

Una rivoluzione silenziosa.

Plautilla Bricci pittrice e architettrice

mostra a cura di Yuri Primarosa

Gallerie Nazionali di Arte Antica – **Galleria Corsini**

Roma, via della Lungara 10

Apertura al pubblico: 5 novembre 2021 – 19 aprile 2022

COMUNICATO STAMPA

In occasione della riapertura al pubblico della Galleria Corsini, le Gallerie Nazionali di Arte Antica presentano dal 5 novembre 2021 al 19 aprile 2022 *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice*, la prima mostra personale dedicata alla pittrice e architetta **Plautilla Bricci** (Roma, 1616 - post 1690).

“Dopo molti mesi di lavori siamo felici di riaprire la Galleria Corsini con un’assoluta novità, una mostra che celebra un’artista portata di recente all’attenzione del grande pubblico da Melania Mazzucco col romanzo *L’architettrice*”, afferma Flaminia Gennari Santori, che prosegue: “la Galleria è ora pronta ad accogliere i visitatori con una rete wi-fi, una guida digitale gratuita di supporto alla visita e servizi di accoglienza completamente rinnovati. La nuova illuminazione e gli interventi conservativi sulle decorazioni settecentesche assicurano al pubblico una migliore fruibilità degli spazi.”

La mostra, a cura di Yuri Primarosa, **riunisce per la prima volta l’intera produzione grafica e pittorica dell’artista**, presentando un *Ritratto di architettrice* (probabile effigie della Bricci), accanto a capolavori anch’essi inediti o poco conosciuti dei maestri a lei più vicini.

Come quasi tutte le sue colleghe, anche Plautilla era figlia d’arte, e nella bottega romana di suo padre Giovanni acquisì molto di più che i soli rudimenti nel disegno e nel colorire. Oltre a dipingere insegne di botteghe e a impiastriare muri e tele nell’*entourage* del Cavalier d’Arpino, il padre era infatti anche musicista e compositore dilettante, attore e commediante, poligrafo e poeta.

Grazie a nuove ricerche, sappiamo che fu Giovanni a offrire a Plautilla la prima rete di contatti e committenze, come nel caso della *Madonna col Bambino* di Santa Maria in Montesanto (1640 circa), che conserva sul retro la firma dell’artista giovinetta assieme a una relazione che ci informa di un evento prodigioso: a ultimare l’opera sarebbe stata la Madonna stessa.

Mossa da una devozione autentica, Plautilla era all'epoca un'artista alle prime armi, destinata a vivere in odore di santità. Questo esordio legato a un evento miracoloso le garantì un posto d'onore nella produzione in serie di immagini devozionali di sante vergini e martiri.

Tali occasioni formative le consentirono di entrare in contatto con **l'abate Elpidio Benedetti**, servitore prima del cardinale Giulio Mazzarino e poi di Jean-Baptiste Colbert nelle funzioni di agente di Luigi XIV, una figura chiave nel fervido dialogo politico e artistico tra Roma e Parigi.

Il sodalizio con Benedetti fu decisivo per Plautilla, che poté cimentarsi nell'esecuzione di importanti pale d'altare, nell'ideazione di apparati decorativi e nella progettazione di altre opere insigni.

Elpidio, inoltre, era un artista dilettante egli stesso, in stretto rapporto con alcuni dei più famosi maestri dell'epoca, come Gian Lorenzo Bernini (di cui si espone un magnifico busto in terracotta di papa Alessandro VII), Pietro da Cortona (evocato con un potente *Ritratto del cardinale Giulio Mazzarino*, presentato al pubblico per la prima volta), Andrea Sacchi, Giovan Francesco Grimaldi e Giovan Francesco Romanelli, autore della splendida *Madonna del Rosario* proveniente dalla chiesa dei Santi Domenico e Sisto a Roma, restaurata per l'occasione nel laboratorio delle Gallerie Nazionali.

Grazie a Benedetti, la Bricci poté concretizzare le sue ambizioni affermandosi anche come architetta: un evento talmente eccezionale da richiedere l'invenzione di un nuovo termine – quello di "architетtrice" –, apposto su un atto notarile relativo ai lavori del Vascello per suggellare il riconoscimento ufficiale della donna dopo anni attività sottotraccia, in un settore artistico tradizionalmente riservato ai soli uomini.

Nel 1662-1663 ebbero inizio i lavori della sua opera più famosa, la **Villa Benedetta fuori Porta San Pancrazio, detta "il Vascello"**, distrutta nel 1849 durante l'assedio francese di Roma. A quel cantiere avevano preso parte artisti del calibro di Bernini, Cortona e Grimaldi, ma era stata Plautilla a dirigerne le maestranze: una rivoluzione silenziosa resa possibile dall'incontro con un illuminato mecenate, pronto a offrirle costante protezione.

La scoperta di documenti inediti sulla vita di Plautilla, l'identificazione di nuove opere e il restauro dei suoi progetti architettonici conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (esposti per la prima volta assieme a una nuova tavola proveniente da una collezione privata), consentono di fare nuova luce su questa affascinante figura di artista, **unico architetto donna dell'Europa preindustriale**.

Si potranno ammirare in mostra, inoltre, un ambizioso progetto della Bricci per la scalinata di Trinità dei Monti (1660), la vasta lunetta da lei dipinta per i Canonici lateranensi (1669-1673) e altre due sue tele conservate a Poggio Mirteto, anch'esse restaurate per l'occasione: lo *Stendardo della Compagnia della Misericordia raffigurante la nascita e il martirio del Battista* (1675) e la *Madonna del Rosario* (1683-1687) del duomo dello stesso borgo che aveva dato i natali al padre di Elpidio: Andrea Benedetti, ricamatore papale, del quale si presentano le prime opere certe e la pala d'altare della sua cappella privata, anch'essa sottoposta a un delicato intervento conservativo.

Chiude l'esposizione un prestito eccezionale: il quadro d'altare raffigurante *San Luigi IX di Francia tra la Storia e la Fede* dipinto da Plautilla per la cappella di San Luigi (1676-1680) nella chiesa dei Francesi, interamente progettata dall'architettrice per l'abate Benedetti, accanto alla cappella Contarelli.

Il catalogo che accompagna l'esposizione, stampato da **Officina Libraria**, contiene i saggi di Yuri Primarosa, curatore della mostra, e di Melania Mazzucco, autrice de *L'architettrice*, e i contributi di alcuni dei maggiori specialisti dell'artista e del suo contesto culturale: Aloisio Antinori, Carla Benocci, Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Riccardo Gandolfi, Gianni Papi e Magda Tassinari, offrendo una nuova e aggiornata monografia sull'artista.

Attività didattiche: dal 6 novembre 2021 al 16 aprile 2022, ogni sabato alle ore 16.00, in programma i laboratori didattici *Giovani architetti al museo* a cura dell'Associazione *sipArte!*: i bambini sono invitati a scoprire la figura della celebre *architettrice*. Massimo 10 partecipanti. Attività gratuita su prenotazione obbligatoria all'indirizzo didattica@siparte.net. Biglietto ridotto con tariffa speciale a 6 euro per gli accompagnatori.

Roma, novembre 2021

MATERIALI STAMPA E FOTO:

<https://www.dropbox.com/sh/ycvhpstkdl6hqyj/AAAgwywhM2GsrLgVFfMhQsHMoa?dl=0>

UFFICIO STAMPA:

Maria Bonmassar: +39 06 4825370 | +39 335 490311 |
ufficiostampa@mariabonmassar.com

INFORMAZIONI:

www.barberinicorsini.org | gan-aar.comunicazione@beniculturali.it

MOSTRA: *Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architette*

CURATORE: Yuri Primarosa

SEDE: Galleria Corsini, via della Lungara 10, Roma

APERTURA AL PUBBLICO: 5 novembre 2021 – 19 aprile 2022

ORARI: da martedì a domenica, dalle ore 10.00 – 18.00. Ultimo ingresso alle ore 17.00. Chiuso il lunedì

BIGLIETTO BARBERINI CORSINI: Intero 12 € - Ridotto 2 € (ragazzi dai

18 ai 25 anni). Il biglietto è valido dal momento della timbratura per 20 giorni in entrambe le sedi del Museo: Palazzo Barberini e Galleria Corsini. (Dal 26 novembre 2021 al 27 marzo 2022 nello spazio mostre di Palazzo Barberini è visitabile una mostra *Caravaggio e Artemisia: la sfida di Giuditta. Violenza e seduzione nella pittura tra Cinquecento e Seicento*. Per questa mostra è prevista anche una tariffa: mostra + museo: Intero 15 € - Ridotto 4 € (ragazzi dai 18 ai 25 anni). Gratuito: minori di 18 anni, scolaresche e insegnanti accompagnatori dell'Unione Europea (previa prenotazione), studenti e docenti di Architettura, Lettere (indirizzo archeologico o storico-artistico), Conservazione dei Beni Culturali e Scienze della Formazione, Accademie di Belle Arti, dipendenti del Ministero della cultura, membri ICOM, guide ed interpreti turistici in servizio, giornalisti con tesserino dell'ordine, portatori di handicap con accompagnatore, personale docente della scuola, di ruolo o con contratto a termine, dietro esibizione di idonea attestazione sul modello predisposto dal Miur.

Prenotazione individuale consigliata, obbligatoria per i gruppi (massimo 15 persone, guida inclusa) al link:

<https://www.ticketone.it/artist/galleria-corsini/>

NORME DI ACCESSO:

L'accesso è regolamentato nel **rispetto delle norme di prevenzione del contagio** disposte dalla legge. Per accedere è necessario esibire la **Certificazione verde Covid-19 (Green Pass) in formato analogico o digitale**. È prevista la misurazione della temperatura con termoscanner e non sarà ammesso l'accesso nel caso venisse rilevata una temperatura uguale o superiore a 37.5.

Facebook: @BarberiniCorsini | Twitter: @BarberiniCorsini | Instagram: @BarberiniCorsini

Condividi con: #GalleriaCorsini #PlautillaBricci #architette

Una rivoluzione silenziosa.

Plautilla Bricci pittrice e architettrice

mostra a cura di Yuri Primarosa

Gallerie Nazionali di Arte Antica – **Galleria Corsini**

Roma, via della Lungara 10

ELENCO OPERE

Sezione I – Barocco in rosa

01. Pittore attivo a Roma alla metà del XVII secolo
Ritratto di architettrice (Plautilla Bricci?), 1655-1660 circa
olio su tela, 66.1 x 52.7 cm
Los Angeles, collezione privata
02. Pittore attivo a Roma alla metà del XVII secolo
Allegoria dell'architettura, 1650 circa
olio su tela, 77 x 62,3 cm
Roma, Galleria Spada
03. Artemisia Gentileschi (Roma 1593 – Napoli *post* 1654)
Autoritratto come allegoria della Pittura, 1637 circa
olio su tela, 98 x 74,5 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica – Palazzo Barberini
04. Carlo Maratti (Camerano 1625 - Roma 1713)
Allegoria della Pittura (Faustina Maratti come allegoria della Pittura?), 1690 circa
olio su tela, 61 x 50 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini

Sezione II. L'esordio pubblico e il sodalizio con Elpidio Benedetti

05. Plautilla Bricci (Roma 1616 - *post* 1690)
Madonna col Bambino (Icona miracolosa della Vergine del Carmelo),
1640 circa
olio su tela, 224 x 150 cm
Roma, Santa Maria in Montesanto
06. Giuseppe Puglia (Roma 1600-1636)
Adorazione dei pastori (Pala Benedetti), 1633-1634
olio su tela, 190,5 x 121 cm
Poggio Mirteto, chiesa di San Rocco

07. Andrea Benedetti (Poggio Mirteto 1580 circa - Roma post 1635)
Pianeta in seta viola broccata, borsa di corporale in seta viola broccata, coprifaldistorio in seta viola broccata, 1622

Ricami dal corredo papale di Gregorio XV Ludovisi
Bologna, Museo del Tesoro della cattedrale di San Pietro

08. Manifattura romana

Adorazione dei pastori, 1590-1625

oro argento e fili di seta policromi, 140 x 114 cm

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

Sezione III. Tra Roma e Parigi: il rapporto con il cardinale Giulio Mazzarino

09. Pietro da Cortona (Cortona 1596 - Roma 1669)

Ritratto del cardinale Giulio Mazzarino, 1644 circa

olio su tela, 126 x 102 cm

Roma, collezione privata

10. Elpidio Benedetti (Roma 1611 ca. - 1690) (ideazione), Plautilla Bricci
(Roma 1616 - post 1690) (esecuzione)

Due progetti per un monumento funebre del cardinale Giulio Mazzarino, 1657

penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su carta, 500 x 390 mm

Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, Album Valperga (opere riprodotte in facsimile)

11. Elpidio Benedetti (Roma 1611 ca. - 1690) (invenzione), Dominique Barrière (Marsiglia 1622 circa - Roma 1678) (incisione)

Catafalco del cardinale Giulio Mazzarino nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio, 1661

(da E. Benedetti, *Pompa funebre nell'esequie celebrate in Roma al cardinal Mazarino...*, Roma 1661)

Roma, Biblioteca Nazionale Centrale

Sezione IV. Celebrazioni francesi e progetti romani per la scalinata di Trinità dei Monti

12. Elpidio Benedetti (Roma 1611 ca. - 1690) (ideazione), Plautilla Bricci
(Roma 1616 - post 1690) (esecuzione)

Progetto per la scalinata di Trinità dei Monti, 1660

penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su carta, 640 x 732 mm

Biblioteca Apostolica Vaticana

13. Johann Paul Schor (Innsbruck 1615 - Roma 1674) (disegnatore) e

Dominique Barrière (Marsiglia 1622 circa – Roma 1678) (incisore)
Apparato per la festa della nascita del Delfino di Francia, 1662
incisione, 923 x 643 mm

Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe

14. Gian Lorenzo Bernini (Napoli 1598 - Roma 1680), attr.
Ritratto di papa Alessandro VII, 1647-1659 circa
terracotta, 64 x 75 x 35 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini
15. Francesco Trevisani (Capodistria 1656 - Roma 1746)
Ritratto di Jean-Baptiste Colbert, marquis de Torcy, davanti all'effigie del cardinale Pietro Ottoboni, 1709-1710 circa
olio su tela, 113 x 84 cm
Roma, collezione privata

Sezione V. *Plautilla architettrice: il Vascello di Elpidio Benedetti*

16. Plautilla Bricci (Roma 1616 - post 1690)
Sette disegni dei progetti per la Villa Benedetta, detta il Vascello, 1663
penna e inchiostro bruno, acquerello grigio su carta chiara
Roma, Archivio di Stato, Trenta Notai Capitolini, Uff. 29, vol. 182
17. Plautilla Bricci (Roma 1616 - post 1690)
La pianta della Villa Benedetti a Roma, detta il Vascello, 1664
penna, inchiostro bruno, acquerello grigio, giallo e arancione su carta, 268 x 189 mm
Collezione privata
18. Elpidio Benedetti (Roma 1611 ca. - 1690)
Incisioni raffiguranti il Casino del Vascello fuori Porta San Pancrazio, 1677
da E. Benedetti (*alias* M. Mayer, *Villa Benedetta, Roma 1677*)
Roma, Biblioteca Nazionale Centrale
19. Giuseppe Vasi (Corleone 1710 - Roma 1782)
Casino, e Villa Corsini fuori di Porta San Pangrazio, 1761
Acquaforse su carta, 215 x 341 mm; incisione tratta da *Delle Magnificenze di Roma*, 1761
Roma, Istituto Centrale per la Grafica
20. Anonimo disegnatore di Casa Giraud
Piante, sezioni e prospetti della villa del Vascello, 1792-1810
penna, inchiostro nero e acquerello su carta, misure massime 727 x 509 mm
Roma, Museo di Roma, Gabinetto delle Stampe

21. Domenico Amici (Roma 1808-1877)
Il Vascello distrutto, 1858
acquaforte e bulino su carta, 206 x 272 mm
Roma, Istituto Nazionale per la Grafica
22. Giambattista Bassi (Massa Lombarda 1784 – Roma 1852)
Il Casino dei Quattro Venti dopo l'assedio del 1849, 1849-1850
olio su tela, 43 x 57 cm
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini
23. Pittore attivo a Roma a metà Ottocento
Il Casino dei Quattro Venti dopo l'assedio del 1849, 1849-1850
olio su tela, 42 x 52
Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

Sezione VI. *Plautilla pittrice: i capolavori*

24. Plautilla Bricci (Roma 1616 - post 1690)
Un angelo offre il Sacro Cuore di Gesù all'Eterno Padre, 1669-1674
circa
tempera su tela, 166 x 364 cm
Musei Vaticani
25. Plautilla Bricci (Roma 1616 - post 1690)
Stendardo della Compagnia della Misericordia raffigurante la nascita e il martirio di san Giovanni Battista, 1675
olio su tela, 247 x 175 cm
Poggio Mirteto, chiesa di San Giovanni Battista
26. Plautilla Bricci (Roma 1616 - post 1690)
San Luigi IX di Francia tra la Storia e la Fede, 1676-1680
olio su tela, 321 x 164 cm
Roma, chiesa di San Luigi dei Francesi
27. *Apparato funebre ideato da Elpidio Benedetti sulla facciata di San Luigi dei Francesi in memoria di Anna d'Austria*, 1666
incisione, 68x51,5 cm
Roma, collezione Fagiolo dell'Arco
28. *Apparato effimero di Elpidio Benedetti sulla facciata della sua casa in via di Monserrato in occasione della recuperata salute di Luigi XIV*, 1687
incisione, 610 x 425 mm
Roma, collezione Fagiolo dell'Arco
29. Plautilla Bricci (Roma 1616 - post 1690)
Madonna del Rosario con i santi Domenico e Liborio, 1683-1687 circa

olio su tela centinata, 278,5 x180 cm

Poggio Mirteto, chiesa di Santa Maria Assunta

30. Giovan Francesco Romanelli (Viterbo 1608/1613 – 1662)

Madonna del Rosario, 1652

olio su tela, 268 x 150 cm

Roma, chiesa dei Santi Domenico e Sisto

31. Giovan Francesco Romanelli (Viterbo 1608/1613 – 1662)

Annunciazione, 1657-1660

olio su tela, 67 x 51 cm

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini

32. Giovan Francesco Romanelli (Viterbo 1608/1613 – 1662)

Adorazione dei Magi

olio su tela, 51 x 104 cm

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini

33. Giovan Francesco Romanelli (Viterbo 1608/1613 – 1662)

Adorazione dei pastori

olio su tela, 51 x 104 cm

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Galleria Corsini

Una rivoluzione silenziosa.

Plautilla Bricci pittrice e architettrice

mostra a cura di Yuri Primarosa

Gallerie Nazionali di Arte Antica – **Galleria Corsini**

Roma, via della Lungara 10

PANNELLI DI SALA

Pannello 1

Barocco in rosa

Né moglie, né monaca, né zitella in casa di parenti, ma donna “libera” e signora romana, pittrice e architettrice: la figura di Plautilla Bricci (1616 - post 1690), portata di recente all’attenzione del grande pubblico dal *bestseller* di Melania Mazzucco, sembra quasi disinnescare le categorie che imbrigliavano la vita professionale e sociale delle altre artiste dell’epoca.

Il padre Giovanni (1579-1645), anch’egli artista poliedrico, aveva inizialmente ritagliato per lei un ruolo preciso, cucendole addosso un personaggio molto diverso da quello che Orazio Gentileschi aveva imposto ad Artemisia: non le trasmise una padronanza tecnica e dal naturale da *enfant prodige*, indispensabile per la produzione di quadri licenziosi raffiguranti “donne forti” a immagine e somiglianza dell’artista stessa; piuttosto la indirizzò verso il genere devozionale, destinandola a vivere “sempre nello stato virginale”.

Fu l’abate Elpidio Benedetti (1610-1690), a partire dal sesto decennio del secolo, a offrire a Plautilla la possibilità di affermarsi come architetta famosa e come pittrice pubblica, commissionandole il Casino del Vascello sul Gianicolo e un’intera cappella in una delle chiese più importanti di Roma. Il loro dovette essere un sodalizio umano e professionale dettato da affinità elettive, una sorta di società di fatto o, per meglio dire, una stretta amicizia durata una vita intera (dal 1678 Plautilla si stabilì a pochi passi da qui, di fronte alla chiesa di San Francesco a Ripa, in una casa lasciatale in usufrutto da Elpidio). Non pare azzardato, allora, ipotizzare che sia proprio quello della Bricci il volto prestato al “ritratto d’una donna che dipinge”, esposto in casa Benedetti accanto al “ritratto del Signor Abbate quando era giovane”: Plautilla era essa stessa la Pittura ed Elpidio il suo sostenitore più

appassionato. Come pure è più che probabile che sia proprio la nostra architettrice la donna effigiata nella magnetica tela alla vostra sinistra: non il ritratto di una *nobile dilettante* o una semplice allegoria dell'architettura – soggetto piuttosto frequente in età barocca –, bensì l'effigie di un'architetta reale con gli strumenti del suo mestiere in mano.

Pannello 2

Il sodalizio con Elpidio Benedetti

Pur senza mai prendere marito, Plautilla ebbe sempre un uomo al proprio fianco. Dapprima suo padre Giovanni, poi l'abate Benedetti. Il primo, oltre a dipingere nell'*entourage* del Cavalier d'Arpino, era anche attore e commediante, poligrafo e poeta. Fu lui a offrirle la prima rete di contatti e committenze, risparmiandole tutte quelle occupazioni ritenute al tempo inappropriate per una fanciulla. Tra le virtù femminili più importanti, la modestia non era infatti compatibile con l'arte del mercanteggiare, e il pudore impediva ad una donna persino di restare sola in un ambiente privato con un committente dell'altro sesso.

Anche Elpidio Benedetti, servitore del cardinale Mazzarino e agente del Re di Francia, era un uomo di cultura dai vasti interessi: sapeva scrivere, disegnare e organizzare feste memorabili, ed era uno scaltro intermediario e mercante d'arte. "Mestieri" che aveva imparato sin da piccolo nella bottega di suo padre Andrea (†1651), ricamatore papale e rivenditore di quadri, del quale si presentano le prime opere certe: una sontuosa pianeta con borsa per il corporale proveniente dal corredo liturgico donato da Gregorio XV alla cattedrale di Bologna. Verso il 1633, inoltre, Benedetti *senior* commissionò a Giuseppe Puglia, detto il Bastaro, una pala per la sua cappella nel borgo natio di Poggio Mirteto: un privilegio riservato generalmente soltanto ad artisti di grande fama. Il dipinto, restaurato per l'occasione, reca in basso lo stemma del ricamatore, costituito da uno scudo con una fascia carica di tre rose, accompagnata da due corone d'ulivo.

I piviali, le pianelle e i parati cuciti con fili d'oro e d'argento per tre pontefici e per diversi principi e cardinali avevano permesso ad Andrea di elevare la propria condizione. La stessa Plautilla poté perfezionare le sue competenze con l'ago e il filo nell'operoso atelier Benedetti del rione Ponte, vicino via dei Banchi Nuovi. Tale esercizio "in piccolo", frequente nella formazione delle artiste dell'epoca, è documentato solo da opere oggi perdute, come i parati da lei "dipinti" per la corte francese prima del 1667 e il "panno da tavola" con *San Francesco e l'angelo* tra "fiori e fogliami" acquistato dai Barberini nel 1664.

Pannello 3

La sconfitta della morte. Il rapporto con il cardinale Mazzarino

Elpidio Benedetti fu per Giulio Mazzarino (1602-1661) molto di più di un servitore fedele. Fu quasi un suo *alter ego*, sbrigando per lui ogni tipo di negozio: dall'invio di pregiate casse di vino italiano, guanti profumati e "acqua di melangoli" assieme a dispacci politici e diplomatici, fino all'acquisto di palazzi, carrozze e stalloni di razza, medicinali prodigiosi e importanti dipinti, sculture e arredi (Giulio non sarebbe più tornato a Roma dopo la sua ripartenza per Parigi nel 1639). Fu probabilmente lo stesso Benedetti a mediare l'esecuzione del potente ritratto, qui esposto per la prima volta, realizzato da Pietro da Cortona per celebrare l'ascesa alla porpora del "Cardinale di Francia", avvenuta a distanza nel dicembre del 1641 per volontà di Urbano VIII: un apice della ritrattistica romana di età barocca, qualificato da un'incandescente materia pittorica e da una penetrante indagine psicologica. Più di vent'anni dopo, Cortona avrebbe lavorato con Plautilla Bricci alle pitture del Vascello, commissionate dall'abate, e avrebbe fornito i disegni dei "corami grandi" da lei dipinti per James Alban Gibbes, medico e poeta laureato.

Nel 1657, dopo aver tentato invano di coinvolgere Bernini, Benedetti inviò in Francia alcune proposte per il monumento funebre che Mazzarino desiderava innalzare a Parigi per glorificare la sua memoria. Plautilla formulò assieme a Elpidio due accurati studi grafici della "sepoltura": uno per un sepolcro "posato al muro" e l'altro "isolato", illustrato da differenti punti di vista. L'esaltazione del cardinale come grande pacificatore, al centro del programma delle due tombe, è ribadita nelle stampe celebrative delle esequie che Benedetti organizzò a Roma, nella primavera del 1661, in onore del suo "padrone" appena defunto, avvalendosi della collaborazione di Giovan Francesco Grimaldi e forse della stessa Plautilla. L'abate aveva più di una ragione per potersi attribuire queste opere, dal momento che, secondo un'opinione al tempo condivisa, l'inventore del soggetto di un dipinto o di una composizione allegorica poteva esserne considerato l'autore al pari del suo artefice. Da intendente di pittura e architettura Benedetti divenne così un ambizioso dilettante. L'artista che individuò per realizzare il suo sogno fu Plautilla: solo l'invisibile "signora" poteva disegnare, ideare e lavorare per lui senza pretendere di essere riconosciuta.

Pannello 4

Lo "stendardo bellissimo"

Una dettagliata cronaca manoscritta ci informa che la Compagnia della Misericordia di Poggio Mirteto saldò nel 1675 la "Signora Plautilla Briccia pittrice" per questo stendardo processionale, giudicato "bellissimo" dai membri della confraternita. Grazie alla mediazione di Elpidio Benedetti, originario del borgo sabino, la Bricci ricevette cento scudi per una tela di lino dipinta a olio su entrambi i lati: un compenso che ben si allineava a quello di diversi protagonisti della scena artistica romana.

Emblema composto e solenne della confraternita e vero capolavoro della pittrice, l'opera costituisce l'unica tela di Plautilla per la quale disponiamo di una data certa. Lo stendardo illustra la nascita e il martirio del santo protettore della Compagnia, assolvendo nel contempo alla funzione di feticcio sacro e di opera pittorica moderna, giacché il Battista è l'unico santo di cui si commemorano la morte e il *dies natalis*, celebrati rispettivamente il 29 agosto e il 24 giugno. La società laicale mirtense, composta da 171 confratelli e 70 consorelle, era animata da diversi notabili del luogo che presiedevano lo svolgimento di servizi di ordine pubblico e spirituale per i condannati a morte e l'organizzazione di feste in onore di san Giovanni Battista, celebrate "con concorso di popolo anche forastiero con musica, rappresentazioni et fochi arteficiali".

Alla vigilia dei sessant'anni, Plautilla adeguò il suo linguaggio alle rinnovate istanze di stampo classicista elaborate nel circuito accademico animato dal suo protettore: i lineamenti vagamente cortoneschi della levatrice che saggia la temperatura dell'acqua nel bacile di rame testimoniano l'influsso del pittore toscano sullo stile della Bricci, che risulta prossimo alle prove più compassate di Giovan Francesco Romanelli e a quelle di Andrea Sacchi e dei suoi allievi. Flebili retaggi arpineschi, da lei introiettati nella bottega paterna e rinvigoriti sui ponteggi del Vascello a seguito del contatto con Francesco Allegrini, si riscontrano nella *Nascita del Battista*, soprattutto nell'estatica sant'Elisabetta dipinta in secondo piano. La levatrice in piedi e le ancelle dalle chiome fulve e biondo cenere, assorto in un'intima conversazione, sembrano invece anticipare gli esiti più estremi di Carlo Maratti e di Giuseppe Chiari nell'elaborazione di un classicismo rischiarato e dai toni pastello.

