese di Montefortino (odierna Artena): il confronto tra i putti svolazzanti sul soffitto ligneo della cappella borghesiana (fig. 13) e quelli che sorreggono i riquadri di paesaggio nella stanza di Aurora di palazzo Crescenzi (fig. 14) è decisivo per assegnare anche questi ultimi al nostro autore, finalmente un po' meno misterioso.¹⁴

Grazie ai brani paesistici degli affreschi Naro e Crescenzi, la figura di Tinivelli artefice di paesaggi risulta più nitida, collocandosi in un filone di frescanti «minori» che utilizzano questo repertorio di vedute



6 e 7 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA E SALA DI APOLLO, PARTICOLARI DELLE VOLTE
CRISTOFORO GREPPI: AURORA E APOLLO-SOLE
(foto Mauro Coen)



8 – ROMA, SAN FRANCESCO A RIPA, CAPPELLA PALUZZI ALBERTONI, PARTICOLARE DELLA VOLTA
CRISTOFORO GREPPI: ANGELI MUSICANTI

(foto Archivio fotografico Soprintendenza SPSAE e Polo Museale Città di Roma)

per decorazioni a fregio nei palazzi di Roma e Lazio, sui modelli collaudati di Antonio Tempesta e Agostino Tassi: una significativa presenza a Montefortino accanto al Timivelli è quella di Giovanni Ferri, detto “Giovanni senese” — pittore attivo per le famiglie Barberini, Colonna, Mattei, Este e Borghese nei primi tre decenni del Seicento — la cui personalità come autore di affreschi e dipinti da cavalletto con paesaggi, scene venatorie e cortei si sta delineando più incisivamente negli ultimi tempi.¹⁵⁾ Lo stile di questi due artisti è davvero molto simile: una pittura compendiarica, d’effetto, con pochi tratti di colore quasi a corpo, che disegnano con grande rapidità sia i personaggi che gli elementi naturalistici.

Prima di addentrarci nella questione dell’iconografia degli affreschi — la cui decodificazione, come si vedrà, si presenta tutt’altro che immediata — è essenziale definire la figura multiforme e affascinante del loro committente, la cui fama è stata solo in parte oscurata da quella del fratello Melchiorre, chierico di Camera di Clemente VIII, uomo dai gusti mondani e dalla profonda cultura letteraria, di cui si è molto occupata la letteratura caravaggesca e “marinista”.¹⁶⁾

9 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALONE AL PIANTERRENO
PARTICOLARE DELLA VOLTA – CRISTOFORO GREPPI: QUATTRO
ANGELI SOLLEVANO L’ARME CRESCENZI SORMONTATA DALL’ELMO
CON SIMBOLI DELL’ARABA FENICE

(foto Mauro Coen)





10 e 11 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA – FRANCESCO TINIVELLI:
 PAESAGGIO FLUVIALE CON VIANDANTI E PAESAGGIO CON ROVINE E VIANDANTI
 (foto Mauro Coen)

Il Merisi aveva difatti eseguito due perdute effigi dei fratelli Crescenzi, rimaste in proprietà di Crescenzo e legate per testamento da questi al nipote Francesco, insieme ad un ritratto del loro protetto, il poeta Giovan Battista Marino.¹⁷⁾ Soprattutto i rapporti di quest'ultimo con monsignor Crescenzi sono stati assai indagati: il letterato frequentò assiduamente casa Crescenzi sin dal 1598 con la mediazione di Gasparo Salviani, amico e agente di Melchiorre e anch'egli poeta; nel 1602 Marino dedicò al monsignore la prima parte delle sue *Rime*.¹⁸⁾

Crescenzo, fratello minore di Melchiorre, investito del marchesato di Montorio al Vomano nel 1597, era nato nel 1579. La sua vivacità culturale era già molto

risonante tra i suoi contemporanei: Prospero Mandosio nella sua *Bibliotheca romana* (1692) lo tratteggia come

«ingenio, rerumque usu valde spectatur, diversarum linguarum peritus, ob varia itinera clarus. Elucubravit patrio idioma Narrationes oppidò[rum] curiosas, occasione itinerum suorum».¹⁹⁾

Proprio questa attività di viaggiatore in medio Oriente e di scrittore di resoconti di viaggio, purtroppo quasi integralmente perduti, risulta forse il tratto più affascinante della personalità di Crescenzo, il quale nelle sue traversate in lungo e in largo del Mediterraneo acquisì gusti esotici e singolari interessi scientifici. Una lettera da Aleppo a Melchiorre Cre-

scenzi del 1613, da parte di Cesare Saraceni, cancelliere del console veneto di Siria, dà notizie al monsignore del fratello che si trova a Gerusalemme, in procinto di recarsi ad Alessandria per poi imbarcarsi per l'Italia.²⁰⁾ Nel 1614 lo troviamo a Istanbul, di ritorno da Gerusalemme e dal Cairo, passando attraverso il Dodecanneso (Pathmos, Scio), come testimonia un'epistola di Pietro Della Valle, che ci informa di «haver potuto goder della sua conversazione per qualche giorno», e lo stesso Crescenzo in una missiva inviata al padre (4 marzo);²¹⁾ nel 1615 è ancora a Istanbul, come prova una lettera di Crescenzo, indirizzata a un amico ignoto, in cui si descrivono i festeggiamenti per lo sfarzosissimo matrimonio tra la figlia del sultano Ahmed e il capitano Brascià del mare.²²⁾ L'amore per gli oggetti raccolti da Crescenzo nel suo girovagare per l'Oriente è testimoniato dall'elenco degli effetti personali, dati in consegna subito prima di morire a Bonifazio Bonifazi (1641), tra cui figurano alcune statue di cavalieri in pietra colorata, orologi da sole, altri piccoli oggetti di provenienza esotica e soprattutto molte reliquie, probabilmente riportate dalla Terra Santa.²³⁾

Alla morte del padre, nel 1618, egli si vide però costretto ad arrestare le sue peregrinazioni, essendo rimasto il capofamiglia del ramo di San Macuto, e a tornare nel palazzo romano del Seminario; inoltre, dopo la morte del suo unico figlio naturale, Tancredi (1624), si persuase nel 1629, probabilmente per proseguire la stirpe, a un tardivo matrimonio con Costanza Toscanella, dalla quale avrà un'unica figlia femmina, Anna.²⁴⁾

Le passioni periegetiche del minore dei fratelli Crescenzi non esauriscono però i molti interessi culturali del personaggio, in rapporto con i maggiori letterati del tempo di certo attraverso la mediazione di Melchiorre, inserito a sua volta a pieno nel circuito poetico dell'Accademia degli Umoristi.²⁵⁾

A Crescenzo e Melchiorre furono infatti dedicati alcuni componimenti letterari, tra cui la commedia di Gabriello Gabrielli, *Innocente fanciulla* (pubblicata a Venezia nel 1601) e la canzone *La bella bocca* di Gaspare Murtola (in *Dei lirici del sig.r Gasparo Murtola, detto lo scioperato Insensato. Parte prima, e seconda*, Venezia 1601, dedicato nel suo complesso a Melchiorre Crescenzi), famoso antagonista poetico e attentatore del Marino.

Infine, fu proprio Crescenzo a ereditare quel ruolo di protettore avuto dal fratello maggiore nei confronti di Marino. Il poeta napoletano si riferisce al suo nuovo patrono romano in termini di grandissimo e deferente affetto, scrivendo all'editore Giovanni Battista Ciotti da Torino nel 1615:

«Del mio caro signore Crescenzo ho già ricevuto una lettera, alla quale non rispondo, perché dubito che questa lo troverà partito. Se per sorte sarà tuttavia costì, V. S. gli baci cordialmente le mani in mio nome, e gli dica che io sento allegrezza ineffabile del suo ritorno con salute e che presto ci rivedremo. Di grazia gli faccia tutti quegli onori e carezze per amor mio che saranno possibili, perché cotesto signore



12 – ROMA, PALAZZO NARO – FRANCESCO TINIVELLI:
PAESAGGIO (PARTICOLARE)
(foto dell'Autrice)

è l'anima mia; e s'io credesse che fusse necessario, lascerei tutti gli altri miei interessi per venire di persona a servirlo. E con tal fine le priego dal signor Iddio ogni felicità».²⁶⁾

Marino dedicherà a Crescenzo uno dei *Capricci* contenuti nella terza parte della *Lira*, dal titolo *Nel ritorno di Terra Santa*, scrivendogli poi dalla Francia in tono molto confidenziale nel 1617.²⁷⁾ Infine, nella biografia del poeta Francesco Ferrari si ricorda:

«Arrivò finalmente a Roma, nel mese di maggio, e subito fu a rivedere la sua solita abitazione appresso Crescenzo Crescenzi, che dopo la morte di monsignor Melchiorre suo fratello aveva ereditata la stima verso il cavaliere e 'l desiderio di goder l'onore della sua presenza nella propria casa».²⁸⁾

Difatti, nella primavera del 1623 Marino, all'epoca di stanza a Parigi a seguito dell'ennesima condanna dell'Inquisizione per la "lascività" e l'eresia dei suoi versi, ottiene dal Sant'Uffizio di rientrare a Roma agli arresti domiciliari: inizialmente destinato a risiedere nel palazzo del cardinale Guido Bentivoglio o presso l'ambasciatore di Francia nonostante l'invito del cardinale Ludovico Ludovisi, il poeta prediligerà di nuovo — come già nel suo primo soggiorno nell'Urbe a inizio secolo — la casa dei Crescenzi a San Macuto, dove aveva peraltro dato in custodia buona parte dei suoi quadri, disegni e libri durante la sua lunga assenza da Roma.²⁹⁾ Sarà proprio al nobile Crescenzo che Marino lascerà quindi in eredità quella porzione di dipinti rimasta in deposito nel palazzo romano, mentre al nipote Francesco Crescenzi andrà tutta la sua raccolta di disegni.³⁰⁾

Questo *milieu* di elevatissima cultura erudita e letteraria gravitante in casa dei Crescenzi di San Macuto non può dunque essere trascurato nell'indagare l'ideazione e la realizzazione degli affreschi in esame, che furono furono senz'altro concepiti e ispirati dal loro esotico committente, uomo di per sé erudito e di eclettici interessi. È altresì lecito supporre che molti



13 – ARTENA (MONTEFORTINO), PALAZZO BORGHESE, CAPPELLINA DI PAOLO V, SOFFITTO LIGNEO DIPINTO
FRANCESCO TINIVELLI: ANGELI CON MAZZI DI FIORI
(foto Archivio fotografico Soprintendenza BSAE del Lazio)

