

ALCUNE NOVITÀ DOCUMENTARIE SULLO SCULTORE FRANCESCO GRASSIA*

MASCIA MELEO - JACOPO CURZIETTI

LA BIOGRAFIA

In merito a Francesco Grassia, scultore di origine siciliana, si hanno poche cognizioni¹, limitate da un lato dalla carenza di opere rintracciate, dall'altro dalle vistose lacune documentarie che hanno contribuito a relegare questo artista ad un ruolo inevitabilmente marginale. Ignorato dalla lettura artistica, se si eccettua la scarsa citazione del Titi², sinora gli studi che lo riguardano sono fermi al rilevante contributo offerto da Italo Faldi nel 1958, nel quale lo studioso esaminava alcuni documenti inediti provenienti dall'archivio Cardelli tentando una periodizzazione del soggiorno romano dello scultore ed aggiungendo all'esiguo catalogo dell'artista una nuova opera³. Successivamente al brillante intervento dello studioso, Francesco Grassia tornò ad essere completamente ignorato dalla critica moderna, la quale in più occasioni si è limitata a sottolinearne la personalità isolata e l'originale stile scultoreo, senza compiere ulteriori ricerche.

L'inedita documentazione presentata in questa sede consente di precisare alcune affermazioni circa l'effettiva permanenza dello scultore a Roma e di avanzare nuove ipotesi sulla vicenda professionale del Grassia; tuttavia, malgrado le novità archivistiche, non è stato possibile chiarire del tutto i numerosi interrogativi circa la controversa personalità di questo autore. Pertanto questo studio deve essere inteso essenzialmente come un contributo documentario privo dell'ambizione di presentare una ricerca esaustiva.

Francesco Grassia nacque a Palermo in data imprecisata; se non esiste alcun dubbio sull'origine dello scultore, la cui provenienza è costantemente ribadita tramite l'epiteto "palermitano" in tutti i documenti ufficiali⁴, il periodo in cui nacque ha suscitato costanti perplessità: i citati documenti Cardelli sembravano indicare il 1661 come termine *ante quem* per l'arrivo in città del Grassia, ed il 29 novembre 1683 come limite indicativo della morte dello scultore⁵. Il ritrovamento dell'atto di morte datato 23 giugno 1670 consente finalmente di determinare con esattezza il decesso dell'artista e di acquisire nuove informazioni biografiche⁶.

Dal documento si evince che lo scultore morì in Roma settantenne e fu sepolto, secondo la volontà espressa nel testamento, nella chiesa di S. Maria sopra Minerva⁷; pertanto, prestando fede alla datazione riportata nel certificato, egli venne alla luce alle soglie del XVII secolo. Tuttora non si è in grado di stabilire con certezza i componenti del nucleo familiare dell'artista, eccettuati il padre Marcantonio e la sorella Giulia nominati entrambi nel testamento⁸, non vi è alcuna informazione circa la presenza nel mondo dell'arte di suoi congiunti che potessero avviarlo alla pro-

fessione artistica; di conseguenza, non è possibile verificare in quali circostanze avvenne l'esordio dello scultore e soprattutto da chi ricevette la prima educazione artistica.

La necessità di retrodatare la nascita dello scultore consente altresì di anticiparne l'arrivo nella città pontificia ben prima di quanto ipotizzato dalla critica: non è pensabile infatti che Francesco Grassia intraprendesse il lungo viaggio alla volta di Roma in tarda età, inoltre la documentazione rintracciata testimonia la sua presenza in città già alla metà del secolo⁹. Si comprende forse ora con maggiore certezza perché lo scultore sembra avverso ad abbandonare le formule tardomanieristiche siciliane in favore dell'aggiornato linguaggio figurativo barocco; verosimilmente quando egli giunse in città aveva già maturato un particolare ed originale linguaggio stilistico e proprio su questa nuova formula confidava di basare la propria carriera artistica romana.

Difficile stabilire quanto successo abbia ottenuto presso il mercato romano: dello scultore si conservano complessivamente tre opere pubbliche; viceversa, l'ostinazione con cui perseguì il proprio modulo artistico convince nel ritenere che la parte preponderante del proprio mestiere sia stata indirizzata verso il collezionismo privato, che evidentemente ne apprezzava le originali creazioni¹⁰.

Francesco Grassia è documentato a Roma durante gli anni '50 del Seicento, presso la parrocchia di Sant'Andrea delle Fratte, esattamente in vicolo dei Rocchetti, di rimpetto al monastero di San Giuseppe a Capo le Case¹¹, ma verosimilmente era giunto in città diversi anni prima. Secondo quanto emerge dalle ricerche effettuate, trascorse un'esistenza solitaria: lontano dalla famiglia e da qualsiasi legame parentale, strinse rapporti d'amicizia con personalità di umili origini, dedite ai più diversificati mestieri, che certamente non costituivano relazioni professionalmente vantaggiose, cui profittare per ottenere nuovi incarichi, ma verso i quali lo legava una profonda affinità rappresentata, in misura maggiore, dalle modeste condizioni economiche condivise.

Scorrendo il testamento redatto dallo scultore il 13 giugno 1670¹², si ricavano i nomi di alcuni tra questi: Giuseppe Maturi, Stefano Mandelli, Felice Spiriti¹³, Marcantonio Sambiaschi e Carlo Gentile; costoro furono tra i maggiori beneficiari dei beni posseduti dal Grassia, il quale, assicuratosi che tutto il denaro depositato presso il Banco di Santo Spirito (ottocento scudi) fosse recapitato alla sorella Giulia, suddivise equamente tutte le opere ed i bozzetti rimasti nella bottega. Invero, egli non possedeva uno studio privato in cui dar vita alle proprie creazioni; piuttosto, come perfettamente intuibile esaminando la documentazione, aveva adibito una stanza della propria abitazione a laboratorio artistico, confidando nella possibilità di sfrutta-

re la condizione favorevole di soggiornare al pianterreno dello stabile (come si arguisce dalla presenza del cortile), in modo da assicurarsi l'opportunità di avere delle condizioni ottimali per l'esposizione delle opere.

La lettura delle disposizioni ereditarie dello scultore unitamente all'analisi dell'inventario dei beni posseduti restituisce appieno l'umile universo domestico del Grassia: esclusi i pochi mobili e gli indumenti disposti nelle varie stanze dell'appartamento, l'alloggio era gremito di modelli in creta, cera, gesso e dagli strumenti di lavoro; non sono invece menzionate stampe o dipinti di valore, come non è riportato alcun oggetto pregiato.

Colpisce, piuttosto, la copiosa presenza di libri nell'abitazione: in tutto sono registrati cinquanta volumi dei quali una decina ceduti a Stefano Mandelli, mentre gli altri furono lasciati, a titolo di legato, alla chiesa romana di San Isidoro¹⁴. L'esistenza di questi testi suggerisce la propensione di Francesco Grassia nei confronti dell'erudizione; ciò nonostante, non essendo indicati i titoli dei volumi, non è possibile stabilire quali opere effettivamente possedesse, perdendo in questo modo anche l'opportunità di aprire uno spiraglio nella comprensione di alcune misteriose iconografie realizzate nelle sue opere. Al Mandelli, amico di vecchia data con il quale aveva convissuto negli anni precedenti la morte ospitan-

done anche il nipote¹⁵, lasciò, come già accennato solo pochi libri¹⁶ mentre la quota ereditaria di maggior valore, ossia l'esigua argenteria domestica, fu suddivisa tra Giuseppe Maturi e Don Matteo Parisi, cappellano di Santa Maria Maggiore, entrambi suoi fidati esecutori testamentari¹⁷.

Dalla documentazione emerge chiaramente anche la fitta rete di conoscenze che sembrerebbero collegare Francesco Grassia ad alcune delle maggiori famiglie romane: i Matthei Orsini, gli Odescalchi, i Borghese ed i Cardelli¹⁸. Tuttavia, eccettuati questi ultimi, non si è rintracciato alcun documento che possa confermare un rapporto professionale tra lo scultore e questi illustri mecenati; viceversa è certificata la relazione d'amicizia tra il Grassia ed alcuni servitori di queste importanti casate, verso i quali sembra

legato da un profondo affetto testimoniato altresì dal riguardo e dalla parsimonia con cui suddivise le proprie opere – per lo più modelli preparatori e bozzetti –, per fargliene dono.