Pannello 5

Trinità dei Monti tra progetti e celebrazioni

Almeno a partire dal 1657 il sodalizio tra Elpidio e Plautilla fu fertile e creativo. Nel 1660 i due si inserirono nella contesa fra architetti per la trasformazione in scalinata monumentale del pendio del Monte Pincio, un'area che la Francia considerava di sua proprietà. Per ragioni essenzialmente politiche, nessuno di questi progetti fu alla fine realizzato: Alessandro VII, infatti, non poteva tollerare che si concretizzasse nel centro di Roma un grande intervento architettonico che avrebbe fatalmente assunto l'aspetto di una celebrazione di Luigi XIV. La vicenda si protrasse per un anno, durante il quale Mazzarino continuò a sperare che il papa non avesse il coraggio di respingere un'opera che avrebbe finalmente collegato il tridente al tracciato della via Felice (oggi via Sistina); Benedetti non si stancò di promuovere fino all'ultimo il progetto che egli stesso aveva firmato (Plautilla resta sempre un'ombra, ignota esecutrice delle ambizioni dell'abate); il pontefice si chiuse allora in un gelido silenzio che bloccò l'iniziativa francese senza mai rifiutarla ufficialmente.

Il 2 febbraio 1662, quasi un anno dopo la morte di Mazzarino, ebbe luogo a Trinità de' Monti una grande festa per la nascita del primogenito di Luigi XIV. L'evento, senza precedenti a Roma per dimensioni e spettacolarità, fu organizzato dal cardinale Antonio Barberini, che ne affidò la direzione artistica a Gian Lorenzo Bernini, affiancandogli il poliedrico Johann Paul Schor (Benedetti operò questa volta dietro le quinte, affinché l'evento non fosse collegabile, almeno nelle apparenze, alla memoria di Mazzarino).

Negli anni a seguire Elpidio non rinunciò alla speranza di vedere realizzato il suo progetto per la scalinata. Ne conservò un modello in cartone nella sua villa sul Gianicolo, che mostrava con orgoglio ai suoi ospiti per far vedere "in che maniera se potesse salire con una carrozza" sul Pincio. Sostenne quest'opera per tutta la vita, anche quando servì Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), primo ministro del Re Sole, evocato in mostra da un inedito ritratto del suo omonimo nipote, dipinto a Roma da Francesco Trevisani cinquant'anni dopo i fatti qui presi in esame. Questa ieratica immagine del Segretario di Stato francese non fu eseguita col modello in posa, bensì a partire da una delle diverse effigi del diplomatico ispirate alla ritrattistica ufficiale di Luigi XIV.

Pannello 6

La libertà di Plautilla: l'icona miracolosa di Santa Maria in Montesanto

Destinata a una piccola cappella oggi non più esistente, l'icona carmelitana conserva sul retro la firma dell'artista giovinetta assieme a un'illuminante cronaca manoscritta, incollata sul retro per tramandare la memoria di un prodigio: "la presente immagine fu dipinta circa l'anno 1640 da Plautilla Bricci romana zitella, che com'essa medesima più volte testimoniò ai nostri padri, essendosi sbagliata nell'ombreggiare alcune parti della faccia della Madonna per non haver mai dipinto in grande, la trovò miracolosamente perfettionata".

Mossa da una devozione autentica, l'artista era all'epoca una "zitella" virtuosa e alle prime armi, destinata a vivere "sempre nello stato virginale" – così recita la medesima etichetta. Il voto di castità seguito a questo evento così eccezionale poté risparmiarle a Plautilla gli oneri di un matrimonio combinato e i conseguenti rischi legati alle gravidanze, garantendole una libertà ben maggiore di quella generalmente accordata alle sue colleghe nubili. Una libertà speciale, così preziosa e rara, che le permise di emanciparsi nell'esercizio della professione, scongiurando anche il suo ingresso in convento (scelta all'epoca quasi obbligata per le donne senza marito) grazie al fatto di essere stata toccata dalla grazia divina, secondo l'opinione di molti.

Non a caso, Plautilla dipinse la sua Regina del Monte Carmelo con uno stile volutamente arcaizzante, volto al recupero di quei prototipi tardo-antichi o medievali "non dipinti da mano umana" che già da secoli avevano acquisito a Roma una indiscussa *auctoritas*. Al di là del tono enfatico degli agiografi, colpisce che l'esordio pubblico della pittrice sia legato a uno spregiudicato colpo di scena architettato ad arte – suo padre era un attore e commediante navigato –, a un miracolo dal sapore antico sulla cui veridicità erano tutti pronti a mettere la mano sul fuoco. Nel frattempo l'icona e le sue copie, per contatto diretto o indiretto, guarivano dall'epilessia la figlia del pittore Mario de' Fiori, restituivano la mobilità a una monaca paralitica, deviavano i colpi di pistola tirati contro un capitano, salvavano un canonico francese agonizzante e una donna intenta ai lavori domestici, neutralizzando la peste entrata nel convento del Babuino durante il contagio del 1657...

Pannello 7

Plautilla pittrice: i capolavori

La pubblica consacrazione della Bricci nel campo della pittura giunse negli anni Sessanta del Seicento, quando l'artista ormai cinquantenne ricevette due importanti incarichi per il complesso del Laterano: una vasta lunetta realizzata a tempera oggi in Vaticano, qui esposta per la prima volta, e le perdute tele con i santi Francesco e Domenico per il ciclo di grisaglie dell'Oratorio del Santissimo Sacramento. Nella *Presentazione del Sacro Cuore di Gesù all'Eterno Padre*, databile tra il 1669 e il 1674, l'artista riferì a sé l'invenzione e l'esecuzione dell'immagine: "invenit et pinxit" recita infatti l'orgogliosa firma di "Plautilla Briccia Romana" sotto la gamba dell'angelo che regge il globo, analoga a quella da lei inserita sulla base della pala di San Luigi dei Francesi (1676-1680), posta al centro della meravigliosa cappella da lei progettata per l'abate Benedetti. Il volto di quell'angelo rivolto verso l'osservatore, probabilmente studiato dal vero, costituisce uno dei brani più intensi della sua pittura.

In occasione del giubileo del 1675, inoltre, Plautilla licenziò lo stendardo "bellissimo" di Poggio Mirteto, ancora grazie alla mediazione di Elpidio. Tali opere, qui riunite per la prima volta, offrono elementi sufficienti per restituire alla Bricci la *Madonna del Rosario* del duomo mirtense, finalmente liberata da secolari patine di sporcizia e vernici ossidate: si tratta del suo ultimo dipinto oggi noto (1683-1687) che, assieme agli altri, rivela affinità con il composto cortonismo di uno dei migliori allievi di Pietro Berrettini: il viterbese Giovan Francesco Romanelli. Quest'ultimo, stimato da Benedetti e Mazzarino, aveva dipinto nel 1652, per le monache del convento dei Santi Domenico e Sisto, un'altra splendida *Madonna del Rosario*, anch'essa restaurata per l'occasione. Dirimpettaio dei Bricci nel vicolo delle Tre Colonne, nei pressi della chiesa di Santo Spirito in Sassia, Romanelli rimase a lungo un riferimento per Plautilla, prima e dopo la fondazione della sua accademia, alla fine degli anni Quaranta, costretto dalle richieste dei numerosi "giovani studiosi dell'arte" che, secondo le fonti, "facevano a gara per chi avesse potuto aver luogo nella sua stanza".

Pannello 8

La pala del Re Santo in San Luigi dei Francesi

Presentato in piedi, in abiti regali e con le insegne spirituali – la corona, lo scettro gigliato, la croce astile e i gigli di Francia sulla veste –, Luigi IX (1214-1270) posa al cospetto del genio della Storia e della Fede, ed è acclamato dagli angeli come un martire dei primi secoli, con la palma e la corona di rose. L'esercito armato in secondo piano, infine, allude alle crociate contro gli infedeli condotte dal Re Santo in Egitto e in Tunisia.

L'antico sovrano capetingio aveva incarnato nella sua persona i poteri spirituali e temporali della monarchia francese, proseguendo l'attività di suo nonno, Filippo Augusto, nel condurre la Francia verso un moderno assolutismo ispirato al diritto imperiale romano e legato a doppio filo alla Chiesa di Roma. L'illuminato *rex christianissimus* fu dunque presentato da Plautilla Bricci – seguendo le indicazioni di Elpidio Benedetti – come una sorta di ideale precursore di Luigi XIV. L'opera, qualificata da un classicismo neo-poussiniano e già marattesco, costituisce la pala centrale della cappella dedicata a San Luigi nella chiesa dei Francesi, edificata tra il 1672 e il 1680 sotto la direzione della stessa Plautilla. L'artista firmò la tela in basso a destra con un fiero *invenit*, preferendo rivendicare a sé la paternità dell'invenzione dell'opera – prerogativa dei grandi maestri – piuttosto che attribuirsi, con un semplice *fecit*, la sola autografia.

Anche la commissione della cappella di San Luigi – fulcro barocco della chiesa di Francia a Roma – giunse all'"architetrice" attraverso la mediazione dell'agente romano del Re Sole. Nel 1666 Benedetti aveva già dimostrato pubblicamente "la sua devozione verso la Francia" attraverso le solenni esequie *in absentia* della regina Anna d'Austria (madre di Luigi XIV), da lui organizzate nella stessa chiesa. L'evento, strappato all'oblio da accurate stampe celebrative, fu allestito secondo una prassi collaudata da Elpidio fin dal 1661, al tempo della pompa funebre in onore di Mazzarino: in qualità di "festarolo" della Nazione francese, l'abate fornì ad artisti e scenografi di sua fiducia le complesse allegorie degli apparati e dei dipinti effimeri, talvolta sulla base di disegni eseguiti da lui stesso, da solo o con Plautilla.

Pannello 9

Plautilla architettrice: la Villa del Vascello

Grazie all'abate Benedetti, la Bricci poté affermarsi anche come architetta: una circostanza talmente eccezionale da richiedere l'invenzione di un nuovo termine appropriato – quello di "architettrice" – per suggellare il riconoscimento ufficiale della donna in un settore artistico riservato al tempo esclusivamente agli uomini.

I lavori della *Villa Benedetta* fuori Porta San Pancrazio, sulla sommità del Gianicolo, ebbero inizio nel 1662-1663. Il bizzarro edificio, somigliante a "un Vascello sopra uno scoglio", fu l'opera più celebrata di Plautilla fino al 1849, quando venne barbaramente distrutto dalle cannonate dell'esercito francese. Alla sua decorazione avevano preso parte artisti del calibro di Cortona e Grimaldi, mentre alla Bricci, impegnata anch'essa in quelle pitture, era stata accordata "piena podestà d'arbitrare e risolvere sopra detta fabbrica": una rivoluzione silenziosa resa possibile dall'incontro tra un raro talento artistico e un illuminato mecenate pronto a offrire costante protezione a colei che, almeno dal 1655, era divenuta la sua "artista di casa".

I primi progetti del Vascello, qui esposti dopo un delicato restauro, non testimoniano ancora le originali soluzioni decorative e d'impianto che contraddistinsero l'opera finita, in parte documentate dall'unico altro pensiero intermedio di Plautilla giunto sino a noi, proveniente da una collezione privata. L'importante foglio, corredato da una dettagliata legenda autografa stesa con grafia ferma (indice dell'alto livello di istruzione raggiunto dall'"architettrice"), costituisce un'ulteriore proposta non definitiva: in esso già compare l'ingegnosa loggia a pianta semiellettica svettante sulla finta parete rocciosa d'impronta berniniana posta al primo livello della facciata meridionale (unico elemento superstite del Casino). Al secondo piano, a guisa di prua, una loggia semicircolare e due torri conferivano all'edificio un sapore pittoresco, al punto da farlo avvicinare nel Settecento a "un gran vascello da guerra di cui rappresentava perfettamente tutte le parti esterne, che non vi mancavano che gli alberi e le vele".

Le descrizioni letterarie e le incisioni pubblicate da Benedetti nel 1677, qualche veduta del XVIII secolo e gli accurati rilievi della villa eseguiti a inizio Ottocento sono gli unici altri simulacri di quel memorabile cantiere. Solo ombre, dunque, qui riunite per la prima volta.

una rivoluzione silenziosa

Plautilla Bricci

pittrice e architettrice

Gallerie Nazionali di Arte Antica

Direttrice

Flaminia Gennari Santori

Consiglio di Amministrazione

Flaminia Gennari Santori, *presidente*

Roberto Ferrari

Mariastella Margozzi

Paola Santarelli

Claudio Strinati

Comitato scientifico

Flaminia Gennari Santori, *presidente*

Barbara Agosti

Claudia Cieri Via

Annick Lemoine

Collegio dei revisori dei conti

Gabriella Maria Salvatore, *presidente*

Giovanni Amendola

Mara Passeggeri

Assistente della Direttrice

Claudia Sarpi

Promozione e comunicazione

Paola Guarnera, *responsabile*

con Maria Francesca Castaldo

Conservatori

Cinzia Ammannato, Maurizia Cicconi

Alessandro Cosma, Andrea G. De Marchi

Michele Di Monte, Paola Nicita

Yuri Primarosa

Educazione e ricerca

Michele Di Monte

Didattica

Yuri Primarosa, *responsabile*

con Maria Francesca Castaldo

Gioia Costa

Maura Garofalo

Elisabetta Guerriero

Allestimento collezioni permanenti

Maurizia Cicconi

Collection manager

Maria Assunta Sorrentino

Ufficio mostre

Michela Ulivi, *responsabile*

con Alessandra Avagliano e Marta Onali

Ufficio prestiti

Cinzia Ammannato, *responsabile*

Giuliana Forti, *registrar*

Archivio iconografico

Alessandro Cosma, *responsabile*

Giuliana Forti

Museo digitale

Alessandro Cosma

con Giuseppe Perrino, Paola Villari

Laboratorio di restauro

Chiara Merucci, *responsabile*

Massimo Brunetti, Laura Di Vincenzo

Pilar Grazioli, Fabio Lasagna

Patrizia Micheletti, Alessandra Percoco

Vega Santodonato, Paola Surace

Tutela apparati decorativi

Paola Nicita

Tutela patrimonio architettonico

Antonella Neri

Gennaro Favoccia

Ufficio tecnico

Dario Aureli, *responsabile*

Gabriele Mari

Ufficio eventi e cerimoniale

Simona Baldi

con Luca Galano

e Annarita Margani

Ufficio bilancio e contabilità

Vanna Coppola, *responsabile*

con Giorgia Corrado

Ufficio gare e contratti

Roberta Cannone, *responsabile*

con Claudia Baruzzi

Archivio e protocollo

Daniela Montarani

Ufficio consegnatario

Ovidio Casconi, *responsabile*

con Paolo Ranaldi

Paolo Umberto De Martino

Ufficio del personale

Antonella Severini

Maria Antonietta Spagnuolo

Centralino

Gabriella Molinaro

Addetto ai servizi ausiliari

Miguel Massimo

Assistenti di sala

Gioia Costa, Luca Galano, Maura Garofalo,

Elisabetta Guerriero

capiservizio

Nataascia Bortoloni, Maria Francesca Castaldo,

Maurizio Cupellini, Paola D'Alessio,

Raffaella Dentini, Paolo Umberto De Martino,

Anna Maria Del Grosso, Carlo Dell'Aquila,

Mario Irtelli, Annarita Margani, Gabriele Mari,

Antonio Marziani, Stefano Notari,

Francesca Romana Palagiano,

Pietro Palutan, Giuseppe Perrino,

Paolo Ranaldi, Stefano Raniolo,

Massimo Recchia, Anna Santoliquido,

Giuseppe Stillitano, Caterina Strappati,

Sabrina Sugameli, Vincenzo Tauriello,

Grazia Tornatora, Paola Villari

Collaboratori esterni

Progettazione spazi

Enrico Quell

Comunicazione visiva

Alberto Berengo Gardin

Ufficio stampa

Maria Bonmassar

Comunicazione digitale

Nicolette Mandarano

Fotografie

Alberto Novelli

Una rivoluzione silenziosa.

Plautilla Bricci pittrice e architette

Roma, Galleria Corsini

5 novembre 2021 - 19 aprile 2022

a cura di Yuri Primarosa

Una mostra di

BARBERINI
GALLERIE
CORSINI
NAZIONALI

Con il supporto di



Confraternita dell'Orazione e Morte
Diocesi Suburbicaria di Sabina -
Poggio Mirteto



www.sabinadop.it



www.ipa-alimenti.it



www.8be.it



www.amicidelmuseo.com



Direttrice

Flaminia Gennari Santori

Segreteria

Claudia Sarpi

Gruppo di ricerca

Aloisio Antinori

Carla Benocci

Riccardo Gandolfi

Maria Barbara Guerrieri Borsoi

Melania G. Mazzucco

Yuri Primarosa

Magda Tassinari

Consulenza storico-architettonica

Aloisio Antinori

Coordinamento amministrativo

Claudia Baruzzi, Roberta Cannone

Vanna Coppola, Giorgia Corrado

Promozione e comunicazione

Paola Guarnera

Didattica

Yuri Primarosa

Collection Manager

Maria Assunta Sorrentino

Registrar

Giuliana Forti

Conservazione e restauro

Andrea Cipriani, Mariarosaria Di Napoli

Fabrizio Fraboni, Carla Gianturco

Pilar Grazioli, Enrico Krechel

Chiara Merucci, Paolo Pastorello

Francesca Piat, Emiliano Ricchi

Alessandra Terrei

Progetto dell'allestimento

Dario Aureli

con Gabriele Mari

Progetto grafico

Alberto Berengo Gardin

Allestimento

A&A Architettura e Allestimenti Srl

Ufficio stampa

Maria Bonmassar

Comunicazione digitale

Nicolette Mandarano

con Giuseppe Perrino, Paola Villari

Fotografie

Mauro Coen, Alberto Novelli

Trasporti e movimentazioni

Rosa dei Venti srl

Assicurazioni

Munich Re

Pannelli di sala

Yuri Primarosa

Traduzioni

Byron Tree srl

Visite guidate e laboratori didattici

Si pArte!

Francesco Sorce

Enti prestatori

Archivio di Stato, Roma

Biblioteca Apostolica Vaticana

Biblioteca Nazionale Centrale

"Vittorio Emanuele II", Roma

Galleria Spada, Roma

Chiesa di San Giovanni Battista,

Poggio Mirteto

Chiesa di San Luigi dei Francesi, Roma

Chiesa di San Rocco, Poggio Mirteto

Chiesa di Santa Maria in Montesanto, Roma

Chiesa dei Santi Domenico e Sisto, Roma

Collegiata di Santa Maria Assunta,

Poggio Mirteto

Collezione Maurizio Fagiolo dell'Arco - Maria

Beatrice Mirri

Fondo Edifici di Culto (F.E.C.), Roma

Istituto Centrale per la Grafica, Roma

Musei Vaticani

Museo di Roma

Museo di San Pietro - Tesoro della Cattedrale,
Bologna

Pieux Établissements de la France à Rome

et à Lorette

Ringraziamenti

Alessandra Acconci, Giancarlo Babusci,

Sandro Barbagallo, Luca Baroni,

Maria Beatrice Benedetto, Fabio Benedettucci,

Lorenzo Bernini, Anna Maria Bertoli Barsotti,

Mons. Philippe Bordeyne,

Mons. Laurent Breguet, Gabriele Caioni,

Giuseppe Cassio, Morena Costantini,

Francesca Curti, Angela Maria D'Amelio,

Veronica Dell'Agostino, Federico De Martino,

Andrea De Pasquale, Luca De Zolt,

Dipartimento di Scienze Umanistiche,

Sociali e della Formazione dell'Università

degli Studi del Molise

Daniele Ferruti, Donatella Fratini,

don Frabrizio Gioiosi, Cristiano Giometti,

Peter Glidewell, Sergio Guarino,

don Walter Insero, Cristina Intelisano,

Barbara Jatta, Anne Justo,

Joanna Kaczmarczyk, Michel Kubler,

Alessandra Lanzoni, Annick Le Marrec,

Andrea Leopaldi, Leone Limentani,

Valentina Longo, Alberto Maggini,

Giorgio Marini, Maria Vittoria Marini Clarelli,

Alessandro Mascherucci, Jara Mavrides,

don Franco Mezzanotte, Maria Beatrice Mirri,

Marta Monopoli, Nicolò James Montanari,

Michele Nicolaci, Adalgisa Ottaviani,

Luca Pantone, don Roberto Papini,

Francesca Parrilla, Francesco Quondam,

Alessandra Rodolfo, Lionel Sauvage,

Ilaria Sgarbozza, Stiftung Bibliothek Werner

Oechslin di Einsiedeln,

Maria Cristina Terzaghi,

Francesca Villanti, Mons. Amilcare Zuffi

*Un ringraziamento particolare al personale di
sala delle Gallerie Nazionali di Arte Antica*

Catalogo

Officina Libraria

a cura di

Yuri Primarosa

Testi di

Alessandro Agresti, Aloisio Antinori,

Carla Benocci, Vittoria Brunetti,

Adriana Capriotti, Mariarosaria Di Napoli,

Riccardo Gandolfi, Flaminia Gennari Santori,

Pilar Grazioli, Maria Barbara Guerrieri Borsoi,

Dario Iacolina, Melania G. Mazzucco,

Martin Olin, Gianni Papi,

Yuri Primarosa, Emiliano Ricchi,

Magda Tassinari, Alessandra Terrei



BARBERINI
GALLERIE
CORSINI
NAZIONALI

una rivoluzione silenziosa

Plautilla Bricci

pittrice e architettrice

a cura di
Yuri Primarosa



Sommario

Premessa, *Flaminia Gennari Santori*.....8

La rivincita di Plautilla, *Yuri Primarosa* 10

Saggi

Una certa donna che vive ancora, *Melania G. Mazzucco* 13

Plautilla Bricci disegnatrice, pittrice, architettrice.

Verso un catalogo ragionato, *Yuri Primarosa*..... 44

Alla ricerca di Giovanni Bricci pittore, *Maria Barbara Guerrieri Borsoi*.....103

Dal «sordido mestiere» al leone rampante. Giano Nicio Eritreo

e le ambizioni della «casata» dei Bricci, *Riccardo Gandolfi*..... 124

La villa Benedetta di Plautilla Bricci: «chi vuol goder la quiete della villa,

dee portarvi seco quella dell'animo», *Carla Benocci*..... 135

Celebrare Luigi XIV nella Roma del tardo Seicento (1661-1690):

Elpidio Benedetti, Plautilla Bricci e gli artisti della loro cerchia,

Aloisio Antinori.....156

Andrea Benedetti e i maestri del ricamo nella Roma del primo Seicento,

Magda Tassinari199

Opere

I. Barocco in rosa216

II L'esordio pubblico e il sodalizio con Elpidio Benedetti.....226

III. Tra Roma e Parigi. Il rapporto con il cardinale Giulio Mazzarino244

IV. Trinità dei Monti tra progetti e celebrazioni.....264

V. Plautilla architettrice: la villa del Vascello.....282

VI. Plautilla pittrice: i capolavori.....302

Plautilla Bricci. Cenni biografici, *Melania G. Mazzucco, Yuri Primarosa*.....341

Bibliografia.....344

Indice dei nomi.....355

Una rivoluzione silenziosa. *Plautilla Bricci pittrice e architettrice* è la prima mostra monografica dedicata ad una figura apparentemente minore nel panorama della Roma seicentesca ma straordinariamente significativa per la qualità delle sue opere e la poliedricità della sua produzione, e per quello che la sua vicenda ci rivela delle dinamiche culturali, politiche e sociali del periodo.

La storia di Plautilla Bricci è stata riportata alla luce in maniera vivida e appassionante da Melania Mazzucco nel romanzo *L'architettrice*, uscito esattamente due anni fa. A sua volta Yuri Primarosa, curatore della mostra, ha indagato a lungo la figura dell'artista e quella di Elpidio Benedetti, agente di Mazzarino a Roma e committente e *partner* di Plautilla. Il termine *partner* è naturalmente anacronistico eppure è l'unico che possa descrivere con qualche approssimazione la relazione professionale ed esistenziale tra Elpidio e Plautilla. Le fonti rivelano una dinamica fiduciaria, analoga a quella tra altri artisti e committenti del tempo – e già questo sarebbe insolito considerando il genere di Plautilla. Ma addirittura Elpidio affida alla sua artista di casa due importanti committenze architettoniche: la progettazione e realizzazione della Villa Benedetta, il cosiddetto Vascello, tragicamente distrutta nel 1849 dai bombardamenti francesi contro la Repubblica Romana, e la cappella Benedetti in San Luigi dei Francesi. E lei, quasi autodidatta, realizza due capolavori.

Gli oggetti in mostra rivelano non soltanto un'artista insospettata, ma anche le sfide professionali di una signora vissuta a Roma tra il 1616 e l'ultimo decennio del secolo, che riesce a non maritarsi senza finire in convento, costruendosi una posizione come artista, ovvero inventrice e non soltanto esecutrice di opere d'arte, come lei stessa orgogliosamente dichiara. La sua parabola si intreccia con quella di Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona e Giovan Francesco Romanelli, con i quali viene in contatto e persino in qualche modo dirige, come nel caso di Cortona sui ponteggi del Vascello; e con figure a noi finora sconosciute ma rilevanti, come Andrea Benedetti, padre di Elpidio e importante ricamatore; e si dipana sullo sfondo delle relazioni tra Roma e la Francia dopo la fine del pontificato di Urbano VIII Barberini (1648), durante gli anni dell'influenza di Mazzarino e dell'ascesa di Luigi XIV.

Attraverso un minuzioso lavoro di ricostruzione del catalogo di Plautilla, la mostra porta alla luce una pittrice di talento e una professionista capace di adattarsi e persino mimetizzarsi a seconda delle proiezioni della sua committenza; ma soprattutto un'architetta visionaria. La villa del Vascello, edificio a forma di nave, è un preludio delle *folies* pittoresche del Settecento, una sorta di apparato effimero barocco che conquista la permanenza e diventa spazio di vita. In mostra presentiamo i primi progetti per il casino del Vascello, conservati nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Roma e sottoposti per l'occasione a un delicato intervento conservativo, eseguito da Alessandra Terrei e finanziato dalle Gallerie Nazionali. Accanto a loro, i visitatori vedranno un altro importante progetto proveniente da una collezione privata, esposto per la prima volta in questa occasione.

I numerosi restauri, indispensabili per mettere al centro della ricerca storico-artistica una figura complessa come quella di Plautilla Bricci, sono un aspetto centrale del progetto. Per la mostra le Gallerie hanno restaurato direttamente o finanziato gli interventi su: la *Madonna del Rosario* della chiesa dei Santi Domenico e Sisto di Giovan Francesco Romanelli, restaurata da Pilar Grazioli; la *Madonna del Rosario* del duomo di Poggio Mirteto di Plautilla Bricci, restaurata da Mariarosaria Di Napoli; lo stendardo dipinto da Plautilla per la chiesa di San Giovanni Battista



sta a Poggio Mirteto, restaurato da Paolo Pastorello; l'*Adorazione dei Pastori* di Giuseppe Puglia della chiesa mirtense di San Rocco, restaurato da Enrico Krechel e Francesca Piat.

Una rivoluzione silenziosa. Plautilla Bricci pittrice e architettrice è stato un progetto al quale hanno contribuito diverse istituzioni; desidero ringraziare in particolare Mons. Philippe Bordeyne e Mons. Laurent Breguet dei Pieux Établissements de la France à Rome et à Lorette, responsabili della Chiesa di San Luigi dei Francesi, e Barbara Jatta, direttore dei Musei Vaticani. E naturalmente Yuri Primarosa, che ha curato la mostra, Melania Mazzucco che ha partecipato al progetto fin dall'inizio, e tutti gli studiosi e i restauratori che hanno contribuito con il loro lavoro.