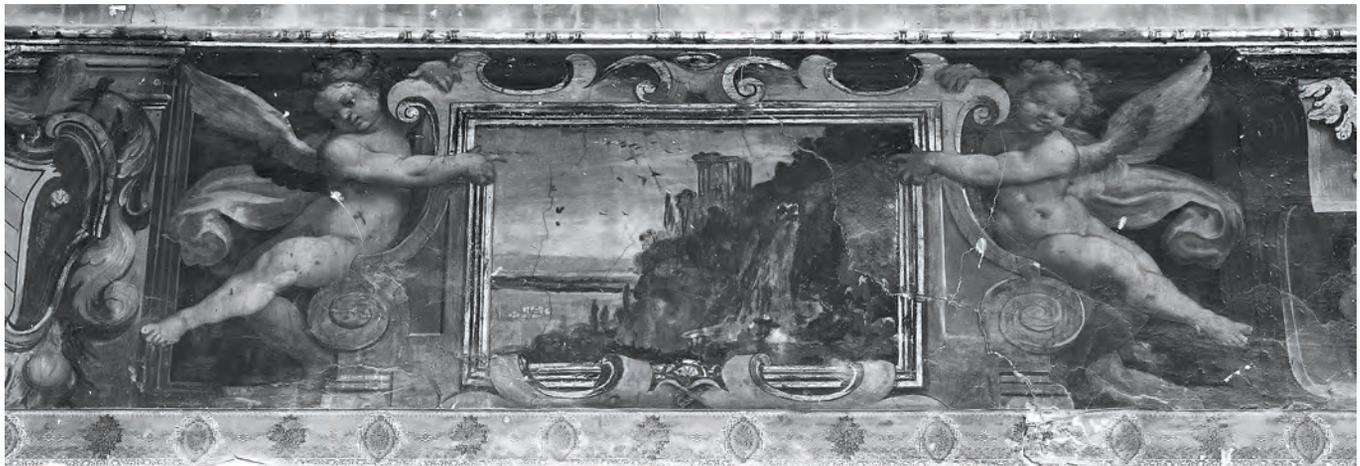
dei soggetti illustrati nella decorazione del palazzo possano essere stati influenzati, se non direttamente suggeriti, dal suo più intimo amico letterato, il Marino, la cui permanenza nel palazzo al Seminario proprio negli anni in cui si stava portando a termine la decorazione pittorica ci deve indurre ad una più attenta riflessione sui possibili intrecci tra l'opera del poeta e la sofisticata iconografia degli affreschi. Anche solo l'appassionata lettura dei versi mariniani da parte di Crescenzo — che teneva come reliquie le edizioni delle opere del napoletano, conservate insieme alle sue cose più care — sarebbe infatti bastata a suscitare l'originale sequenza di immagini protagoniste delle pitture, che troppo spesso trovano coincidenze nei versi di Marino, per essere generici rimandi a *topoi* iconografici secentisti.³¹⁾

Se ci rivolgiamo ai soggetti illustrati (per la cui descrizione analitica si rimanda qui all'*Appendice II* e agli schemi iconografici pubblicati alla fine dell'articolo), le due stanze maggiori sono dominate dalle figure di Aurora e Apollo-Sole al centro del soffitto, allegorie che ci indirizzano verso una lettura complessiva in chiave astronomica dei quattro ambienti, dedicati probabilmente alle quattro parti del Giorno, alle Stagioni e al passare del tempo. Purtroppo, come si è già detto, oltre alle due sale principali dell'Aurora e di

Apollo, gli altri due ambienti maggiori non conservano più le decorazioni originali, ma presentano al centro delle volte due cornici in stucco similari, che dovevano di certo ospitare affreschi; nelle due salette minori, dove le decorazioni sono purtroppo ampiamente lacunose, vi sono ancora raffigurati motivi che riconducono anch'essi ai temi astronomici del Crepuscolo, della Notte, dell'Autunno e dell'Inverno.

Tale registro astrologico, senza dubbio filo conduttore del ciclo pittorico, convive con un parallelo filone encomiastico e celebrativo della famiglia Crescenzi, generando un palinsesto iconologico complesso e ricco di suggestioni culturali, non sempre di semplicissima interpretazione.

Alla luce di quanto detto sulla presenza del Marino in casa Crescenzi e i suoi rapporti col committente, è però senza dubbio illuminante che il tema del tempo nel suo trascorrere e delle parti del Giorno siano consolidati *leitmotiv* anche nei suoi componimenti poetici. Il Sole e l'Aurora si rincorrono difatti continuamente tra i versi mariniani, dalle *Rime* alla *Lira* (Venezia 1602 e 1614), ma soprattutto all'*Adone* (Parigi 1623), le cui ottave suonano in più casi come perfetta glossa agli affreschi del palazzo romano. In particolare, nell'*Adone*, al quale Marino lavorava già dalla fine del Cinquecento,³²⁾ si rintracciano moltissime allusioni al tempo e alla sua circolarità, con descrizioni delle parti



14 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA – FRANCESCO TINIVELLI:
ANGELI CHE SOSTENGONO UN RIQUADRO DI PAESAGGIO CON TEMPIO E CASCATA DI TIVOLI
(foto Mauro Coen)

del Giorno, delle Stagioni e delle relative divinità astronomiche, che sembrano riecheggiare — talora in maniera testuale — nei dipinti di casa Crescenzi.

Ad esempio, la figura alata di *Aurora* (fig. 6), che nella volta del primo ambiente irrompe dalle tenebre avvolta in un panno vermiglio, incoronata da un serto di rose mentre sparge fiori e rugiada da una conchiglia, è così celebrata dal poeta:

«Né di sì fresche rose in Ciel sereno
Ambitiosa Aurora il crin s'asperse,
Né di sì fini smalti il grembo pieno
Iride procellosa al Sole offerse,
Né di sì vive perle ornato il seno
Rugiadosa cocchiglia all'Alba aperse,
Che la bocca pareggi, ov'ha ridente
Di ricchezze, e d'odori un'Oriente».³³⁾

e ancora:

«La Ninfa d'Oriente aprendo il grembo
Trà nuvoletti candidi, e vermigli,
Dolce versava et odorato nembro
Di pura manna e di celesti gigli».³⁴⁾

Proprio l'Aurora sulle nubi che sparge fiori o versa rugiada è, tra l'altro, la protagonista delle marche tipografiche di uno degli stampatori prediletti di Marino, il già menzionato Giovan Battista Ciotti, il quale la inserì nei frontespizi della Terza parte della *Lira*, nelle edizioni veneziane del 1614, 1615 e 1616 (fig. 15) e in alcuni casi l'accompagnò col motto *Micat Aurea Phebo*.³⁵⁾

La donna con il cesto di fiori che stilla gocce di rugiada dipinta in uno dei celetti delle finestre (fig. 16) potrebbe ancora essere Aurora, secondo l'iconografia mariniana:

«Uscita col canestro era e con l'urna
La condottrice de' novelli albori,
Dall'aureo vaso e dalla mano eburna
Versando perle e seminando fiori».³⁶⁾



15 – GIOVAN BATTISTA MARINO, PARTE TERZA DELLA LIRA
VENEZIA 1616, FRONTESPIZIO DELL'EDITORE GIOVAN BATTISTA
CIOTTI CON L'ALLEGORIA DELL'AURORA
(foto Biblioteca Comunale Augusta di Perugia)



16 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA, CELETTO DELLA FINESTRA – CRISTOFORO GREPPI: FLORA (?)
(foto dell'Autrice)

ma risponde ancor meglio alla descrizione di Flora-Clori, che in compagnia di Zeffiro:

«Votan di gigli, e rose ampi canestri (...) Versan pieni calati di fiori; Et a queste et a quelli il crin circonda Di Ciparisso la funerea fronda». ³⁷⁾

Quest'ultimo dettaglio, il serto di cipresso, cinge anche la testa della dea dipinta, gocciante di freschi umori rugiadosi, come, ancora una volta, nell'*Adone*, sempre accostata a Zeffiro:

«Tal fra l'humide nubi il curvo velo Spande alle prime piogge Iride in cielo (...) Onde l'humor soave in puri nemi Da que' placidi soffli espresso cade». ³⁸⁾

Anche il trionfante *Apollo-Sole* (fig. 7) che occupa la volta della seconda stanza, radioso e incoronato d'alloro, le cui lira, frecce e faretra sono stati ripassati in oro per accentuarne la brillantezza, trova una puntuale parafrasi nel Pantheon mariniano:

«Non hà di piuma il mento ancor vestito Cinthio, e di schietto minio infiamma il volto. Gli circonda il bel crin lauro fiorito, Il crine in bionda zazzera disciolto. Di fila d'oro il ricco manto ordito, Di raggi d'oro un cerchio in fronte accolto. Con la manca sostien gemmata cetra, E gli pende dal tergo aurea faretra». ³⁹⁾

Nelle ottave 24 e 25 del I canto dell'*Adone* si ricorda l'Anno:

«Stà quivi l'Anno sovra l'ali accorto, Che sempre il fin col suo principio annoda. E'n forma d'angue inanellato e torto Morde l'estremo alla volubil coda (...) V'ha la serie dei mesi, e i dì lucenti, I lunghi e i brevi, i fervidi e gli algenti. L'aurea corona, onde scintilla il giorno, Del tempo gli ponean le quattro figlie. Due schiere havea di alate ancelle intorno, Dodici brune e dodici vermiglie». ⁴⁰⁾

Queste ultime figurazioni, le *Horae*, figlie delle Stagioni, compaiono nella seconda sala del palazzo Crescenzi, sotto l'egida di Febo-Sole trionfante, in maniera molto calzante con la descrizione fornita da Marino (figg. 17 e 18): tutte dotate di ali di farfalla e clessidra in mano, alcune ignude, di carnagione nera e con bracciali alla schiava, altre di pelle bianca, abbigliate con damascate zimarré orientali costellate di crescenti lunari o con rossi caftani con maniche fino a terra, abiti molto singolari, ispirati ai tanti viaggi mediorientali e lungo il Mediterraneo compiuti da Crescenzo. ⁴¹⁾

L'attenzione di Marino per le questioni relative al trascorrere del tempo e al connesso tema astronomico sembra del resto rispondere simmetricamente a quella del committente degli affreschi, come documenta un'inedita lettera indirizzata a quest'ultimo nel 1618 da Attilio Zenobi de Nerbis, riguardante l'invenzione di un orologio ad acqua da camera, che rappresentava proprio le figure delle *Horae*: nella missiva il costruttore di orologi chiedeva al nobile romano, di cui erano note le esperienze costantinopolitane, di inter-

cedere per lui presso il Gran Turco al fine di ottenere il privilegio di produrre e diffondere lo straordinario strumento.⁴²⁾ Non sorprende dunque di trovare, nel canto XVI dell'*Adone*, la descrizione di un «horiuol» incrostato d'oro e gemme, conservato nel palazzo di Venere e decorato da segni dello Zodiaco rotanti, che non doveva essere molto diverso da quello descritto nella missiva a Crescenzo.⁴³⁾

I riferimenti “marinisti” non si limitano a questa coerente scelta iconografica di temi temporali, ma si allargano anche ad alcune delle allegorie presenti nel ciclo crescenziario: ne è una prova, ad esempio, la figura dell'Araba fenice, probabile emblema personale di Crescenzo — che ricorre nella prima sala affrescata, sia nella sembianza di uccello che si leva in volo sopra i tizzoni ardenti (fig. 19), sia nella forma sintetica di ali sovrastate da una fiamma, alternandosi in questa fattispecie anche nella cornice in stucco con i crescenti lunari —,⁴⁴⁾ figura che più e più volte ritorna come simbolo di purezza e nobiltà di sangue anche nella poesia di Marino.⁴⁵⁾

Proprio la *Fenice*, associata enfaticamente alla *Fama* che suona la tromba (fig. 20) sulle due opposte pareti lunghe della sala di Aurora che ospitano anche gli stemmi gentilizi dei Crescenzi, ci guida al secondo livello di lettura degli affreschi, quello che possiamo definire dei “Fasti crescenziari”. Le due allegorie sembrano infatti costituire una sorta di “endiadi figurata” dell'ascesa sociale della famiglia capitolina, suggellando la prima, la Fenice — che come si è detto, ricorre molte volte nell'intero ciclo — la perenne rinascita della *gens Crescentia* nelle alterne sorti che l'avevano accompagnata dall'età romana sino ai tempi moderni; la seconda, la Fama, il successo dei Crescenzi che all'epoca dell'esecuzione del ciclo avevano raggiunto, con due cardinali in famiglia, i più alti onori curiali.