Ad ognuno di loro fu assegnata una scultura: Marcanonio Sambiaschi, impiegato presso i Borghese, ricevette un modello di un angelo¹⁹; l'anonimo Francesco, da identificarsi con ogni probabilità nel Francesco da Giove citato nel testamento²⁰, "credenziere" del cardinal Odescalchi, un Ercole di cera unitamente ad altri modelli non specificati; infine, a Girolamo Ferretti, maniscalco con bottega nei pressi di Palazzo Cardelli, fu ceduta una copia del *Torzo del Belvedere* e un bassorilievo in gesso²¹. Non è impro-

probabile che questo gruppo ristretto di conoscenti favorisse lo scultore, accreditandolo ed introducendolo presso i propri "signori" per incoraggiarne le commesse. La presenza di Girolamo Ferretti tra i beneficiari delle opere del Grassia sembra avvalorare ulteriormente questa ipotesi: egli abitava nelle immediate vicinanze di Palazzo Cardelli e proprio Carlo Cardelli senior è ancor oggi l'unico noto committente privato del Grassia, per il quale lo scultore realizzò intorno al 1663, l'*Allegoria della vita umana* (figg. 1, 2) conservata attualmente presso la Maymont Foundation



Fig. 1 – F. GRASSIA, ALLEGORIA DELLA VITA UMANA, VIRGINIA, RICHMOND, MAYMONT FOUNDATION (DA A. BACCHI)

di Richmond (Virginia), pagata 360 scudi poi tramutati in un vitalizio di 18 scudi annui. Non è improbabile che il Ferretti prestasse i propri servizi alla famiglia Cardelli e che in qualche maniera avesse introdotto l'amico presso la celebre famiglia.

Concludendo, le significative informazioni contenute nei documenti presentati e le successive precisazioni contribuiscono a definire più concretamente la personalità e la professione di uno scultore sinora ingiustamente poco considerato, ma non esauriscono comunque le incertezze che ancora avvolgono il ritratto questa figura.

MASCIA MELEO

LA PRODUZIONE ARTISTICA

Considerato dalla critica moderna “un artista isolato, evidentemente allievo di nessuno”²², Francesco Grassia ha sofferto, e in gran parte soffre tuttora, di scarsa considerazione da parte della storiografia, tanto che estremamente esigue sono le informazioni note circa il profilo biografico e la produzione artistica. Il silenzio dei contemporanei²³, unitamente all'esiguità delle opere note e allo stile estremamente eclettico e personale, sono tutti fattori che hanno contribuito a far calare sulla sua vicenda professionale e umana un profondo oblio.

Benché l'influenza esercitata sull'evoluzione della scultura romana del secondo Seicento sia pressoché inconsistente e il suo linguaggio figurativo cristallizzato in un mondo autoreferenziale chiuso a ogni possibile sviluppo, il Grassia si presenta comunque come una personalità rilevante del tempo, non fosse altro per lo stesso paradosso rappresentato da un artista tardo cinquecentista attivo in una città che aveva già da decenni superato l'esperienza del manierismo e, consumata un'intensa stagione all'insegna del naturalismo caravaggesco, era ormai diventata il centro propulsore della nuova estetica barocca a livello internazionale.

Nella città pontificia, crocevia di esperienze e luogo di coesistenza di correnti figurative eterogenee e spesso in aperto contrasto e accesa polemica, lo scultore palermitano giunse negli anni Cinquanta del XVII secolo, forse spinto dal desiderio di una svolta professionale e conseguentemente economica, magari confidando sull'appoggio di qualche conterraneo la cui posizione sociale nell'Urbe era ormai consolidata²⁴. Dall'analisi delle sue opere emerge chiaramente che, al momento dell'arrivo in città, il Grassia doveva già aver maturato un proprio stile, perfettamente aderente alle tendenze tardomanieristiche siciliane, con particolare riferimento alla produzione della bottega di Antonello Gagini e, tramite questa, alle composizioni di Nicola Pisano; non meno significativo dovette essere l'ascendente esercitato sullo scultore dall'arte devozionale spagnola del XVI secolo, tra cui spiccano le sculture pregne di intenso patetismo realizzate da Juan de Juni.

Il Grassia non abbandonò mai questi presupposti figurativi, al punto da mostrarsi fondamentalmente disinteres-

sato a rinnovare il proprio universo figurativo alla luce delle più moderne realizzazioni scultoree della Roma barocca, quasi fosse animato dal desiderio di portare avanti un proprio, personalissimo discorso, immutabile nel corso degli anni.

Quanto vi potesse essere di programmatico in questo atteggiamento lo si può solo ipotizzare; certamente l'analisi delle volontà testamentarie del Grassia documenta che questo isolamento, lungi dall'essere un tramite per il successo, si dimostrò piuttosto un modo per restare ai margini del dibattito artistico e culturale romano. I nomi che compaiono nel testamento sono tutti esponenti di quel proletariato urbano dedito ai più diversificati mestieri; unica eccezione è rappresentata dal defunto barone Giuseppe Matthei Orsini e dal figlio Mario, al quale, “in segno di gratitudine, et amorevolezze ricevute”, decise di lasciare un “gruppetto di statue di marmo rappresentante un cupidino, che piange, et un altro che taglia un'albero”²⁵; rara testimonianza, quest'ultima, del legame con



Fig. 2 – F. GRASSIA, ALLEGORIA DELLA VITA UMANA, VIRGINIA, RICHMOND, MAYMONT FOUNDATION, PARTICOLARE (DA A. BACCHI)

una famiglia di rango che dovette sostentarla economicamente durante tutta la vita, al pari di quanto fecero i Cardelli, che in cambio del gruppo con l'*Allegoria della vita umana*, accordarono alla scultore una “stenta pensione” di 18 scudi annui²⁶.

L'inventario dei beni stilato alla sua morte avvalorò ulteriormente queste considerazioni; al di fuori di pochi indumenti di scarso valore e di una mobilia spartana, il Grassia possedeva solo tre tele di nessun interesse e una considerevole quantità di modelli in creta, cera e gesso²⁷. L'analisi di questo materiale permette di avanzare alcune ipotesi sulle opere perdute, sui soggetti che prediligeva e sul mercato al quale si rivolgeva.

La produzione dell'artista dovette incentrarsi prevalentemente sulla realizzazione di piccole sculture in marmo dirette ai collezionisti privati romani, con particolare riferimento a quanti, formati culturalmente nel XVI secolo, apprezzavano i prodotti artistici di sapore manieristico e a quanti semplicemente non possedevano i mezzi economici necessari per poter acquistare oggetti d'arte realizzati dai grandi artisti del tempo o dalle loro qualificate botteghe.

Forse proprio dall'esigenza di soddisfare questo mercato nacque la necessità di accostarsi alle prime opere del Bernini, come si evince chiaramente dall'analisi stilistica dell'*Allegoria della vita umana* di Richmond (figg. 1, 2), unica superstite tra le sculture destinate al mecenatismo privato²⁸; il neo-ellenismo espresso nelle sculture giovanili dal Bernini rappresentò per il Grassia uno strumento per svecchiare il proprio stile e, nel contempo, un modo per affinarlo senza stravolgerne i presupposti linguistici e formali: tuttavia, l'utilizzo indiscriminato del trapano, strumento prediletto dal siciliano, impedì alla composizione di mantenere inalterato il vigore plastico e pittorico che il Bernini era riuscito a infondere alle sue creazioni.

Sebbene il pagamento di 360 scudi non sia irrilevante e bensì un'indiscutibile testimonianza di apprezzamento delle sue capacità artistiche, la critica ha considerato questo tentativo di avvicinarsi a modelli figurativi più moderni alquanto contraddittorio, dal momento che lo scultore pretendeva di aggiornarsi assorbendo le suggestioni di un linguaggio anch'esso ormai superato²⁹. Non solo il gusto del tempo era cambiato radicalmente, ma la nuova fisionomia assunta dalle botteghe dei grandi artisti barocchi permetteva di saturare il mercato artistico romano con un impressionante numero di opere, magari di qualità non sempre eccellente, ma realizzate in poco tempo e a prezzi non necessariamente proibitivi.

Presumibilmente il Grassia dovette essere ben consapevole di questa realtà sociale e culturale; tuttavia le ancora scarse notizie documentarie e la sua stessa personalità artistica, poco incline ad essere ricondotta entro i rigidi schemi di una corrente o di un ambito figurativo, non consentono di tracciare un quadro sempre lineare e coerente delle sue scelte e delle sue evoluzioni artistiche.

Nuovamente l'analisi dell'inventario dei beni introduce ulteriori elementi di riflessione, tali da smentire, ad esempio, una conoscenza superficiale e settoriale della produzione berniniana, come finora proposto dalla critica: nella nota stilata da Stefano Mandelli si menziona un "basso rilievo [...] rappresentante il tempo che scopre la verità" lasciato in eredità a Giacinto Rosati³⁰ e da questi ritirato entro il 31 luglio 1670, allorché firmò la ricevuta per aver acquisito il "marmo abbozzato"³¹.