Senza saperlo Plautilla Bricci ha regalato alle Gallerie Nazionali l'opportunità di ragionare su un tema vitale del nostro tempo: le relazioni di genere e il modo in cui vengono rappresentate, tanto nel presente quanto nella prospettiva storica. Abbiamo scelto di farlo mettendo in luce non soltanto gli aspetti straordinari della sua vicenda ma anche l'ordinarietà, ovvero le strategie messe in campo e le reti personali intessute da una professionista per far carriera nella Roma di quattro secoli fa. Le opere in mostra e i saggi in catalogo mettono in luce un aspetto cruciale, tanto nella prospettiva storica quanto in quella contemporanea: Plautilla Bricci non è un "fenomeno", una stranezza, un *unicum* irripetibile; è una grande professionista che trova il modo e lo spazio per realizzare, oltre a tante altre cose, anche un'invenzione visionaria: una nave-casa in equilibrio sui flutti. E dunque ringraziamo Plautilla per la sua abilità nel navigare mari agitati e per la sua ordinarietà visionaria, augurandoci che sia per tutti noi fonte di ispirazione.

Flaminia Gennari Santori

La rivincita di Plautilla

a Francesco Smeraldi, che l'amava

Quando, più di dieci anni fa, iniziai le mie ricerche su Plautilla Bricci, non avrei mai immaginato di vedere quella misconosciuta ed eccentrica artista al centro di un *best seller* di fama internazionale, né tantomeno di curare la sua prima mostra monografica, sostenuta con entusiasmo da Flaminia Gennari Santori in occasione della riapertura della Galleria Corsini. Si tratta di un grande onore e al tempo stesso di una forte responsabilità. Il tema delle donne artiste, infatti, è oggi molto frequentato: convegni, studi, lungometraggi, libri di narrativa e alta divulgazione hanno puntato i riflettori sull'universo femminile, riportando alla ribalta una dozzina di figure di artiste attive in Europa prima del XIX secolo, legando talvolta la loro storia alle questioni di genere che accendono il dibattito contemporaneo. Un'attenzione anche mediatica, amplificata da una fitta sequenza di eventi espositivi, che ha alimentato la curiosità di un pubblico sempre più vasto verso le cosiddette *Old Mistresses*, al punto da influenzare le loro quotazioni di mercato, soprattutto da quando il criterio delle «quote rosa» ha iniziato a orientare gli acquisti dei musei di tutto il globo. In questo processo le mostre hanno avuto un ruolo decisivo. Il più delle volte si è trattato di narrazioni antologiche, nelle quali opere diverse per contesto e cronologia sono state accostate solo perché create da una «mano donnesca». Fanno eccezione una manciata di pittrici vissute tra Cinque e Seicento, alle quali sono stati dedicati importanti focus: Artemisia Gentileschi naturalmente e, più di recente, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Giovanna Garzoni e Fede Galizia. Donne straordinarie e artiste di talento, ognuna con una storia a sé.

Le circostanze odierne, che rendono queste figure più che mai attuali, non devono tuttavia indurci a guardare a queste artiste con le lenti deformate del presente. L'intento di questa mostra, infatti, non è quello di consegnare alla storia una nuova icona, bensì quello di approfondire la conoscenza di un personaggio ancora poco noto, ricostruendone il profilo umano e professionale all'insegna della ricerca della verità storica. A tal fine è stato adottato un approccio interdisciplinare, grazie alla collaborazione di un affiatato gruppo di studio formato da alcuni dei maggiori specialisti dell'artista e del suo contesto culturale: Aloisio Antinori, Carla Benocci, Riccardo Gandolfi, Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Martin Olin, Magda Tassinari e Melania Mazzucco, che di recente ha avvicinato Plautilla al grande pubblico col suo romanzo *L'architetrice*. Il loro prezioso contributo ha reso possibile apportare numerose rilevanti acquisizioni storico-critiche e documentarie alla vita e alla carriera della Bricci. Inoltre, l'eccellente



lavoro delle restauratrici e dei restauratori intervenuti per l'occasione su diverse opere qui esposte ha garantito il loro recupero, determinando una proficua azione di tutela.

Aprono la mostra due dipinti emblematici: un magnetico *Ritratto di architetrice* oggi a Los Angeles, acutamente riconosciuto da Gianni Papi, che con buona probabilità ci tramanda le vere sembianze di Plautilla, e l'enigmatica *Ragazza col compasso* della Galleria Spada – riferibile a mio avviso alla fase matura di Angelo Caroselli –, entrata nell'immaginario collettivo quale effigie ideale della nostra architetrice dopo la recente pubblicazione della sua biografia romanzata. Segue una serrata selezione di oggetti strettamente legati all'ambiente in cui Plautilla visse e operò, suddivisi in sei sezioni tematiche: disegni, incisioni, libri, paramenti ricamati, dipinti, sculture e progetti architettonici, accanto a capolavori inediti o poco conosciuti dei grandi maestri a lei più vicini (Gian Lorenzo Bernini, Pietro da Cortona, Giovan Francesco Romanelli). Una scelta che mette bene in evidenza la variegata produzione del barocco romano, nonché l'eccezionale versatilità artistica della Bricci.

Questo catalogo, frutto di un anno e mezzo di lavoro, è stato scritto in gran parte durante la pandemia di Covid-19, periodo di difficili restrizioni ma anche di tempo restituito al pensiero, alla riflessione, allo studio (anche dalle situazioni drammatiche talvolta possono scaturire fruttuose opportunità). Sono per questo molto grato a Simone Sirocchi e a Stefania Ventra per la preziosa collaborazione durante il delicato lavoro di revisione delle bozze, e a Marco Jellinek, che con paziente disponibilità e rara sensibilità, ma anche con determinazione, ha condotto quest'opera sino al suo traguardo.

Al tempo presente Plautilla consegna la sua rivoluzione silenziosa, quasi disinnescando le categorie che imbrigliavano la vita professionale e sociale delle sue colleghe seicentesche. Né moglie, né monaca, né zitella in casa di parenti, ma signora romana, prima artista universale e donna *libera*.

Yuri Primarosa



Una certa donna che vive ancora

Melania G. Mazzucco

«Una certa donna che vive ancora». Così, negli appunti del suo ultimo soggiorno a Roma, fra il dicembre del 1687 e il marzo del 1688, l'architetto Nicodemus Tessin prende nota dell'esistenza di Plautilla Bricci.¹ Con l'avvocato concistoriale Carlo Cartari, è l'unico testimone contemporaneo che le attribuisca correttamente la maternità della costruzione di villa Benedetta e della cappella di San Luigi dei Francesi.

Lo svedese non si interessa al proprietario della villa, Elpidio Benedetti, «un abbate già segretario dell'Em.mo Mazzarino», ma alle «galanterie» che contiene e al giardino. È a conoscenza della storia della fabbrica, e ignaro della *diminutio* pubblica di Plautilla, che il volumetto *Villa Benedetta* attribuito al fantomatico Matteo Mayer (1677) ridimensionava a consigliera e assistente del fratello Basilio (cat. V.3).² Tessin del resto lo ha acquistato ma non ancora letto. Quel che conta è che ha visitato entrambi i luoghi di persona.

«Il sito di questo palazzino è molto bello» – scrive – «e gode l'aria e le vedute le più belle che si possino vedere. L'architettura è molto capricciosa e *bizzarra* fatta da una certa donna che vive ancora, e si chiama la signora Plautina Britzi, la quale ivi anche ha dipinta certi quadri nella volta, ove finisce la galleria, che non si può fare più. A San Luigi dei Francesi anche ha fabricata una certa cappella *bizzarra* assai. Di resto non occorre descrivere questi palazzine, mentre ho comparato un piccolo libretto con certi intagli nel quale tutto si trova» (cat. IV.2, fig. 1).

Tessin loda le pitture di Plautilla nella volta della villa e considera entrambe le opere di architettura *bizzarre*: l'aggettivo ricorre due volte in poche righe.

Avendo apprezzato a Bologna un quadro di Elisabetta Sirani, non lo stupisce scoprire a Roma una donna architetto e non cerca di incontrarla, pure se vive ancora. Né mai più la nominerà. Ci lascia però, nelle poche righe che la sottraggono alla leggenda e all'oblio, un aggettivo e un'informazione di cui occorrerà far tesoro. *Bizzarra* è l'opera sua, longeva la vita.

«Persona commoda, e curiosa» è invece Elpidio Benedetti secondo un altro contemporaneo, il sedicente professor Pietro de' Sebastiani (1683).³ «Commoda» – cioè benestante, agiata, priva di preoccupazioni economiche. «Curiosa» – cioè desiderosa di cultura e conoscenza, ma anche singolare, bizzarra e degna di nota. È proprio l'incontro delle loro stravaganze che ha permesso a Plautilla Bricci ed Elpidio Benedetti di operare fuori dall'ordinario, con una libertà inattesa nel conformismo bigotto di Roma (fig. 1).

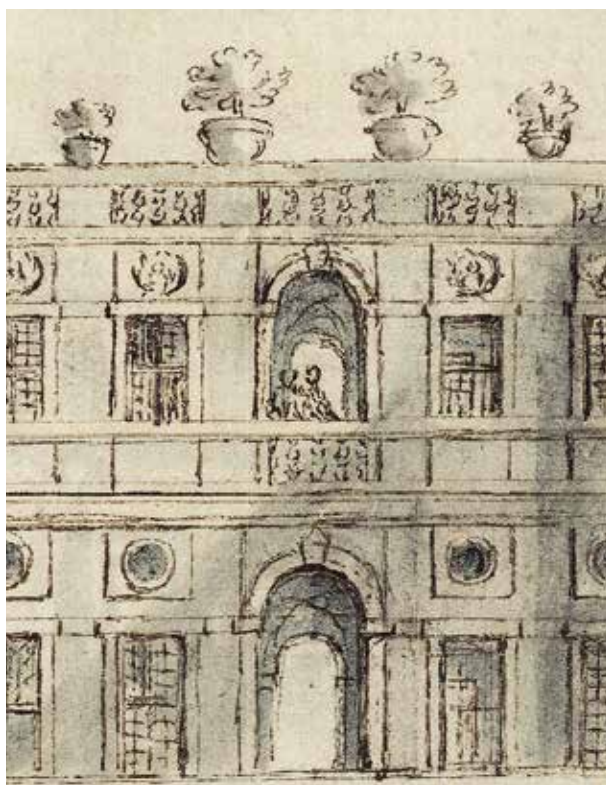


Fig. 1. Plautilla Bricci, *Prospetto occidentale della villa Benedetta*, particolare con un uomo e una donna nella loggia del secondo piano (cat. V.1f), 1663. Roma, Archivio di Stato.

vere; vita priva di eventi ma abbellita da prodigi e misteri, ai margini del mercato romano dell'arte, lontana dalla corte dei papi che si susseguirono nel corso della sua esistenza adulta (da Urbano VIII fino a Innocenzo XII) e dei più grandi collezionisti e committenti, ma nello stesso tempo contigua e parallela a essi. Il che le permise di conoscere sempre e presto le novità, le tendenze e i mutamenti di stile e di gusto che questi incoraggiavano, suscitavano o accoglievano, tanto che la pur esigua sua produzione pittorica superstita testimonia la progressiva emancipazione dal manierismo raffaellesco appreso dal padre per avvicinarsi ai modi di Pietro da Cortona, Sacchi e dei classicisti di fine Seicento, così come quella architettonica la riflessione attenta sulle creazioni di Cortona stesso, Bernini, Borromini, Arcucci e De Rossi, in un aggiornamento caparbio, che protrasse fino all'estrema vecchiaia.

Vita sfuggita anche alla memoria degli archivi, nei quali si sono reperiti contratti, documenti anagrafici e di operazioni finanziarie, ma finora non il testamento, l'inventario dei beni, il libro dei conti, non lettere a padroni o committenti, che ci permetterebbero di comprendere meglio la sua cultura, i suoi gusti intellettuali, la sua personalità e la sua voce.

Eppure dobbiamo considerare un'opportunità il fatto che possa parlarci solo attraverso i colori, le pietre, le figure e le forme che ha creato, perché della sua inesistenza e trasparenza Plautilla fece la sua forza, e dell'ombra la sua luce.

Plautilla Bricci (Briccia per i contemporanei, che declinavano i cognomi secondo il genere) nasce sotto il segno zodiacale del leone, il 13 agosto del 1616, in una casa del Corso, strada attorno alla quale risiede la maggior parte degli artisti, massimi e minimi, indigeni e forestieri, che operano a Roma. Al battesimo, sei giorni dopo,

Bisognerà dunque tenere presente la «bizzarria» come chiave di lettura per interpretare la figura anomala di questa artista. Bizzarro è ciò che si allontana dal gusto comune, che sorprende e meraviglia per la stranezza, la novità, l'originalità. Il fatto che le sue creazioni architettoniche venissero considerate bizzarre si spiega solo in parte con la loro effettiva stranezza e novità: esse erano in sintonia, dialogo e debito con le invenzioni dei contemporanei. È dovuto invece soprattutto all'anomalia, questa sì, sconcertante e inusitata, della sua persona. La «bizzarria» permetteva di sminuire le prime e rimuovere la realtà perturbante della loro autrice.

Lei, dal canto suo, si protesse conducendo la vita riservata che nel suo tempo si richiedeva alle donne onorate, per le quali l'invisibilità costituiva la massima virtù, ma che le permetteva anche di sfuggire ai ruoli e alle funzioni per nascita destinate alle donne. Né moglie, né monaca, né zitella in casa di parenti, ma donna e signora, pittrice e archittrice: sostantivi che la qualificavano socialmente e professionalmente.

Trascorse una vita stanziale, nella sua città, spostandosi al più di rione e da una riva all'altra del Tevere.



Fig. 2. Via del Corso con San Lorenzo in Lucina, particolare dalla *Pianta di Roma* di Giovanni Maggi, 1625.

le fa da padrino il sarto Enea Defensi di Imola, e da madrina donna Egidia de' Conti, romana. È la terza figlia femmina di Giovanni Briccio e Chiara Recupita: ma la primogenita Virginia, nata nel 1609, è già morta. La sorella Albina, nata nel 1611,⁴ ha cinque anni (fig. 2).

Della madre di Plautilla sappiamo solo che era orfana di Agostino Recupiti, napoletano.⁵ Il padre, Giovanni Briccio, romano, era figlio del materassaio e rigattiere Giovanni Battista, ligure dell'entroterra di Ventimiglia, immigrato a Roma intorno agli anni '60 del Cinquecento, e di Pazienza Balzi da Casola, lucchese (da lui sposata nel 1575). Aveva una sorella di cinque anni minore, Marta (n. 1584),⁶ Cresciuto al Borghetto – nugolo di casette all'imbocco del Tridente, fra il Monte Pincio e il Babuino, in cui si affastellava un'umanità plebea, nonché una vivace comunità zingara –, andò poi «ad abitare in piazza Navona, sotto il palazzo de sigg.ri Teofili e sig.ra Ortensia Cinquini hoggi v'è il palazzo Pamphilij. Fu allevato in detta casa per benignità di sud.ti sig.ri».⁷ L'informazione, non altrimenti documentata, proviene dalla biografia del Briccio scritta dai figli Plautilla e Basilio nel 1680, e affidata a Carlo Cartari perché la fornisse al cavalier Prospero Mandosio, intenzionato a stampare il catalogo delle opere del Briccio (in un volume poi confluito nella *Bibliotheca Romana*). Vi si legge che grazie alla protezione dell'avvocato Sartorio Teofili, «fin che fu di età adulta» Briccio «andò alli studi col sig.r Bernardino» (il figlio) e riuscì a farsi una cultura – disordinata, ma vasta. A quindici anni compose due operine teatrali di soggetto biblico per l'edificazione delle figlie di Teofili, acquistando «gusto nella poesia»; apprese il disegno da autodidatta, entrò in contatto con Federico Zuccari, fece da assistente al pittore che affrescava l'oratorio della confraternita dei Genovesi a Trastevere (fig. 16 a p. 115), vi dipinse alcuni stemmi, realizzò quadri d'altare destinati a essere inviati fuori Roma, nonché «cosmografie, geografie e topografie» e l'albero genealogico di casa Colonna. Intanto aveva cominciato a suonare l'organo nelle feste e comporre opere da eseguire nelle chiese e fu nominato maestro di coro dell'arciconfraternita dei Lombardi in San Carlo e Ambrogio al Corso.⁸ Almeno dal 1605 era anche autore di commedie: al momento della nascita di Plautilla ne aveva già rappresentate molte e stampate quattro.

L'infanzia di Plautilla è segnata dalla conoscenza precoce del lutto (ha poco più di quattro anni nell'ottobre del 1620, quando, a due, muore il fratellino Rocco)⁹ e



Fig. 3. Giovanni Bricci,
*Reliquiario per il cuore di
san Carlo Borromeo*
(da Briccio 1614).

dall'instabilità di domicilio – forse riflesso di quella economica. Il padre è pittore (nel 1617 tra i suoi estimatori menziona il marchese Francesco Biscia di Mazzano), ma ormai incrementa i guadagni con la penna. È infatti un poligrafo. Su commissione o di propria iniziativa, associandosi a stampatori (come Andrea Fei) e librai (come Giovanni Senese alla Lupa d'oro in piazza Navona), scrive operette religiose, che illustra con vignette popolarissime. Predilige il genere «vita, morte e miracoli» dei santi e la cronaca di cerimonie mondane e sacre (come la processione solenne del 1614 per la reliquia del cuore di san Carlo Borromeo, fig. 3).¹⁰

Ma pubblica pure barzellette, calendari, lunari e almanacchi burleschi, zingarate, dialoghi e tenzoni da recitarsi in strada e nelle feste private, vendute dagli ambulanti e nei mercati. Anni dopo (1637), nell'*Eudemia*, romanzo satira sulla Roma barberiniana, Giano Nicio Eritreo (*alias* di Gian Vittorio Rossi) attaccherà velenosamente il bibliotecario papale Leone Allacci per aver incluso nelle *Apes Urbanae* (censimento dei letterati del tempo dei Barberini) Briccio, «Giano Materassaio», «idiota autore di cantilene plebee che si

cantano nei trivi e nelle osterie e si scribacchiano sui ventagli». Attribuire vili origini a qualcuno era accusa grave, perché soltanto la nobiltà dei natali conferiva diritti. Le sdegnate proteste di Allacci costrinsero Eritreo a una palinodia elogiativa nei suoi confronti, nella seconda edizione (1645): ma Briccio era stato liquidato per sempre come materassaio, illetterato, indegno di figurare fra i dotti.¹¹

Per rivalutarne la memoria e obliterare tanto disprezzo, i figli lo descrissero come «giusto, timorato d'Iddio, divotissimo della Madonna Santissima [...] amoroso, piacevole e gioviale con tutti, mai fece il minimo danno a nessuno nemmeno agli animali perciò benvoluto universalmente», stimato da «prelati, cavalieri e personaggi grandi». Parole adulatorie, da cui trasuda però sincera venerazione. «Dotto e universale nelle virtù», si intendeva di «retorica, dialettica, geometria, aritmetica, architettura, astrologia, filosofia naturale, cosmografia, legge civile, canonica, teologia», nonché botanica e teoria dei colori: ammesso per la sua sapienza in «habito longo» alle Accademie dei Taciturni e degli Affaticati, merita l'epiteto di Aristotele, affibbiatogli dai nemici per denigrarlo. L'universalità del padre sarà ereditata e rivendicata dal figlio Basilio, a sua volta pittore, architetto, musico, matematico e letterato: ma anche da Plautilla, che non esiterà a trascendere i limiti del suo genere.

Tuttavia l'elemento distintivo del carattere del padre di Plautilla è la curiosità (fig. 4). Ogni novità lo rallegra e lo meraviglia. Magnifica i teatri effimeri costruiti nelle chiese con gran legname e gran spesa, gli ori, gli argenti, gli apparati, i dipinti mobili esposti nelle navate o sugli stendardi processionali, le didascalie in versi che li illustravano, distici latini ma anche rime in volgare – un'arte anonima alla quale lui stesso forse contribuiva. Lo indigna il peccato, lo spaventa il diavolo (per difendersi dal quale compila nel 1613 un libro di consigli), lo esaltano i miracoli. Come cronista, assume il punto di vista del comune cittadino di Roma, ma sa

anche indossare la maschera del prete, e del predicatore fustigatore dei vizi, costruendosi una girandola di eteronimi e identità alternative. Però è nelle commedie che riversa la sua cultura immensa e caotica, il gusto per la battuta, il lazzo, l'ironia. E infatti, appena ebbero le risorse per farlo, a partire dal 1670, i figli si prodigarono a ristampare proprio e solo quelle – corredandole di versi encomiastici d'occasione chiesti ai poetastri e agli accademici Infecondi che Basilio frequentava. Lasciarono che sul resto scendesse l'oblio.

Benché sostenga di dedicare pochissimo tempo alla scrittura delle commedie, sgravandosene in fretta come una donna partorisce, e di stamparle solo per il piacere degli amici, Briccio affida al suo teatro la speranza nella fama, e ai prologhi le sue teorie letterarie, le delusioni e le amarezze per le stroncature. Non ne ricava reddito. A Roma vengono infatti rappresentate dai dilettanti (appartengono a quella forma di teatro intermedio fra commedia dell'arte e commedia colta detta «ridicolosa»). Ma gli scartafacci circolano, le «commedie improvvisate» vengono ristampate a Venezia, Bologna e altrove, a volte rubate (altri se ne assegnano la paternità): l'abbondanza di copie tuttora esistenti nelle biblioteche italiane e non rivela un modesto ma duraturo successo. Briccio ne ricava invece una rete interclassista di relazioni. A Carnevale vengono rappresentate nei palazzi dei nobili romani (come il duca Giovanni Angelo Altemps, che nel 1606 fa allestire *I difettosi*) e nei collegi degli studenti (come il Clementino). E quando le dà alle stampe, può dedicarle a «personaggi grandi» (come Giacomo Muti, duca di Canemorto, protettore dei Taciturni, o l'abate Gerolamo Signorelli di valle Rasina) e scambiarsi sonetti laudativi con letterati al servizio dei cardinali (come Giovanni De' Nobili, segretario di Bartolomeo Cesi).

Le interpreta lui stesso, insieme a una compagnia mobile di pittori e soldati, maestri di scuola, pellicciai, banderari, cappellari, chirurghi, vermicellari, barbieri, tessitori, stufaroli, musici, castrati, che lui stesso ricorderà anni dopo in un *Indice* puntiglioso e nostalgico.¹² In esso spiccano i nomi di Francesco d'Arpino e Matteo Pagani, collaboratore del Cavalier d'Arpino, che Briccio stesso dovette frequentare attorno al 1609, e dell'esploratore di catacombe Giovanni Angelo Santini. Molti di loro erano suoi colleghi, alcuni – come vedremo – veri amici.

Fino ai sette anni Plautilla abita nella zona di via del Corso compresa fra i Bergamaschi, i Greci, i Borgognoni e Sant'Andrea delle Fratte: sempre in casamenti e cortili popolati da erbaroli, mulattieri, candelottari e pittori di poca fortuna. Con la famiglia abitano inizialmente l'assistente e il garzone del padre, quindi il nonno paterno vedovo e poi la nonna materna vedova, fin lì alloggiati in tristi camere d'affitto. I figli vanteranno come lodevole la dedizione del Briccio verso l'anziano padre.¹³

Anche se Briccio frequenta «personaggi grandi», le condizioni sociali della famiglia restano modeste. Il padrino di Plautilla, Enea Defensi, si ritrova carcerato



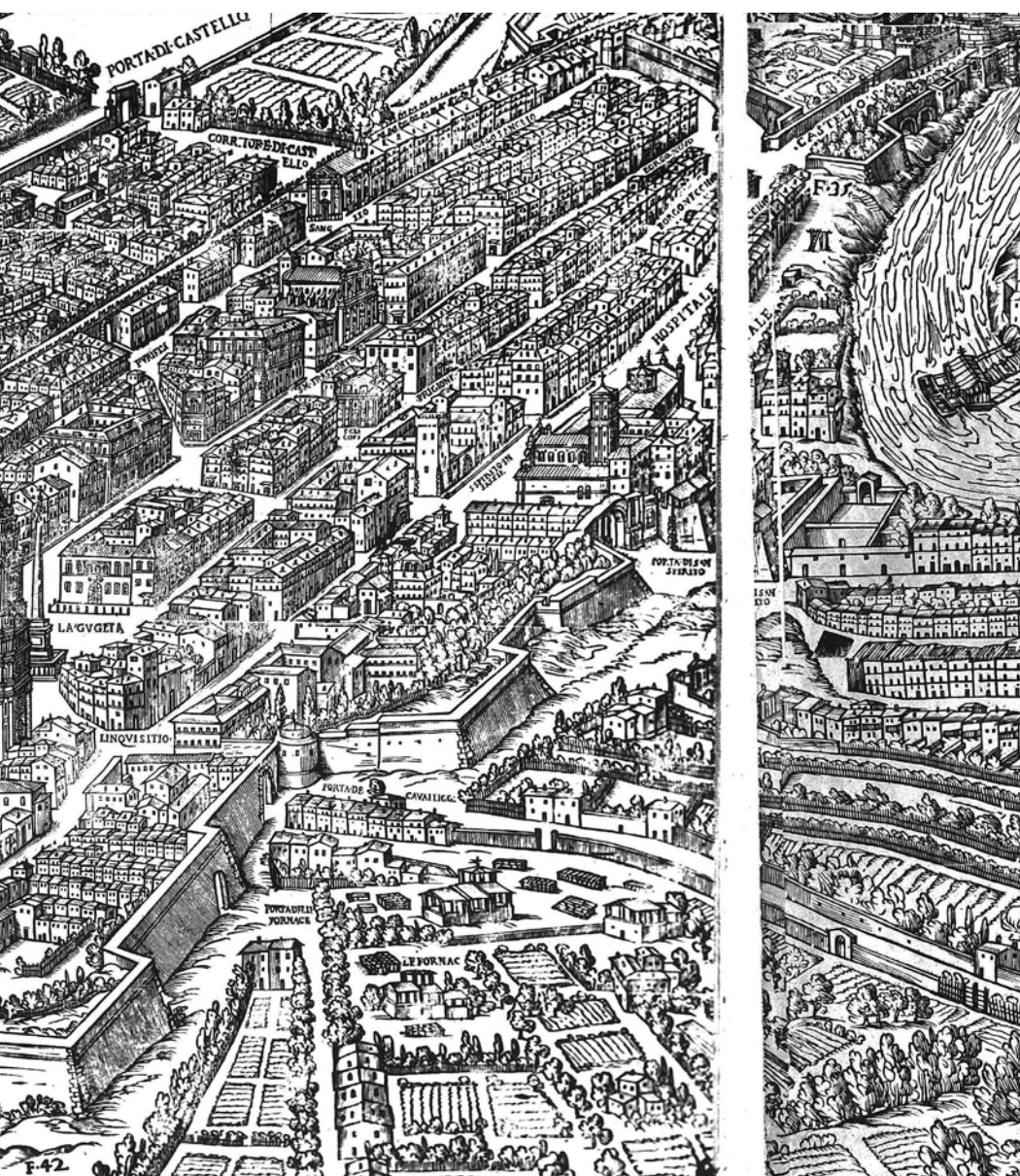
Fig. 4. Effigie di Giovanni Bricci (da Briccio 1617).