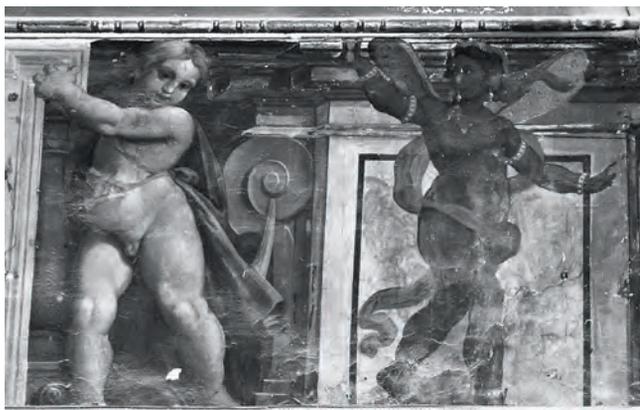
Lungo il fregio di questa prima sala, posta sotto il dominio di Aurora, si alternano, oltre alla Fama, alla Fenice e al blasone dei Crescenzi-Filicaia (fig. 21), quattro animali e otto paesaggi entro cartigli.⁴⁶⁾ Direi



18 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI APOLLO
CRISTOFORO GREPPI: ORA DEL GIORNO
(foto Mauro Coen)

che i primi costituiscono diretti riferimenti alle virtù del committente, rispondenti in alcuni casi anch'essi, con molta puntualità, all'immaginario “mariniano”, a sua volta in sintonia con due delle più celebri *summae* erudite della prima metà del Seicento, il *Teatro d'imprese* di Giovanni Ferri (1623), pubblicato proprio negli anni di esecuzione degli affreschi Crescenzi, e il mastodontico manuale di Filippo Picinelli, *Mondo Simbolico* (1653).

Il leone (fig. 22), ritratto con aria solenne e noncurante di fronte alla fuga di cervi e altri animali non feroci, risponde all'impresa corredata dal motto *Pusilla negligit*, censita da Picinelli come espressione della



17



19

ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI:
17 – SALA DI APOLLO CRISTOFORO GREPPI: ORA DELLA NOTTE
19 – SALA DI AURORA CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: LA FENICE IN VOLO SUI TIZZONI ARDENTI
(foto Mauro Coen)

magnanimità del potente, che non si accanisce su bestie inermi o ignobili, ma solo combatte con fiere del suo livello. Non ci sorprenderà dunque che l'autore del monumentale repertorio di simboli ed emblemi chiami in causa per spiegare questo significato secondario connesso al leone proprio il Marino, citando una delle *Lodi* del poeta in onore di Carlo Emanuele I di Savoia, dove così è celebrato il principe:

«Non sia di voi ch'il mio signor paventi
Semplici Damme, e mansuete Cerve,
Tanta nel nobil petto ira non serve,
Che l'irriti a ferir fere innocenti.
Sdegnate di vili, e fuggitivi armenti
Preda vulgar che gli ubbidisce, e serve
Solo a domar rubelle alme proterve
Sente nel regio cor stimoli ardenti». ⁴⁷⁾

Il pavone (*fig. 23*) incarna per Ferro e Picinelli la bellezza interiore dell'anima, ma anche il compiacimento della virtù, la capacità di rigenerarsi e l'immortalità; anche questo animale è inoltre protagonista, come emblema amoroso, di uno dei canti dell'*Adone*. ⁴⁸⁾ Il leopardo rampante (*fig. 24*), che Giovanni Ferro scelse quale impresa del cardinale Maffeo Barberini col motto *Et velox, et recta* a significare rettitudine e celerità in ogni azione, raffigura più generalmente il merito. ⁴⁹⁾ Lo struzzo (*fig. 25*), infine, che assiso sul proprio uovo con il solo sguardo lo riscalda e lo alleva, è simbolo della sicurezza e dell'educazione esemplare che Dio e gli antenati forniscono con la loro presenza ai figli e discendenti. ⁵⁰⁾

Dei paesaggi l'unico che potrebbe contenere un significato allegorico è quello con tre vascelli in mare

(*fig. 26*), uno dei quali a vele spiegate si dirige verso il sole che tramonta: secondo Ferro, un'immagine simile sarebbe connessa al motto *En curas hominum* nell'impresa del cardinale Giovan Battista Cicala. ⁵¹⁾

Le restanti vedute sembrano invece ritrarre piuttosto genericamente Roma e il suburbio, con i Fori romani, il tempio della Sibilla a Tivoli e una villa con giardino all'italiana, ispirata di certo ad una delle tenute di famiglia.

I "Fasti crescenzi" continuano in un'accezione collettiva nella sala adiacente, che sotto l'egida di Febo illustra nel fregio sottostante alcuni momenti emblematici della storia familiare, attraverso la celebrazione di suoi illustri protagonisti, dall'età romana al Seicento. Tra i Crescenzi si annoverano difatti numerosissimi personaggi di grande rilevanza storica per la città di Roma, in particolare nel Medio Evo, i quali con alterne vicende, oscillanti tra storia e leggenda, furono alla guida dell'oligarchia senatoria capitolina. ⁵²⁾ I temi narrati sono disposti in modo da essere affrontati tipologicamente: sono infatti abbinati su pareti opposte due scene di trionfo, due investiture, due episodi di vaticinio; solo il banchetto nuziale è accoppiato, in maniera apparentemente incongrua, con una tempesta marina.

Purtroppo, l'intricata ragnatela della storia dell'alto Medioevo romano e in particolare della ramificatissima genealogia dei Crescenzi crea non poche difficoltà nell'individuare l'esatto contenuto dei singoli riquadri, tutti caratterizzati da una certa genericità narrativa. L'investitura di un cardinale evoca quella di Pietro Paolo Crescenzi nel 1611 (*fig. 27*), ⁵³⁾ mentre la simmetrica investitura di un laico, sul lato opposto, alla pre-



20 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA
CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: LA FAMA CHE SUONA LA TROMBA
(foto Mauro Coen)



21 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA
CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: STEMMA MATRIMONIALE CRESCENZI-FILICAIA
(foto Mauro Coen)

senza di soldati con scudi decorati a crescenti lunari e altri con l'aquila imperiale, potrebbe alludere alla figura di Benedetto de' Crescenzi, del partito filoimperiale, che con il titolo di patrizio romano governò l'Urbe nel X secolo.

La scena con il soldato laureato trasportato a braccia verso un trono vuoto (*fig. 28*) potrebbe fare riferimento alla leggendaria frase di Ottone III che, di fronte a Crescenzo Nomentano, implorante di far cessare l'assedio a Castel Sant'Angelo nel 998, avrebbe detto

«Perché lasciate che il principe dei Romani entrasse nelle umili case dei Sassoni? Riconducetelo sul trono, fino a che non gli avremo apprestato accoglienze convenevoli al grado suo». ⁵⁴⁾

Il paesaggio con un veliero nel mare in tempesta con uno degli alberi schiantati suggerisce il ricordo di una delle numerose avventure marine che Crescenzo in persona dovette affrontare nei suoi pellegrinaggi mediterranei. ⁵⁵⁾

L'elemento più rilevante è però che tali vicende famigliari, più o meno riconoscibili, siano poste in relazione a simboli astronomici, associate quindi a particolari configurazioni astrali all'interno della più generale cornice del ciclo: difatti in un cartiglio posto sopra ogni singola scena è dipinto il Sole abbinato a segni zodiacali o pianeti.

È quasi superfluo ricordare come in piena età Barberini astronomia e astrologia godessero ancora di incontrastato successo e credito, in parallela evoluzio-

ne con le emergenti teorie filosofico-naturalistiche di Tommaso Campanella e le scoperte astronomiche di Keplero e Galilei. ⁵⁶⁾ Il bifrontismo culturale della famiglia di Urbano VIII è stato più volte sottolineato: lo stesso Maffeo Barberini, ancora cardinale, e tutti i suoi congiunti erano soliti consultare le stelle e affidarsi agli astrologi; d'altro canto, è noto il favore del futuro papa nei confronti di Galileo, che gli dedicherà nel 1623 il suo celeberrimo trattato antiaristotelico *Il Saggiatore*. ⁵⁷⁾ Secondo le fonti del tempo papa Barberini era molto versato nell'astrologia, nonostante nella seconda parte del suo pontificato (a partire dagli anni Trenta) si fosse pronunciato in più occasioni contro la "falsa" dottrina degli astri. ⁵⁸⁾

Sintomatico di questo clima culturale al bivio tra moderna scienza astronomica ed esoterismo è il *Diario di Roma* di Giacinto Gigli (1608–1644), con i suoi costanti riferimenti a predizioni di astrologi e fenomeni astrali avvenuti a Roma: oltre a ricordare due passaggi di comete nel 1617 e 1618, nel febbraio 1622 — proprio all'epoca dell'esecuzione degli affreschi Crescenzi — il cronista romano registra che

«sul mezzo di si videro nel cielo tre Soli dentro un cerchio per spazio di un hora, et questo segno predisse forse, la mortalità grandissima, che fu in Roma, et cominciò nel mese seguente, et durò tutto l'Anno»

e, ancora nell'agosto 1624, che

«Dalli 12 di Agosto sino alli 5. Di Settembre, che fu tempo molto notabile per tredici congiunzioni delli Pianeti,



22



23



24

22-24 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA
CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: IL LEONE CHE IGNORA
GLI ANIMALI INERMI, IL PAVONE E IL LEOPARDO RAMPANTE
(foto Mauro Coen)

che si fecero nel cielo nel segno del Leone et di Vergine. Ma la prima particolarmente fu meravigliosa, che fu di Saturno, et di Marte, et occorse nel detto giorno del 12. Di Agosto dopo il tramontar del sole, perciocché parve cosa spaventosa vedendosi nel cielo scintille di foco, et raggi grandissimi a modo di frezze, e saette, e spade, che succedendo le une alle altre, mostravano come una battaglia che si facesse nel cielo, et durorno per gran pezzo». ⁵⁹⁾

Una riprova eloquente del tentativo, in ambiente barberiniano, di orientare l'astrologia verso una chiave "scientifica" senza dovervi nella sostanza rinunciare è in un discorso sulle *Qualità et proprietà delle stelle et*

dei dodici segni dello Zodiaco tenuto presso l'Accademia degli Umoristi — di cui Marino fu Principe nel 1623 — alla quale aderirono, come si è già accennato (oltre a Maffeo Barberini), anche alcuni membri della famiglia Crescenzi. ⁶⁰⁾

Nella prolusione si confutano gli astrologi, che senza la corretta cognizione astronomica «cioè dei moti de' cieli e delle stelle (...) vanno raccontando indovinelli». La "nuova" astrologia è invece così definita: «Questa scienza, ch'è detta Pratica de' Giudizij per effetto maggior a conseguirsi primieramente presuppone la cognizione astronomica, cioè dei moti dei cieli e delle stelle, anzi questa è il vero e il fondamento». ⁶¹⁾