Sebbene non vi siano puntuali riscontri documentari, si può ipotizzare che l'opera fosse una replica del gruppo raffigurante la *Verità svelata dal Tempo*, ideato dal Bernini "per suo studio e gusto"³²; del resto, molti indizi spingerebbero ad ipotizzare che il Grassia possa aver osservato e studiato di persona questo celeberrimo esempio di arte berniniana: occorre infatti ricordare che l'unica statua portata a termine, la *Veritas*, insieme ai numerosi progetti grafici e al modello del gruppo menzionato dalle fonti³³ rimasero sino alla morte del Bernini nel suo studio in via della Mercede; da quanto emerso dalle ricerche condotte presso l'Archivio Storico del Vicariato di Roma, siamo ora informati che il Grassia abitava nelle immediate vicinanze, precisamente in vicolo dei Rocchetti, presso la chiesa S. Giuseppe a Capo le Case³⁴; non si esclude, pertanto, che il Bernini possa averlo accolto nel suo studio, assieme ai tanti vi-

sitatori di cui amava circondarsi mentre lavorava alle sue opere³⁵.

Ad avvalorare questa ipotesi sembrerebbero proprio le considerazioni avanzate dalla critica in merito ai succitati disegni preparatori del Bernini, secondo cui lo scultore dovette pensare inizialmente alla realizzazione di un quadro, con maggior verosimiglianza, di un bassorilievo³⁶; dando per buona quest'ultima valutazione, l'opera dell'artista siciliano avrebbe dovuto offrire un'impaginazione formale molto simile a quella inizialmente ideata dal Bernini, tale da far ritenere probabile un'osservazione diretta di quegli schizzi.

Suggestivo sarebbe infine considerare la coincidenza di motivazioni che potrebbe aver spinto il Grassia a misurarsi col tema della *Verità svelata dal Tempo*: infatti, se la temporanea crisi di consensi che investì il Bernini fu la ragione determinate per spingerlo ad elaborare questa immagine, non è improbabile che anche nell'animo dello scultore siciliano, le cui difficoltà erano destinate a protrarsi per tutta la vita, albergasse la speranza di un futuro riscatto da affidare ad un'opera d'arte destinata a restare nella sua abitazione per propria consolazione.

Quanto questo latente berninismo abbia influenzato stilisticamente e formalmente la produzione del Grassia diretta ai privati non è questione di semplice risoluzione. La stessa lacunosità dei documenti, spesso fin troppo circostanziati, non permette di valutare appieno neanche l'eventuale attività dello scultore nel commercio antiquario, sia nelle vesti di restauratore che in quelle di mercante d'arte antica. È il caso di un mandato di pagamento di 35 scudi "per prezzo di una testa di marmo", emesso il 18 ottobre 1664 da monsignor Ludovico Antonio Manfroni³⁷.

La concisione del documento non consente di appurare se la dicitura "testa di marmo" possa in effetti riferirsi ad una scultura antica, oppure semplicemente indicare un busto realizzato ex novo dallo scultore; del resto, la stessa presenza di una copia del "torzo di Belvedere in creta cotta" tra i beni ereditari³⁸ più che una testimonianza di attenzione alla statuaria classica sembrerebbe testimoniare invece un attestato di ammirazione per la figura del Michelangelo – profondo conoscitore dell'originale oggi ai Musei Vaticani – di cui il Grassia possedeva una copia in cera ritraente "il Christo della Minerva"³⁹ e un "modello di Moisé à sedere piccolo di creta cotta"⁴⁰.

Se uno studio della produzione diretta ai privati è, come visto, ancora problematica, viceversa un'analisi più precisa è possibile per quanto attiene alla realizzazione di opere destinate alla pubblica fruizione. Anche in questo ambito l'attività dello scultore non dovette essere costellata da significativi successi: in un'epoca in cui all'arte si chiedeva di realizzare opere di alto valore simbolico e di grande forza comunicativa, un artista come il Grassia non poteva che restare in secondo piano, ancor più considerando il ruolo egemonico svolto dalla bottega del Bernini nel campo delle commissioni pontificie e dei grandi ordini religiosi.

Questa dittatura artistica, responsabile del diffondersi di una vera e propria *koinè* stilistica e figurativa⁴¹, respinse lo scultore siciliano, orgogliosamente ancorato ad un lin-

guaggio tardocinquecentesco, ai margini del dibattito artistico. A queste difficoltà ambientali si aggiungano inoltre le sue limitate capacità nel realizzare opere di grande formato e lo scarso talento nella modellazione dello stucco, all'epoca materiale d'eccellenza nei grandi cantieri decorativi di chiese e ambienti pubblici.

Non può sorprendere, pertanto, che la quasi totalità delle opere dello scultore presenti nelle chiese romane siano donazioni personali piuttosto che il risultato di una commissione di un ordine religioso o di un'istituzione pubblica. Coerentemente con la propria cultura artistica, anche in queste opere il Grassia si tenne distante dal *ductus* figurativo dell'epoca, elaborando iconografie inconsuete, utilizzando schemi compositivi originalissimi e cogliendo stimoli e spunti da un vasto campionario risalente fino al medioevo.

La scultura certamente più sorprendente del suo seppur ridotto catalogo è il *San Girolamo* nell'omonima chiesa della nazione croata (fig. 2)⁴². La statua, ignorata dalle fonti e priva di qualsiasi riscontro documentario⁴³, è stata assegnata dalla critica al Grassia su basi essenzialmente stilistiche⁴⁴; seduta su una roccia di bernianiana memoria, la figura del santo presenta tratti somatici assai caratterizzati, resi con notevole talento dallo scultore mediante un sapiente uso del trapano, che scava la superficie della pietra conferendo un intenso effetto chiaroscurale. Alle spalle di Girolamo, su un albero di lauro assai stilizzato, in cui forti sono le reminescenze arcaico-medievali, un'aquila sostiene col becco un cartiglio con inciso "ambient terrena gentiles"; tra il fogliame, quasi fossero frutti maturi, alcuni putti, icastica raffigurazione della voce di Dio, sembrano ispirare al santo i pensieri che va trascrivendo nel libro; quest'ultimo, certamente il miglior brano scultoreo dell'insieme, giace mollemente aperto sulle sue ginocchia, realisticamente delineato in ogni sua pagina. La composizione è chiusa, sulla destra, da un leone⁴⁵ che, mentre reca tra le zampe un calamaio dove è immersa una penna finemente lavorata, mostra il capo completamente ritorto in una posa volutamente innaturale e perturbante.

Più composto, sebbene altrettanto originale dal punto di vista iconografico, è il gruppo della Minerva raffigurante la *Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* (fig. 3)⁴⁶. Unica opera firmata e datata⁴⁷, la scultura venne donata dal Grassia ai Padri Domenicani il 23 gennaio 1670, con l'esplicita richiesta di collocarla "in dicta ecclesia S. Mariae super Minerva manui sinistrae altaris maioris", al fine di "dare sepulturam eius cadaveri in dicta venerabile ecclesia"⁴⁸. Il gruppo, per il quale la critica ha un po' frettolosamente proposto paralleli con l'opera di Leonardo, Michelangelo⁴⁹ e del Sansovino⁵⁰, è viceversa uno straordinario esempio di arte siciliana, alla cui tradizione figurativa rimandano sia il velo della Madonna, sia le vesti dei fanciulli⁵¹.

L'arcaismo del Grassia giunge ad accenti di forte lirismo nel volto della Vergine, nel silenzioso dialogo degli sguardi e nella gestualità semplice e naturale dei fanciulli; nel contempo la resa delle fisionomie, la fattezze dei panneggi e la stessa tecnica d'esecuzione anticipano alcune delle

più moderne istanze della scultura italiana del XIX secolo⁵². Come per il *San Girolamo* anche in quest'opera lo spunto iconografico è assolutamente originale: in grembo alla figura centrale della Madonna, il Gesù Bambino benedice il calice sporgendosi verso i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista, che, in atto di stringersi le mani paffute, occupano il lato sinistro della composizione⁵³.

La scelta di accostare la figura dell'Evangelista ancora fanciullo accanto alla più canonica immagine del Battista bambino deriva presumibilmente dal ruolo affidato all'apostolo nelle Sacre Scritture: inizialmente discepolo proprio del Battista⁵⁴; Giovanni "il prediletto"⁵⁵ abbandonò la sua attività e i suoi affetti per seguire Cristo⁵⁶, annullando la propria individualità per adempiere con totale abnegazione al compito di diffondere il messaggio di Dio; presente nei momenti più importanti della Passione, a lui fu rivelato il nome del traditore di Cristo⁵⁷ e, soprattutto, unicamente a lui fu concesso di restare vicino alla Croce sulla quale il Messia, agonizzante, gli affidava la propria madre⁵⁸; infine, chiestogli di accorrere al sepolcro dove era stato deposto il corpo del figlio di Dio, benchè giunto per primo, cedette il passo a Pietro, cui era stata affidata la guida della Chiesa⁵⁹.