Fig. 5. *Borgo vecchio*, particolare dalla *Pianta di Roma* di Giovanni Maggi, 1625.



per una causa con l'usufruttuario di una vigna da lui ereditata alla Croce di Monte Mario, che aveva a sua volta fatto arrestare in flagranza per furto, e quando si ammala, solo e risentito col mondo intero, lascia tutti i suoi beni all'Arciospedale di San Rocco, dimenticandosi della sua pupilla.¹⁴ Lo zio, Giovanni Mansueti, che ha sposato Marta Briccia nel 1606 ed è stato nel 1621 padrino di Basilio, è un barbiere di Colle Scipoli, figlio della serva del cardinale Camillo Crescenzi, e la sua morte improvvisa nel 1624 costringe la vedova a monetizzare i lasciti per ottenere denaro contante.¹⁵

Nel 1621 il cardinale Alessandro Ludovisi – con cui il padre di Plautilla era in relazione, tanto da dedicargli nel 1619 la sacra rappresentazione *La schiodazione di Christo dalla croce* – viene eletto papa (Gregorio XV): per Briccio sembrano schiudersi prospettive più favorevoli. Col trasloco del 1623 a Borgo Vecchio, nei pressi dell'osteria del Cavalletto, finisce la mobilità disorientante della famiglia: sulla riva



destra del Tevere Plautilla resterà ben 17 anni. Briccio stringe subito legami coi vicini di casa, come Ludovico Dozza, bolognese, libraio al Cavalletto, e frate Luigi Bagutti, architetto dell'Arciospedale di Santo Spirito, il quale già nel 1624 in segno di amicizia gli dona un dente di balena per la sua collezione di *mirabilia*.¹⁶

A Borgo Vecchio (fig. 5) nascono le ultime sorelle di Plautilla: Antonina nel giugno del 1623, Giuliana nel gennaio del 1626, battezzate nella basilica di San Pietro.¹⁷ Avranno entrambe vita brevissima, stroncate dalle febbri del micidiale agosto romano.¹⁸ Degli almeno sette figli messi al mondo da Chiara e Giovanni, sopravvivono solo Albina, Plautilla e Basilio. La media è adeguata all'altissima mortalità infantile della Roma del Seicento. I padrini delle sorelle, di opposta natura e status, rimarcano la fluidità ambigua della condizione sociale della famiglia. Per Antonina, Briccio chiama al fonte il suo amico Giovanni Angelo Santini, pittore, copista, investigatore di catacombe e grotte «più intrigate del labirinto

di Dedalo», ma anche tombarolo e falsario di reliquie, appena rientrato a Roma dopo la latitanza dovuta alla condanna a morte inflittagli da Paolo V e ridotto in estrema povertà. L'intimità del padre con un personaggio così spregiudicato non è priva di conseguenze per la vita di Plautilla. Per Giuliana, invece, prima e unica volta, Briccio ottiene un illustrissimo: il marchese di Poggio Catino Giovanni Battista Olgiati, erede del ricchissimo banchiere Settimio (già fine collezionista, committente del Cavalier d'Arpino e di Zuccari nella cappella di famiglia in Santa Prassede, di Gentileschi in Santa Maria della Pace, che, nel ricordo dei figli, aveva a benvolere il loro padre). Plautilla non ha la stessa fortuna: quando si cresima, in Santa Maria in Traspontina, quattro mesi dopo, le fa da padrino un tale Pietro Berti, milanese, non ancora identificato.¹⁹

Benché la serie degli Stati delle Anime di quegli anni sia lacunosa e Borgo Vecchio ricada fra due parrocchie, che a volte censiscono gli stessi edifici, si può ipotizzare che Briccio, forse incoraggiato dalla più florida situazione economica, traslochi in un appartamento più grande, dall'altro lato della strada, fra la libreria del Cavalletto e l'osteria delle Tre Colonne, all'angolo con l'omonimo vicolo. Ma la chiesa di riferimento della famiglia resta quella dei carmelitani della Traspontina. I frati – divisi in una moltitudine di ordini (carmelitani, cappuccini, minimi, terziari francescani, conventuali, agostiniani, zoccolanti, servi, benedettini, domenicani) a volte in competizione fra loro – costituivano una percentuale significativa degli abitanti di Roma. In uno stato in cui l'istituzione ecclesiastica deteneva potere assoluto (la burocrazia e il governo erano riservati agli uomini di chiesa, mentre la nobiltà rivestiva cariche di rappresentanza ma non partecipava alla gestione del potere), gli ordini religiosi erano anche potenziali committenti per artisti di seconda fila, che potevano essere impiegati in pitture, stabili o mobili, nelle loro chiese, ospedali, oratori. Nel 1629 Briccio compila la *Relatione* della festa durata tre giorni per la canonizzazione di Andrea Corsini. La facciata della Traspontina e le case di Borgo vengono addobbate di fanali e luminarie e parate di drappi dipinti; in strada – al suono di trombe e campane – ardono falò e fuochi artificiali, finché la domenica la processione dello stendardo con l'effigie del santo esce dal Vaticano e transita per Borgo Vecchio: per ore, fino al ritorno in chiesa dopo un lungo giro oltretevere per l'omaggio alla casa dei Corsini, dietro Campo de' Fiori, sfilano gli orfanelli, i crocifissi, gli stendardi, le fratarie. La vita quotidiana dei romani era scandita da feste come questa – allo stesso tempo rituali di devozione, fede, spiritualità, occasione di svago ed esercizio di sottomissione e rispetto delle gerarchie. Poiché questa si svolse proprio sotto le finestre di casa sua, abbiamo la ragionevole certezza che Plautilla, tredicenne, vi abbia assistito.²⁰

Poco dopo Briccio diventa capofamiglia: il «Materazzaro» muore di un colpo apoplettico in piazza dei Travertini nel 1631 e nel 1632 si spegne prematuramente anche la sorella Marta.²¹ Briccio si prende cura degli orfani, accogliendo i nipoti nella propria casa: prima Giovanni Battista, di cui vorrebbe fare il suo assistente, quindi Costanza. I cugini di Plautilla resteranno «gente bassa»: il maggiore, Benedetto Mansueti, diventerà bicchieraio, Costanza e Teresa sposeranno dei fornai.²²

Ma a Borgo Vecchio, di fronte alla chiesa dei Fiorentini e ai Banchi, risiedono anche numerosi toscani – divenuti la nazione dominante in Roma dopo l'ascesa al soglio papale di Maffeo Barberini (1623). Briccio del resto è toscano per ascendenza materna e – come rivela la biografia del nuovo papa che si affretta a pubblicare dopo la proclamazione – accoglie con grande «espettazione» Urbano VIII, poeta



Fig. 6. Plautilla Bricci, particolare da *La nascita del Battista* (cat. VI.2), 1675. Poggio Mirteto, San Giovanni Battista.

e mecenate dal quale, come tutti gli artisti e gli scrittori, spera una «renovatio» morale e materiale (grandi opere, cantieri, benessere). Un'aspettativa che sarà esaudita, anche se lui parteciperà solo indirettamente del fervore culturale, artistico e scientifico che caratterizzerà il primo decennio del pontificato Barberini.²³

Tra i vicini di casa alle Tre Colonne, figura Domenico Incarnatini di Massa Carrara, sensale e commerciante di quadri, conosciuto dal Briccio tramite il suo stampatore viterbese, Gerolamo Discepolo, ma soprattutto zio di un giovane viterbese che nel 1629, a diciannove anni, giunge a Roma per dedicarsi al mestiere della pittura: Giovan Francesco Romanelli. Per qualche tempo Romanelli vive nello stesso casamento di Plautilla: che ha perciò modo di seguirne da vicino l'irresistibile ascesa.²⁴ Entrato subito in contatto con Domenichino, viene presto chiamato nella bottega di Pietro da Cortona, di cui diventa l'allievo preferito. Prediletto dal potentissimo cardinal nipote Francesco Barberini, lascia le Tre Colonne per stabilirsi prima in un alloggio del Cortona, poi a palazzo della Cancelleria, entrando nella «famiglia» del Barberini stesso, che lo colma di favori, commissioni e denari, facendone un suo «creato».²⁵

Fig. 7. Altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Montesanto con l'icona miracolosa di Plautilla Bricci.

Intanto, intorno al 1629, Briccio ha iniziato a soffrire di «distillazione dalla testa che gli cagionò podagra, o apoplezia»: con gli anni la malattia (che infiamma e deforma gli arti) diventa sempre più dolorosa e invalidante.²⁶ Deve rinunciare al teatro e poi anche a dipingere. È verosimile che, per fornirli di un mestiere che permetta loro di mantenersi, si dedichi all'educazione artistica dei figli minori: Plautilla, adolescente, e Basilio, ancora bambino. Deve inoltre collocare la primogenita Albina, ormai in età da marito (fig. 6).

Nel dicembre del 1633 Briccio stipula un contratto matrimoniale con Cosmo Macconi, orfano di Luca, fiorentino, residente a Borgo Novo. Oltre ai 50 scudi di dote ottenuti per la figlia in quanto «zitella costumata» di famiglia povera dalla confraternita della Santissima Annunziata, si impegna a versarne altri 250.²⁷ Somma dignitosa ma modesta, pari a quella offerta alle figlie da scarpinelli e falegnami. Macconi, titolare di un ufficio di zecca, è un oscuro impiegato. Non un meccanico, tuttavia: Briccio sembra infine aver coronato il sogno di elevare la famiglia sulla scala sociale. Ma la scelta è infelice. Il padre di Plautilla ignora che Macconi ha già una compagna, Marta Castiglioni, orfana di un sarto, la quale aspetta da lui un figlio. La giovane sostiene di essere sposata con Macconi fin dal 1622 (quando aveva solo 12 anni). Il fidanzamento viene sciolto legalmente dal notaio nel giugno del 1634, ma ne risulta danneggiata solo la sorella di Plautilla. Macconi infatti sposa la Castiglioni, riconosce il figlio, va a vivere con lei e mantiene impiego e posizione, mentre Albina fatica a trovare un marito.²⁸

Solo nel febbraio del 1639 – quando la figlia ha già ventotto anni – Briccio conclude un altro accordo, sempre promettendo 300 ducati di dote.²⁹ Anche il nuovo promesso sposo, Rutilio Dandini, appartiene alla comunità dei toscani. Pittore, trentenne, è figlio di un pittore fiorentino, Cosmo, che nella sua casa romana era solito ospitare pittori soli e stranieri, forse allievi di un'accademia di disegno. Membro della Compagnia della Pietà, confraternita della nazione fiorentina, Cosmo Dandini – forse parente dei più celebri Cesare e Vincenzo Dandini, pittori alla corte dei Medici – è attualmente noto solo per gli affreschi nella loggia di palazzo Montani a Terni (1624) e per alcuni disegni al Gabinetto delle Stampe agli Uffizi.

Rutilio Dandini ha una sorella maggiore, Maddalena (andata in sposa a vent'anni nel 1625 a un bolognese con 400 scudi di dote), e un fratello, Giuliano come il nonno, attivo nel commercio di quadri: il figlio Mutio diventerà garzone di Rutilio, mentre la figlia Camilla sposerà nel 1659 Giovanbattista Gioia, pure lui «revende quadri» con bottega a San Celso.³⁰ Stavolta fra contratto e matrimonio passano solo due settimane. La sorella di Plautilla si sposa durante il carnevale del 1639. Testimone di nozze un barbiere di Borgo Vecchio, Mattia Bessi, aretino.³¹ Albina si trasferisce nella casa del suocero col marito, che subito presta 100 scudi della dote al padre Cosmo, il quale si impegna a restituirglieli a rate.³² Nulla fa pensare che Briccio abbia mai immaginato di trovare un marito a Plautilla.

Anzi, è in questo momento che determina il suo destino, escogitando l'ultima trovata teatrale della sua vita. Tale si deve considerarla, nonostante l'autentica devozione mariana. In quello stesso 1639 infatti il malandato Briccio ancora diverte la folla: compone un monologo esilarante su una falsa pozione magica, di cui il suo complice, il pittore napoletano Salvator Rosa, da poco giunto a Roma e in cerca di visibilità, declama l'efficacia recitandolo su un panchetto a via del Corso e nelle piazze come un saltimbanco ciarlatano. Il padre di Plautilla ci guadagna gli ultimi applausi.³³ Qualche tempo dopo, dona una *Madonna con Bambino* ai carne-



litani riformati di Monte Santo (fig. 7; cat. II.1), titolari dell'omonimo monastero che proprio alla fine del 1639 si era deliberato di costruire al Babuino, fra piazza del Popolo e vicolo del Pidocchio.

Briccio non poteva non conoscere la storia della Madonna di Monte Santo in Sicilia. I padri carmelitani avevano chiesto un'immagine della Beata Vergine a un pittore devoto e pio, Giovanni Simone Comandè, il quale però, molto malato, non poté finirla. Invece la Madonna gli mandò l'angelo Gabriele ad avvisarlo che lei lo avrebbe aiutato e ne avrebbe avute le forze. Il pittore poté così consegnare e subito dopo la Beata Vergine, non volendo che dipingesse altro, lo chiamò in cielo. Quella Madonna era presto divenuta dispensatrice di grazie. Il miracolo risaliva a pochi anni prima.³⁴

Anche Briccio è un pittore stimato dai padri carmelitani, devoto, pio e ammaliato come Comandè: ma non può confezionare una storia identica. Coinvolge dunque la figlia. Questa la versione della storia così come la conoscevano i romani, perché «in stile piano e familiare» la raccontò, nel ciclo dei discorsi sulle immagini miracolose di Maria Vergine a Roma, il pomeriggio di sabato 13 luglio 1715, nella chiesa del Gesù, padre Concezio Carocci, religioso, predicatore, oratore, ma anche narratore e attore inimitabile. L'aveva appresa da un manoscritto allora inedito conservato nel Capitolo di San Pietro, ma anche da un frate del convento del Babuino, Cirillo Sfasciamonti, ancora vivente, che aveva frequentato Plautilla fino a pochi anni prima:

Venuti a Roma i PP. Carmelitani del Primo Istituto, abitarono *pro interim* sull'imboccatura della strada, detta del Babuino [...] da quel Babuino di stucco, che gitta l'acqua da una fontana a man sinistra, prima di arrivare al Colleggio Greco: e vi aprirono una più Cappelletta che Chiesuolina. Una Famiglia contigua di Casa Bricci molto divota della Madonna del Carmine [...], o via dissero Que' di questa Casa ad una lor figliuolina di dodici anni, giachè o Plautilla, Iddio vi ha data la virtù di formare sì belle Immagini, dipingetene un po' una della Madonna Santissima del Carmine, per riporla nella chiesuolina di questi nostri Vicini, e suoi figlioli Religiosi. Piccola io sono, e piccola potrolla io dipingere, e appunto in una piccola chiesa si ha a riporre. E non deve poi esser tanto piccola, che non possa da alto vedersi, e venerarsi. A me non basta l'animo: non le ho fatte mai così grandi. Orsù, buona Zitella, comunicatevi domani (si era già comunicata, e non aspettò mica i dodici, o tredici anni, come vogliono oggi i Padri, e le Madri, per aspettare, che in quelle belle Animucce, entri prima il Demonio, che Gesù Cristo) raccomandatevi figliuola alla Madre Santissima, e vi aiuterà ben Ella sì. Io ubidirò: ma se non mi riesce, come non mi riuscirà, non vi lamentate di me. Se non vi riesce, vi vorrà pazienza. Si comunica, si raccomanda, mette mano, e il dito nella tavolozza de' colori, e dato di piglio al pennello cominciò la meschina dal più facile, o dal meno osservato, nelle pitture morte, però, dal busto: e fino a dipingere il bambino vi arrivò Ella: ma quando fu a profilare il volto della Vergine, ah! bò. Stese bene Ella due, tre volte sulla tela il pennello, e il pennello due, e tre volte ricadde giù intimidito. Orsù riserbiamo il difficile a miglior vena. Si ritrae da parte, per dar riposo al braccio con la quiete: ma sel prese anche l'occhio col sonno.

Svegliata, impallidisce, trema, e comincia con voce sollecita, tremola, & ansante: Signor Padre, Signora Madre, sorelle, fratelli se pur gli aveva, venite quà, presto correte. Corrono, accorrono, la trovano pallida, e tremante, con un misto in volto



Fig. 8. Suor Maria Eufrazia della Croce (al secolo Flavia Benedetti), *"Fons vitae" con le sante Maria Maddalena de' Pazzi e Teresa*. Roma, Galleria Comunale d'Arte Moderna (già convento di San Giuseppe a Capo le Case).

di allegrezza, e spavento: che vi è accaduto, che vi è di nuovo? Mirate con voce smezzata, mirate, accennando alla Madonna: o l'è bella, o l'è bella! risposer tutti. L'è troppo bella per me. Non vel dicemmo noi, che Ella v'averebbe ajutata? M'ha ajutata un po' troppo. Come a dire? Dite sù cosa avete voi, perché tremate? E qui disse loro, come, diffidando di poter ben contornare il volto di Maria, e provandoci più volte col riuscirle la mano sempre neghittosa, e non men timido l'istrumento, erasi abbandonata sopra una seggiola, a riposare, e sorpresa, da dolce, ma breve sonno, svegliata, avea ritrovato da mano invisibile perfezionato a quel segno, che si ammirava, il Volto virginale. Non così le sarà riuscito poi il Vascello, o Casino a Porta S. Pancrazio dell'Abbate Benedetti, dipinto da lei, e da lui donato al Re Cristianissimo. A tante testimonianze dell'Immagine sì perfetta, e dell'artefice ingenuamente spaventata dal gran prodigio, ricolmi anche essi di sagro orrore si prostrano ad adorarla: e Questi da bella, ch'ella era, fecer sacra, ed adorabile quell'immagine [...] Veniteci [...] L'ho veduta, sapete? È benignissima, vi consola, vi rapisce. Ella è viva e non parla: sapete perché? per insegnarci coll'esempio il silenzio [...] Parlò però per Lei la Donzella, che più volte attestò, anche vecchia, questo prodigio a quei padri [...].³⁵

Il racconto si fonda su una bugia: i Bricci non abitavano affatto vicino alla nuova chiesetta dei carmelitani della provincia di Monte Santo, che sorgeva invece accanto al Borghetto nel quale era nato e cresciuto il Briccio. Offre tuttavia svariate informazioni interessanti: che Plautilla aveva un'inclinazione naturale per la pittura, che aveva iniziato a dipingere molto presto, in piccolo (miniature? ricami? carta?), e che il passaggio alle figure a formato naturale non era stato semplice. Il gesuita conosce anche le opere successive della pittrice e ironizza amabilmente sul fatto che un miracolo simile non si era ripetuto. Ma «appena fu esposta, che risaputosi il fatto, e credutolo, senza le sottili, e perciò aride, di semplice devozione difficoltà [...] le si cominciarono a chieder grazie, & Ella a farne più di quelle, che le si chiedevano, fino a riempirsi una Stanza interiore [...] di voti dipinti, tavolette, e in tela, scolpiti in argento e oro». Insomma, che quanto raccontava la Donzella fino alla vecchiaia fosse vero non aveva troppa importanza, perché «il mirabil delle cose si dà per fede umana e per conseguente in libertà di credersi, ò no».

Al momento del prodigio, Carocci attribuisce a Plautilla 12 anni (conosce perfino l'età della sua cresima, notizia inedita appresa certo dalla sua fonte), il cartiglio apposto dietro il quadro afferma che ne aveva 13, il manoscritto che fosse «una giovanetta di buoni costumi», «devota verginella». Carocci afferma che la

Fig. 9. Strada Giulia, isolato intorno San Biagio della Pagnotta, particolare dalla Pianta di Roma di Giovanni Maggi, 1625.



Madonna «fu esposta nel 1647», ma donata subito dai Bricci che «immediatamente la portarono a' padri, recandosi a scrupolo ritener più in casa profana un'immagine consacrata con celeste prodigio». Sicché il quadro non può essere anteriore al 1640 (la cappellina non esisteva ancora e fu inaugurata alla vigilia dell'Annunciata di quell'anno, cioè il 24 marzo): a quella data Plautilla aveva già ventiquattro anni.

I frati di Monte Santo hanno bisogno di rendere il loro nuovo monastero attrattivo per i religiosi forestieri dell'ordine e per gli studenti giunti a Roma per apprendere le lingue; Briccio – che non può più dipingere e pubblica ormai pochissimo, sicché neanche la scrittura può sostenerlo – ha bisogno di garantire un futuro alla figlia e la accredita come pittrice eletta da Maria per schiuderle la copiosa committenza dei monasteri e quella poco reputata ma redditizia delle botteghe romane dove si vendono Madonne e santini. La versione miracolosa è funzionale alle necessità di tutte le parti in gioco, e viene accolta.

Nel 1641 i Bricci lasciano Borgo Vecchio e si trasferiscono nella casa dei Dandini, nei pressi di strada Giulia. Nello spicchio di Roma compreso fra tre



chiese (San Biagio della Pagnotta, Santo Stefano in Piscinula e Santa Lucia della chiavica) e una piazza (Sforza, dietro via Giulia), Plautilla resterà per 29 anni: traslocherà più volte, ma sempre spostandosi di pochi isolati (fig. 9). Al rione Ponte abitano artigiani benestanti, attivi nel tessile, nell'abbigliamento, gastronomia, farmacia, editoria (sarti, calzettari, calzolari, ogliarari, fornai, semplicisti, librai), impiegati (cursori, copisti), burocrati e professionisti (giudici, avvocati). Vi sono alcune meretrici e anche due imprenditrici (una fontaniera e una confettiera). Nel 1643 Cosmo Dandini e la moglie tornano a Firenze, ma le due famiglie (di Giovanni e di Rutilio) restano insieme, spostandosi nella contrada vicina. La vita domestica è scandita dalle gravidanze della sorella di Plautilla, che partorisce in successione Giustina, Andrea e Cosmo, e dai funerali: i due maschi hanno vita brevissima, come del resto gli altri tre figli che Albina metterà al mondo (di sei parti, sopravvivranno solo due femmine).³⁶

«Verginella» miracolata dalla Madonna, Plautilla deve condurre un'esistenza ritirata. Nessuno la vede, pochi la conoscono. Tra questi, si deve probabilmente includere Elpidio Benedetti.



Fig. 10. Rutilio Dandini (disegno), Petrus Miotte (incisione), *Statuti del venerabile archiospedale di San Giacomo in Augusta nominato degli Incurabili*, 1659.

Non è documentabile al momento il primo contatto fra i due. La tradizione ottocentesca d'ambito francese vuole Plautilla «amica» di suor Eufrasia Benedetti, al secolo Flavia, monaca nell'austero convento delle carmelitane scalze di San Giuseppe Capo Le Case.³⁷ Poiché vi era entrata nel maggio del 1627, quando Plautilla non aveva ancora undici anni, si deve escludere che la loro intimità fosse anteriore alla professione di suor Eufrasia. La quale in convento aveva potuto dedicarsi alla pittura, dipingendo – sul finire degli anni Trenta – alcune scene sacre sui muri del monastero. Ignara della tecnica dell'affresco, eseguì a olio le pitture, ritenute dagli autori delle guide di Roma «non tanto riguardevoli per la loro eccellenza quanto ammirabili per la mano che le ha fatte: essendo suor Maria Eufrasia Benedetti, monaca e pittrice eccellentissima in detto luogo».³⁸ Essi peraltro potevano vederne soltanto una, in chiesa (*La natività di Cristo*), perché le altre erano all'interno della clausura e destinate agli occhi delle consorelle, per la loro edificazione e preghiera. Data la fama di Plautilla presso i carmelitani, si può ipotizzare che siano stati i frati i mediatori dell'incontro fra le due artiste. Se divennero amiche, come vuole la tradizione e come in effetti confermano documenti di cui si parlerà più avanti, la loro relazione si sviluppò attraverso le grate del parlatorio.

Eufrasia, figlia di Andrea, ricamatore originario di Poggio Mirteto, a Roma dal 1610 circa, dove si inserì nelle committenze papali e divenne più che benestante, aveva due fratelli minori, Elpidio (n. 1610/1611) e Gaudenzio (n. 1616). Nella donazione che sottoscrisse al momento di prendere i voti (1628) affermò di entrare in monastero per «zelo devotionis» e per permettere a padre e fratelli di «facilius vivere». Rinunciò a ogni eredità e alla morte del padre (1651) dovette accontentarsi di 50 scudi, senza pretendere altro.³⁹ Le sue poche parole superstiti sono formule convenzionali di umiltà e sottomissione. Monaca perfetta, nel 1673 divenne anche priora del suo monastero e lo rimase fino alla morte (1676). Tuttavia non aveva potuto scegliere liberamente: Andrea Benedetti aveva destinato tutti e tre i suoi figli alla vita religiosa (ma il minore, Gaudenzio, si ribellò, svestì l'abito da frate e lasciò il convento di sant'Onofrio per tornare nel mondo: cortigiano, soldato, avventuriero, fu un cruccio costante per il fratello).⁴⁰

Elpidio non aveva alcun bisogno della donazione di suor Eufrasia. Nello stesso 1623 in cui, a sette anni, Plautilla si trasferiva a Borgo Vecchio, lui, dodicenne, nella cappella delle reliquie della sagrestia della vicina basilica, subentrando al cappellano segreto del defunto Gregorio XV, Raffaello Pinchiari, che vi rinunciava, riceveva il beneficio di San Pietro.⁴¹ Poiché lo zio materno don Giovanni Paltrinieri era bolognese, si può supporre che anche i Benedetti avessero tratto beneficio dall'elezione del felsineo cardinale Ludovisi (effimero, data la brevità di quel pontificato). I suoi doveri si riducevano a «risiedere nel luogo del beneficio [...] e disimpegnarne gli uffici, recitare le ore canoniche in coro o privatamente [...], impiegare i proventi del beneficio nell'onesto mantenimento di sé, e quando

le rendite sopravvanzino ai suoi bisogni impiegarle a vantaggio dei poveri». In cambio dell'impegno a portare tutta la vita l'abito ecclesiastico, i capelli corti e la tonsura patente (chi avesse portato parrucca o chiome finte sarebbe stato scomunicato, giacché «deporre la superfluità dei capelli depone il vizio della carne»), a vivere e morire nello stato clericale, Elpidio aveva diritto al titolo di abate (benché *nullius*, abate di nulla) e a un lauto stipendio di 33 scudi mensili: lo usò come borsa per proseguire gli studi.⁴²

Si addottorò in retorica, filosofia e legge, e a 25 anni ebbe occasione, «senza ricercarla, di entrare nel vasto e procelloso oceano della corte, venendo scielto dal cardinal Francesco Barberino per segretario di mons. Mazarino, allhora nunzio straordinario in Francia».⁴³ Nel 1635 Benedetti – in realtà nel ruolo più dimesso di «cameriere» – aveva raggiunto Giulio Mazzarino a Parigi, con l'ordine di ricondurlo in sede, ad Avignone. Rimase sedotto per sempre dalla Francia e malvolentieri nel 1636 lo aveva seguito a Roma, dove Mazzarino dovette rientrare per ordine di Urbano VIII.

Mazzarino, visto con sospetto dal cardinal nipote Francesco, ma cooptato nella famiglia dell'altro cardinale Barberini, Antonio, non poté tenerlo al suo servizio. Benedetti però si era conquistato il suo «affetto e la stima, con la sua diligente attenzione e buon servizio», e quando nel dicembre del 1639 Mazzarino espatriò in Francia, affidò proprio a Benedetti i suoi gioielli e la famiglia. Da allora, Elpidio fu il suo agente a Roma. Il terzo – dopo i più reputati Antonio della Cornia e Paolo Maccarani –, ma il più solerte e spregiudicato (a lui Mazzarino affidava le esportazioni clandestine o illegali di statue e opere d'arte con cui si conquistava il favore di Richelieu).⁴⁴ Sognava di trasferirsi in Francia, ma Mazzarino aveva bisogno di tenerlo a Roma per gestire gli affari della sua turbolenta famiglia (la dolce madre Ortensia, il collerico padre Pietro, il deleterio fratello frate, le quattro sorelle e poi la nidiata di nipoti).

Benedetti lo servì con fedeltà cadaverica. Gli rimase accanto negli anni drammatici seguiti alla morte di Urbano VIII (1644), che videro la caduta dei Barberini e dei loro protetti, e la rocambolesca fuga in Francia degli ex cardinali nipoti. Alla fine di maggio del 1647 accompagnò in Francia il nipote e le nipoti che Mazzarino aveva richiamato presso di sé. Come beneficiato di San Pietro, per potersi assentare da Roma dovette ottenere una bolla da papa Innocenzo X, che gli concesse sei mesi di libertà: nell'ottobre del 1647 rinnovò la licenza di altri sei mesi, e nell'aprile del 1648 di ulteriori quattro. Prima di rientrare, alla fine di luglio del 1648, Elpidio Benedetti poté regalarsi 16 mesi di libertà nel paese che più amava.⁴⁵

Non ha lasciato memoria scritta del soggiorno che, nonostante fosse stato funestato da una penosa malattia (a Parigi, nel 1648), lo segnò profondamente, permettendogli di ampliare i suoi orizzonti culturali e mettendolo a contatto con spudorate libertà di costumi e di pensiero. La bolla di Innocenzo X ci rivela che a quel tempo l'abate Elpidio ancora incrementava i suoi guadagni dispensando il viatico, celebrando funerali, partecipando come figurante compensato alle processioni da cui il pubblico era allora escluso (un'esperienza che avrebbe messo a frutto quando, negli anni Sessanta, divenne «festarolo», ovvero organizzatore di cerimonie e spettacoli).