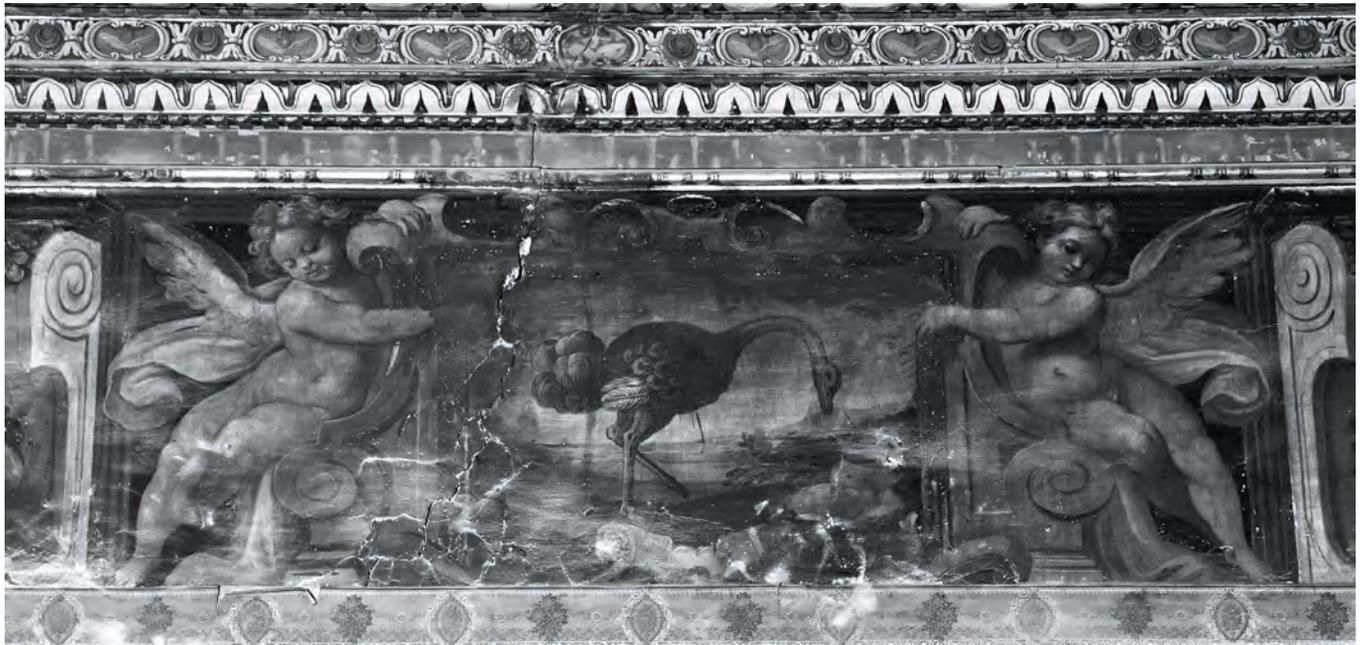
Particolarmente in sintonia con l'iconografia degli affreschi Crescenzi è la spiegazione che il discorso fornisce riguardo al rapporto tra pianeti, segni zodiacali e Sole e del loro influsso sulle cose "inferiori", a secondo della reciproca posizione. Nel primo capitolo, intitolato *Della Proprietà et vigore de' Pianeti*, si dividono gli astri in «stelle erranti» (i pianeti) e «stelle fisse»: «Tutti procedono con le proprietà, e col vigore in alterare, et appassionare le cose inferiori». Alcuni pianeti, come Saturno e Marte, sono apostrofati come «dannati, e malevoli», altri «astri» come il Sole e Mercurio «sono ambiziosi e secundo l'occasione del loro sito, et della loro compagnia, trattano ora malignando, ora beneficando altrui». Inoltre, si distingue tra pianeti «diurni» (Sole e Giove) e «notturni» (Venere, Luna, Mercurio). Quanto agli influssi degli astri, al Sole è destinato un ruolo duplice e alterno. ⁶²⁾

Dunque, il ciclo Crescenzi sembra rispondere a questo atteggiamento sincretico, dove la narrazione del trascorrere del tempo è espressa in chiave allegorica attraverso le raffigurazioni delle Stagioni, delle *Horae* e delle quattro parti del Giorno, ma anche attraverso i simboli astronomici dei segni zodiacali e dei pianeti ruotanti intorno alla figura di Apollo-Sole, posti metaforicamente a sovrintendere astrologicamente i fatti e il destino della genealogia crescenziiana. In ogni cartiglio il Sole si ritrova associato ad uno o due segni e solo in due casi con pianeti (Sole e Venere), alludendo probabilmente al suo passaggio nello zodiaco nell'arco delle stagioni che vanno dalla Primavera all'Autunno. ⁶³⁾

Comunque sia, due scene del fregio corroborano questa chiave di lettura basata sulla pratica astronomica e sul desiderio umano di prevedere il proprio destino con l'osservazione del cielo, perpetuata in tempi moderni sin dall'antichità: in una di esse (fig. 29) un aruspice legge il volo degli uccelli e una sibilla sorregge un lungo cartiglio srotolato; nell'altra (fig. 30) due astronomi-astrologi — loro contraltare moderno — muniti di sfera armillare, compasso e cannocchiale, sono intenti a scrutare una stella e a disegnare con uno stilo sul terreno i trigoni astrali in un atlante celeste.

L'eco di quest'ultima scena è ancora una volta puntuale nell'*Adone*:

«Spesso la notte infra i più ciechi ingegni,
Più dell'altrui che del suo mal presago,
I moti ad osservar de' nostri regni



25 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA – CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: LO STRUZZO CHE FISSA L'UOVO
(foto Mauro Coen)

Stassi astrologo egizzio, arabo, mago;
E figurando con più linee e segni
Ogni casa celeste ed ogni immago,
L'immenso ciel di tanti cerchi onusto
Vuol misurar con oricalco angusto». ⁶⁴⁾

Ma l'ironia del Marino sulla troppa credulità astrologica e sulla possibilità di predire il futuro è sferzante:

«Giudica i casi, e dell'altrui natale
Mercenario indovin, calcola il punto,
Né s'accorge talor, miser, da quale
Non previsto accidente è sovraggiunto,
E mentre cerca pur di ogni fatale
Congiuntion, come si trova appunto,
L'influenze esplorar benigne o felle,
Quasi notturno can, latra ale stelle». ⁶⁵⁾

La posizione del poeta è dunque in linea con quella del discorso dell'anonimo Umorista: non si nega l'influsso degli astri sulle vicende e sui temperamenti umani, ⁶⁶⁾ ma la scienza astrologica (o astronomica) non può predire il futuro:

«Non può dunque astronomica scienza,
Né speculation di mente inferma
Far sicuro presagio, e dar sentenza
Del'avenir determinata e ferma,
Perché del suo saver la conoscenza
È general, che spesso il falso afferma;
Né senza error qual più sottile pensiero
Si vanti mai di perscrutarne il vero». ⁶⁷⁾

Sicché, conclude il Marino, «pronosticar cosa futura / Ad ingegno mortal non è concesso». ⁶⁸⁾

Il Tempo, con il suo eterno fluire, sembra essere, alla fine, l'unico motore dei destini mortali:

«Quell'uomo antico, ch'ale spalle hà i vanni,
È quei, che ogni mortal cosa consuma,
Domator di Monarchi, e di Tiranni,
Con cui non è chi contrastar presuma». ⁶⁹⁾

Il ciclo di palazzo Crescenzi vide la sua conclusione nel marzo 1626, appena un anno dopo la morte del Marino, avvenuta al suo rientro a Napoli nel marzo 1625: di lì a poco, tra la fine del 1626 e il 1627, l'*Adone* avrebbe ricevuto dal Sant'Uffizio la definitiva messa all'*Indice*, con il divieto di pubblicazione. ⁷⁰⁾ Le immagini



26 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA
CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: IL VELIERO
CHE NAVIGA VERSO IL TRAMONTO
(foto Mauro Coen)



27 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI APOLLO – CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI:
 INVESTITURA CARDINALIZIA (NOMINA DI PIETRO PAOLO CRESCENZI?)
 (foto Mauro Coen)

ni profane e vitalistiche degli affreschi crescenziati sembrano dunque offrire sopravvivenza, negli anni della loro totale censura, ai versi seducenti del grande poema mitologico del letterato napoletano, celebrati e “difesi” nella casa del suo ultimo mecenate romano.

APPENDICE I

Roma, Archivio Serlupi Crescenzi, tomo 19, *Ricevute di Crescentio Crescenzi dal 1598 al 1641*.

1. Ricevuta n. 113 (c. 164): «A dì 27 di novembre 1621. Io Cristoforo Greppi ho ricevuto dall'ill.mo signor Crescentio Crescentio scudi vinti di moneta a bon conto della pittura che io fo in casa di sua Sig.ria Ill.ma. Scudi 20. Io Cristoforo Greppi di mano propria».

2. Ricevuta n. 125 (c. 166): «A dì 24 dicembre 1621. Io Francesco Tinivelli Pittore ho ricevuto dall'ill.mo D. Crescentio Crescentio scudi venti moneta sono a bon conto del lavoro di Pittura, che si fa nel suo palazzo in compagnia di ms. Christoforo Grippa e promette farli buoni a fine di detto lavoro. In fede dico scudi 20. Io Francesco Tinivelli afermo quanto sopra di sopra mano proprio [sic]».

3. Ricevuta n. 366 (c. 413): «A dì 24 di maggio 1622. Io Cristoforo Greppi pittore ho ricevuto dall'ill.mo sig.r Crescentio Crescentio scudi vinti di moneta quali sono a bon conto della pittura che si fa in casa sua. Scudi 20 Io Cristoforo Greppi di mano propria».

4. Ricevuta n. 167 (c. 217): «A dì 29 di giugno 1622. Io Cristoforo Greppi ho ricevuto dall'ill.mo s. Cressentio Crescentii a bon conto de scudi vinti quali sono a bon conto della pittura che si fa in cassa di sua Sig.ria Ill.ma. Io Cristoforo Greppi di m(an)o p(ro)pia. A dì 29 di luglio 1622. Io Cristoforo Greppi ho ricevuto dall'ill. mo s. Cressentio Crescentii scudi vinti a bon conto come di sopra scritto. Io Cristoforo Greppi di m(an)o p(ro)pia».

5. Ricevuta n. 171 (c. 221): 6 febbraio 1622. Cristoforo Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 10 scudi «a bon conto della pittura che si fa in cassa di sua Sig.ria Ill.ma». 15 marzo 1622: Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 20 scudi a bon conto come di sopra. 4 maggio 1622. Francesco Tinivelli riceve 20 scudi per i medesimi lavori di pittura con Greppi. 17 settembre 1622: Francesco Tinivelli riceve da Crescenzo Crescenzi scudi 10. 22 ottobre 1622. Greppi riceve scudi 10 «A bon conto della pittura che si fa in cassa di S. Sig.ria Ill.ma». 2 novembre 1622. Greppi riceve scudi 10.

6. Ricevuta n. 169 (c. 219): 21 novembre 1622. Cristoforo Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 20 scudi «per la pittura che si fa in casa di sua Sig. Ill.ma». 2 marzo 1623. Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 20 scudi «per la pittura che si fa in casa di sua Sig. Ill.ma». 14 aprile 1623. Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 15 scudi «per la pittura che si fa in casa di sua Sig. Ill.ma». 24 agosto 1623. Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 10 scudi «per la pittura come di sopra». 13 settembre 1623. Greppi riceve da Crescenzo Crescenzi 10 scudi «a bon conto come di sopra».



28 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI APOLLO – CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI:
 FIGURA LAUREATA TRASPORTATA IN TRONO (EPISODIO DI CRESCENZIO NOMENTANO?)
 (foto Mauro Coen)

7. Ricevuta n. 338 (c. 377): «A dì 5 di agosto 1625. Io Gio. Pietro de Ferrari muratore ho ricevuto dal signor Crescentio Crescentii scudi venti di moneta sono per saldo et intero pagamento di tutti i lavori fatti da me per servizio di S. Signoria in diversi luoghi e in diversi tempi, dichiarando per ciò d'essere compiutamente soddisfatto (...) comprendendo in detti lavori anche la mercede de ponti fabricati per far dipingere le stanze (...)».

8. Ricevuta n. 436 (c. 414): «A dì 23 di marzo 1626. Io Cristoforo Grippi ho ricevuto dall'Ill.mo S. Crescentio Crescenzi scudi quarantacinque di moneta per un ordine diretto al bancho del sig. Gio. Paulo senesio quali sono per resto e saldo pagamento di scudi trecento che io dovea avere per lavori fatti da me e miei compagni in casa di suddetto Ill.mo Crescentio Creseni [sic] sino al presente giorno e in fede ho fatta la presente di mia propria mano. Io Cristoforo Grippi».

Ibidem, tomo 98, *Conti di artisti e giustificazioni diverse dal 1621 al 1664*:

9. cc. 843–844: 16 aprile 1624. «Misura e stima de lavori di legno fatti da mastro Bernardo Belloni falegname nelle case et palazzo dell'Ill. mo Crescentio Crescentii alle pastine et altri luoghi (...) per la fattura e chiodi di 4 cavalletti che servono per li pittori».