Il compito di Giovanni non fu infatti l'organizzazione e la direzione del popolo di Dio sulla terra, bensì la rivelazione del trionfo di Cristo nel giudizio finale, così come narrato nell'*Apocalisse*. Si chiude così il mistero delle prefigurazioni narrate dai Vangeli: a Giovanni Battista, che annunciò la venuta del Cristo, unigenito figlio di Dio partorito dal ventre dell'incorrotta Maria, risponde il discepolo Giovanni Evangelista, che della Vergine sarà custode e protettore e che annuncerà la vittoria di Cristo sul male assistendo al suo sacrificio attraverso il martirio della croce, simboleggiato, al centro della composizione, dal calice eucaristico.

Un sacrificio, stando a quanto riportato dalla leggenda, che lo stesso apostolo dovrà affrontare sfidando il sacerdote pagano che voleva avvelenarlo, in una sorta di immedesimazione con la figura del Messia⁶⁰. Non sorprende, pertanto, che dal fondo della coppa offerta da Gesù al suo apostolo, emerga un serpente, tuttora ben visibile nonostante le serie lesioni del marmo. L'Evangelista diviene così l'autentico protagonista dell'insieme, vero vertice concettuale della parabola, umana e divina ad un tempo, del figlio di Dio tra gli uomini.

Al di sotto del gruppo, su una base realizzata nell'Ottocento⁶¹, è un rilievo raffigurante l'*Adorazione dei pastori* (fig. 3), sulla cui attribuzione la storiografia rimane tuttora discorda⁶². Sebbene lo stile sensibilmente arcaico della composizione spingano a ritenerlo opera dello scultore palermitano, le evidenti sproporzioni anatomiche, la rozzezza dell'impaginazione e l'esecuzione mediocre indicano la mano di un artista inesperto e di scarso talento. L'assenza di qualsiasi riferimento al rilievo nell'atto di donazione stipulato dal Grassia sembra essere un'ulteriore conferma di questa ipotesi.

Ultima opera realizzata è il rilievo nella chiesa dei Ss. Ildefonso e Tommaso da Villanova (fig. 4)⁶³. Citato tra le

opere conservate nella bottega dell'artista alla sua morte⁶⁴, il "Presepe con Gloria del Paradiso" è menzionato nel testamento dello scultore, che ne dispose la cessione ad una chiesa romana scelta dai propri esecutori testamentari⁶⁵; ricordato dalle fonti come "opera studiata, e fatica di molti anni"⁶⁶, venne collocato sull'altare della prima cappella a destra entro il 1674, data che segna il termine degli interventi di ristrutturazione dell'ambiente chiesastico diretti dall'architetto Giuseppe Paglia⁶⁷.

Il rilievo è una sintesi dei limiti e delle

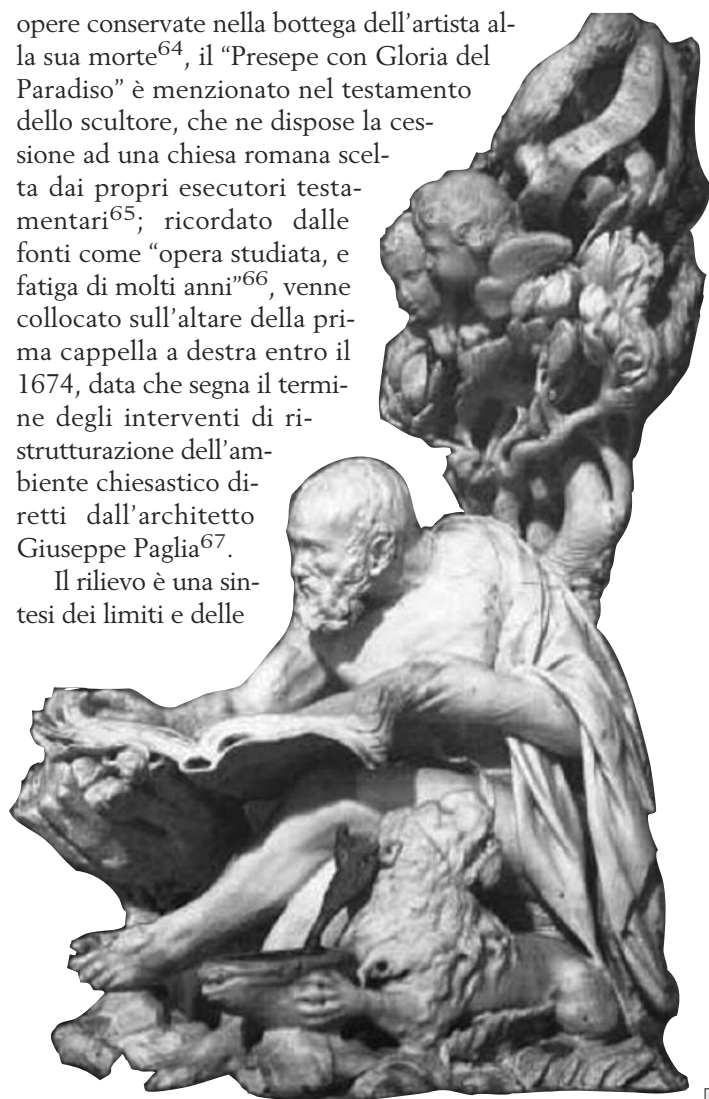


Fig. 3 – F. GRASSIA, SAN GIROLAMO, ROMA, S. GIROLAMO DEI CROATI (DA A. BACCHI)

Fig. 4 – F. GRASSIA, MADONNA CON BAMBINO E I SANTI GIOVANNI BATTISTA E GIOVANNI EVANGELISTA, ROMA, S. MARIA SOPRA MINERVA

evoluzioni del linguaggio figurativo dello scultore: l'accostarsi caotico di un turbine di personaggi determina un insieme disordinato in cui l'*horror vacui* ha la meglio su qualsiasi ragione compositiva; rimembranze stilistiche e formali desunte dalla produzione di Nicola Pisano si mescolano con un insistito arcaismo desunto dall'osservazione dei sarcofagi romani del III secolo d.C.; figure affusolate ed eleganti si contrappongono a fisionomie tozze e goffe; la semplice purezza del sentimento umano che anima il silente dialogo tra la Vergine e i pastori si accende nel registro superiore negli squilli di tromba di una macchinosa apparizione dell'Eterno.

Lo scalpello incide la pietra lavorandola e quasi tormentandola in ogni brano figurativo, le linee non scandiscono i volumi, bensì li serrano tra loro impedendo all'occhio dello spettatore di soffermarsi su singoli dettagli, facendolo viceversa scivolare da un'immagine all'altra senza soluzione di continuità. In questo tumultuoso insieme di

idee, spunti, citazioni più o meno letterarie, spiccano per originalità gli angeli musicanti che chiudono lateralmente la composizione; le fisionomie sfuggenti e la gestualità aggraziata rappresentano un'autentica novità nel repertorio del Grassia.

Improvvisamente l'ostentato manierismo di cui si sentiva orgogliosamente custode si evolse in un'immagine anticipatrice delle raffinate creazioni settecentesche: le vesti scivolano sui morbidi incarnati lasciando le voluttuose spalle nude, i capelli vibrano come agitati dal vento, le pose e i gesti assumono cadenze affettate e maliziose.

Questa prudente evoluzione dovette essere il risultato di una laboriosa e meditata riflessione intrapresa dal Grassia sulla propria grammatica figurativa.

La morte, sopraggiunta nel 1670, impedì a queste caute aperture di concretizzarsi in un coerente e organico linguaggio scultoreo in cui potessero armonizzarsi le premesse manieristiche proprie della sua prima formazione con le moderne istanze figurative del tardo Seicento. Così, come già accaduto per le altre opere pubbliche dello scultore, anche il rilievo nella chiesa dei Ss. Ildefonso e Tommaso da Villanova era destinato a restare un *unicum* nel panorama romano del XVII secolo. La mancanza di allievi e la totale dispersione dei suoi beni, ivi compresi bozzetti e modelli, è un'estrema testimonianza della scarsa fortuna sofferta dal Grassia, la cui esperienza professionale era destinata a restare senza seguito.

JACOPO CURZIETTI



DOCUMENTO I

ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 257, cc. 484r-486v, 492r/v (c. 484r)

Testamentum conditum per D. Franciscum Grassiam
Die 12. Junij 1670.