Intanto nel 1645, dopo la morte del padre, Plautilla, con la madre e il fratello, si era trasferita in un appartamento di strada Giulia, nell'isolato di palazzo Acquaviva,

poi Sacchetti.⁴⁶ Nella già menzionata biografia Plautilla e Basilio ricordano che, caritatevole verso i poveri e dotato di tutte le virtù morali, Briccio aveva sempre mantenuto la Casa «honorevolmente con civiltà nel timor d'Iddio», dando loro «continui documenti».⁴⁷ Ma la sua eredità fu più spirituale e intellettuale che materiale. Fino al 1660 (con la sola eccezione del 1657, durante l'epidemia di peste che aveva decimato la popolazione romana), i fratelli Bricci e la loro madre si assicurano un reddito grazie ai «pigionanti» – cui subaffittano alcune stanze di casa. Una compagnia variegata, che comprende un sarto e poi un orefice con rispettiva famiglia e servitù, un sacerdote, un giudice, un procuratore, alcune vedove e donne sole (e nel 1663 forse anche il pittore miniaturista Guglielmo Langhiglia). I più si fermano dodici mesi, alcuni restano invece svariati anni. Se Plautilla continua a vivere ritirata, sono le uniche persone che frequenta, oltre i suoi parenti. Nel 1647-1649 i Bricci possono permettersi anche un fattorino, l'adolescente Giovanni Battista, cui subentra nel 1653-1654 Onofrio.⁴⁸

Per chi dipinga Plautilla al momento non è noto, ma si può ipotizzare che – formata inizialmente dal padre e sul repertorio della sua bottega – agli esordi si fosse specializzata nel «piccolo».⁴⁹ Oltre che quelli con Romanelli, pittore tra i favoriti di Benedetti (che Plautilla ritrovò negli anni Cinquanta, dopo il ritorno da Parigi, quando il viterbese eseguì alcuni dipinti profani ed erotici per la casa dell'abate), sono documentati i rapporti con Pietro da Cortona, il quale più avanti la raccomandò a un cliente che non poteva soddisfare di sua mano e le fornì i disegni che lei tradusse in pittura. Deve comunque godere già di una notevole reputazione se l'abate Antonio degli Effetti, giovane e colto umanista della corte dei Barberini, la ingaggia per partecipare all'esecuzione del suo «studiolo di pittura». Si tratta di uno stipo (o mobile) raffinatissimo, che – imponendo come soggetto una meditazione sul potere della ricchezza – fa istoriare a tutti i principali pittori di Roma. La miniatura di Plautilla rappresenta il *Banchetto di Marc'Antonio e Cleopatra*, «che in piccolo mostra gran maestria, eccellenza e sapere». Faceva da *pendant* al *Banchetto di Policrate* di Guglielmo Baur.⁵⁰ Essendo quest'ultimo a Roma intorno alla metà degli anni Trenta, e poi defunto nel 1642, si potrebbe pensare a una data precoce per l'opera sua compagna.

Il 10 gennaio 1650 il cognato, Rutilio Dandini, viene iscritto all'Accademia di San Luca.⁵¹ Poiché poco prima (1649), monsignor Spada, patriarca di Costantinopoli e Rettore dello Studio della Sapienza, è stato padrino di sua figlia Margherita, si può ritenere che tale conoscenza abbia contribuito all'ammissione.⁵² L'iscrizione gli permette di lavorare nei cantieri pubblici, come privilegio degli accademici, ma Dandini resta un artigiano, che si muove fra decorazione, pittura effimera e grafica. Dall'agosto del 1650 risulta al servizio della Compagnia della Pietà, per dorare il Cristo di ottone, il piede della Croce, le canne d'India, per dipingere cartelle «da silentio e da coro», e pitturare le panche che servono per catafalco dei morti; dal 1654, inoltre, dipinge insegne e armi sui ceri della Candelora, distribuiti nella festa della Purificazione (principale rito della comunità dei Fiorentini): si tratta di pitture su carta, da cui ricava 7 scudi l'anno.⁵³ Decoratore al cantiere di Borromini a Sant'Ivo alla Sapienza (per il lavoro di indoratura «nella volta del tempietto sopra al tempio, dove sta lo Spirito Santo», cioè nella lanterna, e per aver «colorato di samitino» – o smaltino turchino – la volta, tenuto conto dell'ampia superficie e dello «scomodo», incassa, insieme al compagno Giacomo Capelli, 45.75 scudi nel maggio del 1653), è anche disegnatore: nel 1659 «del.» (*delineavit*) il frontespizio

degli Statuti dell'ospedale di San Giacomo in Augusta detto degli Incurabili, inciso dal burgundo Petrus Miotte.⁵⁴ Sodalizio intrigante, questo, perché Miotte era l'incisore e il creatore dei frontespizi di numerose opere di Athanasius Kircher.

La sorella di Plautilla, Albina, muore di febbre puerperale nel 1654 (il suo ultimo figlio, pur se mandato a balia, non le sopravvivrà).⁵⁵ Poiché Dandini si risposò subito, i Bricci accolgono in casa e si prendono cura di Giustina e Margherita, le nipoti rimaste orfane e divenute di troppo in una casa nella quale la seconda moglie partorisce a Dandini nove figli in diciassette anni. Plautilla e Basilio crescono le ragazze, formando una nuova, singolare famiglia: nel 1663 il collaboratore del parroco Contucci che compila gli Stati delle Anime di San Biagio finisce per equivocare, considerando coniugi i due fratelli. I rapporti di Plautilla con il vedovo di Albina rimangono comunque stretti anche dopo il suo secondo matrimonio: nel 1663-1669 le due famiglie abitano addirittura nello stesso palazzo.⁵⁶ Si allentano solo dopo il trasferimento di Plautilla a Trastevere: nel 1679, mentre l'archittrice è al culmine del suo successo professionale, Dandini, ammalato, deve chiedere un'elemosina di 20 baiocchi alla confraternita dei Fiorentini, che poi lo seppellisce gratis, poiché non ha lasciato risorse per pagarsi le esequie.⁵⁷

Fra il 1654 e il 1655 anche Basilio e Plautilla vengono iscritti all'Accademia di San Luca. Le modalità della loro ammissione non sono note, ma nel 1655 Basilio viene già eletto segretario. Nel 1656 alcuni membri, irritati da certi suoi discorsi ritenuti diffamatori per l'istituzione, lo accusano di essersi introdotto «sorrettamente e malitosamente» nell'Accademia e lo cassano con disonore: ma Basilio ottiene l'appoggio del Principe Neri, si difende e vince la causa: nel 1658 è reintrodotta e nel 1664 diventa addirittura cerimoniere.⁵⁸

Intanto Benedetti – che aveva servito Mazzarino anche negli anni drammatici della Fronda (1648-1649) e dell'esilio (1651-1653), e pur con qualche incidente diplomatico aveva curato i suoi affari e difeso i suoi interessi durante il pontificato di Innocenzo X, ostile alla Francia – comincia a incassare i proventi della sua fedeltà. Nel 1655 si concede il lusso di rinunciare al beneficio di San Pietro (passandolo a Domenico Frescobaldi, figlio del celebre musicista): evento inconsueto, che di solito preludeva al matrimonio.⁵⁹ Si concede anche il lusso di ristrutturare il palazzetto di via di Monserrato del quale era affittuario per farne una dimora degna di un cardinale: i lavori, avviati nel 1651, si concludono nell'ottobre del 1656. Il cantiere è rimasto aperto, dunque, anche nella stagione più tragica dell'epidemia di peste che nel maggio del 1656 supera il cordone sanitario allestito dalle autorità ecclesiastiche intorno ai confini dello Stato. Il morbo inizialmente imperversa a Trastevere e al Ghetto, ma poi dilaga in tutta Roma, insinuandosi nei palazzi dei nobili e dei cardinali: uccide cocchieri, servitori, duchi e studenti, non lascia scampo alle donne. Uccide conoscenti di Benedetti, come Giovan Battista Ferrari, beneficiario di San Pietro e segretario ai memoriali del cardinal Francesco Barberini, e di Plautilla, come le sue vicine di casa. La vita politica, religiosa, sociale e artistica si interrompe: i romani si rinserrano nelle proprie dimore almeno fino all'agosto del 1657, quando il contagio viene dichiarato estinto. Più di diecimila abitanti sono morti, ma i Bricci e i Benedetti superano indenni l'epidemia.⁶⁰

Tuttavia Elpidio non torna affatto allo stato laicale (anzi, viene nominato abate di Aumale). Ma i suoi interessi restano mondani. Il suo potere crescente di intermediario d'arte gli permette di frequentare le botteghe dei principali architetti e pittori di Roma (Bernini, Borromini, Rainaldi, Pietro da Cortona, Arcucci), non-

ché degli emergenti. Ormai chiunque voglia risultare gradito alla corte di Francia deve ottenere il suo appoggio. Così da intendente di pittura e architettura diventa dilettante, col sogno di creare in prima persona. L'artista che individua per realizzarlo è proprio Plautilla. L'invisibile «signora» può disegnare, ideare, lavorare per lui senza pretendere di essere riconosciuta e nemmeno nominata ai potenziali committenti d'oltralpe. La pratica di appropriarsi dei disegni altrui, ai nostri occhi disdicevole, è del resto comune.

Dal 1657 almeno, il loro sodalizio è fertile e creativo. Iniziano disegnando il monumento funebre che Mazzarino vagheggia di erigersi in Francia per difendere la sua memoria *post mortem* (cat. III.2); poi cercano di inserirsi nella contesa fra architetti per la trasformazione in scalinata monumentale dell'erta del Monte Pincio (catt. IV.1-2): entrambi i progetti non si realizzano – per ragioni politiche (Mazzarino non desidera inimicarsi ulteriormente papa Alessandro VII, al quale aspira addirittura a succedere).⁶¹ Plautilla resta sempre un'ombra, esecutrice ignota delle ambizioni di Benedetti. Tuttavia si verifica un fatto che permetterà anche a lei di rilucere. Che ciò sia dovuto a una loro iniziativa e strategia si può supporre, non inferire.

Nel 1657 i frati carmelitani di Monte Santo hanno acquistato una casa al Babuino, quindi un'altra adiacente, e con elemosine e lasciti di benefattori intendono far costruire una nuova chiesa e un nuovo convento: l'immagine della *Madonna con Bambino* esposta nella chiesuola gode infatti della devozione del popolo e merita di essere esposta in un tempio degno. Presentano dunque una supplica al Capitolo di San Pietro per farla coronare. Perché un'immagine ottenga il privilegio della corona le occorre, oltre la devozione popolare, il requisito di vetustà (che il dipinto di Plautilla non possiede). Ma i frati raccolgono una convincente documentazione per certificare le grazie che la Madonna ha elargito fin da quando è stata esposta: l'evento più antico è del 1640. Particolare degno di nota: ha dispensato grazie non solo l'effigie dipinta ma anche la sua «ombra» – una copia. La Madonna di Plautilla ha guarito dall'epilessia la figlia del pittore Mario de' Fiori, restituito mobilità a una monaca paralitica, deviato i colpi di pistola tirati contro un capitano, salvato un canonico francese agonizzante e una donna intenta ai lavori domestici, reso innocua la peste entrata nel convento del Babuino durante il contagio del 1657. Tutti le hanno poi recato in dono ex voto dipinti, e qualcuno ha fatto fare copia del quadro. Così il Capitolo approva e la Madonna e il Bambino vengono incoronati con una solenne cerimonia il 3 dicembre 1659.⁶²

La fama della pittrice dell'effigie miracolosa deve essere cresciuta negli anni, conferendole un'aura singolare. Forse non è un caso se dopo la Pasqua del 1658 i Bricci traslocano in un appartamento di piazza Sforza, e da questo momento Plautilla e i suoi familiari mentono sistematicamente sulla sua età, ringiovanendola di vent'anni, quasi lei dovesse conformarsi alla leggenda ormai pubblica della pittrice bambina. Probabilmente la sua vita ritirata e il suo aspetto senza tempo favoriscono la recita: ma nella sua perenne giovinezza e nell'invenzione di un'identità alternativa conta il ricordo delle mascherate di Briccio (Plautilla stessa riferisce senza biasimo che per dirigere come maestro di coro il padre in chiesa vestiva l'abito religioso), dei suoi pseudonimi, delle sue vite in prestito.

Ma solo dopo la morte del suo padrone Mazzarino (1661) Benedetti può diventare committente di se stesso, ed emergere dall'ombra, insieme alla sua artista. L'abate celebra il defunto curando la fastosa pompa funebre nella chiesa di fami-

glia (cat. III.3), e l'allestimento riscuote tale successo da trasformarlo negli anni successivi nel «festarolo» della nazione francese (nel 1666 curerà in San Luigi la pompa funebre per la regina Anna d'Austria, e poi per altri personaggi della corte di Francia, catt. VI.4-5): a volte affida apparati e dipinti effimeri ad artisti e scenografi di sua fiducia, a volte li disegna lui stesso, da solo o con Plautilla.

Il cardinale Mazzarino premia il suo servizio: nel testamento raccomanda al Re di confermare l'abate come suo agente, e Luigi XIV acconsente, garantendogli una rendita cospicua e regolare (a differenza di Mazzarino che non gli aveva mai elargito uno stipendio, invitandolo a prelevare dai suoi conti con operazioni opache la pensione regia di 2000 scudi). L'abate Benedetti diventa così «agente del re di Francia in Roma».

Il nuovo *status* richiede di adeguare la sua visibilità. Il palazzetto non basta più: occorre l'amenità capricciosa di una villa, destinata al piacere del proprietario e dei suoi ospiti. Chiede dunque a Plautilla di progettare una villa di delizie da costruirsi su una vigna fuori porta San Pancrazio, sulla sommità del Gianicolo.

Dal capitolato siglato nell'ottobre del 1663 (cat. V.1) si evince che Plautilla non è solo la disegnatrice, ma la responsabile del cantiere (come del resto esplicitamente ribadito nel nuovo accordo del 1665). La signora si firma orgogliosamente «Plautilla Briccia architetrice».⁶³ Non risulta che il sostantivo le preesistesse: fino a quel momento, «architetrice» era solo un aggettivo raro che ricorreva sporadicamente nella trattatistica artistica («le api architetrici» «la natura architetrice»). Plautilla Briccia rivendica con naturalezza il femminile della professione (architetto) e conia un termine che potrebbe entrare nell'uso comune: se solo avesse delle eredi.

L'avvocato Carlo Cartari è a quel tempo suo vicino di casa, e Plautilla frequenta lui e la moglie (cui affida un manoscritto del padre): gli chiede di comporre alcuni versi latini per la lamina di piombo che, come nel rito propiziatorio di origine biblica e ancora praticato a Roma, fa seppellire nelle fondamenta alla posa della prima pietra.⁶⁴

Fra contrasti con le maestranze e sabotaggi del capocantiere (che sottrae attrezzi e materiali edilizi), i lavori proseguono a rilento, e si interrompono nella primavera del 1664, quando Benedetti, per accreditarsi presso Colbert, il successore di Mazzarino, e presso il Re Sole stesso, intraprende il suo ultimo viaggio in Francia. Un insuccesso dal punto di vista diplomatico: la nobiltà riversa su di lui il disprezzo che aveva riservato a Mazzarino e M. Clarac de Vernet lo stigmatizza come un uomo che «aveva il dono di dispiacere a tutti».⁶⁵ Ma proficuo da quello artistico. Benedetti visita il castello di Vaux-le-Vicomte costruito da Le Vau a sud di Parigi e resta affascinato dai giardini progettati dall'architetto paesaggista Le Nôtre. Secondo la testimonianza di Cartari, dalla Francia invia per lettera dei disegni a Plautilla, imponendole di modificare e adeguare la villa a questa nuova visione (cat. V.2).⁶⁶

La notizia che l'abate si sta costruendo un casino originale – insieme castello, fortezza e gioiello – nei pressi di quelli dei Farnese e dei Pamphilj non passa inosservata. Così l'ascesa sociale di Benedetti consente quella della sua pittrice. Plautilla riceve finalmente una commissione dal cardinale Francesco Barberini, per il quale ricama *San Francesco con angeli* su un panno da tavola (1664).⁶⁷ Nello stesso anno perde la madre e la nipote Giustina e, a quarantotto anni, diventa capofamiglia. È lei infatti, e non il fratello, a risultare tale nei censimenti del tempo. Dal 1666 assume un fattorino e garzone, Onofrio Artemi, di 14 anni, destinato a restare al suo servizio per quattro; dal 1668 può contare anche su una serva e permettersi

Fig. 11. Plautilla Bricci, *Angelo con la spada e angelo con il Sacro Cuore*, particolari da *La presentazione del Sacro Cuore di Gesù all'Eterno Padre*, 1669-1674 ca. (cat. VI.1). Musei Vaticani, in deposito dal Museo Lateranense.



di stipendarli entrambi. Le sue condizioni economiche migliorano sensibilmente. Nel 1662 era entrata in possesso del censo su una casa vicino a San Bartolomeo, all'isola Tiberina: con l'aiuto di Basilio era riuscita a sfrattarne l'inquilino abusivo e incassare le modeste rendite (4 scudi l'anno) arretrate. Ma nel 1669 dispone già di un ingente capitale di 300 scudi contanti, che in società («in solidum») col fratello Basilio investe al Monte di Pietà: l'anno dopo i due depositano una somma analoga, a rate; più avanti (1683) Plautilla potrà pagare, da sola, «la pigione di casa» – dal costo non lieve di diciotto scudi a trimestre.⁶⁸

Intorno al 1665, la costruzione di villa Benedetta è completata. Per gli interni l'abate ha previsto una doppia decorazione, letteraria e pittorica. Fa dipingere su ogni muro frasi, versi e proverbi sulla vita politica, sessuale, morale, tratti da romanzi, commedie, testi classici e contemporanei, colti e popolari – rivelando una sintonia sorprendente con i gusti eterogenei dei Bricci: il discorso dipinto è un'originale autobiografia/collage, il protagonista una versione romana di Alceste/Misanthrope. Per le pitture delle sale e dei soffitti chiama invece i più quotati artisti del momento (Pietro da Cortona, Grimaldi, Schor e il creatore delle 40 ore gesuite Giovanni Maria Mariani) e gli specialisti di battaglie, chiaroscuri e paesaggi (Allegrini, Carloni, Laurenti e Lauri). I soggetti della galleria (l'*Aurora*, la *Notte*, la *Caduta di Fetonte*) sono convenzionali per una villa e abituali per quasi



Fig. 12. Plautilla Bricci, *Le due levatrici*, particolare da *La nascita del Battista* (cat. VI.2), 1675. Poggio Mirteto, San Giovanni Battista.

tutti. Infatti i pittori – ma anche i muratori e il capocantiere – impegnati a villa Benedetta sono gli stessi che hanno costruito e decorato poco tempo prima la vicina villa del cardinal Gerolamo Farnese a porta San Pancrazio (oggi villa Aurelia). Non per caso solo a Plautilla – eccentrica, fuori dal coro – viene concesso di andare fuori tema. Contribuisce infatti con un quadro di soggetto profano e allegorico (*la Felicità*) e una pala d'altare per la cappella privata (*l'Assunta*). Entrambe collocate in posizione di massima visibilità e prestigio.⁶⁹

Plautilla è ormai signora e padrona della tecnica pittorica e dell'invenzione, eccellente nella tematica religiosa come profana. Iniziano gli anni più operosi della sua vita. Viene chiamata sul letto di morte a disegnare il ritratto postumo della marchesa Felice Rondinini appena defunta (1667).⁷⁰ Dipinge, su disegni di Pietro da Cortona, tre stemmi su «corame d'argento» per le portiere dell'appartamento di James Alban Gibbes, ovvero Giacomo Ghibbesio, inglese arrivato a Roma nel 1644, già medico e direttore dei Nosocomi per l'internamento degli ammalati durante l'epidemia di peste, poi nominato per riconoscenza professore alla Sapienza. Poiché Ghibbesio posò per il ritratto che Pietro da Cortona disegnò a lapis nel 1668, e in quello stesso anno ottenne dal maestro il disegno per la tomba che intendeva costruirsi, si può supporre che l'opera di Plautilla risalga al medesimo periodo.⁷¹ Dipinge su tela a chiaroscuro i *Santi Francesco e Domenico*

su due pilastri dell'oratorio del Santissimo Sacramento alla Scala Santa, quindi *La presentazione del sacro cuore di Gesù all'Eterno Padre* (fig. 11; cat. VI.1), una lunetta di grandi dimensioni forse destinata a un altare della basilica di San Giovanni in Laterano.⁷² Il silenzio dei contemporanei attorno a quest'opera di grande formato, singolare invenzione (non esiste ancora un'iconografia per quel soggetto) e perfetta esecuzione è di difficile decifrazione. L'opera non fu mai esposta? Oppure è dovuto a una sorta di *damnatio memoriae*: ma di chi?

Della pittrice che aveva saputo creare una Madonna divenuta oggetto di devozione popolare e dispensatrice di vere grazie? Della prima donna che aveva osato farsi architettrice, e per di più di un'architettura capricciosa, in un tempo in cui ormai si ripudiavano come gotiche, eretiche follie le invenzioni di Borromini e per distinguersi da esse Bernini biasimava gli obbrobri poi detti barocchi? O piuttosto dell'abate Benedetti, il figlio del ricamatore che aveva osato vivere da cardinale, militante del partito filofrancese negli anni in cui la Francia di Luigi XIV era nemica del papa e dello Stato Ecclesiastico? O ancora: di entrambi? Roma era città di feroci maldicenze e sanguinose diffamazioni. Qualche venticello dovette spirare anche contro di loro, se proprio nel momento in cui pure la impiegava al suo servizio, quando pubblicò – sotto pseudonimo – la descrizione della sua villa, Benedetti preferì ridimensionare il ruolo dell'artista.

Margherita Dandini, la nipote sua figlia d'anima, muore a soli vent'anni nell'ottobre del 1669. Poco dopo, passata la Pasqua del 1670, Plautilla lascia la casa di piazza Sforza e si trasferisce nel palazzetto di Benedetti a via di Monserrato, come farebbe supporre un atto notarile.⁷³ All'inizio degli anni Settanta Benedetti ottiene il più lucroso titolo di abate di Notre Dame de Longues, e ancora una volta sancisce l'elevazione fabbricando. Plautilla avvia il cantiere per la cappella Benedetti nella chiesa di San Luigi.

In quello stesso periodo anche Basilio si è dato all'architettura. Oltre che pittore, le fonti lo ricordano infatti come costruttore di scale (del 1674 è la doppia scalinata di accesso, poi demolita nel XIX secolo, alle reliquie dei santi Pietro e Paolo, le cui teste si custodivano nel ciborio di San Giovanni in Laterano) e perito (viene chiamato dai canonici lateranensi a spiegare il crollo di alcuni scalini della scala laterale alla Scala Santa). Nel 1673 Benedetti, procuratore del convento di San Giuseppe, dove ora la sorella suor Eufrasia è diventata priora, lo nomina direttore dei lavori e Basilio fa ampliare la cucina e realizzare alcune nuove stanze.⁷⁴ Le relazioni fra le due coppie di fratelli sono dunque sempre più strette, quasi parentali.

Nel 1675 Plautilla risulta «pittrice di casa» di Benedetti. È l'unica della Roma del Seicento con un incarico simile, che in cambio di uno stipendio fisso prevedeva da parte dell'artista un servizio esclusivo per il proprio padrone. Il quale poteva chiedergli di lavorare per lui, o per i propri conoscenti, per opere significative come la decorazione del palazzo o della cappella di famiglia, oppure minime, come dipingere stemmi su un camino o le insegne della carrozza. Spesso era l'inizio di una carriera: i giovani potevano sperare che il loro patrono li lanciasse in modo da poter poi esercitare la professione liberamente. Dalla fine degli anni '50 Plautilla lavora per Benedetti, ma non esclusivamente per lui, e al momento non è documentata la data della formalizzazione dei loro rapporti professionali.

Nel 1675, proprio in quanto «pittrice di casa Benedetti» dipinge lo stendardo per la Compagnia della Misericordia di Poggio Mirteto che, in occasione dell'anno santo, lo porterà in pellegrinaggio a Roma.⁷⁵ Valutato «bellissimo» dagli orgogliosi



Fig. 13. *Strada Nova di San Francesco a Ripa a Trastevere*, particolare dalla *Carta di Roma* di Antonio Falda, 1676.

committenti, sorprende ancora oggi per la qualità della pittura (cat. VI.2). *La decollazione di san Giovanni Battista* è dominata dalla testa sanguinante del profeta, che un carnefice dal volto deforme offre a una assorta Salomè, la quale ferma il piede per non toccare il corpo riverso sui gradini e ancora sprizzante sangue dalle canne della gola (il cadavere in scorcio, pur anatomicamente generico, è dipinto con aspro realismo, forse derivato dalle cruentе «giustizie» che si eseguivano in Roma e cui Plautilla avrà assistito). Una serva e un bambino nudo osservano la scena, mentre un angelo in volo porta la palma e la corona del martirio, il tutto nella cella scura della prigionia, definita solo dalla grata della finestra e da un muro grigio: l'architetrice Plautilla fa un uso sobrio e metaforico dello spazio, ed evita particolari architettonici. *La nascita del Battista*, pure ambientata in una stanza non descritta (salvo un drappo e la parete dorata), è invece una scena intima e domestica: una composizione classica, cui Plautilla aggiunge tocchi di domestica verità, come la levatrice in primo piano che si accinge a saggiare col dito la temperatura dell'acqua del bacile nel quale laverà il neonato. Una donna, peraltro, con i capelli bianchi – figura inedita che suggerisce una qualche proiezione dell'artista (fig. 12). O come le due cameriere che sullo sfondo portano cibi alla puerpera: fanciulle aggraziate dipinte con sbalorditiva freschezza.

Introdotta la sua artista nel paese natale della famiglia, l'abate Benedetti può adesso lasciarle un'eredità – nell'unico modo che gli è consentito dalla legge.

Nel 1674 si è infatti inserito nell'urbanizzazione del rione di Trastevere, che, dopo la lottizzazione di un vasto terreno non edificato di proprietà del monastero di San Cosimato, sta crescendo tumultuosamente nella zona ancora vacua a ridosso delle mura: il governo costruisce strade e chiaviche, i privati caseggiati. A dire di Benedetti è «il genio che lo rende amatore di fabbriche» a spingerlo a edificare «un'isola di case nella strada di san Francesco» – e più per «comodo dei bisognosi che per utile della sua borsa». ⁷⁶ Sembra un'ipocrita vanteria ma corrisponde al vero: le rendite delle future case Benedetti non le incasserà mai (le versa alle monache di San Cosimato). Presenta dunque domanda per edificare sulla Strada Nova di San Francesco a Ripa – nell'isola di fronte alla chiesa, dal lato

Fig. 14. Plautilla Bricci, *La Fede*, particolare della pala della cappella del Re Santo (cat. VI.3), 1676-1680. Roma, San Luigi dei Francesi.

della Fontana Secca – e nell'ottobre del 1674 ottiene la licenza dai Magistrati delle Strade.⁷⁷ Non dichiara il nome dell'architetto, il che fa pensare che ancora una volta il progetto sia suo e di Plautilla. Il cantiere è aperto, le case solo parzialmente completate, e già si preoccupa di assicurare l'usufrutto di una di esse vita natural durante a Plautilla (fig. 13), rogando uno strumento con la chiesa di San Luigi dei Francesi, che ne diventerà proprietaria dopo la sua morte.⁷⁸

Dopo il 1678 Plautilla si trasferisce in una di quelle quattro case insieme al fratello. Si tratta di abitazioni confortevoli e signorili se Benedetti è certo di ricavarne complessivamente ogni anno 400 ducati di affitto (poiché la rendita è destinata alle monache, si impegna a corrisponderla dalla sua borsa qualora non riuscisse ad affittarle).⁷⁹ Trastevere è lontana dalla Roma degli artisti e dei borghesi in cui Plautilla è sempre vissuta, ma in un certo senso il trasloco chiude il cerchio: le case di Benedetti distano poche centinaia di passi dalla sede della confraternita dei Genovesi, frequentata dal nonno e decorata dal padre. Quell'estremo lembo del rione è popoloso, dinamico, in febbrile cambiamento. Per vicini di casa ha adesso artigiani «comodi», ma anche ortolani, giardinieri e vignaioli impiegati nelle proprietà agricole che ancora circondano le case, i monaci di San Francesco a Ripa e le monache di San Cosimato, e un'antica conoscenza, il procuratore Eurialo Bonifatj, fratello del giudice Eraclito già padrino alla cresima della nipote Giustina, nonché nel 1663-1664 suo vicino di pianerottolo (o addirittura pigionante) a strada Giulia. L'appartamento è ampio (la facciata del caseggiato misura 210 palmi), ma i lavori ancora fervono: fino al 1680 sotto le finestre gli operai rimuovono terra e calcinacci, sistemano la selciata e scavano chiaviconi e fognature.⁸⁰

Plautilla continua a lavorare per l'abate con progetti destinati a Poggio Mirteto (come la pala dell'altare maggiore per la nuova cattedrale e la decorazione a stucco delle navate), e ormai – dopo l'inaugurazione della cappella Benedetti in San Luigi dei Francesi (agosto 1680), nella quale spicca sull'altare la pala del Santo dipinta di sua mano (fig. 14; cat. VI.3) – è un'artista conosciuta in città: un suo quadro viene esposto nel 1686 alla mostra di San Salvatore in Lauro.⁸¹ Le esposizioni di quadri, che quando il mecenatismo controllava la produzione artistica venivano disprezzate come vetrina dei disoccupati, sono divenute una risorsa importante per i pittori, che possono farsi conoscere senza intermediari dai visitatori e dai collezionisti, e il fatto che l'anziana signora teoricamente in pensione a Trastevere vi partecipi dimostra quanto fosse attenta ai cambiamenti del mercato.