Ibidem, tomo 12, carte sciolte:

10. «A dì 15 febbraio 1641 in Roma. Inventario delle Robbe dell'Ill.mo signor Crescentio Crescentij consegnata

a me infrascritto dal signor Loreto Franceschini di ordine del detto signor Crescentio quali mi obbligo in forma camere a restituire ad ogni requisizione di detto signor Crescentio.⁷¹⁾

In primis uno studiolo di noce con l'arme di ms. Crescentio con dentro l'infrascritte robbe:

- In un cassetto un cavaliere di cristallo
- Un libretto di memorie dorato con la chiave
- Un orologio da sole d'avorio (...)
- Un cavaliere bianco di pietra
- Un altro cavaliere di pietra verde incatenato con argento dorato o con oro (...)
- Un orologio piccolo da sole di avorio (...)
- In un altro cassetto una canestrina con scacchi et una corona di frutti
- Una borsa di maglia di seta turchina con dentro diverse reliquie et pietre di archibugio arrotate (...)
- Un cavaliere di pietra verde (...)
- Una canna da tabacco in tre pezzi
- Una barba di mascara
- In un'altra cassetta tavole da scacchi (...)
- Pezzi di legno da designare (...)
- Un libro con le rime del Marino dorato
- Il Decamerone del Boccaccio
- Il ritratto del Duca di Savoia del Marino poema
- Un cannone di ottone
- Due manichi di cristallo
- Un scatoletta con dentro carottine da aghi
- Un breve di raso rosso

Un officio della Settimana Santa
 Le rime del Marino 2° parte
 Due bossoli di stagno con unguenti (...)
 In un altro cassetto una maschera da Zanni (...)72)
 Una croce di Christo da ferraiolo di velluto rosso
 In un altro cassetto sette libretti di comedie
 In un altro cassetto le rime del Marino con coperta d'orata (...)
 In un altro cassetto un ritratto in rame tondo con cornice dorata di rame
 In un altro cassetto un bussolotto di stagno di unguenti et diverse scritture
 Nel 3° pezzo da basso libri ventuno di musica
 Prematiche del Regno di Napoli tomo 1
 Statuto di Roma tomi 2
 Libri diversi n° 20
 Un altro studiolo di noce con l'arme di Crescentii et Caffarelli con dentro l'infrascritte robbe
 In un cassetto un libro con coperte dorate con l'arme Crescentij
 Una scatola con un cavaliere negro con medaglie di argento (...)
 Una scatola tonda con quattro cartucce di reliquie (...)
 Un bicchiere di noce d'India con piedi di argento (...)
 In un altro cassetto diverse scritture et un scatolino di legno con reliquie (...)
 Una tabacchiera di porfido (...)
 In un altro cassetto una borsa negra racamata di perle et d'oro con reliquie dentro et altre bacaglie (?) (...)
 Un libro con coperte dorate con arme

Nell'altra parte da basso libri manoscritti n° undici
 Libri stampati n° ventisei
 Libri di figure n° diciotto (...)
 Un croce da cavaliere d'oro con catenella (...)
 Un crocifisso d'avorio sotto in un quadro di velluto con cornice di ebano (...)
 Un piede di pietra in un quadretto con vetro (...)
 Uno studiolo di lecce dorato con specchio dentro e con l'infrascritte robbe
 Dui orologi da sole, uno di avorio et l'altro di legno (...)
 Un vestito di tela da maschera (...)
 Un Christo di legno indorato con veste di taffetà rosso con suo piede di legno dorato
 Quattro palle di marmo (...)
 Tre retriatti con cornici dorate
 Una madonna in tavola con cornice dorata
 Un retratto di un papa
 Un retratto senza cornice
 Un retratto del cardinale Stanislao
 Un ritratto di un vecchio
 Un quadro con due teste corniciato (...)
 Cinquanta retriatti piccoli in tela senza cornice eccetto uno
 Un San Vincenzo in tela senza cornice (...)
 Un San Giovanni Battista con cornice bianca
 Due quadri in carta uno con cornice negra (...)
 Io Bonifatio Bonifatij ho ricevuto le sopradette robbe dalle mani del sig.r Loreto Franceschino di ordine dell'Ill.mo sig.r Crescentio Crescentij questo dì 15 febbraio 1641 mano propria».



29 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI APOLLO
 CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: UNA SIBILLA E UN ARUSPICE INTERPRETANO I VATICINI
 (foto Mauro Coen)



30 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI APOLLO
 CRISTOFORO GREPPI E FRANCESCO TINIVELLI: DUE ASTRONOMI SCRUTANO GLI ASTRY E TRACCIANO CONFIGURAZIONI ASTRALI
 (foto Mauro Coen)

APPENDICE II

SCHEMA ICONOGRAFICO DELLE QUATTRO STANZE LUNGO IL VICOLO

Sala di Aurora (Primavera)

Volta: Aurora, che sparge fiori e versa acqua da una valva di conchiglia

Parete est:

Leone che risparmia gli animali inermi

Paesaggio con i Fori romani e arco trionfale

Stemma Crescenzi-Filicaia

Paesaggio con tempio della Sibilla e cascata dell'Aniene a Tivoli

La Fama ignuda che suona la tromba

Parete sud:

Scena di caccia in un paesaggio

Pavone

Scena con due viandanti in un paesaggio

Parete ovest:

Araba fenice che si alza in volo sulle fiamme

Paesaggio

Stemma Crescenzi-Filicaia

Paesaggio

Leopardo rampante

Parete nord:

Veduta di mare con tre velieri e sole che tramonta

Struzzo che fissa il proprio uovo
 Paesaggio con villa e giardino all'italiana

Angoli: emblemi con l'Araba fenice

Celetti delle finestre:

Donna nuda sulle nuvole con un mazzo e un cesto di fiori, stillante gocce di rugiada (*Flora-Clori*)

Un putto volante aureolato, con una campanella e un mazzo di gigli (*L'arrivo del Giorno?*) (fig. 31)

Amore coronato di rose sveglia un giovane dormiente (*Il Risveglio d'Amore?*) (fig. 32).

Sala di Apollo-Sole (Estate):

Volta: Apollo-Sole volante con faretra, frecce e lira

Parete est:

Donna bianca con ali di farfalla, tunica bianca e sopratunica rossa a crescenti, sostenente una clessidra (*Ora del Giorno*)

Scena di tempesta marina con vascello disalberato (*Sole e Cancro*)

Donna bianca con ali di farfalla, tunica bianca e sopratunica rossa a crescenti, sostenente una clessidra (*Ora del Giorno*)

Scena romana con soldato laureato portato in trionfo sul trono (*Sole e Leone*)

Donna bianca con ali di farfalla, clessidra, tunica bianca e sopratunica rossa a crescenti (*Ora del Giorno*)



31 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA, CELESTO DELLA FINESTRA – CRISTOFORO GREPPI: L'ARRIVO DEL GIORNO?
(foto dell'Autrice)

Parete sud:

Donna bianca con ali di farfalla, tunica bianca e soprattunica rossa a crescenti, sostenente una clessidra (*Ora del Giorno*)

Scena di vaticinio con un aruspice e una sibilla (*Sole e Bilancia*)

Donna nera ignuda, con ali di farfalla, sostenente una clessidra (*Ora della Notte*)

Scena di investitura cardinalizia (Pietro Paolo Crescenzi riceve il cappello cardinalizio da Paolo V nel 1611?) (*Sagittario, Sole, Toro?*)

Donna nera ignuda, con ali di farfalla, sostenente una clessidra (*Ora della Notte*)

Parete ovest:

Donna nera ignuda, con ali di farfalla, sostenente una clessidra (*Ora della Notte*)

Scena romana di trionfo (*Sole e Giove*)

Riquadro in finto marmo (perduto)

Scena di banchetto nuziale (*Sole e Venere*)

Donna bianca con ali di farfalla, tunica rossa a maniche lunghe e clessidra (*Ora del Giorno*)

Parete nord:

Donna bianca con ali di farfalla, tunica rossa a maniche lunghe e clessidra (*Ora del Giorno*)

Investitura di laico, in presenza di soldati con scudi decorati a crescenti lunari e con l'aquila imperiale (*Sole e Ariete*)

Donna bianca con ali di farfalla, tunica rossa a maniche lunghe e clessidra (*Ora del Giorno*)

Due astronomi scrutano gli astri (*Scorpione, Sole, Gemelli*)

I saletta: del Crepuscolo (o dell'Autunno?):

Parete est:

Barbagianni

Uomo che cammina verso una città con un sacco in spalle
Istrice

Parete sud:

Uomo nello studio che scrive di notte al lume di candela
(altre scene: perdute)

Parete ovest: perduta

Parete nord: perduta

II saletta: della Notte (o dell'Inverno?):

Parete est:

Tasso

Cacciatore

Gufo

Parete sud: perduta

Parete ovest:

Civetta

Scena non leggibile

Lince

Parete nord:

Città in fiamme

Uomo a tavola

Scena perduta.



32 – ROMA, PALAZZO SERLUPI CRESCENZI, SALA DI AURORA, CELETTO DELLA FINESTRA – CRISTOFORO GREPPI: IL RISVEGLIO D'AMORE?
(foto dell'Autrice)

Desidero esprimere i miei più sentiti ringraziamenti al Marchese Giovanni Serlupi Crescenzi per la liberalità con cui ha permesso le ricerche nell'archivio di famiglia relative a questo lavoro e concesso la riproduzione delle immagini, e a Mario Ciampi, della Fondazione Farefuturo, per avermi dato l'opportunità di visitare più volte l'appartamento del piano nobile. Devo inoltre la mia gratitudine a Estelle Lingo, Marco Pupillo, Enrico Parlato, Alessandra De Romanis, Laura Teza e Guendalina Serafinelli per aver discusso con me alcuni delle questioni più ardue di questo lavoro fornendomi preziosi suggerimenti. Un ringraziamento speciale a Emilio Russo, per avermi confortato sui temi "marinisti", a Monica Azzolini per il supporto sulle questioni astrologiche, a Fausto Nicolai per avermi segnalato l'esistenza di questi documenti e a Carmelo Palma per aver compreso per primo, da "non-addetto ai lavori", l'importanza di questi affreschi.

1) Per l'architettura del palazzo, vedi B. AZZARO, *Palazzo Serlupi Crescenzi*, in *Storia architettura*, X, 1987, 1-2, pp. 89-108; su gli importanti aggiornamenti relativi alla cronologia e all'attribuzione, cfr. M. PUPILLO, *La committenza Crescenzi e gli architetti*, in *Il palazzo Crescenzi alla Rotonda. Storia e restauro*, a cura di L. DONADONO, Roma 2005, pp. 15-32. Per informazioni su questo ramo della famiglia Crescenzi, detto dalla loro residenza in via del Seminario "alla Guglia di San Macuto" (meno scandagliato dei cosiddetti Crescenzi "alla Rotonda"), e per le figure in particolare di Ottaviano, Melchiorre e Crescenzio, si vedano le rilevanti acquisizioni documentarie di L. SICKEL, *Caravaggios Rom. Annäherungen an ein dissonantes Milieu*, Berlin 2003, pp. 17-31. Altre notizie sono in IDEM, *Zwei römische*

Privatsammler des frühen Seicento: Ippolito Gricciotto, Paolo Mercati und die Nachfolger Caravaggios, in *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 33, 2006, pp. 197-223, con bibliografia precedente.

2) L'epigrafe recita: «OCTAVIANUS CRESCENTIVS / FRANCISCI FILIVS / CAMILLO CERINO SOCERO ADIVANTE / AVITAS AEDES VETUSTATE PENE LABANTES / IN HANC ELEGANTIOREM FORMAM / A FUNDAMENTIS RESITUIT AN MDLXXXV». Lo schema allegato è puramente indicativo della disposizione degli ambienti e non è in scala.

3) In una delle due stanze al centro del soffitto è dipinta una figura allegorica femminile, eseguita a inizio Novecento, che deve aver coperto il dipinto seicentesco.