Il Sig.r Francesco Grassia figliolo del quondam Marc'Antonio palermitano scultore in Roma dà me notaro conosciuto, sano di mente, senso, vista, loquela, et intelletto, benche infermo di corpo per il mal d'orina, considerando, è sapendo, che à tutti per li peccati de nostri primi padri è destinata la morte, ne esservi cosa più certa di essa morte, né più incerta dell'ora, e punto di quella, perciò mentre si ritrova sano di mente, senso, vista, loquela, et intelletto, benche infermo alquanto di corpo di mal d'orina, come sopra, hà deliberato di fare, conforme di sua spontanea volontà, et in ogni miglior modo, che di ragione puole, e deve fà il suo presente ultimo nuncupativo testamento, chè di raggion civile si dice senza scritti nel modo, è forma seguenti cioè.

Prima cominciando dall'anima, come più degna del corpo, e di tutte l'altre cose del mondo, quella raccomanda con tutto il cuore all'Onnipotente Iddio Trino, et Uno, et alli preghi della Gloriosissima Sempre Vergine Madre Maria, e di tutta la Corte (c. 484v) Celeste humilmente supplicandoli ad intercedere appresso Sua Divina Maestà la remissione de suoi peccati, e la Gloria del Paradiso, et il suo corpo, quando dà esso sarà separata l'anima elegge la sepoltura nella venerabile chiesa della Minerva, alla qual chiesa vuol esser portato privatamente con due torcie, et ivi esposto con otto torcie, e mentre il suo corpo starà sopra terra si celebrino una messa cantata, e cento altre messe basse per l'anima di esso testatore, alla qual chiesa lascia le raggioni della sepoltura solamente.

Per suffragio dell'anima sua ordina, e vole, che si facino celebrare dall'infrascritti suoi esecutori testamentarij le messe di S. Gregorio, e di S. Lorenzo dentro, e fuori di Roma rispettivamente cinque alla Colonna di Nostro Si-

gnore in S. Prassede, e cinque altre à S. Maria Liberatrice in Campo Vaccino per una sol volta.

Trovandosi, et havendo esso testatore un Presepe con Gloria del Paradiso, et altre figure, dà esso testatore scolpite, e fatte in un pezzo di marmo bianco grande per altare, vuole, et ordina, che li suoi esecutori testamentarij infrascritti, o lo possino far mettere in una chiesa cospicua di Roma à loro arbitrio, ò pure lo possino vendere, et alienare per il prezzo, che se ne ritroverà, e che parerà giusto, è convenevole ad essi Sig.ri esecutori testamentarij, à quali dà ampla facultà, et autorità di vendere detta opera, e

riscuotere detto prezzo, e (c. 485r) quello riscosso farne quietanza, tanto publica, come privata, con condizione però, che detti Sig.ri esecutori lo spendino detto prezzo in farne celebrare tante messe ad altari privilegiati in diverse chiese di Roma à loro arbitrio per l'anime del Purgatorio, e di esso testatore.

Per reggione di legato, et in ogn'altro miglior modo lascia alli Padri Giesuiti del Colleggio Romano un gruppetto di marmo rappresentante l'Assunta dà esso testatore non perfettionato, dà consegnarseli seguita la morte di esso testatore dà detti Sig.ri esecutori.

Item per raggione di legato, et in ogn'altro miglior modo, in segno di gratitudine, et amorevolezze ricevute, tanto dalla bona memoria dell'Eccellentissimo Sig.r Baron Giosepe Matthei Orsini, quanto dall'Eccellentissimo Sig.r Duca Mario Matthei Orsini suo figliolo, lascia al medesimo Eccellentissimo Sig.r Duca un gruppetto di statue di marmo rappresentante un cupidino, che piange, et un altro che taglia un'albero, dà consegnarseli come sopra.

Pe raggione di legato come sopra lascia una cassa, con biancheria, vestiti, e tutto quello vi si troverà dentro al tempo della sua morte à mastro Girolamo Ferretti, e sua moglie, dà consegnarseli come sopra.

Pe raggione di legato come sopra lascia una cassa, con biancheria, vestiti, e tutto quello vi si troverà dentro al tempo della sua morte à mastro Girolamo Ferretti, e sua moglie, dà consegnarseli come sopra.

Per raggione di legato come sopra lascia il suo letto, con banche, e lettiera di ferro, tavole, pagliaccio, matarazzo, lenzole, coperte, e capezzale ad Ambrosio [lacuna] cuoco amico di detto testatore dà consegnarseli come sopra.

Per raggione di legato, come sopra lascio al Sig.r Giosepe Maturi suo (c. 485v) carissimo amico un gruppetto



Fig. 5 - F. GRASSIA, ADORAZIONE DEI PASTORI, ROMA, SS. ILDEFONSO E TOMMASO DA VILLANOVA

di statue con tre figure rappresentante In Vino Veritas, da consegnarsi seguita la sua morte.

Ordina, e vuole, che il Sig.r Stefano Mandelli altro suo amico si possi pigliare dieci pezzi di libri d'esso testatore à sua elettione.

Oridna, e vuole, che il resto de suoi mobili, arnesi, et altro dall'infrascritti suoi esecutori testamentarij siano distribuiti, e dati à quelle persone, che esso nominerà in un foglio da lui sottoscritto ad effetto d'inserirlo nel presente testamento.

Esso testatore dice, e dichiara havere à suo credito nel Banco di S. Spirito scudi ottocento moneta romana di giuli dieci per scudo però in questi scudi ottocento, et in tutti, e singoli altri suoi beni, tanto stabili, come mobili, ragioni, et attioni qualsivoglia presenti, e futuri, in qualsivoglia loro posti, et esistenti, et ad esso Sig.r testatore spettanti, et appartenenti, et che per l'avvenire gli potessero spettare, et appartenere, sua herede universale fà istituisce, e di sua propria bocca nomina la Sig.ra Giulia Grassia sua sorella carnale, moglie del Sig.r Stefano Pilo dimmorante in Palermo, se sarà viva, e non essendo viva, lascia, et istituisce suoi heredi universali li figli, tanto maschi, come femine di detta Sig.ra sua sorella, ogn'uno proprio rata, alli quali sorella, e nepoti in detti casi rispettivamente lascia detti scudi ottocento, e tutto il restante della sua heredità.

E perche detta Sig.ra Giulia, e nepoti rispettivamente si ritrovano in Palermo, ne possono facilmente venire qui in Roma à pigliare detta sua (c. 492r) heredità, però suoi esecutori testamentarij di quanto si contiene in questo testamento lascia, è deputa li Sig.ri Gioseppe Maturi sudetto, e don Matteo Parisi cappellano, ò beneficiato in S. Maria Maggiore, congiuntamente, e non divisamente, in solidum, alli quali Sig.ri esecutori esso testatore dà tutte, e singole facultà necessarie, et opportune non solo di mandare in esecuzione quanto si contiene in questo suo testamento, ma anco di riscuotere dal detto Banco di S. Spirito, e suoi ministri detti scudi 800, e dà altri suoi debitori qualsivoglia altra somma di denaro, farne quietanza, tanto pubblica, come privata à favore di detto Banco, e ministri, e di altri, che sarà di bisogno, nel modo, e forma, che sarà necessaria, e che parerà, e piacerà à detti Sig.ri esecutori testamentarij, quali debbano curare, e far rimettere in Palermo à detta sua sorella, ò nepoti rispettivamente detti scudi 800 e tutto quello vi restasse in mano di esso testatore, quale non vole, che possa esser revisto conto alcuno à detti Sig.ri esecutori, ne i quali esso hà sommamente confidato, e confida, che però esso testatore ad essi ratifica, et approva tutto quanto dà essi sarà fatto, operato, et eseguito in ogni miglior modo.

E questo esso testatore dice, e dichiara essere, e vuol che sia il suo ultimo nuncupativo testamento, e sua ultima volontà, quale vole che vaglia per ragione di testamento nuncupativo senza scritti, e se per detta ragione non valesse, vole che vaglia per ragione di codicillo, donatione per causa di morte, ò di qualsivoglia altra ultima (c. 492v) volontà, che meglio di ragione puol valere, e so-

stenere, cassando, et annullando qualsivoglia altro testamento, che sino al presente giorno havesse fatto per l'atti di qualunque notaro, e questo vuole che prevaglia, e preceda à tutti l'altri.

(c. 486r) Lista de legati fatti dà me infrascritto, oltre quelli espressi nel mio testamento hieri rogato per l'atti del Sig.r Bonanni notaro di Campidoglio, quali legati si dovranno parimente sodisfare dalli miei esecutori testamentarij dà me nominati in detto testamento, e

Prima al Sig.r Don Marco Parisi uno delli esecutori dà me nominati in detto mio testamento lascio quattro cucchiari, e quattro forchette d'argento, che si ritrovaranno nella mia heredità.