Benedetti invece si ritira dalla vita pubblica, congedandosi dal ruolo di festaiolo della corona di Francia con un ultimo spettacolo, per la guarigione di Luigi XIV, allestito proprio sul pendio di Monte Pincio che lui e Plautilla avevano sognato di trasformare in scenografia trionfale (1687).⁸² Ammalato, costretto a rinunciare ai piaceri di villa Benedetta, confinato nella casa di via di Monserrato, riesce a consegnare all'avvocato Cartari un'autobiografia celebrativa (in un biglietto inviato qualche giorno dopo confessa di vergognarsi un poco dell'indulgenza usata verso se stesso), ma nell'insieme veridica, nella quale rivendica con orgoglio di aver saputo «accoppiare» la vita letteraria a quella attiva (politica), e prorompe intatta la sua passione per le pompe funebri, le feste, e soprattutto l'architettura: vanta l'architettura «nobile, straordinaria e comoda», nonché il buon gusto di villa Benedetta – «fabbrica singolare e che forse non ve n'è una simile» –, e la nobile, maestosa, grave e luminosissima cappella di San Luigi. Tace del tutto, per vanità, vigliaccheria o pentimento, la collaborazione con Plautilla, pure ben nota al suo



destinatario. Muore nel suo letto, in comunione con la santa chiesa, il 9 dicembre del 1690.⁸³

Plautilla resta nella casa di Trastevere col fratello Basilio, fino alla morte di lui (1692) e forse oltre.⁸⁴ Nel testamento, Benedetti aveva pregato la chiesa di San Luigi di tenere basso l'affitto per riguardo di una «donna d'età assai avanzata», che per di più aveva speso del suo per migliorare l'appartamento, e questa deve aver esaudito la richiesta. Ma dal 1692 non è più Plautilla la titolare del contratto. È il conservatorio delle zitelle di Sant'Eufemia.⁸⁵

Nella casa madre dell'istituzione, presso al Foro e alla colonna Traiana, patrocinata dai Barberini, Benedetti manteneva, fin dal 1670, Virginia Benedetti. Benché le spese per l'ingresso e poi per i suoi alimenti siano scrupolosamente contabilizzate, la sua presenza non viene mai annotata dai visitatori.⁸⁶ Ciò accadeva di solito per le figlie illegittime e segrete dei religiosi. È dunque possibile che Virginia Benedetti (omonima di una sua nipote) fosse figlia di Elpidio. La cronologia fin qui reperita della sua esistenza farebbe invece escludere che possa essere figlia di Plautilla stessa. Ma perché la chiesa di San Luigi fece subentrare nell'affitto proprio il conservatorio di Sant'Eufemia?

Plautilla era rimasta sola al mondo: tutti i suoi parenti di sangue erano morti. La Casa Bricci si era estinta. Intendeva trascorrere i suoi ultimi anni con la Benedetti in una propaggine separata del conservatorio?

In ogni caso, non poté farlo. Virginia, già ammalata, non lasciò mai la casa madre. Curata con burro, vino, lasagne, vescicatori, latte, siero, unguenti e piccioni, «passò a miglior vita» il 19 agosto del 1693. La sua inumazione costò al conservatorio appena 30 baiocchi.⁸⁷ Di Plautilla perdiamo le tracce. Nel 1703 la chiesa di San Luigi aveva disdetto l'affitto al conservatorio delle zitelle, ed era subentrato un altro inquilino.⁸⁸ Poiché il necrologio di Plautilla non figura nei registri dei morti della parrocchia di pertinenza (Santa Maria in Trastevere), si deve dedurre che non abitasse più lì.⁸⁹

Non avendo più ragione di ritirarsi nel conservatorio, avrà scelto un'altra sistemazione. Sarà rimasta ad abitare da sola, come le vedove degli artigiani e le maestre di scuola? O si sarà ritirata in un convento, come le signore in grado di pagarsi un appartamento privato fra le celle delle suore? Non è dimostrato. Ma spiegherebbe la diceria divulgata per primo da Pietro Zani nel 1817, che la vuole morta «monaca»: potrebbe averla raccolta durante i sopralluoghi che effettuò sul finire del XVIII secolo per la compilazione della sua *Enciclopedia*.⁹⁰

Non conosciamo ancora la data della sua morte e il luogo della sua tomba. La cancellazione della sua memoria, però, era già iniziata. Nel Settecento il nome di Plautilla di Casa Bricci resiste nelle guide di Roma – il pellegrinaggio alla sua Madonna garantisce addirittura indulgenza plenaria – e in qualche abecedario pittorico; ma nell'Ottocento solo la chiesa di San Luigi ne custodisce il ricordo. Le cannonate francesi che nel 1849 demolirono villa Benedetta, ormai nota come il Vascello, e separata dal suo primo proprietario e dalla sua architettrice, si limitano a completare l'opera. A quel tempo, la villa sul Gianicolo era già un «originale palazzone barocco» – senza autore e senza padrone.⁹¹

Note

1. Tessin the Younger 2002, p. 328.
2. Benedetti 1677, p. 6.
3. De Sebastiani 1683, p. 59.
4. Per il battesimo di Plautilla, cfr. il regesto biografico in questo volume. Per i battesimi di Virginia e Albina, vedi Mazzucco 2019, appendice online, p. 2.
5. Se il cognome di Chiara (che in verità fluttua, essendo anche definito De Cupiti o Recubiti) era effettivamente Recubiti, potrebbe essere parente della cantatrice Ippolita, al servizio del cardinal Montalto (cfr. Primarosa 2014, p. 145). Ne *Il Pianto et la mestitia...* (1623a), Briccio ricorda la «liberalità» del defunto «verso la sua famiglia & verso altri personaggi di ogni grado, stato e condizione [...] le remunerazioni favori aiuti emolumenti dati a persone virtuose, tanto ornate da sacre lettere quanto a legisti, filosofi, poeti, pittori, cantori e sonatori, ecclesiastici, interpreti e altri tenendo in corte con molta sua spesa gran numero de' detti». Un passaggio che sembra frutto di conoscenza diretta di questa generosità.
6. ASVR, Santa Maria del Popolo, Matrimoni I (1575-1588), c. 3v, cit. in Mazzucco 2019, p. 2. Poiché il nome della nonna paterna di Plautilla è stato spesso riferito erroneamente, si trascrive il documento: «Adi p.o [primo] ottobre 1575 p.a fatto le tre deno[n]ciationi fu contratto m.o tra Gioanbatista fig.o di Gioani Brizi genovese. et m.a Patientia di Fran[ces]co da Casola luchesa presenti gli sottoscritti testimonij Sebastiano Ottone genovese Vincentio da Salmone»; per Marta Briccia, ivi, Battesimi II (1577-1584), c. 87r: «Adi ut s[upr]a [otto genaro] 1584, Fu battezzata Marta figlia di Bat.a Brezzo genoese habitante nel Borgetto. La madre Patie[n]tia de' Balzi luchesa. Compadre ms. Gio genovese matarazaro la comadre madonna Prudenza romana di nostra parochia».
7. ASR, Cartari Febei, vol. 125, cc. 130r-133r, cc. 130-131, *Nasita e qualità di Giovanni Briccio romano*.
8. Mandosio 1682-92, I, pp. 306-311. ASR, Cartari Febei, vol. 125, c. 131v, dove però viene indicato maestro di coro dei canonici di San Girolamo degli Schiavoni, e Lollobrigida 2017, p. 42.
9. Notizie sul fratellino Rocco in ASVR, San Marcello, Battesimi, c. 163r (maggio 1619); Santa Maria del Popolo, Morti IV (1595- 1620), c. 291r (29 ottobre 1620).
10. ASR, Cartari Febei, vol. 115, cc. 231-243; *Opere di Giovanni Briccio romano esistenti appresso la signora Plautilla sua figlia pittrice celebre*, (stampate e «in penna» 1680); ivi, vol. 125, cc. 131r-133v, foglio volante con elenco delle *Opere date in luce stampate di Giovanni Briccio mathematico poeta e pittore romano*.
11. Allacci 1633, pp. 155-156. Eritreo 1637, ed. 1645, cit. in Gerboni 1899.
12. ASR, Cartari Febei, vol. 115, c. 234v, in *Indice di tutti i più famosi recitanti di comedie improvvisate che sono stati in Roma ne' tempi dell'autore e che hanno recitato con lui (Giovanni Briccio)*. L'Indice si estende dalla c. 231r alla 236v.
13. ASR, Cartari Febei, vol. 125, c. 133r.
14. ASR, Trenta Notai Capitolini (d'ora in poi TNC), Testamenti, off. 19, T. Pizzutus, cc. 204-214v («In nomine Domini die 19 8bris 1636»).
15. ACGBG, *Libro delle entrate e delle uscite*, c. 155, 6 giugno 1606 (pagamento di 5 scudi per la dote di Marta dopo il matrimonio con Giovanni Mansueti), pubbl. in Lollobrigida 2017, p. 60, ma con errata trascrizione del nome della ragazza. Notizie su Giovanni Battista Mansueti, eredità e operazioni finanziarie di Marta Briccia a favore dei figli Francesco e Benedetto in Mazzucco 2019, appendice online, pp. 3-4.
16. Briccio 1625.
17. ACV, Archivio della Parrocchia di San Pietro, Archivio Digitale, Battesimi III, 1606-1633. Si trascrivono i documenti inediti: «Adi 21 di giugno 1623 Antonina nata adi 12 di giugno d.o fig. di Giovanni Briccio Rom. pittore, et di Chiara Rom. sua moglie hab. al Cavaletto in Borgo Vecchio fu battezzata da me Guglielmo Scalini curato di san Pietro e fu compadre Gio. Angelo di Jacomo Santini Rom. pittore hab in Banchi» (c. 225v). «Die 16 [februarij 1626] Juliana nata die 9 Jo: de Joanne Bap.ta briccio Rom. et Clara filia Augustini recubiti Rom. ex para S. Marie Transpontine fuit baptizata a me Fabio Olivadisio. fuit compater Ill.mus D. Jo: Bapta Ugiati marchio podij et catini» (c. 264r).
18. ASVR, Santa Maria in Traspontina, Morti II (1606-1653), c. 108v (1° agosto 1626, Antonia); c. 117v (28 agosto 1627, Giuliana), pubbl. in *Alla ricerca di "Ghiograti"* 2011, p. 366.
19. ASVR, Cresime, c. 294v: «die 7 junij 1626, santa Maria della Traspontina - Plautilla figlia di Giovanni Briccio e Chiara sua moglie compare Pietro Berti». Di Pietro Berti del q. Taddeo, milanese, al momento si conosce solo un investimento del valore di 200 scudi (ASR, Monte di Pietà, Depositi liberi, 1641, c. 472).
20. Briccio 1629.
21. Morte di Giovanni Bricci da Baranco diocesi di Vintimiglia in Mazzucco 2019, appendice online, p. 5; morte di Marta Briccia romana, ivi, p. 6.
22. Storia della famiglia Mansueti (Giovanni Battista, Costanza, Benedetto, Teresa) in ivi, appendice online, pp. 5-7.
23. Briccio, 1623b.
24. ASVR, Santo Spirito in Sassia, Stato delle Anime, n. 1 (1626-1641), 1629, nn. 38, 41, 42; 1634, c. 1v. La notizia è confermata da Passeri 1772, p. 328.
25. Su Romanelli si vedano anche Faldi 1970, Rice 1997, Oy-Marra 2007 e, in questo volume, il saggio di Yuri Primarosa e le schede VI.7-10.
26. ASR, Cartari Febei, vol. 115, c. 231r.
27. Famiglia e professione di Cosmo Macconi (Maconio), fidanzamento di Albina, in Mazzucco 2019, appendice online, p. 5.
28. Infanzia di Marta Castiglioni e ulteriori notizie su Macconi in ivi, appendice online, p. 5.
29. ASR, TNC, off. 28, not. Paulus Vespignanus, Strumenti, 19 febbraio 1639, f. 959r, die Decima Nona februarij 1639 («Instrumentum dotalis D. Albina Briccia sc. 300 m.te [monete]»).
30. Per Cosmo Dandini, si veda *Alla ricerca di "Ghiograti"* 2011, pp. 268-69; Vicioso 2017, pp. 27, 33, 92, 135, 194-95. Altre notizie su Cosmo Dandini e la sua famiglia in Mazzucco 2019, appendice online, p. 6.
31. ASVR, Santo Spirito in Sassia, Matrimoni III (1630-1642), f. 55r («Rutilius et Albina, die 26 eiusdem (februarij) 1639»).
32. ASR, Auditor Camerae, Hadrianus Gallus, Off. 6, Vol. 3486, f. 41, *Retrovenditio Census m.te 100 pro Cosmo Dandinio*; ivi, f. 106, *Census 100 m.te pro Rutilio Dandinio*.
33. Passeri 1772, p. 421.
34. AGOC, Province, Mons Sanctus, IV, cc. 118-119.
35. Carocci 1729, pp. 257-272. BAV, Arch. Cap. di S. Pietro, Madonne Coronate, t. 2 (1648-1667), ff. 190r-207v. Il testo viene trascritto da Bombelli 1792, I, p. 141, poi cit. in Lollobrigida 2017, p. 69 (ma l'autrice ignora il ritrovamento della pala). Sulla Madonna di Monte Santo si veda anche Primarosa 2018, pp. 42-44.
36. Per le abitazioni di Plautilla nel 1641-1645 si rimanda al regesto biografico in questo volume. Battesimi e funerali dei figli di Albina e funerali in Mazzucco 2019, appendice online, pp. 7-9.
37. D'Armailhacq 1894, p. 158.
38. Totti 1638, p. 305.
39. ASR, TNC, Strumenti, off. 32, Val. Valentini, Die 17 aprilis 1628, c. 673 sgg., *Renunciatio, et donatio pro d. Andrea de Benedictis, et eius filijs*; ACG, Libro delle professioni, cit. in Trinchieri Camiz 1997, p. 278.
40. Primarosa 2018, pp. 10-17.
41. ACV, Diaria Cerimonialia 1621-1640, 9/2.1 (olim Diari 2), 9/2.2. Si trascrive il documento inedito: 29 ottobre 1623 (auctore Andrea Amico beneficiato), f. 134v: «Hoggi dopo vespro in sacrestia nella solita cappella delle

reliquie da monsignor vicario e canonici per resegna del sign. Raffaello Pinchiari già cappellano segreto del già Gregorio XV quale resegna o consenso s'è fatto per procuratore per essere don Raffaele absente [...] In persona del signor Elpidio de Benedictis (annorum circiter 12) f. Garganus notus».

42. Moroni 1840-1878, *ad vocem* «beneficiato».

43. ASR, Cartari Febei, vol. 125, cc. 91r-93v, 105, «proprie notizie per la Biblioteca del s. Cav. Mandosio», inviate a Carlo Cartari «il primo di giugno 1680», c. 91r.

44. Michel 1999, p. 100. La più completa biografia di Benedetti in Primarosa 2018.

45. ACV, Brevi (1641-1682), 18 2/5, p. 25.

46. Vedi il regesto biografico in questo volume.

47. ASR, Cartari Febei, vol. 125, c. 133r.

48. Vedi il regesto biografico in questo volume.

49. Secondo Lollobrigida (2017, pp. 68-69) avrebbe frequentato la bottega del Cavalier d'Arpino, dal quale avrebbe ricevuto i cartoni di alcuni dipinti usati poi per le sue composizioni.

50. Degli Effetti [1687 ca.], p. 10; sullo studio si veda anche Bonnefoit 1997, pp. 74-99.

51. Orlandi 1719, p. 386.

52. Il battesimo di Margherita Dandini in Mazzucco 2019, appendice online, p. 11.

53. Vicioso 2017, pp. 155, 196-204.

54. Tuzi 2005, p. 95; *Statuti* 1659.

55. Morte di Albina e di Filippo in Mazzucco 2019, appendice online, p. 9.

56. Biografia di Rutilio Dandini (relazioni, nuovo matrimonio con Virginia Polizzi, abitazioni e vicinanza a Plautilla, figli del secondo matrimonio, morte) in ivi, appendice online, pp. 9-10.

57. Vicioso 2017, p. 204.

58. Pirotta 1966, pp. 380-386. Per i contributi di Plautilla in occasione delle feste del santo, AASL, Giust. II, n. 861 («pagamento di 60 baiocchi per la festa di san Luca»), cit. in Ghezzi 1987, p. 11; Lollobrigida 2017, p. 184.

59. ACV, Diaria Cerimonialia, Diario ab anno 1630 ad 1700, 9/1.3 (DIARIO 3), fasc. 25, f. 11v, *rescissio*. Si trascrive il documento inedito: «1655, die prima augusti d. Dominicus Frescobaldus Presbyter Romanus accepit possessionem beneficiatus vacan. per resignationem – et ~~negationem~~ ad. Beneficium – D. Elpidii de Benedictis qui d. Frescobaldus fuit clericus beneficiatus».

60. Per i restauri della casa di Elpidio Benedetti a via di Monserrato, ASR, AC, off. 9, not. Mutius Guidottus, vol. 3669, cc. 33-73; con libretto inserito a cc. 33-34: «Originale della Fabrica dell'Illmo Sigr Alpidio Benedetti incontro à Monserrato 1656, Cioè vicino alli ssri Rocci nella casa dei

patri della Maddalena», cit. in Lollobrigida 2017, pp. 77-81. Sul cantiere si veda ora il saggio di Yuri Primarosa in questo volume. Per la bibliografia della peste a Roma, rimando a Mazzucco 2019, appendice online, p. 23.

61. Primarosa 2018, pp. 34-37, 45-55.

62. AGOC, Province, Mons Sanctus, IV, 20, c. 119 (Madonna di Monte Santo e Comandé); ivi, II, Mons Sanctus 2, fasc. n.n. (notizie sulla costruzione della prima chiesa al Babuino, 1639; posa della prima pietra della nuova chiesa, 15 luglio 1662); BAV, Madonne Coronate, t. II, 1648-67, ff. 190-207.

63. Benocci 2003, pp. 131-37.

64. ASR, Cartari Febei, vol. 123, c. 117r.

65. Cit. in Michel 1999, p. 48.

66. ASR, Cartari Febei, vol. 123, c. 117r.

67. Aronberg Lavin 1975, p. 8, doc. n. 63.

68. ASR, TNC, off. 12, Carolus Novius, (cc. 313-314r), *Possessio*, «Die decima quinta novembris 1662, Possessus vigore mandì associando pro scutis 24 monete. Pro domina Plautilla Briccia»; pubbl. in Mazzucco 2019, appendice online, pp. 11-12. Operazioni finanziarie di Plautilla in ASR, Monte di Pietà, Depositi Liberi, Libri Mastri, 1669, c. 1300; 1670, c. 360; 1683, c. 755.

69. Benedetti 1677, pp. 56-57; Bartoni 2016.

70. ASR, Cartari Febei, vol. 263, c. 25v (7 gennaio 1667).

71. ASR, Cartari Febei, vol. 63, c. 292 (Testamento di Jacomo Albano Ghibbesio).

72. Donadono 2000, pp. 37-48 e 111-21; prime notizie sulla lunetta nel sito dei Patrons of the Arts in the Vatican Museums (www.vatican-patrons.org); ipotesi su datazione e collocazione in Lollobrigida 2017, pp. 118-120.

73. Mazzucco 2019, appendice online, p. 13. Scomparsa dagli Stati delle Anime di san Biagio dopo la Pasqua del 1670, Plautilla riappare in ASR, TNC, Strumenti, Off. 12, Carolus Novus, f. 195r, «Retroven.o census == 50 ms, die 5 martij 1674, pro dd Elena et Barbara de Cesarij», rogato («actus») in «Rome domi solita habitationis d. Plautilla regionis Arenula e conspectu [...] ecclesia monserrati».

74. Sturm 2015, p. 96, n. 29 e 30; cit. in *Monasteri di clausura* 2018, p. 327.

75. Primarosa 2012, pp. 135-64; Primarosa 2014b; Primarosa 2018, pp. 60-64.

76. Per la lottizzazione del terreno di 45 ettari delle monache di San Cosimato, si veda Petrucci 1995. Benedetti sulle case di Trastevere in ASR, Cartari Febei, vol. 125, c. 93v.

77. ASR, Presidenza delle Strade, Registri delle Patenti, reg. 48, c. 90r. Si trascrive il documento inedito: «concede licenza all'Illmo abate Elpidio Benedetti di poter far fabricar una sua casa nella strada di

san Francesco a Ripa nel rione di Trastevere confinante da tutte le parti con il sito delle monache di san Cosimato e detta casa piantarla nel luogo dove è la fratta cominciando dal cantone incontro la chiesa di san Francesco venendo verso fontana secca in longhezza di palmi 210 con metterla a filo dell'altre case senza pigliare niente del pubblico il tutto con l'assistenza di Enrico Grande (?) nostro deputato del rione, e per tal conto ordiniamo a chi spetta non sia molestato questo - di 30 ottobre 1674».

78. APEF, Lib. Decret. Congreg., vol. 37, Die XXIII maij 1677, c. 57, Primarosa 2018, pp. 56-59. La clausola 7ª dell'accordo prevede che «Stante che il sud.o Sig.re Abbate ha concesso l'usufrutto di una delle dette quattro case senza i mezzanini alla sig.ra Plautilla Briccia pittitrice [sic], sua vita durante, perciò venendo il caso che d.a sig.ra Plautilla sopravviva al detto Sig.re Abbate sia egli obligato e sua eredità di rilevare indenne la chiesa di quella porzione di casa che goderà detta Sig.ra Plautilla secondo la relatione da farsi dall'architetto di d.a chiesa e spedale sud.o».

79. Ivi, c. 55. Le clausole dell'accordo con San Luigi dei Francesi prevedono: «2ª. Che il medemo sig.re Abbate si pigli il peso di locare et affittare le sudette 4 case sua vita durante a sue spese, danni et interesse e si obblighi ricavarne scudi quattrocento annui per qualsivoglia causa a beneficio e commodo della Chiesa con questo che mancando di esser affittate ò non si traessero detti scudi CCCC per qualsivoglia causa che fosse ò sia di peste, incendio, guerra o per qualsivoglia caso opinato e inopinato li faccia buoni alla nostra chiesa e spedale ogni anno. 3ª. Che il detto sig.re Abbate sia obligato pagare tutto il canone di d.e case al Ven.le monasterio e monache di san cosimato, in maniera tale che la santa chiesa e spedale non siano in nessun modo tenuti pagarlo se non doppo la sua morte com'anche di far a suo proprio costo tutte le spese solite farsi come di selciata e risarcimento di d.e case e di pagar qualsivoglia altra imposizione et tassa».

80. Avanzamento dei lavori alle case Benedetti in ASR, Presidenza delle Strade, Tasse, reg. 450 (1668-1677): 13 gennaio 1676 c. 646r, «Tassa e repartimento di circa metà della spesa che si fa alli infrascritti padroni di case siti che per acqua pende imboccano e passano havanti la chiesa di s. francesco di ripa nel rione di trastevere, per la nova selciata che si fa in d.a strada per levare il continuo pantano [...] per lavori fatti nel presente anno 1675»; c. 647r, «23 - case sino per 3 facciate del Illmo sigr Abate Alpidio di coperto dm [?] 220 di coperto d mi 290 mezi [?] dmi 365, G [?] 9- 12»; 2 aprile 1676, c. 649, «Misura e stima delle spese della selciata fatta di novo nel capo croce delle strade avanti la chiesa di san francesco a ripa (per decreto di settembre 1675)», «Terra zappata e fatta portar via dalle casette che

era accanto le case nove del sig. abbate Alpidio, per poter fare d.a selciata cioè nella facciata della strada pontificia – 60 [baiocchi?] 20 (altra resta). 8mi 3= fa canne 4 8d mi 200 cubi a 73 fa la imposta 12 e 60 dandone la metà il sig. abate 6-30, al comune metà 6.30»; c. 649v: «Terra zappata e fatta portar via dalle casette come sopra havanti le sudette case del illmo sig abate Alpidio nella faciata incontro la chiesa di san francesco cominciano dal cantone di detta casa sino a mezza strada operata di novo p. 148 g. 19 altra meza [?] 84 fa c 11 dmi 248 cubi imposta [?] 33.15 come sopra al sig abate metà 16.572 al comune mezzo 16.572». Per la situazione nel 1680, ASR, Presidenza delle Strade, Libro delle Patenti 1680-1683, reg. 50, f. 5v, «Noij Conced.ta al sig.r Abbate Alpidio [sic] Benedetti di potere far gettare calcinacci, et altre materie sode attorno li muri dietro le sue case poste avanti la chiesa di s. Francesco a Ripa nel rione di Trastevere, per apianare la strada il tutto con l'assistenza di Enrigo Giandè arch.to sottom[ast]ro di d[ett]o rione per tanto à chi spetta ordiniamo non sia molestato [...] di 12 xbris 1680. Piero Caffarelli maestro di strade, Silvio Maccarani maestro di strade».

81. Primarosa 2018, pp. 65-68.
L'inaugurazione della cappella in ASR, Cartari Febei, vol. 87, c. 254r; Ghezzi 1987, cit. in *Il genio e la grazia* 2003, p. 84.

82. *L'Effimero Barocco* 1977-1978, II, p. 168.

83. ASR, Cartari Febei, vol. 125, cc. 91-93 e 105; ASVR, San Giovanni in Ayno, Liber Mortuorum 5, III, Ab anno 1630 usque ad 1719, p. 69: «die 9 xbris 1690, Ill.mus Elpidius Abbas de Benedictis: Ill.mus Elpidius Abbas de Benedictis filius q. Andrea Romanus sacerdos aetatis suae 88 circiter habitans in hac par.a S. Joannis Evang.ta in Ayno de

Urbe in Palatio quasi e conspectu nostra ecclesia in communione s. Matris Ecclesiae hora tertia noctis animam Deo reddidit [...] in sua infirmitate, et precipue die 2a xbris. Ad.us R.do P.toi Marie Carafini confessario probato in ecclesia s. Maria in Vallicella confessus, sanctissimoque viatico per me infra. reffectus hac die, sacrique olei unctione roboratus etiam prima die 3a eiusdem, animaue commendatione a religiosis viris et patribus s. Francisci de ripa et a me in expiratione adiutus, cuius cadaver sepultum fuit die 10 eiusdem in ecclesia s. Lodovici natione Gallicana. In quorum fidem ita est Porphirius Antonius Rector ecclesia parochialis s. Joannis evang. In Ayno».

84. ASVR, Santa Maria in Trastevere, Liber defunctorum anno 1673 AD 1709, III, 1673-1709, c. 160r, «Die 24 junij 1692» («Basilius Bricci Romanus etatis sue an. 77 cir. in domo conducta in Burgo Novo S. Fran.ci ad Ripam in c.s.m.e animam Deo reddidit, cuius corpus sepultum est in hac ecclesia»), cit. in Michel 1972.