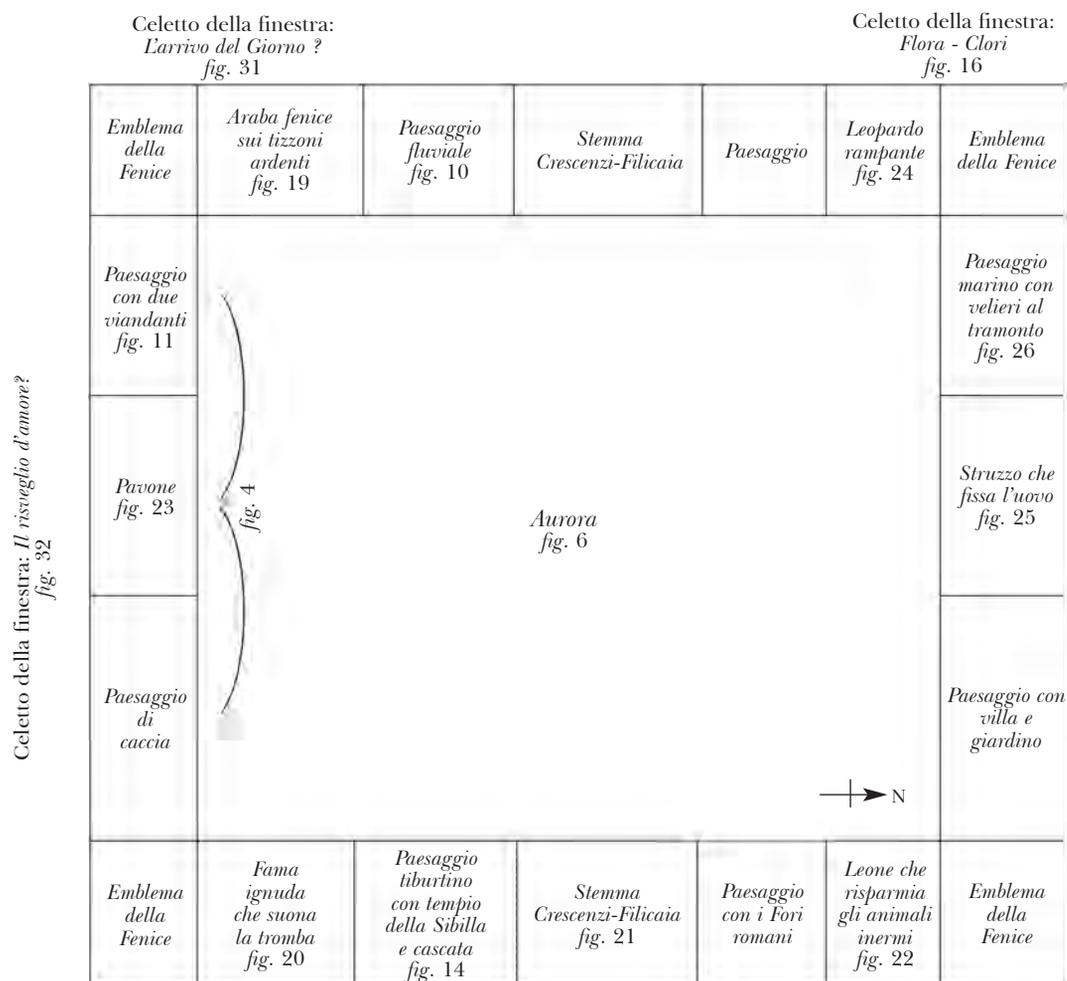
4) Per il dettaglio dei soggetti rappresentati si rimanda agli schemi pubblicati qui di seguito e alle appendici iconografiche in fondo al testo (*Appendice I e II*).

5) *Appendice I*, docc. 1-8.

6) *Ibidem*, doc. 9.

7) *Ibidem*, doc. 7.

8) Su Cristoforo Greppi, vedi la biografia di P. TOSINI, *Greppi, Cristoforo*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, LXI, Leipzig 2009, p. 466 (con bibliografia precedente). Sui rapporti documentati anche con l'altro ramo dei Crescenzi, nella persona di Giovan Battista Crescenzi, vedi M. PUPILLO, *I Crescenzi, Francesco Contarelli e Michelangelo da Caravaggio: contesti e documenti per la commissione in S. Luigi dei Francesi*, in *Michelangelo Merisi da Caravaggio. La vita e le opere attraverso i documenti*, Atti del convegno di studi, Roma 5-6 ottobre 1995, a cura di S. MACIOCE, Roma 1996, pp. 148-166, in part. nota 19; IDEM, *Ricerche sui Cre-*



SCHEMA ICONOGRAFICO DEGLI AFFRESCI CONSERVATI NELLA SALA DELL'AURORA
(schema dell'Autrice)

scenzi. *Una generazione di nobili romani e il mondo artistico tra Cinque e Seicento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, a.a. 1996–1997, pp. 25 e 26.

9) Per i dipinti di Greppi a palazzo Mattei di Giove, vedi G. PANOFSKY-SÖRGEL, *Zur Geschichte des Palazzo Mattei di Giove*, in *Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 11, 1967–1968, pp. 111–190, in part. pp. 130, 172 e 173.

10) Per gli affreschi Vaticani, cfr. E. FUMAGALLI, *Paolo V Borghese in Vaticano. Appartamenti privati e di rappresentanza*, in *Storia dell'arte*, 88, 1996, pp. 341–369, in part. 342–344; per i lavori nella cappella Castellani, vedi P. TOSINI, *Giovan Battista Ricci e Cristoforo Greppi at the Castellani Chapel in San Francesco a Ripa*, in *The Burlington Magazine*, CVL, 2003, n. 1202, pp. 366–370. Per i dipinti della cappella Paluzzi Albertoni, sempre in San Francesco a Ripa, cfr. F. DI NAPOLI RAMPOLLA, *Cronologia delle ristrutturazioni della cappella della Beata Ludovica Albertoni a San Francesco a Ripa*, in *Gian Lorenzo Bernini regista del Barocco. I restauri*, a cura di M. G. BERNARDINI, C. STRINATI, Milano 1999, pp. 97–100; A. LO BIANCO, *San Francesco a Ripa*, in *Restauri d'arte e Giubileo*, a cura di A. NEGRO, Napoli 2001, pp. 174 e 175.

11) Cfr. S. WAZBINSKY, *Il Cardinale Francesco Maria del Monte (1549–1626)*, II, *Il «dossier» di lavoro di un prelato*, Firenze 1994, p. 555.

12) I pagamenti per l'ospedale lateranense (Archivio di Stato di Roma, SS. *Salvatore ad Sancta Sanctorum*, b. 553) sono citati per la prima volta da Giovanna Curcio, che ricorda un Francesco «Zivivelli» (di nuovo Tinivelli), tra i pittori del refettorio (G. CURCIO, *L'Ospedale di S. Giovanni in Laterano: funzione urbana di una istituzione ospedaliera: II*, in *Storia dell'arte*, 35–37, 1979, pp. 103–130, in part. p. 110, nota 29). Per la presenza di Tinivelli al Laterano, cfr. anche E. PARLATO, *La storia «postuma» della processione dell'Acheropita e gli affreschi seicenteschi della confraternita del Salvatore ad Sancta Sanctorum*, in *Roma moderna e contemporanea*, 15, 2007, nn. 1–3, pp. 327–355, in part. p. 346.

13) La scoperta si deve a F. NICOLAI, *Mecenati a confronto. Committenza, collezionismo e mercato dell'arte nella Roma di primo Seicento. Le famiglie Massimo, Attems, Naro e Colonna*, Roma 2009, pp. 98–100.

14) Sugli affreschi di Tinivelli–Timicelli al palazzo Borghese di Artina, si veda M. C. COLA, D. BORGHESI, *La fami-*

Ora della Notte	Sole e Giove <i>Scena romana di trionfo</i>	Ora della Notte (perduta)	Sole e Venere <i>Banchetto nuziale</i>	Ora del Giorno pomeridiana
Ora della Notte				Ora del Giorno pomeridiana
Sagittario - Sole Toro ? <i>Investitura cardinalizia</i> fig. 27				Ora del Giorno pomeridiana
Ora della Notte fig. 17				Ora del Giorno pomeridiana
Sole e Bilancia <i>Una sibilla e un aruspice</i> fig. 29				Scorpione - Sole - Gemelli <i>Due astronomi</i> fig. 30
Ora del Giorno				Ora del Giorno pomeridiana
Ora del Giorno	Sole e Leone <i>Personaggio romano laureato condotto sul trono</i>	Ora del Giorno fig. 18	Sole e Cancro <i>Tempesta di mare con vascello</i>	Ora del Giorno

SCHEMA ICONOGRAFICO DEGLI AFFRESCHI CONSERVATI NELLA SALA DI APOLLO
(schema dell'Autrice)

glia Borghese a Montefortino: un episodio di committenza poco noto, in *Bollettino d'Arte*, s. VI, 98, 1996, pp. 43–58.

15) Su Giovanni Ferri pittore di paesaggi e scene di caccia alla maniera di Tempesta, cfr. P. TOSINI, *Esercizi di stile: pittori all'opera sui ponteggi di Villa d'Este tra Cinque e Seicento*, in *Studi di Memofonte*, V, 2010, pp. 25–36, in part. pp. 27–31 (con bibliografia precedente).

16) Un bel ritratto delle inclinazioni profane di monsignor Crescenzi, al limite dello scandaloso, lo tratteggia ancora una volta L. SICKEL, *Laura Maccarani. Una dama ammirata dal cardinal Odoardo Farnese e il suo ritratto rubato commissionato da Melchiorre Crescenzi*, in *Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée*, 117, 2005, n. 1, pp. 331–350.

17) Cfr. M. MARINI, *Caravaggio «pictor praestantissimus»*, Roma 2001, p. 579. I tre ritratti di Melchiorre, Crescenzi e Marino sono ricordati nel testamento di Crescenzi, dettato il 14 febbraio 1641 a Montorio al Vomano (cfr. B. CARDERi O. P., *Caravaggio in Abruzzo?* in *Abruzzo. Rivista dell'istituto di studi abruzzesi*, VI, 1968, nn. 2–3, pp. 421–423). Mentre quelli Crescenzi si considerano perduti, il ritratto

del Marino è riconosciuto in una tela oggi in collezione privata (cfr. MARINI, *op. cit.*, pp. 453–455, n. 45). Sulla circolarità dei rapporti culturali tra Marino, i Crescenzi e Caravaggio, si veda anche E. CROPPER, *The Petrifying Art: Marino's Poetry and Caravaggio*, in *Metropolitan Museum Journal*, 26, 1991, pp. 193–212.

18) G. B. MARINO, *Rime. Parte prima*, Venezia 1602. Per una biografia del Marino, si veda A. MARTINI, *Marino, Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in avanti *DBI*), 70, Roma 2008, pp. 517–531. Su Marino e i Crescenzi si vedano, in particolare, G. FULCO, *La «meravigliosa» passione. Studi sul Barocco tra letteratura e arte*, Roma 2001; E. RUSSO, *Marino*, Roma 2008, pp. 21–23 (con bibliografia precedente ragionata). Sulle dediche letterarie del Marino a Melchiorre Crescenzi, vedi M. GUGLIELMINETTI, *Sulla «reciproca scambievolezza che lega insieme i principi ed i poeti», ovvero le dedicatorie del Marino*, in *I margini del libro*, Atti del convegno internazionale di studio, Basilea 21–23 novembre 2002, a cura di M. A. TERZOLI, Roma-Padova 2004, pp. 185–204.

19) P. MANDOSIO, *Bibliotheca Romana seu Romanorum scriptorum centuria decem*, II, Romae 1692, centuria IX,

pp. 267 e 268. Importanti notazioni biografiche su Crescenzo sono in SICKEL, *Caravaggios Rom ...*, cit., pp. 17–31.

20) Roma, Archivio Serlupi Crescenzi (d'ora in avanti ASC), *Lettere di Ottaviano, Melchiorre e altri Crescenzi*, tomo 14, lettera n. 329, 1 dicembre 1613 (segnalata da SICKEL, *Caravaggios Rom ...*, cit., pp. 42 e 43, nota 43).