Alli Reverendissimi Padri di S. Isidoro di Roma lascio tutti li miei libri, che si ritroveranno nella mia heredità, toltone però li dieci pezzi dà me lasciati in detto testamento al Sig.r Stefano Mandelli, et anco lascio à detti Padri il mio crocefisso di metallo senza croce.

À Francesco credentiero al presente dell'Eminentissimo Sig.r Cardinal Odescalchi un Ercole di cera piccolo con due cassetini pieni di modelletti di cera, e terra diversi.

Al Sig.r Carl'Antonio franzese già mercante conosciuto dal Sig.r Stefano Mandelli lascio una tazzetta d'argento tondo, e liscia, et un modello di Moisè à sedere piccolo di creta cotta.

À Francesco dà Giove credentiere conosciuto parimente dal detto Sig.r Mandelli lascio il mio inginocchiatore di noce, un rinfrescatore con suoi manichi di rame, e due candelieri d'ottone.

Al Sig.r March'Antonio Sambiaschi, che serve l'Eccellentissimo Sig.r Principe Borghese lascio un modello d'un angelo di terracotta.

Al Sig.r Don Carlo Gentile lascio dieci pezzi di modello di gesso, e terra à sua elettione, et un modello di cera rappresentante una madalena, e tutti li miei disegni di carta di qualsivoglia sor - (c. 486v) - te che si ritroveranno nella mia heredità.

Al detto Sig.r Stefano Mandelli lascio anco un mio scaldavivande di rame

Tutti li altri miei rami voglio, et ordino, che si pesino, et una metà di essi lascio alla Madonna Santissima di Constantinopoli di Roma, et l'altra metà alli Padri di S. Maria Madalena nella venerabile chiesa di S. Maria in Trivio detta de Cruciferi.

À Felice del quondam Feliciano Spiriti relitta del quondam Felice d'Ercole lascio quello delli mobili della mia heredità, che parerà alli esecutori testamentarij, alli quali in tutto, e per tutto detta Felice debba stare in fede ho sottoscritto il presente foglio di mia propria mano quale hò riconosciuto, et l'ho consegnato al detto Sig.r Bonanni, ad effetto, che lo inserisca in detto mio testamento, al quale in tutto, e per tutto rimetto, questo di 13. Giugno 1670 in Roma.

Io Francesco Grassia mano propria

ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258, cc. 219r-223v; 233r/v (c. 219r)

Inventarium bonorum hereditarium quondam Francisci Grassiae
Die 8. Augusti 1670.

Nella bottega

Un Presepe con Gloria del Paradiso, et altre figure in un pezzo di marmo bianco grande per altare coperto da due lenzole (c. 219v)

Un credenzino d'albuccio usato con sua serratura, e chiave, con dentro due modelli di angeli di cera, con busto di cera, due gambe di cera, un'altro pezzo di modello senza testa

Un ritratto in tela dà testa del Sig.re Francesco senza cornice

Un'altro ritratto simile del Sig.r medico Castellano

Un'abbozzo in tela simile

Quaranta pezzi di diversi modelli di gesso, terra cotta, e cera, trà piccoli, e grandi, parte sani, e parte rotti (c. 220r)

Due rastelli di ferro

Due trapani, due mazzoli di ferro

Una cassetta piena di diversi ferri, e ferracci dà scultore, oltre diece altri pezzi, ò ferri

Un trapano, et un martellino lasciati nella lista à parte al Sig.r Andrea Marconi al quale si consegnaranno

Nella stanza dove morse detto quondam Francesco

Una credenza d'albuccio, con tre tintori dentro la quale sono quattro modelli di cera diversi d'incavo

Un torso di cera

Quattro, ò cinque altri modelletti di cera (c. 220v)

Nelli tiratori di detta credenza

Diversi modelletti di cera, gesso, e terra cotta

Sei tondini di gesso, e terra cotta di diversi ritratti

Una scatola tonda con dentro un'altro modello di cera

Un modello di gesso d'un angelo

Un bassorilievo di gesso

Venti altri pezzi di modelli diversi di cera, gesso, e terra cotta parte rotti, parte sani

Nel corridore

Su la porta un crocefisso di legno con sua croce

Un compasso di legno

Sessanta altri pezzi di diversi modelli trà cera, terra cotta, gesso parte rotti, e parte sani

Nel cortile

Due banchi di legno vecchi dà scultore

Un bancuccio vecchio da modellare (c. 233r)

Una cassetta dà tener li ferri

Sedici pezzi di diversi altri modelli, trà creta, e gesso

Un soffietto, con una colonnetta di marmo sopra la quale è mezza incudinetta di ferro piccolo, rotta per accomodare i ferri

Alcuni pezzi di marmo

DOCUMENTO III

ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258 (c. 233r)

Nota fatta da me sottoscritto Stefano Mandelli nel presente mese di Luglio 1670

in più volte per ordine del quondam Francesco Grassia accio subito seguita la sua morte si dassero alli infrascritti le infrascritte robbe e denari

Al Sig.r Andrea Marcone un tappo de rota de carro, et un asta da trapano, et una martellina e pezzi dieci di ferri ad elezione delli SS.ri esecutori testamentarij.

Al S.r Giacinto Rosati il basso rilievo che è nel cortile rappresentante il tempo che scopre la verità che sono due figure.

Al Sig.r Domenico spenditore del Sig.r cardinal Pio una Madonna con due putti di gesso basso rilievo et una figura che rappresenta la Carità di gesso.

Al medesimo il Christo della Minerva di cera.

Al mastro Gierolamo Ferretti il torzo di Belvedere di creta cotta et un basso rilievo di gesso che rappresenta uno che porta un vitello et una che porta certi piccioni attaccati a un bastone in spalla et un capretto in mano.

Al padre Giovanni Battista guardaroba del Collegio germanico l'Ecce homo con la veste rossa.

*) Il saggio è giunto in Redazione nel dicembre 2005.

1) Per un profilo dello scultore si cfr. L. LONGHI LOPRESTI, *Tre sculture di un siciliano a Roma*, in "L'Arte", XXX, 1927, pp. 89-96; A. RICCOBONI, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma 1942, pp. 251-253; I. FALDI, *L'allegoria della "Vita humana" di Francesco Gras-*

sia, in "Paragone", IX, 1958, 99, pp. 36-40; A. NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento*, Torino 1982, pp. 30, 87, 90, 248; A. BACCHI, *Francesco Grassia*, in A. BACCHI (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, p. 810; A. SERAFINI, *Grassia Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVIII, Cantanzaro 2002, pp. 689-700.

2) Cfr. F. TITI, *Studio di pittura, scultura*

et architettura nelle chiese di Roma, Roma 1674, pp. 175, 372.

3) I. FALDI, *op. cit.*

4) Cfr. APPENDICE DOCUMENTARIA.

5) Cfr. I. FALDI, *op. cit.*, pp. 38, 40.

6) Archivio Storico del Vicariato di Roma (=ASVR), *Parrocchia di S. Andrea delle Frat-*

te, Liber Mortuorum III ab anno 1647-1685, (1670) c. 187r. "Anno Domini 1670 die 23 Julij. Franciscus Grassia à Panormitanus statis annorum 70 circiter in communione S.M. Ecclesia [...]"

7) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I, c. 484v; ASVR, *Parrocchia di S. Maria sopra Minerva*, Liber Mortuorum IV ab anno 1669-1692, (1670), c. 49v. "Franciscus Grasia Sculptur Panormitanus ex Parochia Santi Andrea della Fratta sepultus est in nostra Ecclesia in comuni sepultura".

8) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I, cc. 484r, 485v.

9) Cfr. ASVR, *Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, vol. 51, c. 25v.

10) Cfr. *Infra*, *La produzione artistica*.

11) Cfr. ASVR, *Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, vol. 51, c. 25v; vol. 52, c. 17r; vol. 55, c. 28r; vol. 57, c. 20v; vol. 59, c. 23v; vol. 61, c. 19v.

12) Archivio di Stato di Roma (=ASR), *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 257, cc. 484r-486v, c. 492r/v; cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I.