85. Per gli inquilini nelle ex case Benedetti dopo la sua morte, ASR, Presidenza delle Strade, Tasse, reg. 451 (1688-1697), f. 250, *Del novo chiavicone nella piazza di sf a ripa*, (30 luglio 1692). Tassa ai padroni delle case «per la spesa fatta in finire il novo chiavicone e simile sopra la piazza di san Francesco a Ripa quali case hanno le acque penni in detta chiavica»: n. 40, f. 252r, «casamento fa isola incontro la chiesa di san francesco di s. Luigi della Nation francese habbita diversi al coperto (380:76)». Alla riscossione della nuova tassa, il 24 agosto 1692, la definizione degli affittuari è più precisa: f. 303v, (Trastevere, San Francesco a Ripa), n. 1560, «Case della Chiesa di san Luigi dei Francesi hab. il

Conservatorio delle Zitelle et altri con ricolta di 380». La situazione resta invariata al 20 luglio 1693, f. 511r, n. 1503, «casa di san Luigi de Francesi hab. il Conservatorio delle Zitelle et altri con rivolta b. 380».

86. La biografia negata di Virginia Benedetti in Mazzucco 2019, appendice online, p. 13.

87. In coda ai conti si legge la seguente annotazione: «Passò a miglior vita à 19 agosto 1693». ASR, Conservatorio di Sant'Eufemia, reg. 281, Giornale di spese della camerlenga (1691-1697), alla data «adi 19 di d.o [agosto]» si legge: «p far seppellire una sorella 30 [baiocchi]».

88. ASR, Presidenza delle Strade, Tasse, Registro 452, 1698-1703, Tassa per la chiavica di San Francesco a Ripa, c. 584; 14 luglio 1703, c. 614r, n. 39, «casamento che fa isola incontro la chiesa di san francesco a ripa di san luigi della nazione francese habita Diego Scarsella e altri di coperto, 380 – 25.81». L'identico ammontare della spesa per proprietari e inquilini (380 baiocchi) conferma che si tratta della stessa unità immobiliare. Dalla cronologia di questi documenti si evince che il conservatorio di Sant'Eufemia è subentrato per il pagamento dell'affitto subito dopo la morte di Benedetti. Il contratto si estingue in coincidenza con la morte di Virginia Benedetti.

89. Si deve infatti escludere di identificarla con la Plautilla vedova morta in una casa d'affitto in via di Santa Margherita nel 1705, come propone Lollobrigida 2017, p. 20. Per la disamina filologica del documento si rimanda al regesto di questo volume.

90. Zani 1819, ed. 1820, p. 49, «mori monaca»; si veda anche D'Armailhaq 1894, p. 158.

91. Paladini 1897, p. 34.

Plautilla Bricci disegnatrice, pittrice, architettrice. Verso un catalogo ragionato

Yuri Primarosa

Lascio alla chiesa di San Luigi de' Francesi quel pezzetto della isola delle mie case nella strada di San Francesco che non fu compreso nel censo vitalizio che feci con detta chiesa di tutta l'isola, et è quel pezzo riserrato di muri con un fienile in contro detta chiesa di San Francesco, volendo sperare che col motivo di questo legato e delle altre spese de' miglioramenti fatti nelle case dopo il contratto del censo vitalizio si compiaceranno [di] andare con cortesia nel pretendere la pigione della casa che donai alla Signora Plautilla Bricci sua vita durante, potendosi contrapporre un capitale perpetuo con uno temporaneo in persona d'età assai avanzata.¹

Con questo stringato legato testamentario, dettato sul letto di morte nel settembre del 1690, l'abate Elpidio Benedetti (1610/1611-1690) si preoccupò di assicurare una decorosa vecchiaia a Plautilla Bricci (1616-*post* 1690), all'epoca settantaquattrenne, prolungandole oltre la sua vita terrena l'usufrutto di un'abitazione di sua proprietà, situata di fronte alla chiesa di San Francesco a Ripa. Questo modesto privilegio, accordato alla sua «artista di casa» già nell'estate del 1677,² la dice lunga sulla natura del rapporto intercorso tra i due: la Bricci, infatti, era stata per Benedetti la devota *ghostdesigner* di molte sue invenzioni, l'artista universale (pittrice-architetta-decoratrice) da interpellare per ogni suo progetto, la fedele alleata di una vita spesa al servizio della corona francese. Elpidio, dal canto suo, era stato per Plautilla mentore e pigmalione, colui che per primo aveva creduto nel suo talento, ancor più di suo padre Giovanni Bricci, che l'aveva iniziata giovanissima alla pratica del disegno assieme al fratello Basilio, indirizzandola soprattutto verso il genere devozionale. L'abate Benedetti offrì a Plautilla la possibilità di affermarsi come pittrice pubblica e «di storia», promuovendola nei propri cantieri e presso i suoi amici romani, fino a farla diventare, di fatto, l'«architettrice» famosa che oggi riscopriamo, capace di meravigliare il mondo con gli stravaganti progetti della villa del Vascello e con una cappella sontuosa in una delle chiese più importanti di Roma.

Il loro dovette essere un sodalizio umano e professionale, un legame particolare dettato da affinità elettive, una sorta di società di fatto o, per meglio dire, una stretta amicizia durata una vita intera che non facciamo fatica a immaginare come una segreta relazione amorosa, simile a quella narrata da Melania Mazzucco nella sua biografia romanzata di Plautilla. Alla luce di queste considerazioni, non pare azzardato ipotizzare che sia proprio quello della Bricci il volto prestato al «ritrat-



to d'una donna che dipinge con cornice liscia dorata», registrato nell'inventario dei beni di Benedetti *en pendant* con il «ritratto del Signor Abbate quando era giovane, con cornice simile»: ³ Plautilla era essa stessa la Pittura ed Elpidio il suo sostenitore più appassionato. Come pure è più che probabile che sia proprio la nostra «archittrice» la donna effigiata (da Antonio Gherardi?) in una magnetica tela oggi a Los Angeles, riscoperta da Gianni Papi ed esposta al pubblico per la prima volta in occasione di questa mostra (cat. I.1). Non si tratta infatti del ritratto di una *nobile dilettante* o di una semplice allegoria dell'architettura – soggetto piuttosto frequente nella pittura di età barocca –, bensì dell'effigie di un'architetta reale con gli strumenti del mestiere in mano (fig. 1), abbigliata con sobria eleganza secondo la moda romana di metà secolo. È la sola immagine di questo genere a essere giunta sino a noi dal Seicento, come pure ugualmente singolare è la storia dell'artista che ci si appresta a raccontare.

Fig. 1. Pittore attivo a Roma nel terzo quarto del XVII secolo, *Ritratto di archittrice* (Plautilla Bricci?), particolare (cat. I.1). Los Angeles, collezione privata.

Dietro una grande donna d'estrazione non aristocratica, per tutta l'età moderna, c'era un grande uomo. E Plautilla, pur senza mai prendere marito, ebbe la fortuna di averne sempre uno al proprio fianco: dapprima suo padre Giovanni, poi l'abate Benedetti. Nella bottega del Briccio, fino al 1645, la giovane poté acquisire molto di più dei soli rudimenti nel disegno e nel colorire: oltre a impiastriare muri e tele nell'*entourage* del Cavalier d'Arpino e a dipingere corami, stemmi e insegne di botteghe, Giovanni era musicista e compositore dilettante, attore e commediante, poligrafo e poeta, erudito dai vasti interessi e assiduo frequentatore delle accademie romane. Lo hanno ben messo a fuoco in questo catalogo Riccardo Gandolfi, Maria Barbara Guerrieri Borsoi e Melania Mazzucco, rompendo il cono d'ombra che sino ad oggi avvolgeva questa insolita figura di artista-intellettuale, a seguito della lettura parziale e fuorviante operata da Consuelo Lollobrigida, ⁴ che ha attribuito al Briccio opere pittoriche eseguite da altri (fig. 16 a p. 115) e

Fig. 2. Pittore francese attivo a Roma nella seconda metà del Seicento, *Prelato al bivio tra il Vizio e la Virtù*. Fondazione Roma, Museo.

ha ritenuto sua figlia la nipote di una fantomatica Plautilla Bricci *senior*, sulla base della non corretta trascrizione di un documento conservato presso l'archivio dell'Accademia di San Luca.⁵ La stessa studiosa, inoltre, ha ingenuamente riferito alla mano della giovane artista le illustrazioni a stampa presenti in alcune commedie di Giovanni,⁶ come *La dispettosa moglie* (1629) o *Il Pantalone imbertonao* (1617 e 1648): modeste xilografie raffiguranti vasi di fiori e frutta reimpiegate di frequente dagli stampatori dell'epoca per impreziosire il *layout* delle loro edizioni più economiche, prive di frontespizi illustrati *ad hoc*.

Il Briccio garantì a Plautilla un precoce accesso ai circuiti umanistici e alle arti del disegno; in particolare alle prime nozioni di prospettiva e di matematica, alla copia dall'antico e dai grandi maestri, nonché all'esercizio dal vivo sulla natura e sul corpo umano. Fu lui a offrirle la prima rete di contatti e committenze, risparmiandole – al fine di preservarne l'onorabilità e la reputazione – tutte quelle occupazioni che la società del tempo riteneva inappropriate per una fanciulla. Tra le virtù femminili più importanti, la modestia non era infatti certamente compatibile con l'arte del mercanteggiare, e il pudore, come è noto, impediva a una donna persino di restare sola in un ambiente privato con un committente dell'altro sesso.⁷

Le speciali occasioni formative vissute nella sua giovinezza facilitarono l'incontro dell'artista con il suo *secondo uomo*, Elpidio Benedetti, un personaggio oggi familiare soltanto a chi si occupa di storia del collezionismo e dei rapporti tra Roma e la Francia in età barocca.⁸ Fu proprio Benedetti, vedremo, il tramite di quasi tutte le più importanti opere eseguite o progettate da Plautilla.

Le virtù di Elpidio Benedetti

Un giovane ecclesiastico, probabilmente un abate o un monsignore, è seduto *en plein air* accanto a due seducenti figure allegoriche (fig. 2), davanti a un ampio portico colonnato sullo sfondo di una loggia balaustrata dalla quale si sporge un suonatore di liuto.⁹ Tale raffigurazione, prossima a quella dell'Erocle al bivio, istituisce una raffinata allegoria destinata a una celebrazione privata: il chierico, infatti, è chiamato a scegliere tra la strada del Vizio e quella della Virtù. Quest'ultima, seguendo le indicazioni fornite da Ripa, mostra l'impervio cammino verso una città turrita: «una giovane bella et gratiosa», con un'asta in mano, una corona di lauro e un sole al petto, che

si dipinge giovane perché mai non invecchia, anzi sempre più vien vigorosa et gagliarda [...]. Bella si rappresenta perché la virtù è il maggior ornamento dell'animo [...]. Il sole dimostra che come dal cielo illumina esso la terra, così dal cuore la virtù difende le sue potenze regolari a dar il moto et il vigore a tutto il corpo nostro [...]. La ghirlanda dell'alloro ne significa che sì come il lauro è sempre verde et non è mai tocco dal fulmine, così la virtù mostra sempre vigore e non è mai abbattuta da qualsivoglia avversario. Le si dà l'hasta in segno di maggioranza.¹⁰

Il Vizio o Voluttà, liberamente ispirato all'allegoria dipinta da Annibale Carracci nel Camerino Farnese, invita il protagonista all'esercizio dei piaceri effimeri, simboleggiati dagli strumenti musicali, dalle monete e dalle carte da gioco (evidenti allusioni alla vanità delle cose del mondo). La maschera rimanda invece all'inganno dei sensi. Il significato dell'immagine è ulteriormente precisato dalla tabella



indicata in basso da un putto, che reca in caratteri aurei la citazione biblica «IN MANIBUS TUIS SORTES MEÆ DOMINE» (Salmo 31, 16): seguire la virtù, dunque, significa tendere verso Dio, che guida alla salvezza attraverso la grazia. Eppure, a un secondo livello di lettura, il motto potrebbe anche alludere ai favori accordati al religioso dal suo «padrone» o da un suo illustre protettore: la *sorte* del primo era forse riposta nelle *mani* dei secondi?

Manifesto d'intenti dell'uomo di chiesa interessato alle arti e al contempo irreprensibile nei costumi, l'immagine si avvicina per iconografia e stile alle ambizioni e al gusto coltivati a Roma dall'abate Elpidio Benedetti. Servitore nella capitale papale del cardinale Giulio Mazzarino (cat. III.1) e poi di Jean-Baptiste Colbert (cat. IV.5) nelle funzioni di «agente del Re Christianissimo»¹¹ (fig. 16 a p. 194), il personaggio fu per oltre un cinquantennio una figura chiave nel fervido dialogo politico e artistico tra Roma e Parigi. Non essendo noti altri suoi ritratti, non è al momento possibile riconoscere Benedetti nel protagonista del dipinto, ascrivibile su base stilistica a un pittore francese attivo a Roma nel secondo Seicento, nel solco del poussinismo accademico di Eustache Le Sueur, Sébastien Bourdon, Pierre Mignard, Charles-Alphonse Dufresnoy e Bénigne Sarrazin: artisti che Elpidio conosceva personalmente e apprezzava nei ranghi dell'Accademia di Francia in qualità di mediatore, intendente e acceso sostenitore delle istanze colbertiane.

Al pari del chierico celebrato nella tela, l'abate Benedetti era un uomo di cultura dai vasti interessi, oltre che uno scaltro *marchand-amateur*, esperto incettatore e rivenditore di quadri e statue antiche, e persino artista dilettante egli stesso in rapporto con alcuni dei più famosi maestri dell'epoca (Bernini e la sua bottega, Pietro da Cortona, Romanelli, Sacchi, Grimaldi, Gherardi e la stessa Plautilla, per citarne alcuni). Diversamente dai «professori» che occupavano posizioni influenti nel circuito artistico romano, vantando protezioni o parentele nei ranghi aristocratici (si pensi a Francesco Angeloni, a Giovan Battista Agucchi o a Giovan Pietro Bellori), Benedetti era un «intendente di pittura e buona antichità» di modesta estrazione sociale, al pari di Niccolò Simonelli (1611-1671), raffinato guardarobiere dei *cardinal nepoti* Pamphilj e Chigi. La sfaccettata figura del Simonelli – mercante e conoscitore in rapporto diretto con gli artisti – costituisce in effetti uno dei paralleli più prossimi all'attività svolta da Elpidio sulla scena capitolina.

Oltre ad essere pratico nel disegno, a inventare sofisticati emblemi, a curare l'allestimento di spettacolari apparati a gloria della corona francese e ad essere, in definitiva, «uno dei più agguerriti allegoristi del periodo»,¹² Benedetti fu anche un munifico committente d'arte. Esemplificativi, in questo senso, sono le solenni celebrazioni romane da lui organizzate (catt. III.3, VI.4-5), i cantieri che promosse nel borgo di Poggio Mirteto e quelli che finanziò per celebrare la sua ascesa dopo la morte di Mazzarino: il casino del Vascello fuori porta San Pancrazio (catt. V.1-3) e la cappella del Re Santo in San Luigi dei Francesi (cat. VI.3), entrambi progettati da Plautilla.

Elpidio fu per Giulio molto di più di un *factotum* o di un semplice *art advisor*. Fu «un agent, un régisseur, presque un *alter ego* qu'il utilise à tout moment pour les missions les plus variées», accanto a Paolo Maccarani e ad Antonio della Cornia.¹³ Mazzarino ne apprezzava le qualità d'«homme de goût et cultivé»¹⁴ e le brillanti capacità di iniziativa nello sbrigare presto e bene qualsiasi negozio: dall'invio di pregiate casse di vino italiano o di «acqua di melangoli», all'acquisto di palazzi, carrozze e stalloni di razza, dalla compra di orologi, ricami, «lapis lazzeri» e stu-

dioli di pietre dure, a quella di ventagli napoletani e romani o di guanti alla «frangipana», di «gismino» e «d'occagna» per farne omaggio a tutte le nobili dame di Francia, oltre, naturalmente, all'acquisto di marmi antichi, dipinti e arredi.¹⁵

Già nel 1649, riconoscendo dei suoi alti servigi, il prelato fece nominare Benedetti abate di Saint Martin d'Auchy ad Aumale, garantendogli rendite cospicue anche se intermittenti, vista la difficoltà – più volte lamentata da Elpidio – nel riconoscimento di quel privilegio da parte di Alessandro VII e nella riscossione dei suoi crediti provenienti dalla Normandia.¹⁶ Essendogli preclusa la possibilità di una rapida carriera curiale, l'infaticabile faccendiere dovette accontentarsi del titolo di abate, concesso al tempo anche ai chierici secolari e ai laici autorizzati a vestire l'abito ecclesiastico.

La speciale versatilità di Benedetti e i rapporti da lui intrattenuti con alcuni dei più potenti dignitari della corona francese offrono un punto di vista privilegiato per comprendere gli orientamenti culturali della cerchia filo-francese a Roma e la diffusione oltralpe del linguaggio barocco. Lo ha ben evidenziato per prima Madeleine Laurain-Portemer, che negli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso ha analizzato singoli casi studio di grande interesse, confluiti nel 1981 nel primo tomo della sua monumentale monografia mazzariniana:¹⁷ la complessa questione dei progetti per la scalinata di piazza di Spagna,¹⁸ le dinamiche dei due viaggi in Francia di Giovan Francesco Romanelli¹⁹ e le lunghe trattative legate all'invio a Parigi del *Busto di Richelieu* scolpito da Bernini.²⁰

Non potendo garantirgli vantaggiose alleanze matrimoniali, suo padre Andrea (†1651), ricamatore papale, aveva preferito indirizzare Elpidio verso la carriera ecclesiastica, permettendogli di completare gli studi grazie a un beneficio in San Pietro, ottenuto nel 1623 sfruttando le sue entrate nel circuito ecclesiastico, soprattutto con i Ludovisi, con monsignor Antonio Ferragallo – cameriere d'onore di Urbano VIII – e con il cardinale Francesco Barberini. Fu proprio quest'ultimo, nell'estate del 1635, a inviare Benedetti in Francia al servizio di Mazzarino, al tempo nunzio apostolico ad Avignone e a Parigi.²¹

Per comprendere la natura delle competenze artistiche di Elpidio e dei suoi rapporti in seno alla corte barberiniana, non si può prescindere da un'analisi approfondita della sua famiglia natale, essendo egli il primogenito del già menzionato Andrea, originario di Poggio Mirteto, e della bolognese Lucia Paltrinieri. Non è da escludere, infatti, che il giovane fosse nato proprio in quel borgo non lontano dall'abbazia di Farfa, abbandonato da suo padre attorno al 1610 per trasferirsi nella capitale papale.²²

Il fatto di non essere francese e aristocratico – essendo per giunta figlio di un artigiano – rappresentò un valido pretesto, all'indomani della morte di Mazzarino, per screditare l'abate agli occhi di Colbert, suo nuovo «padrone». A differenza di quest'ultimo e similmente a Mazzarino, Benedetti era infatti riuscito a emanciparsi da una condizione subalterna, costruendosi una solida reputazione e una piccola fortuna personale grazie a spiccate doti imprenditoriali. Proprio grazie a queste sue variegate qualità, del resto, il suo incarico fu riconfermato nell'era colbertiana, accendendo le invidie di larga parte della comunità francese, che quasi lo considerava un impostore: «quell'uomo ha il dono di dispiacere a tutti, il che è un difetto peggiore della sua nascita da un ricamatore».²³

Alla vigilia del primo viaggio di suo figlio per la corte parigina, «Andrea Benedetti da Sabina» era tuttavia un artista affermato, «maestro» aggregato

dell'Accademia di San Luca e rivenditore di quadri, nonché committente e collezionista egli stesso (cfr. cat. II.2 e il saggio di Magda Tassinari in questo volume). Elpidio ebbe quindi modo di apprendere le prime nozioni in campo artistico nella bottega paterna, frequentata da mercanti, artigiani e pittori, tra i quali Rutilio Manetti, Guido Reni e Giuseppe Puglia, genero di Antiveduto Gramatica.

I piviali e i parati ricamati da Andrea con fili d'oro e d'argento per almeno due pontefici e diversi principi e cardinali (catt. II.3-4) gli avevano garantito una posizione di riguardo nella corte papale. Stimato e gratificato da importanti committenze, Benedetti *senior* aveva riposto tutte le sue aspirazioni sull'avvenire di Elpidio. La stessa Plautilla, diversi anni prima di diventare la *peintre-architecte* favorita da quest'ultimo, poté forse perfezionare le sue competenze con l'ago e il filo nell'operoso *atelier* di Andrea. Tale esercizio «in piccolo», molto comune nella formazione delle artiste dell'epoca, è oggi attestato soltanto da poche tracce documentarie: i parati istoriati (o «succhi d'erba») che la Bricci avrebbe «dipinto» per la corte francese prima del 1667 e il «panno da tavola» raffigurante *San Francesco e l'angelo* con «fiori e fogliami», per il quale riscosse trenta scudi dai Barberini nel novembre del 1664.²⁴ Plautilla, al tempo quasi cinquantenne, eseguì probabilmente anche queste opere grazie alla mediazione di Elpidio, forse in virtù di un sua più antica frequentazione della bottega di Andrea, situata nel rione Ponte nei pressi della parrocchia dei Santi Celso e Giuliano.²⁵

La libertà di Plautilla. L'icona miracolosa di Santa Maria in Montesanto

Lasciamo che monti la curiosità, che tutti desiderino vederla, la Vergine dipinta da una vergine bambina e completata da lei stessa. Farà schiamazzo. Plautilla, si deve pur iniziare, in qualche modo [...].²⁶

Giovanni Bricci, voce fuori campo del brano appena citato, fu il regista del sorprendente *coup de théâtre* legato alla prima opera pubblica eseguita da sua figlia per i frati carmelitani di Monte Santo (fig. 3; cat. II.1): una venerabile icona mariana riscoperta da chi scrive dopo il suo restauro condotto da Luca Pantone nel 2016,²⁷ celebrata da Melania Mazzucco con pagine memorabili nel suo romanzo sulla Bricci.²⁸

Destinata a una piccola cappella oggi non più esistente «sull'imboccatura della strada del Babuino»,²⁹ l'opera conserva sul retro la firma dell'artista giovinetta assieme a un illuminante documento manoscritto, incollato tra il 1676 e il 1700 sul verso della tavola posta a protezione della tela per tramandare la memoria di un prodigio: «la presente immagine fu dipinta circa l'anno 1640 da Plautilla Bricci romana zitella [...], che com'essa medesima più volte testimoniò ai nostri padri, essendosi sbagliata nell'ombreggiare alcune parti della faccia [della Madonna] per non haver mai depinto in grande, la trovò miracolosamente perfettionata» (cat. II.1, fig. 4).

Mossa da una devozione autentica, l'artista era all'epoca una «zitella» virtuosa e alle prime armi, destinata a vivere «sempre nello stato virginale» – così recita la medesima etichetta. Il voto di castità seguito a questo evento così eccezionale poté dunque risparmiarle a Plautilla gli oneri di un matrimonio combinato e i conseguenti rischi legati alle gravidanze, garantendole una libertà ben maggio-



Fig. 3. Altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Montesanto con l'icona miracolosa di Plautilla Bricci.



Fig. 4. Plautilla Bricci, *Icona della Vergine del Carmelo*, 1640 ca., particolare durante il restauro (cat. II.1).

re di quella generalmente accordata alle sue colleghe nubili. Una libertà speciale, così preziosa e rara, che le permise di muoversi con qualche agio e di emanciparsi nell'esercizio della professione come mai nessuna prima di lei: «married, then you are ruined as an artist»,³⁰ per dirla con la celebre frase che sir Joshua Reynolds (1723-1792) avrebbe rivolto a un giovane studente della Royal Academy alla vigilia delle sue nozze.

Plautilla riuscì dunque a ritagliarsi ampi spazi di autonomia e a scongiurare il suo ingresso in convento (scelta all'epoca quasi obbligata per le donne senza marito), certamente anche grazie al fatto di essere stata toccata dalla grazia divina, secondo l'opinione di molti. Al di là del tono enfatico degli agiografi, colpisce che l'esordio dell'artista sia legato a uno spregiudicato colpo di scena architettato ad arte – suo padre era un attore e commediante navigato –, a un miracolo dal sapore antico sulla cui veridicità erano tutti pronti a mettere la mano sul fuoco. Quella vera icona da lei dipinta in odore di santità rievocava il mito di san Luca, e persino le sue copie, per contatto diretto o indiretto, erano in grado di generare altri miracoli:

Le meraviglie della Gran Madre non solo si osservarono nella sudetta Immagine, o dirò meglio nella copia di questa miracolosa Immagine. Il Cardinal Facchinetti attestò che conducendo seco in visita per la sua Diocesi di Spoleto il sunnominato Fr. Amadio in Visso mandollo ad un Monistero di monache, perché tenesse seco loro qualche divoto ragionamento. Andò l'ubidiente laico e fece richiesta a quelle vergini venute al parlatorio se eran tutte. Tutte risposero, toltane una giacente in letto per attrazion di nervi da diciassett'anni. Amadio si bene e con tal fervore insinuò la confidenza nella sua Madonna, che su le braccia delle sorelle fu portata l'inferma, cui fece baciare l'Immagine. A quel bacio l'attratta restò sana perfettamente con istupore e gioja di quella comunità e del paese tutto.³¹

La stessa *achiropita* avrebbe guarito dall'epilessia la figlia del pittore Mario de' Fiori, deviato i colpi di pistola tirati contro un capitano, salvato una massaia e un canonico francese agonizzante, e neutralizzato la peste nel convento del Babuino durante il contagio del 1657;³² vicende che dovettero garantire alla Bricci un posto d'onore nella produzione in serie di immagini devozionali e di «capocce» di sante vergini e martiri: un'ampia fetta del mercato dell'arte che, non solo a Roma, esulava dalle committenze più alte e dalle pratiche di bottega dei pittori più quotati, con i quali Plautilla al tempo non poteva in alcun modo competere.³³

Suo padre aveva ritagliato per lei un ruolo preciso, cucendole addosso un personaggio diametralmente opposto a quello che Orazio Gentileschi aveva imposto ad Artemisia: non le trasmise una padronanza tecnica e dal naturale da *enfant prodige*, indispensabile per la produzione di quadri licenziosi raffiguranti *femmes fortes* a immagine e somiglianza dell'artista stessa (cat. I.3); piuttosto la spinse a esibire



Fig. 5. Filippo Rusuti, *Madonna col Bambino (Madonna di San Luca o del Popolo)*, fine XIII secolo. Roma, Santa Maria del Popolo.



Fig. 6. Giovanni Bricci, *La Madonna del Carmelo consegna lo scapolare a sant'Andrea Corsini*, 1629 (da Briccio 1629, frontespizio).

una condotta sempre irreprensibile per introdurla a un genere di pittura sacra che lui stesso era solito praticare senza particolare talento.

Per simulare di essere stata scelta dalla Madonna quale suo tramite sulla terra, Plautilla dipinse la sua Regina del Monte Carmelo con uno stile volutamente arcaizzante (fig. 4), volto al recupero di quei prototipi tardo-antichi o medievali «non dipinti da mano umana» che già da secoli avevano acquisito un'indiscussa *auctoritas*, come l'icona di Santa Maria Nova, quella di Santa Maria del Popolo (fig. 5) o l'*Odighitria* di Santa Maria Maggiore (la cosiddetta *Salus Populi Romani*). Un interesse verso il mondo dei «christiani primieri» al quale il Briccio l'aveva introdotta attraverso le sue opere letterarie (fig. 6) e gli studi eruditi che stava conducendo sulle sacre rappresentazioni della Terra Santa (cfr. in questo volume il saggio di Maria Barbara Guerrieri Borsoi). L'impulso suscitato dalle istanze teologiche ed estetiche controriformate, insieme al profondo rinnovamento delle iconografie cattoliche avvenuto a partire dalla seconda metà del Cinquecento, avevano dato origine a un rinnovato trasporto affettivo verso la Vergine, espresso anche attraverso il culto e la contemplazione di quelle immagini che facilitavano la preghiera e l'elevazione mistica. L'atteggiamento retrospettivo che contraddistingue l'icona bricciana – tutt'altro che entusiasmante dal punto di vista pittorico – si riallaccia dunque alla forma autentica dei modelli carmelitani e richiama l'idea sublimata dell'immagine quale supporto di pratiche devozionali.