21) Per la lettera di Pietro Della Valle, vedi C. CARDINI, *La porta d'Oriente. Lettere di Pietro Della Valle. Istanbul 1614*, Roma 2001, p. 68. La lettera di Crescenzo al padre Ottaviano da Istanbul è pubblicata da SICKEL, *Caravaggios Rom ...*, cit., pp. 211–215.

22) Per la lettera di Crescenzo Crescenzi sul matrimonio della figlia del Gran Turco, cfr. *Lettere memorabili dell'Abbate Michele Giustiniani, Patrio Genovese de' Sig.ri di Scio. Parte II*, Roma 1669, pp. 65–72; e I. CIAMPI, *Viaggiatori romani men noti*, in *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arti*, XXVII, 1874, pp. 61–92, in part. pp. 65 e 66.

23) Cfr. qui *Appendice I*, doc. 10.

24) SICKEL, *Caravaggios Rom ...*, cit., pp. 17–31. Anna sarà poi erede del padre alla sua morte (1641), insieme al nipote Francesco.

25) Sono documentati numerosissimi scambi epistolari di monsignor Crescenzi con Umoristi, in particolare con Battista Guarini e Gaspare Salviani (quest'ultimo fu suo intimo familiare e collaboratore), sino ovviamente a Giovan Battista Marino, che fu Principe dell'Accademia nel 1623 (cfr. L. AVELLINI, *Tra «Umoristi» e «Gelati»: l'accademia romana e la cultura emiliana del primo e del pieno Seicento*, in *Studi secenteschi*, XXIII, 1982, pp. 109–137, in part. p. 112). All'Accademia furono iscritti, tra gli altri, anche Francesco Crescenzi e Pietro Della Valle (cfr. M. MAYLENDER, *Storia delle Accademie d'Italia*, 5 voll., Bologna 1926–1930, V, 1930, p. 375). Sui rapporti dei Crescenzi con l'Accademia degli Umoristi, in particolare di Melchiorre, vedi P. RUSSO, *L'Accademia degli Umoristi. Fondazione, strutture e leggi: il primo decennio di attività*, in *Esperienze letterarie*, 1979, 4, pp. 47–61; AVELLINI, *Tra «Umoristi» e «Gelati» ...*, cit., pp. 109–137; L. ALEMANNI, *L'Accademia degli Umoristi*, in *Roma moderna e contemporanea*, III, 1995, 1, pp. 97–120. Per altri approfondimenti sui primi tempi dell'Accademia, vedi M. GALLO, *Orazio Borgianni, l'Accademia di S. Luca e l'Accademia degli Umoristi: documenti e nuove datazioni*, in *Storia dell'arte*, 1992, 76, pp. 296–345. Sui rapporti tra Marino e gli Umoristi, infine, cfr. C. CARMINATI, *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma–Padova 2008, pp. 242–268.

26) G. B. MARINO, *Lettere*, a cura di M. GUGLIELMINETTI, Torino 1966, pp. 194 e 291. Su Ciotti si veda la voce di M. FIRPO, *Ciotti, Giovanni Battista*, in *DBI*, XV, 1981, pp. 692–696. Sui rapporti tra Ciotti e Marino, vedi M. GUGLIELMINETTI, *Marino e l'editore veneziano Ciotti. O la parte del correttore nella trasmissione del testo*, in *Culture et professions en Italie (fin XVIe – début XVIIe siècles)*, a cura di A. C. FIORATO, Paris 1989, pp. 117–132.

27) G. B. MARINO, *Della Lira del Cavalier Marino. Parte terza*, ed. Venezia 1616, *Capricci*, p. 258.

28) Il passo è riportato in CARMINATI, *Giovan Battista Marino ...*, cit., p. 180.

29) Sulla lettera del 1617 tra Crescenzo e Marino, vedi FULCO, *La «meravigliosa» passione ...*, cit., pp. 13, 201 e

202; e RUSSO, *Marino*, cit., p. 37. Sul rientro a Roma di Marino e la residenza presso i Crescenzi, si veda CARMINATI, *Giovan Battista Marino ...*, cit., pp. 164–184, in part. pp. 180–183. La circostanza è ricordata anche da Tommaso Stigliani nello *Scherzo di Parnaso*: [Marino] *Del Crescenzi ha per carcer l'edifizio, / gode ch'alla Rotonda stia vicino / e fra non molto andrà col candelino / ad abiurare in pubblico giudizio* (*ibidem*, p. 195). Presso la casa di Crescenzo Crescenzi Marino riceverà le visite di altri letterati e maggiorenti romani (*ibidem*, p. 182), tra cui quella di Ottavio Tronsarelli (cfr. F. GIAMBONINI, *Cinque lettere ignote del Marino*, in *Forme e vicende: per Giovanni Pozzi*, a cura di O. BESOMI et ALII, Padova 1989, pp. 324–327).

30) Sui beni di Marino rimasti nel palazzo Crescenzi di San Macuto, si veda E. FULCO, *Il sogno di una Galleria: nuovi documenti sul Marino collezionista*, in *Antologia di Belle Arti*, 9–12, 1979, pp. 96–99 (ripubblicato in FULCO, *La «meravigliosa» passione ...*, cit., pp. 83–117, in part. pp. 113–117); e CARMINATI, *Giovan Battista Marino ...*, cit., p. 221.

31) Sulle opere pubblicate da Marino in possesso di Crescenzo cfr. qui *Appendice I*, doc. 10.

32) L'*Adone* è già menzionato in una lettera di Camillo Pellegrino ad Alessandro Pera del 1596 (A. BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino*, Napoli 1898, pp. 209 e 210). In una lettera del 1615 a Fortuniano Sanvitale, Marino afferma che sta per pubblicarlo, definendolo però «poema giovanile». Nel 1620 scrive ai suoi amici italiani (il Sanvitale, Lorenzo Scoto e Gaspare Salviani) per avvisarli che la pubblicazione dell'*Adone* è imminente (MARINO, *Lettere... cit.*, nn. 154–156). La stampa avrà inizio nel 1620 (F. GUARDIANI, *La meravigliosa retorica dell'Adone di G. B. Marino*, Firenze 1989, pp. 75–77). Nel 1627, dopo lunghe polemiche e a seguito della morte del Marino, l'*Adone* veniva definitivamente iscritto all'*Indice* per «obscena profana e morum corruptelam», con divieto di pubblicazione (CARMINATI, *Giovan Battista Marino ...*, cit., pp. 250 e 251, 346). Sul poema si veda ora l'introduzione dell'edizione critica a cura di E. RUSSO, Milano 2013.

33) G. B. MARINO, *Adone*, Parigi 1623, canto II, *Il palagio d'amore*, ottava 117.

34) *Ibidem*, canto XX, *Gli spettacoli*, ottava 7. Si veda anche la descrizione dell'Aurora nella *Lira*: «Già la caliginosa aria notturna / spogliava l'ombre e rivestia i colori, / e col canestro uscita era e con l'urna / La condottrice de' novelli albori, / Dagli aurei vasi e dalla mano eburna/versando perle e seminando fiori; / E precorreano, e prediceano il giorno / La stella innanzi, e gli augelletti intorno. // Quando là dove in sù'l mattin s'indora / il sereno d'Oriente al primo raggio, / E donde i suoi corsier sferza l'Aurora / con flagello di rose al gran viaggio, / Rosa negli horti suoi colta da Flora, / Rosa raccolta nell'eterno Maggio / Mista le cadde in quel fiorito nembo / I' non so se dal crine ò pur dal grembo» (MARINO, *Della Lira ...*, cit., *Il cavalier della rosa*, p. 297).

35) Anche la seconda parte delle *Rime* del Marino, stampate da Ciotti a Venezia nel 1605 ha sul frontespizio l'Aurora, descritta come una donna che tiene una ghirlanda di fiori e avanza spargendo petali di fiori; il motto compare nelle edizioni mariniane degli *Epithalami* (1620) e delle *Rime nove* (1627).

36) MARINO, *Adone*, cit., canto XI, *Le bellezze*, ottava 7.

37) *Ibidem*, canto VII, *Le delizie*, ottava 151; canto XIX, *La sepoltura*, ottava 376. Clori è associata all'Aurora più volte nell'*Adone*, come segno di rinascita e arrivo della Primavera: cfr. ad esempio, *Adone*, canto XIII, *La Prigione*, ottava 83.

38) *Ibidem*, canto VI, *Il giardino del piacere*, ottave 106 e 107.

39) *Ibidem*, canto XIX, *La sepoltura*, ottava 17.

40) *Ibidem*, canto I, *La fortuna*, ottave 24 e 25.

41) Nel *Codex Vindobonensis* (Vienna, Österreichischen Nationalbibliothek, ms. 8626), illustrato da un anonimo artista al seguito di Bartolomeo von Pezzen, ambasciatore di Rodolfo II in visita al Sultano di Istanbul tra 1586 e 1591, sono raffigurate donne in abbigliamenti ottomani molto simili a quelli delle *Horae* Crescenzi, persino nelle stoffe decorate da crescenti lunari (A. ARBASINO, *I Turchi. Codex Vindobonensis 8626*, Parma 1971).

42) ASC, *Lettere di Crescenzo Crescenzi dal 1609 al 1630*, tomo 15, lettera n. 1638, 29 settembre 1618, Attilio Zenobi de Nerbis a Crescenzo Crescenzi. L'interesse per gli strumenti meccanici per la misurazione del tempo era molto vivo nell'ambiente culturale romano di questi anni: si veda ad esempio la nutritissima collezione di orologi posseduta dal cardinal Del Monte (WAZBINSKY, *Il cardinale ...*, cit., pp. 453–458). Sull'iconografia del Tempo in Marino e il rapporto con le *Metamorfosi* di Ovidio nella traduzione di Giovanni Andrea dell'Anguillara, si veda anche G. BUCCHI, *Lo scettro e la penna: Marino, Anguillara e il «Tempus Edax» (Adone, X 50–59)*, in *L'Ellisse*, VI, 2011, pp. 163–177.

43) MARINO, *Adone*, cit., canto XVI, *La corona*, ottava 262 (vedi anche l'orologio descritto nel canto XIV, *Gli errori*, ottava 138).

44) Le ali sovrastate dalla fiamma sormontano anche l'elmo di cavaliere dipinto sul soffitto al piano terra sopra lo stemma inquartato dei Crescenzi di San Macuto.

45) Ad esempio, nell'autobiografico canto nono dell'*Adone* il poeta descrive, attraverso la finzione letteraria della Fontana di Apollo, le nove casate nobiliari italiane che hanno più protetto le Muse letterarie e i più eccellenti poeti che lo hanno preceduto, celebrando l'aquila estense «quasi Fenice del bel rogo uscita» (MARINO, *Adone*, cit., canto IX, ottava 127). Nel sonetto *A Firenze*, si dice dell'Arno «da te nacque quel buon, ch'arse Fenice di nobile fiamma». Sul significato di immortalità della Fenice, si veda anche G. FERRO, *Teatro d'impresae*, Venezia 1623, pp. 311–313.

46) L'arme Crescenzi, sovrastata dall'elmo di cavaliere e decorata con melograni, è stata oggetto di successive ridipinture: è difatti partita con quella Filicaia, ad indicare il matrimonio nel 1635 tra l'erede di Crescenzo, Francesco Serlupi Crescenzi (figlio di sua sorella Livia) e Clarice Filicaia Serlupi (cugina di Urbano VIII) (le notizie genealogiche sono tratte dall'Archivio Serlupi Crescenzi).

47) Cfr. F. PICINELLI, *Mondo simbolico*, ed. cons. Milano 1669, tomo I, p. 272; e MARINO, *Della Lira ...*, cit., *Lodi*, p. 99.

48) FERRO, *Teatro d'impresae*, cit., p. 545; PICINELLI, *Mondo simbolico*, cit., p. 197. Cfr. anche J. CAMERARIUS, *Symbola et Emblemata*, Centuria II, Nürnberg 1595 (rist. anast. a cura di W. HARMS e U.-B. KUECHEN, Graz 1986), tav.