13) Felice Spiriti, figlia di Feliciano Spiriti e vedova di Felice d'Ercole, documentata nel 1667 insieme al figlio Giuseppe presso lo stesso stabile abitato dal Grassia (cfr. ASVR, *Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, vol. 59, c. 23r) potrebbe essere parente del "setarolo di Palazzo" Orazio Spiriti per il quale si cfr. J. CURZIETTI, M. MELEO, *Arte e Potere nella Roma del Seicento. Documenti dalla contabilità di Alessandro VII Chiigi, dall'eredità di Maria di Savoia e alcune notizie su Antonio Chiccarelli, Ciro Ferri, Baldassarre Mari, Pierre Puget e sull'altare del SS. Sudario a Roma*, in S. MACIOCE (a cura di), *Ori nell'Arte*, 2006, note 4, 10, in corso di stampa.

14) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I, c. 486r. Si veda anche la quietanza firmata da Antonio Thaudei alla fine del luglio 1670, conservata in ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258, c. 221v: "Io infrascritto confessore del detto quondam Francesco Grassia in S. Isidoro à nome di detto convento, e padri, ho hauto, e riceuto libri numero cinquanta tra piccoli, e grandi di diversi autori, et il crocifisso di metallo. Antonio Thaudei".

15) Cfr. ASVR, *Parrocchia di S. Andrea delle Fratte*, Stati delle Anime, vol. 55, c. 28r; vol. 57, c. 20v; vol. 59, c. 23 r/v; vol. 61, c. 19v.

16) Cfr. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258, c. 221v: "Io Infrascritto Stefano Mandelli legatario [...] ho riceuto dieci pezzi di libri diversi à mia capacita [...] et un scaldavivande d'ottone, ò rame".

17) Cfr. *ib.*, c. 222r/v: "[7 agosto 1670] Io Giuseppe Maturi uno delli esecutori testamentarij ho ricevuto dal S.r don Marco Parisi altro esecutore, è da me medesimo il legato lasciatiomi [...] e dichiaro che detto mastro Francesco Grassia mi diede prima di morire in ser-

vo robbe sedici di Spagna, una sottocoppa di argento vecchio di peso libre una e mezzo, et una tazzetta du argento liscia, la quale tazzetta detto testatore lasciò per legato al S.r Carlo Antonio Ristagni, al quale io ho già consegnato [...] quali denari e prezzo di sottocoppa io assieme con il S.r don Marco Parisi altro esecutore [...] abbiamo spesi per il funerale".

18) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I.

19) Cfr. *ib.*, c. 486r.

20) In effetti la contiguità delle citazioni unitamente all'omonimia e al fatto che entrambi svolgano un mestiere così inusuale indurrebbe a pensare che possa trattarsi della medesima persona.

21) Nella quietanza registrata a seguito della divisione dei beni del Grassia è menzionato "Mastro Girolamo Ferretti figliolo del quondam Tomaso anconetano marescalco al vicolo del S.r Cardelli, e Margherita Pagani figliola di Carlo romano coniugi" (cfr. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258, c. 192r). Non si può escludere l'ipotesi che Girolamo Ferretti fosse parente dello scarpellino Alessandro Ferretti. Questi, pagato 20 scudi il 6 agosto 1655 per aver realizzato "un urna di marmo fatta per servizio di Sua Santità" (ASR, *Monte di Pietà*, Depositi Vincolati, Libri Mastri, reg. 94, c. 624) e 70 scudi il 30 maggio 1661 nella contabilità del cantiere di ampliamento del convento di S. Agostino diretto da Giovanni Battista Contini (*ib.* reg. 102, c. 272), fu uno dei principali collaboratori dello scultore Domenico Guidi, come risulta dai pagamenti registrati a seguito dei lavori di decorazione presso l'altare di S. Antonio da Padova nella chiesa romana dei Santi Apostoli:

"(*ib.*, reg. 102 [1661], c. 385) Arciconfraternita di S. Antonio da Padova in Santi Apostoli

À di 14. Marzo scudi mille moneta recò contanti il S.r Antonio Alfieri, li medesimi riscossi dall'eredità dell'eccellentissimo S.r Principe di Galliciano per il legato lasciato à detta Arciconfraternita à disposizione di detto Antonio

s. 1000:–

Et à di 16. Marzo scudi cent'ottanta moneta pagati al S.r Antonio Alfieri

s. 180:–

Et à di detto scudi quaranta moneta pagati ad Alessandro Ferretti scarpellino à conto de lavori

s. 40:–

Et à di 17. detto scudi centoquaranta moneta pagati al S.r Domenico Guidi scultore à conto

s. 140:–

Et à di 26. detto scudi trenta moneta pagati al S.r Giovanni Battista Frugoni mercante di marmi à conto de marmi

s. 30:–

Et à di 30 detto scudi cento sei b. 50 moneta pagati à Bartolomeo Rubino à conto di suo havere

s. 106:–

Et à di 11. Aprile scudi cento moneta pagati al S.r Antonio Alfieri

s. 100:–

Et à di 21. Maggio scudi cento moneta pagati al S.r Antonio sudetto

s. 100:–

Et à di 4. Giugno scudi cento moneta pagati al S.r Antonio Alfieri

s. 100:–

Et à di 11. detto scudi cinquanta moneta pagati à detto Antonio

s. 50:–".

22) A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, p. 87. Occorre considerare che già A. RICCOBONI (*op. cit.*, p. 249) lo inseriva nel novero degli "artisti isolati".

23) Tra le fonti, solamente F. TITI (*op. cit.*, pp. 175, 372) nomina "Francesco siciliano" in riferimento al gruppo con la *Vergine col Bambino e i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista* in S. Maria sopra Minerva e al rilievo con l'*Adorazione dei pastori* nella chiesa dei Ss. Ildefonso e Tommaso da Villanova.

24) Non si esclude che uno di questi personaggi potesse essere il palermitano Giuseppe Paglia, padre domenicano giunto a Roma intorno al 1648 con la carica di stimatore e misuratore. Per un profilo biografico si rimanda a S.L. FORTE, *Il Domenicano Giuseppe Paglia, architetto siciliano a Roma (1616-1683)*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", XXXIII, 1963, pp. 218-394.

25) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I, c. 485r.

26) Cfr. I. FALDI, *op. cit.*, pp. 36-40, in part. pp. 38, 40.

27) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO II.

28) Il gruppo, ritenuto a lungo opera giovanile di Gian Lorenzo Bernini, è stato ricondotto al catalogo del Grassia da I. FALDI, *op. cit.*, cui si rimanda per la bibliografia precedente; più recentemente si vedano A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, p. 90; M. CHAPPELL, *Bernini and Francesco Grassia's "Allegory of human life": the origins and clarifications of some erroneous suppositions*, in "Southeastern College Art Review", X, 1983, pp. 126-134; A. BACCHI, *op. cit.*, p. 810; A. SERAFINI, *op. cit.*, pp. 698-699. Probabilmente analogo aspetto doveva avere anche il "gruppetto di statue con tre figure rappresentante *In Vino Veritas*" lasciato in eredità a Giuseppe Maturi. Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I, c. 485r/v.

29) Si veda in particolare A. SERAFINI, *op. cit.*, pp. 698-699.

30) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO III.

31) ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258, c. 222v.

32) Cfr. M. LAURAIN-PORTEMER, *Mazarin et le Bernin à propos de "Temps qui découvre la Vérité"*, in "Gazette des Beaux-Arts", LXXIV, 1969, 1209, pp. 185-200, in part. p. 198, nota 49.

33) Cfr. *ib.* Si veda anche P. FRÉART DE CHANTELOU, *Journal de voyage du Cavalier Bernin en France*, ms. 1665, ediz. it. col titolo *Viaggio del Cavalier Bernini in Francia*, traduzione di S. BOTTARI, con introduzione di G. BILANCIONI, Palermo 1988, p. 126.

34) Cfr. *Infra*, *La biografia*.

35) Cfr. F. QUINTERIO, *La casa del Bernini*, in F. BORSI, C. ACIDINI LUCHINAT, F. QUINTERIO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini. Il testamento. La casa. La raccolta dei beni*, Firenze 1981, pp. 13-37, in part. pp. 27-28, nota 29.

36) M. WINNER, *Veritas*, in A. COLIVA, S. SCHÜTZE (a cura di), *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra, Roma, Galleria Borghese, 15 maggio-20 settembre 1998, pp. 290-309, in part. p. 298, con bibliografia precedente.

37) ASR, *Monte di Pietà*, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 318, c. 1059.

38) La terracotta, registrata nella nota redatta da Stefano Mandelli nel luglio 1630 (cfr. APPENDICE, DOCUMENTO III), venne prelevata da Girolamo Ferretti (cfr. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 257, c. 223r).

39) Il modello è menzionato da Stefano Mandelli tra le opere cedute allo "spenditore" del cardinale Carlo Pio di Savoia, assieme ad "una Madonna con due putti di gesso basso rilievo et una figura che rappresenta la Carità di gesso". Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO III.