20. Vedi anche MARINO, *Adone*, cit., canto VI, *Il giardino del Piacere*.

49) FERRO, *Teatro d'impresae*, cit., p. 442; e PICINELLI, *Mondo simbolico*, cit., p. 282.

50) Per l'impresa dello struzzo che fissa l'uovo (*Oculus vitam*), si veda FERRO, *Teatro d'impresae*, cit., pp. 677 e 678; e PICINELLI, *Mondo simbolico*, cit., p. 211.

51) FERRO, *Teatro d'impresae*, cit., p. 512.

52) Tra i primi studi storici sui Crescenzi tra X e XI secolo, si veda G. BOSSI, *I Crescenzi. Contributo alla storia di Roma e dintorni dal 900 al 1012*, in *Dissertazioni della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, s. II, 1915, pp. 47–126.

53) Mi sembra più probabile, anche per la tipologia dell'abbigliamento degli astanti e per le sembianze del papa, che si tratti della nomina cardinalizia di Pietro Paolo da parte di Paolo V, piuttosto che quella di Marcello avvenuta nel 1542.

54) F. SABATINI, *La famiglia e la torre dei Crescenzi*, Roma 1908, p. 7.

55) Si veda, a titolo di esempio, la lettera di Crescenzo già ricordata (cfr. *supra* nota 20) inviata da Costantinopoli al padre (1614), dove il viaggiatore descrive dettagliatamente un assalto subito dalla sua nave nelle acque tra l'antica Tiro e Cipro (SICKEL, *Caravaggios Rom ...*, cit., pp. 211–215). Purtroppo non possediamo più i diari di viaggio di Crescenzo, che ci avrebbero probabilmente illuminato sull'episodio.

56) Per un aggiornamento bibliografico su Galilei e le arti figurative del suo tempo si veda il catalogo della mostra *Il cannocchiale e il pennello. Nuova scienza e nuova arte nell'età di Galileo*, a cura di L. TONGIORGI TOMASI, A. TOSI, Pisa, Palazzo Blu, 9 maggio – 19 luglio 2009, Firenze–Milano 2009.

57) Sui rapporti tra Galileo e Urbano VIII e la loro influenza sulla politica artistica dei Barberini, si veda J. BELDON SCOTT, *Galileo and Urban VIII. Science and Allegory at Palazzo Barberini* in *I Barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno internazionale, Roma, Palazzo Barberini, 7–11 dicembre 2004, Roma 2007, pp. 127–136. Più in generale per le relazioni dei Barberini con la cultura scientifica del tempo, vedi anche E. SCETTINI PIAZZA, *I Barberini e i Lincei: dalla mirabil congiuntura alla fine della prima Accademia (1623–1630)*, in *ibidem*, pp. 117–126. Beldon Scott ricorda che «“Heliophilia” was the shared obsession of Galileo and Urban VIII» (*ibidem*, p. 131). Ma anche Galileo, a sua volta, è rimproverato da Campanella per essersi dichiarato, da un lato, contrario agli oroscopi e, dall'altro, per aver elogiato le qualità di Cosimo II derivate dagli influssi benefici di Giove (cfr. G. ERNST, *Gli astri e la vita dell'uomo. Gli opuscoli astrologici di Tommaso Campanella*, in *Nella luce degli astri. Astrologia nella cultura del Rinascimento*, a cura di A. POMPEO FARACOVI, Sarzana 2004, pp. 157–186).

58) Sul rapporto dei Barberini con la magia e l'astrologia, si veda P. RIETBERGEN, *Power and Religion in Baroque Rome: Barberini Cultural Policies*, Leiden–Boston 2006, pp. 336–375, che ricorda opportunamente il celebre episodio dell'oroscopo di Urbano VIII formulato dallo stesso Campanella nel 1628 e dell'abate Orazio Morandi, morto

in prigione per aver vaticinato la precoce scomparsa di papa Barberini (1630). Sul caso Morandi, Campanella e il clima inquieto del pontificato barberiniano, vedi anche G. ERNST, *Religione, ragione, natura. Ricerche su Tommaso Campanella e il tardo Rinascimento*, Milano 1991; EADEM, *Scienza, astrologia e politica nella Roma barocca. La biblioteca di don Orazio Morandi in Bibliothecae Selectae, da Cusano a Leopardi*, a cura di E. CANONE, Firenze 1993, pp. 217–252; B. DOOLEY, *The Morandi Affair and Urban VIII's Rome, in Roma moderna e contemporanea*, XI, 2003, 1–2, pp. 145–166; e G. ERNST, *Astrologia e profezia in Tommaso Campanella*, in *Il linguaggio dei cieli. Astri e simboli nel Rinascimento*, a cura di G. ERNST, G. GIGLIONI, Roma 2012, pp. 139–152.

59) G. GIGLI, *Diario di Roma (1608–1644)*, a cura di M. BARBERITO, 2 voll., Roma 1994, I, pp. 59, 65, 95 e 96, 138.

60) Per la presenza di Marino e dei Crescenzi tra gli Umoristi, cfr. *supra* nota 25. Il discorso sugli astri, segnalato da RUSSO, *Marino, cit.*, p. 56, nota 25, di cui purtroppo non conosciamo né l'autore né la data, è in una miscellanea manoscritta di discorsi accademici degli Umoristi e degli Insensati, conservata presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Roma (Misc. S. Pantaleo, 44, cc. 91–94).

61) *Ibidem*.

62) «Et il sole, perchè a tutti i Pianeti apporta compagnia di fuoco e gli abbrugia, e col suo lume gli ottenebra, e i felici effetti delle fortune annichila, occultando et estinguendo i raggi loro, e per lo contrario le perniciose forse degli infortuni nuoce e rinvigorisce per cotal ragione può considerarsi pianeta malevolo. Nulla di meno quando per convenevole distanza s'accoppia con le fortune, allora beneficentissimo è giudicato e così dice Ali del Giudizio delle stelle al capo quarto della prima parte, e gli altri astrologi» (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, Misc. S. Pantaleo, 44, c. 93). Il brano, come mi suggerisce Monica Azzolini, è un riassunto dei principî base dell'astrologia medievale e rinascimentale, ben consolidati nella tradizione araba-latina. L'Ali del Giudizio delle Stelle è Haly Abenragel, autore del *De iudicis astrorum*, un classico dell'astrologia araba, usato anche come libro di testo nelle università (cfr. in proposito M. AZZOLINI, *The Duke and the Stars: Astrology and Politics in Renaissance Milan*, Cambridge 2013, pp. 45–47, 53–58).

63) Troviamo difatti in opposizione (cioè opposti sulla parete di 180° e separati da cinque segni zodiacali) sulle pareti nord e sud il Sole in Ariete e in Bilancia, nelle posizioni coincidenti rispettivamente con gli inizi della Primavera e dell'Autunno; sulle stesse pareti, il Sole in Toro e nel Sagittario, in opposizione al Sole nello Scorpione e nei Gemelli, segni coincidenti con i mesi primaverili e autunnali.

li. Sulla parete est sono affiancati invece due cartigli con il Sole in Cancro e nel Leone, che rappresentano l'inizio e il prosieguo dell'estate. La presenza sulla parete ovest del Sole congiunto a due pianeti, Giove e Venere, è un tema astrale di grande positività, secondo tutti i trattati astrologici antichi: il Sole nell'unione con il pianeta maschile per eccellenza rappresenta la nobiltà di nascita e la prosperità, in congiunzione a quello femminile rappresenta il destino fausto e la gloria. Purtroppo non ci è dato sapere, vista la genericità delle scene storiche corrispondenti, come i cartigli si collegassero a queste ultime e se rappresentassero anche uno specifico significato astrologico in relazione ad esse. Monica Azzolini mi segnala che la congiunzione Sole–Giove–Venere, potrebbe fare riferimento ad una precisa configurazione astrale, forse riconducibile all'osservazione delle fasi di Venere condotta da Galilei con il suo nuovo telescopio, nel maggio 1610. In quel mese la Luna entrò in congiunzione con il Sole e i satelliti o lune di Giove; all'inizio di giugno fu invece Giove a trovarsi in congiunzione con il Sole. La raffigurazione in casa Crescenzi potrebbe dunque anche rievocare questo momento astronomico così significativo osservato da Galilei e da altri scienziati del tempo.

64) MARINO, *Adone, cit.*, canto XI, *Le bellezze*, ottava 189. Sempre Monica Azzolini mi suggerisce che Marino con il verso «ogni casa celeste ed ogni immagine» intende probabilmente indicare le dodici case astrologiche e le immagini degli oroscopi.

65) *Ibidem*, ottava 190.

66) «Non nego, che non sieno i sommi giri / Nel mondo inferior molto possenti (...) Onde forz'è, che colaggiù traspiri / Il riflesso immortal de' lumi ardenti, / E de' lor raggi sovra i corpi bassi / Esser non può, che la virtù non passi» (*ibidem*, ottava 191).

67) *Ibidem*, ottava 202.

68) *Ibidem*, ottava 194.

69) *Ibidem*, canto X, *Le meraviglie*, ottava 56.

70) Sul bando dell'*Adone* cfr. *supra*, nota 32.

71) È possibile che tra questi beni comparissero anche oggetti appartenuti al Marino, che Crescenzo aveva ereditato: vedi *supra*, nota 30.

72) Si tratta di una maschera della commedia dell'arte, ricordata anche da Marino (cfr. MARINO, *Lettere ...*, *cit.*, n. 46, p. 71; e CARMINATI, *Giovan Battista Marino ...*, *cit.*, p. 45), il quale scrive da Torino nel 1609 ad Andrea Barbazza: «Le cose burlesche non le mando, perché non me n'è rimasto originale, essendo state fatte solo per far favola della corte un certo buffalo che voleva fare il Zanni [Murtola]».

BOLLETTINO D'ARTE

MINISTERO DEI BENI E DELLE ATTIVITÀ CULTURALI E DEL TURISMO

17

ANNO 2013
GENNAIO-MARZO

ANNO XCVIII
SERIE VII

SOMMARIO

MARIO DENTI, MATHILDE VILLETTE: <i>Ceramisti greci dell'Egeo in un atelier indigeno d'Occidente. Scavi e ricerche sullo spazio artigianale dell'Incoronata nella valle del Basento (VIII-VII secolo a.C.)</i>	1
FRANCESCO PAOLO ARATA: <i>Il simulacro di culto del tempio di Diana in Circo: una proposta d'identificazione</i>	37
PATRIZIA TOSINI: <i>Presenze "mariniste" nella Roma di primo Seicento: gli affreschi di Palazzo Serlupi Crescenzi al Seminario</i>	55
DAVIDE DOSSI: <i>"Cinq Tableaux originaux d'Italie": precisazioni sui dipinti estensi al Palais Royal di Parigi</i>	81
MARCO VACCARO: <i>Alcune tele inedite di Giacomo Farelli in Abruzzo</i>	95
FABRIZIO LOLLINI: <i>Un "pastiche" malatestiano di inizio Novecento</i>	105
FRANCESCO LIUZZI: <i>Il caso di Monopoli nel rinnovamento dell'edilizia religiosa settecentesca nella provincia di Bari</i>	113
CONFRONTI	
FRANCESCA CONDÒ: <i>Architettura antica e città contemporanea. Ville romane nel suburbium: note e considerazioni</i>	141
LIBRI	
MONICA DE CESARE: recensione a ELISABETTA PALA, <i>Acropoli di Atene. Un microcosmo della produzione e distribuzione della ceramica attica</i>	165
ROBERTA SALIBRA: recensione a CLAUDIA LAMBRUGO, <i>Profumi di argilla. Tombe con unguentari corinzi nella necropoli arcaica di Gela</i>	170
PAOLO COEN: recensione a <i>Voyage agréable. Itinerario in Italia di Vitale Rosazza e sua consorte nelli mesi di giugno e luglio 1812</i> , a cura di PATRIZIA AUDENINO, GIULIA VERZOLETTO	175
Abstracts	179