40) La terracotta venne lasciata dal Grassia a Stefano Mandelli. Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO I, c. 486r. Dalle quietanze emesse a seguito della divisione dei beni dello scultore emerge tuttavia che il modello fu ritirato dal mercante d'origine francese Carlo Antonio Rostagni. Cfr. ASR, *Trenta Notai Capitolini*, uff. 2, Dominicus Bonanni, vol. 258, c. 221v.

41) Si veda il fondamentale studio di A. SUTHERLAND HARRIS, *La dittatura del Bernini*, in M. FAGIOLO (a cura di), *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, Firenze 1987, pp. 43-58.

42) Per l'opera si rimanda a L. LONGHI LOPRESTI, *op. cit.*, pp. 94-95; A. RICCOBONI, *op. cit.*, p. 253; I. FALDI, *op. cit.*, p. 36; G. KOKŠA, S. *Girolamo degli Schiavoni (Chiesa nazionale croata)*, in *Le Chiese di Roma Illustrate*, 120/121, Roma 1971, pp. 159-161; A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, p. 90; A. BACCHI, *op. cit.*, p. 180; R. BARBIELLINI AMIDEI, *San Girolamo dei Croati*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, 6, Napoli 1996, pp. 43-48, in part. p. 48; O. FERRARI, S. PAPPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 163; A. SERAFINI, *op. cit.*, p. 699.

43) L'assenza di qualsiasi mandato di pagamento diretto allo scultore nella contabilità della "Chiesa, et ospedale di S. Girolamo degli Schiavoni" trascritta nei registri dell'istituto bancario del Monte di Pietà, rende verosimile l'ipotesi che si tratti, come già per le altre opere pubbliche del Grassia, di una donazione personale dell'artista.

44) Cfr. L. LONGHI LOPRESTI, *op. cit.*, pp. 94-95.

45) Il leone ammansito è tradizionalmente associato a Girolamo, il quale, stando alla leggenda, tolse dalla sua zampa una spina guadagnandone la fiducia. Per l'episodio, appartenente anche alla biografia di san Gerasimo, si rimanda a A. PENNA, M.L. CASANOVA, *San Girolamo*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, Roma 1965, coll. 1109-1137, in part. coll. 1132-1137.

46) Per il gruppo cfr. J.J. BERTHIER, *L'Église de la Minerve a Rome*, Rome 1910, p. 303; L. LONGHI LOPRESTI, *op. cit.*, p. 89; G. DE LOGU, *La scultura italiana del Seicento e del Settecento*, II, Firenze 1933, p. 27; A. RICCOBONI, *op. cit.*, p. 252; I. FALDI, *op. cit.*, p. 36; C. PIETRANGELI, *Rione IX-Pigna*. Parte II, in *Guide Rionali di Roma*, 23, Roma 1977, p. 70; A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, pp. 87, 90; A. BACCHI, *op. cit.*, p. 810; A. MARCHIONNE GUNTER, *Santa Maria sopra Minerva*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, 8, Napoli 1996, pp. 24-39, in part. p. 34; O. FERRARI, S. PAPPALDO, *op. cit.*, p. 276; I. P. GROSSI, *Basilica di Santa Maria sopra Minerva*, Genova 2000, p. 36; A. SERAFINI, *op. cit.*, p. 699.

47) Sul bordo inferiore destro è inciso: "FRANCISCUS GRASSIA PANORMITANUS DON. FECIT AN. MDCLXX".

48) ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, Franciscus Serantonius, vol. 6552, cc. 43r/44v.

49) Cfr. A. RICCOBONI, *op. cit.*, p. 252, con bibliografia precedente.

50) L'accostamento è stato avanzato da A. RICCOBONI (*op. cit.*, p. 252), che legge nel gruppo "una nobiltà alla Sansovino". In realtà, sebbene sia inconfutabile il forte debito con l'arte del Cinquecento, nel gruppo della Minerva è totalmente assente quella rigorosa e colta rilettura dei prototipi antichi denunciata dai volti e dalle pose delle sculture del Sansovino che popolano le chiese romane. Più correttamente, I. FALDI (*op. cit.*, p. 39) parla semplicemente di "un motivo alla Andrea Sansovino".

51) La mantellina che ricopre il capo della Vergine è un indumento tipicamente siciliano, come dimostrano eloquentemente le Madonne di Antonello da Messina. A tal proposito è interessante riconsiderare quanto scritto da L. SCIASCIA (*L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, in *Classici dell'Arte*, 10, Milano 1967, pp. 5-7, in part. p. 6), che vedeva in queste mantelline "un capo conservato nella cassetta tra gli altri del corredo, e tirato fuori nei giorni solenni, nelle feste grandi" per essere indossato da "ragazze contadine che veramente sanno di chiostro e d'ovile, di quelle che nella settimana santa venivano scelte a rappresentare la Madonna o la Maddalena ai piedi della Croce". Analogamente, all'ambiente contadino e paesano rimandano anche i poveri indumenti indossati da San Giovanni Evangelista, tanto che A. RICCOBONI (*op. cit.*, p. 252) arriva a definirlo "scamiciatelo come uno scugnizzo".

52) Si pensi, su tutti, a quella devozione per un'arte di "affetti", siano essi domestici o aulici, che caratterizza alcune tra le più originali personalità scultoree dell'Ottocento italiano, da Carlo Marochetti a Vincenzo Gemito passando per Achille D'Orsi e Adriano Cecioni.

53) Nell'atto di donazione è lo stesso Grassia a precisare il soggetto del gruppo, raffigurante "Imagines Beatae Mariae Virginis cum Christo infante et SS. Joanne Baptista, et

Joanne Evangelista in forma pueros" (cfr. ASR, *Notai del Tribunale dell'A.C.*, Franciscus Serantonius, vol. 6552, c. 43r).

54) Giovanni 1, 35-39.

55) *Ib.*, 13, 23.

56) Matteo 4, 21-22: "Di li, essendo poi andato più avanti, vide due fratelli, Giacomo, figlio di Zebedeo e Giovanni, suo fratello, che erano in una barca con Zebedeo, loro padre, a rassettar le reti, e li chiamò. Essi, lasciata prontamente la barca e il loro padre, lo seguirono".

57) Giovanni 13, 21-30.

58) *Ib.* 19, 26-27: "Gesù dunque, vedendo sua Madre e li presente il discepolo che egli amava, disse a sua Madre: "Donna, ecco il tuo figlio". Poi disse al discepolo: "Ecco la tua Madre". E da quel momento il discepolo la prese con sé".

59) *Ib.*, 20, 1-10.

60) Il serpente nel calice è un chiaro riferimento al racconto, narrato nella *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, secondo cui il sacerdote pagano del tempio di Diana ad Efeso, offerta una coppa avvelenata a due uomini morti poi sul colpo, decise di mettere alla prova la fede di Giovanni. Questi, bevuto il siero, non solo non ne risentì, ma resuscitò i due malcapitati.

61) Cfr. J.J. BERTHIER, *op. cit.*, p. 303.

62) Il rilievo è assegnato da J.J. BERTHIER (*op. cit.*, p. 303) a Riccardo Mazzato. L'attribuzione al Grassia, avanzata da A. RICCOBONI (*op. cit.*, p. 252), che sorprendentemente giudica l'opera "un pezzo assai gustoso e fresco", è accettata da O. FERRARI, S. PAPPALDO (*op. cit.*, p. 276). A. BACCHI (*op. cit.*, p. 810) ritiene che, come il gruppo soprastante, anche il rilievo rechi la firma del Grassia.

63) Per il rilievo cfr. L. LONGHI LOPRESTI, *op. cit.*, pp. 89, 91-92; A. RICCOBONI, *op. cit.*, p. 251; I. FALDI, *op. cit.*, p. 36; U. VICHI, SS. *Ildefonso e Tommaso da Villanova*, in "Bollettino della Unione Storia e Arte", LIX, 1966, 1-2, p. 34; A. NAVA CELLINI, *op. cit.*, p. 90; A. BACCHI, *op. cit.*, p. 810; D. MATTEUCCI, *Sant'Ildefonso e San Tommaso da Villanova*, in *Roma Sacra. Guida alle chiese della città eterna*, 5, Napoli 1996, pp. 58-59, in part. p. 59; O. FERRARI, S. PAPPALDO, *op. cit.*, p. 175; A. SERAFINI, *op. cit.*, p. 699.

64) Cfr. APPENDICE, DOCUMENTO II, c. 919r.

65) *Ib.*, DOCUMENTO I, cc. 484v/485r.

66) F. TITI, *op. cit.*, p. 372.

67) Cfr. *Ib.* Per un'analisi del cantiere architettonico si rimanda a S.L. FORTE, *op. cit.*, pp. 346-347.