Alla luce di queste considerazioni, non stupisce che Maria Letizia Casanova, all'interno della collana «Le chiese di Roma illustrate», abbia riferito la *Madonna di Monte Santo* «alla prima metà del '500, per l'eco dei modi di Antoniazio Romano, nell'ampia composizione e nello schema»,³⁴ e che, più di recente, anche Roberto Luciani l'abbia accostata «alle immagini votive dipinte tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento da Antoniazio».³⁵

Tali circostanze poterono facilitare un rapporto tra la Bricci e Flavia Benedetti (1597-1676), la sorella dell'abate Elpidio oblata nel 1627 – col nome di Maria Eufrazia della Croce – nel convento delle carmelitane scalze di San Giuseppe a Capo le Case. La suora, non a caso, si dedicò anch'ella al disegno e alla pittura tra i doppi muri del monastero in cui era rinchiusa (fig. 8 a p. 25), forse anche in virtù di una sorta di apprendistato con Plautilla: un noviziato artistico che poté verificarsi già attorno al 1638, anno in cui Pompilio Totti ricorda in quello stesso convento l'esisten-

za di singolari pitture – in parte ancora conservate – «non tanto riguardevoli per la loro eccellenza, quanto ammirabili per la mano che l’ha fatte, essendo di suor Maria Eufrosia Benedetti, monaca e pittrice eccellentissima»³⁶. Non sembra irragionevole, allora, immaginare speciali speculazioni teologiche e lezioni d’arte nel chiostro di Capo le Case, scambiate dalle due donne nelle pause tra le novene attraverso «i ghirigori delle grate di ferro»:³⁷ chi se non una fanciulla vergine e devota, appena baciata dalla grazia divina, avrebbe potuto violare le rigide regole della clausura?

La colta suora carmelitana o suo padre Andrea, ricamatore papale, poterono dunque essere i *traits d’union* tra la giovane Bricci e l’abate Elpidio Benedetti, il cui incontro mutò radicalmente le sorti di Plautilla.

L’esordio come architettrice. La casa dell’abate Benedetti in via di Monserrato e i primi disegni per il cardinale Mazzarino

I primi passi della Bricci nel campo dell’architettura sono stati di recente collocati tra la fine del 1656 e il 1658, sulla base della non corretta interpretazione di un atto notarile rogato nell’ottobre del 1656, che secondo Consuelo Lollobrigida avrebbe segnato l’avvio dei lavori di ristrutturazione dell’abitazione di Elpidio Benedetti in via di Monserrato.³⁸ La stessa studiosa, inoltre, ha posto l’attenzione su un interessante fascicolo manoscritto già segnalato nel 1973 da Cesare D’Onofrio (fig. 7), contenente l’elenco degli ingenti lavori murari che il capomastro Battista Ferrari (†1661) avrebbe eseguito sul tetto, sulla facciata, nella loggia e in diversi vani di quell’abitazione.³⁹ Sui bordi delle pagine del capitolato, databile a mio avviso alla fase iniziale del cantiere, figurano alcuni schizzi tracciati a matita o a penna che la Lollobrigida ha riferito senza esitazione alla collaborazione tra Elpidio e Plautilla, anche se quest’ultima non è mai menzionata nei documenti. Tali rapidi appunti grafici, perlopiù modanature architettoniche o semplici ghirigori (fig. 8), non sono a mio giudizio abbastanza caratterizzati stilisticamente per poter essere riferiti alla mano dell’«architettrice», mentre la grafia di parte delle scritte sembra compatibile con quella di Benedetti.⁴⁰ Un limitato contributo della Bricci al rinnovamento della «casa grande» dell’abate non può tuttavia essere escluso a priori, soprattutto alla luce della vicinanza dei due personaggi, in un momento in cui l’artista ancora operava per Elpidio senza alcun riconoscimento ufficiale.

In ogni caso, un riesame delle carte d’archivio e il rinvenimento di nuovi dati permettono di correggere la cronologia del cantiere. I documenti appena citati, infatti, non si riferiscono a lavori da farsi, bensì al saldo di opere già eseguite. Lo conferma un mandato di pagamento che Benedetti sottoscrisse al capomastro il 27 ottobre 1656, in una Roma martoriata dalla peste:

[i] Sig.ri Provisori del Sacro Monte della Pietà si contenteranno [di] pagare al M.ro Battista Ferari capomastro scudi ducento venti moneta, sono per saldo di tutti i lavori di murature fatti per mio ordine nella Casa che habito dei Padri della Maddalena, et per resto di scudi ottocento ottanta moneta, havendo [lui] havuto gl’altri in contanti et in diversi ordini al Monte.⁴¹

Alla fine del ’56, dunque, il rinnovamento della casa «in regione Parionis, prope Palatium Em.mi Card.lis Rocci», era concluso. Benedetti, diversamente da quanto sinora ritenuto, l’aveva presa in affitto dai padri della Maddalena – per la cifra di



Figg. 7-8. «Originale della fabrica [della casa] dell'ill. mo Sig. r. Elpidio Benedetti incontro a Monserrato», 1655-1656. Roma, Archivio di Stato (Notai A.C., vol. 3669, particolari dei ff. 1 e 86 del fascicolo inserito tra le cc. 33-34).

220 scudi l'anno – oltre cinque anni prima (3 febbraio 1651),⁴² e subito dopo vi aveva fatto eseguire alcune opere di ammodernamento e abbellimento. Tra il febbraio e il maggio del '51, infatti, è registrato un pagamento di 15 scudi al *chiavaro* Nicolò Buscaini per «lavori di ferri, serrature e chiavi fatte al V. Abb. Elpidio Benedetti nella casa che habita vicino al S. r. Card. [Ciriaco] Rocci», vicino alla chiesa di Santa Maria in Monserrato.⁴³ E il 17 aprile di quello stesso anno, inoltre, i pittori Lorenzo Tibaldi e Domenico Cassoni furono compensati da Elpidio con altri 19 scudi per aver eseguito dei lavori di decorazione, tra cui «un fregio di chiaro scuro col fondo turchino nella prima piccola anticamera verso la strada con le sue finestre» e «un altro fregio grande nella terza camera verso la strada rosso e giallo».⁴⁴

Se la Bricci fornì dei consigli all'abate sulla risistemazione della sua casa e seguì poi l'esecuzione dei lavori, questo poté verificarsi tra la primavera del 1651 e l'autunno del 1656, dunque poco prima della realizzazione del suo ritratto come architetrice (cat. I.1). Al 1657, invece, possiamo datare con certezza i suoi due progetti per la tomba del cardinale Giulio Mazzarino (figg. 9-11; catt. III.2), di recente identificati da chi scrive.⁴⁵ Entrambi i disegni furono tracciati dalla donna sotto l'attenta supervisione di Elpidio, al fine di compiacere Mazzarino con idee grandiose desunte da modelli romani, in concomitanza dello scottante rifiuto di Gian Lorenzo Bernini ad applicarsi a quell'impresa:

Tra hieri et oggi, che vennero le lettere delli 8 del [mese] passato, non ho potuto vedere il Signor Cavalier Bernino per pregarlo d'applicare ad un disegno di sepoltura. Mi figuro bene che subito mi rappresenterà la necessità di sapere la qualità e grandezza del sito, quali lumi e qual'architettura avrà all'intorno, se si vuole il sepolcro isolato o appoggiato e cose simili che realmente è necessario di sapere.⁴⁶

Nel gennaio del 1657, mentre il cardinale manifestava l'intenzione di costruire il proprio mausoleo nel Collège des Quatre-Nations, Bernini era il primo architetto e scultore di Roma, e la sua fama aveva varcato da tempo i confini della penisola. L'artista prediletto di Alessandro VII (cat. IV.4) aveva terminato da appena quattro anni la magnifica cappella commissionatagli dalla famiglia Cornaro, nel cui palazzo del rione Trevi Mazzarino aveva occupato un vasto appartamento prima di trasferirsi a Parigi.

Sentendo vicina l'ora della propria morte, il cardinale aveva invitato il suo agente – assiduo frequentatore della bottega berniniana – a comunicare all'artista, con dovizia di dettagli, le caratteristiche del tempio in cui avrebbe voluto innalzare la sua tomba, al fine di conciliare i suoi desideri con il capriccioso «genio» di Gian Lorenzo e con i limiti imposti dal sito. La stessa preoccupazione, più che comprensibile nell'elaborazione di un progetto a distanza, emerge chiaramente dalle rapide battute scambiate dall'artista con l'abate nella primavera seguente:

Ha adesso il suddetto Signor Cavaliere [Bernini] messo in opera nella Minerva la metà di quel pensiero per la sepoltura del Signor cardinal [Domenico] Pimentelli, e riesce assai bello, e mi dice che non sa se mettere le mani a quello che desidera Vostra Eminenza se non ha le misure precise del luoco ove deve andare, né si vuole apagare del libero campo che se gli lassa e del volersi che il luoco servi al suo pensiero, rispondendo che il principale non deve cedere all'accessorio, e che egli non ha tempo di dar colpi all'aria.⁴⁷

Questi brevi, illuminanti stralci di corrispondenza, relativi al progetto di un monumento mai realizzato, costituiscono l'ennesima conferma di come, sin dalle prime trattative, Bernini aspirasse a concepire in modo unitario e coerente ogni sua opera complessa, formata, secondo i principi del cosiddetto «bel composto», dall'integrazione di elementi di natura architettonica, scultorea e pittorica. Ciò non costituiva in sé una novità, ma quello che agli occhi di Elpidio e Plautilla doveva sembrare singolare era il «libero campo» concesso all'artista dai suoi committenti nel trasformare, adattandoli ai suoi scopi, i modelli più alti della tradizione precedente per mettere in scena con impareggiabile virtuosismo «una sorta di spettacolo teatrale permanente».⁴⁸

Nel marzo del '57 Benedetti replicò «al Signor Cavalier Bernino l'istanza del disegno della sepoltura» chiedendogli di buttare giù qualche progetto, essendo Mazzarino disposto a spendere anche «200 scudi, quali [Bernini] dice però che non pretenderebbe s[e] egli avesse a fare la fabrica».⁴⁹ L'abate, inoltre, stimava

necessario l'haver un huomo di questa sorte, trattandosi di fare un'opera di eternità e di gran spesa, sapendo che costi [in Francia] languisce troppo l'architettura. Crederei ch'egli [verrebbe] con 200 doble per il viaggio, col'assegnamento qui di cento scudi il mese e costà la casa et il vitto, e crederei anco che incontrerebbe il

gusto di Vostra Eminenza e che le avanzarebbe d'assai la spesa, e lodarei che si conducessero di qua almeno un paro di operarij.⁵⁰

Le previsioni dell'abate erano decisamente troppo ottimistiche, e non è da escludere che egli avesse calcato la mano sull'effettiva disponibilità di Bernini a lasciare Roma:

Concludo dunque che circa il farlo venire in Francia lo tengo per impossibile. Chi se li vuole valere dell'opera sua sola [di Bernini], egli applicarà a fare il pensiero e disegno et anco l'opera qui, e mandarla, come si trattò una volta per la sepoltura del Signor cardinal di Richelieu. Che se si vuol poi comettere a diversi si haverà forse più materia di sodisfarsi.⁵¹

Ad eccezione di tre fogli, oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino (figg. 9-12; cat. III.2), non sembra restare altra traccia delle diverse proposte grafiche inviate a Parigi da Benedetti.⁵² Il monumento innalzato nel Collège fu infatti realizzato solo tra il 1689 e il 1692, molto tempo dopo la morte del cardinale e del suo fido collaboratore Colbert, secondo un nuovo progetto appoggiato da François Michel Le Tellier de Louvois, tradotto in marmo da Antoine Coysevox, Étienne Le Hongre e Jean-Baptiste Tuby sulla base di un disegno dell'architetto Jules Hardouin Mansart (cat. III.2, fig. 3).⁵³

Sebbene molto ridimensionato rispetto ai propositi iniziali, il sepolcro commissionato dal Marquis de Louvois celebrava le stesse virtù previste nei primi disegni spediti a Mazzarino, presentato in ginocchio accanto al genio alato della Vittoria che regge il fascio littorio.⁵⁴ Il gruppo scultoreo in marmo sovrasta le figure allegoriche realizzate in bronzo: la Prudenza, la Pace e la Fedeltà, quest'ultima munita di corona, scudo e armi reali di Francia. Completano il programma la Carità e la Vigilanza, inserite nel lunettone assieme al Tempio della Virtù (chiara allusione al «bellissimo Tempio» conferito da Ripa alla personificazione della Religione⁵⁵ e, dunque, alla missione pedagogica del Collège des Quatre-Nations).

Ma come doveva essere, secondo le sue prime intenzioni, la tomba del potente ministro di Francia? Da chi intendeva farla realizzare? E quali furono gli artisti coinvolti nell'impresa da Benedetti per far fronte alle difficoltà di ottenere un impegno da parte di Bernini?

Il 15 gennaio 1657 l'abate annunciò a Mazzarino che stava per inviargli altre proposte per il monumento. Non è chiaro se si trattasse di progetti per la tomba o per il palazzo del Collegio, ma è interessante sottolineare che Benedetti non nominò in questo caso l'autore dei disegni, e il modo in cui ne parlò rivela, sotto una falsa modestia, il suo evidente compiacimento: «qualche pensiero» – egli scrisse – «nel quale forse troverà grandezza e maestà». Un'espressione che non sembra lasciare dubbi sul fatto che Elpidio volesse far credere al suo interlocutore di essere l'autore di quei progetti. E questo non ci sorprende perché sappiamo quanto egli nutrisse ambizioni artistiche.

Nel novembre dello stesso anno l'abate inviò a Colbert anche «un cannello di latta con dentro 4 disegni de' pensieri per la sepoltura da farsi da qui a cento anni per Vostra Eminenza», realizzati a suo giudizio dal «più pellegrino ingegno che oggi habbiamo e che merita [di] essere invidiato anco da Bernini».⁵⁶ Anche in

Fig. 9. Plautilla Bricci (esecuzione), Elpidio Benedetti (ideazione), *Progetto per un monumento funebre del cardinale Giulio Mazzarino «posato al muro»*, particolare (cat. III.2), 1657. Torino, Biblioteca Nazionale, Album Valperga, q.I.65.



questo caso Benedetti non rivelò il nome dell'artista, che con ogni evidenza può essere riconosciuto in Francesco Borromini, «genio bizzarro» e, a ben vedere, l'unico possibile comprimario di Bernini sulla scena romana di quegli anni.⁵⁷ Per compiacere il suo committente, l'architetto ticinese non volle alcun compenso per i suoi dettagliati studi grafici:

[L'architetto] non ha voluto ricevere da me cosa alcuna, dicendo che si rimette alla generosità di Vostra Eminenza, che veramente dovrebbe fargli un bel regalo. Sono due [progetti] isolati e due al muro, tutti diversi e nuovi, e vi sono le dichiarazioni dei pensieri.⁵⁸

La mancanza dei disegni originali di Borromini, distinti da proposte inedite e «diverse», non permette di entrare nel merito della forma e della qualità di queste invenzioni «pellegrine» presentate da Elpidio. Nella stessa lettera quest'ultimo



informò Mazzarino sul fatto che, «applicandosi ad uno dei [progetti] isolati», cioè non addossati alla parete, il ticinese aveva consigliato di porre il monumento «in un sacello nel quale al muro vi fossero poi le memorie dei Signori parenti dell'Eminenza Vostra con varie statue, meritando una singolarità di lavoro la singolarità del merito dell'Eminenza Vostra».⁵⁹

Di questo primo pensiero borrominiano possiamo avere un'idea più precisa grazie al dettagliato progetto tracciato in pianta e in alzato da Maurizio Valperga (1605-1688): una grande tavola a colori (fig. 12), eseguita tra il 1659 e il 1661, che mostra il gruppo scultoreo con l'urna e la statua bronzea di Mazzarino su un basamento triangolare al centro di un padiglione esagono ad arcate, sormontato da una maestosa piramide-obelisco adorna di trofei e conclusa da un'orifiamma incoronata con la palma e l'ulivo.⁶⁰ Quattro figure alate con la tromba, inneggianti alla fama del cardinale, affollano la balastra del primo piano, mentre al livello inferiore campeggiano su alti basamenti una figura coronata con il fascio littorio e la mano appoggiata alla testa,⁶¹ e la personificazione della *Prudenza* («donna con l'elmo dorato in capo, circondato da una ghirlanda, [...] la quale tiene nella sinistra mano una testa di morto e nella destra un serpe»).⁶²

Il mausoleo, concepito per una zona preminente della chiesa del Collège, presenta un'insolita geometria di pianta, soprattutto nell'impiego della curva concava alternata ai profili convessi dei gradini del basamento. Il calibrato susseguirsi di sporgenze e rientranze di questo progetto risulta molto distante dal linguaggio di Valperga, in genere qualificato da un lessico d'impronta classicista ben più statico e convenzionale. Quella in esame, invece, è un'invenzione talmente complessa e aggiornata da risultare difficilmente spiegabile senza l'esistenza di uno o più modelli intermedi.⁶³

Il fatto che l'architetto torinese si fosse rifatto a progetti eseguiti in precedenza è confermato dagli altri due studi di Elpidio e Plautilla per lo stesso monumento. Questi disegni, peraltro, sono giunti ai nostri giorni proprio grazie all'attenzione dello stesso Valperga, che li conservò nei suoi album di studi e ricordi oggi conservati presso la Biblioteca Nazionale di Torino: un progetto per un sepolcro «posato al muro» (fig. 9) e un altro – disegnato su entrambi i lati del foglio – per un sepolcro «isolato» (figg. 10-11).

Figg. 10-11. Plautilla Bricci (esecuzione), Elpidio Benedetti (ideazione), *Progetto per un monumento funebre del cardinale Giulio Mazzarino «isolato»*, particolari (cat. III.2), 1657. Torino, Biblioteca Nazionale, Album Valperga, q.I.65.

Fig. 12. Maurizio Valperga, *Progetto per un mausoleo del cardinale Giulio Mazzarino*, 1659-1661. Torino, Biblioteca Nazionale, Album Valperga, q.I.65

Le due carte, con ogni evidenza, sono le prime idee spedite in Francia da Benedetti nel gennaio del 1657 o facevano parte dei «4 disegni de' pensieri per la sepoltura» da lui inviati nel ricordato «cannello di latta», affinché non si rovinassero durante la spedizione effettuata nel mese di novembre. Gli altri «pensieri», relativi alla più complessa architettura del mausoleo, erano stati sviluppati con ogni probabilità da Francesco Borromini nei suoi disegni perduti, riutilizzati poco più tardi da Valperga. Nella grandiosa architettura delineata da quest'ultimo è del resto riconoscibile, seppur con qualche variante, l'idea del sepolcro «isolato» formulata da Benedetti assieme alla Bricci (fig. 12).

Al centro del monumento «posato al muro» è la statua a tutto tondo di Mazzarino in gloria, circondata dalle allegorie della Giustizia – «donna in forma di bella vergine, coronata e vestita d'oro»⁶⁴ – e della Pace, «giovane bella con ghirlanda d'ulivo in capo» e «il ramo dell'ulivo [che] dinota la mitigazione degli animi adirati».⁶⁵ L'idea di raffigurare il cardinale inginocchiato su un cuscino fu ripresa da Valperga osservando questo disegno, al verso del quale Elpidio annotò di suo pugno i materiali che si sarebbero dovuti impiegare per costruirlo (cfr. cat. III.2). Così Mazzarino poteva esprimere le sue considerazioni ed eventualmente apportare modifiche al progetto, descritto dall'abate con dovizia di particolari anche per quanto concerne il suo programma iconografico:

le due [statue] di sopra rappresentano la Giustizia e la Pace, che, abbracciandosi, con li loro attributi formano l'arme del Signor Cardinale, e si allude alla conclusione della Pace tra le Corone, che si spera dalla pia applicatione di Sua Eminenza [...]. Le due da basso figurano la Gloria e la Fama, che con le loro trombe predicaranno in eterno il glorioso nome di Vostra Eminenza.

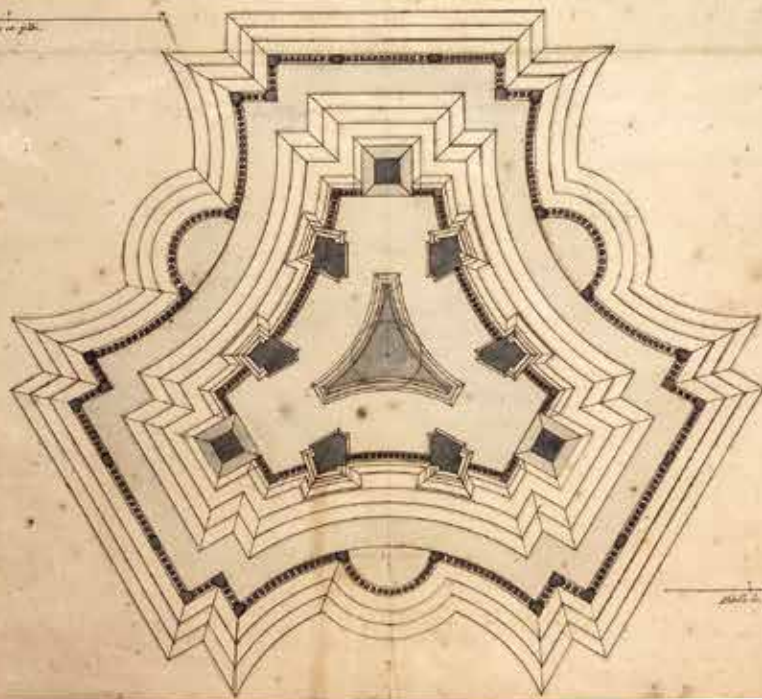
Un analogo riferimento alla «Pace tra le Corone» di Francia e Spagna – pienamente raggiunta solo nel novembre del 1659 con il trattato dei Pirenei –, fu ripreso da Valperga nella figura allegorica di sintesi sul plinto quadrangolare di sinistra, mentre la raffigurazione della Prudenza a destra costituisce un elemento d'innovazione: questa, infatti, pur non essendo prevista nel programma celebrativo ideato da Elpidio, ritorna nell'allegoria bronzea eseguita da Coysevox per la tomba del cardinale edificata alla fine del Seicento, suggerendo l'esistenza di altri progetti intermedi che non sono giunti sino a noi.

Ma veniamo al secondo progetto del sepolcro di Mazzarino inviato da Benedetti, quello «isolato» dal muro (figg. 10-11), ricalcato da Valperga con minime varianti. Questa tomba, sostenuta da un massiccio basamento ottagonale, reca sui lati corti i blasoni del cardinale e sui lati lunghi i rilievi celebrativi dei trionfi militari da lui patrocinati nel Monferrato e nella guerra dei Trent'anni. Al di sopra, una monumentale *imago clipeata* di Mazzarino è sorretta da tre leggiadre allegorie femminili: «la Giustizia, la Fama e l'Immortalità», quest'ultima rappresentata mentre schiaccia la clessidra e «sgrida la morte, che vogli registrare il nome del Signor Cardinale nel libro de' morti, avvertendola che se ben morto vivrà immortale il nome di Sua Eminenza, come gli mostra notato nel suo simbolo dell'eternità».

Accanto alle suggestioni derivate dall'altare Filomarino (cfr. cat. III.2, fig. 1), nei due progetti ideati da Benedetti abbondano i riferimenti alla poetica berniniana: se i ritratti-medaglioni richiamano il monumento funebre di suor Maria Raggi in



Statue de la Liberté en la main gauche



Statue de la Liberté en la main droite

Santa Maria sopra Minerva o quello di Alessandro Valtrini in San Lorenzo in Damaso, la Morte che scrive sul libro il nome di Mazzarino si rifà esplicitamente alla tomba di Urbano VIII in San Pietro, mentre le sculture che sorreggono il sarcofago «isolato» rielaborano l'idea della *Cathedra Petri* vaticana, allora in costruzione, e il già citato deposito «posato al muro» del cardinale Domenico Pimentel in Santa Maria sopra Minerva.

Le due tavole furono tracciate da Plautilla con vivace immediatezza dando forma alle invenzioni di Benedetti. L'abate assolse ai suoi doveri cortigiani celebrando le virtù del suo protettore, presentato come un grande uomo politico e al contempo come un irreprensibile ministro della Chiesa. Non c'è dubbio, infatti, che le idee allegoriche di entrambi i progetti siano state formulate dall'agente di Mazzarino, che annotò di suo pugno le accurate didascalie al *verso* dei disegni e si occupò personalmente della loro spedizione. La fattura di questi studi grafici, tuttavia, meglio si avvicina alla tecnica e allo stile degli unici disegni della Bricci sicuramente autografi (catt. V.1-2), relativi ai progetti della villa del Vascello dell'abate Benedetti. Il tratto di penna leggero e tremolante di questi fogli, qualificati da lueggiate grigie e da lievi rialzi ad acquerello, contraddistingue anche la stesura dei due progetti per la tomba del cardinale.⁶⁶ Il confronto delle parti figurate di questi ultimi con la successiva produzione pittorica dell'artista, inoltre, si rivela a questo proposito dirimente: il progetto del monumento «posato al muro» introduce uno schema che sarà ripetuto in modo molto simile da Plautilla nella cappella del Re Santo in San Luigi dei Francesi, dove due putti sorreggono un pesante tendaggio, guidando lo sguardo dello spettatore verso l'immagine del dedicatario, raffigurato in piedi e accompagnato da figure allegoriche (fig. 29). Il volto di Mazzarino, inoltre, presenta affinità con quello di san Luigi IX e con quello del san Domenico rappresentato in scorcio nella *Madonna del Rosario* (cat. VI.6), mentre la fisionomia della Giustizia ricorda quella dell'angelo che regge il globo di Dio Padre nella lunetta lateranense (fig. 24); l'angioletto in volo con la corona e il galero di Mazzarino è molto simile, infine, ai putti dipinti dalla Bricci nella citata *Madonna del Rosario* e nella *Decollazione del Battista*, anch'essa a Poggio Mirteto (cat. VI.2). Per quanto riguarda il progetto del monumento «isolato» i confronti appaiono ancora più stringenti: la personificazione dell'Immortalità si sovrappone all'ancella che saggia la temperatura dell'acqua nella *Nascita del Battista* (fig. 25), mentre l'ascendenza cortonesca e romanelliana dei panneggi leggeri e svolazzanti – peraltro difficilmente riproducibili in scultura – richiama una cifra distintiva dello stile di Plautilla.

Theatrum mundi. I *cabinets* degli abati Benedetti e Degli Effetti

Le invenzioni di programmi originali e personalizzati per mobili da collezione erano diventate, nel corso del XVII secolo, un raffinato *divertissement* per principi e umanisti. Un passatempo di lusso al quale non fu estraneo lo stesso Elpidio Benedetti, ideatore dei cosiddetti «gabinetti della Pace e della Guerra»: sontuosi arredi di rappresentanza impreziositi da miniature, marmi pregiati e pietre dure realizzati per Giulio Mazzarino dai migliori artigiani romani.

Sappiamo bene, grazie agli studi di Yvan Loskoutoff, che la celebrazione del cardinale come pacificatore era diventata centrale nella sua propaganda dopo la pace dei Pirenei con la Spagna, firmata nel novembre del 1659.⁶⁷ Attorno a quella

data, dopo aver ricevuto da Benedetti due studioli dedicati alle *historiae* di Cesare e Pompeo, Mazzarino chiese a Colbert di inviare all'abate diciassette piccole colonne di ametista, e di ordinarli «d'impiegarle in qualche gabinetto». ⁶⁸ Fu Elpidio ad avere l'idea di far eseguire due *cabinets* coordinati: uno decorato sul tema della guerra, l'altro su quello della pace. Forse egli era venuto a sapere che in quello stesso momento anche il grande ebanista olandese Pierre Gole, «*maître menuisier en ébène du roi*», stava realizzando a Parigi, non sappiamo per quale committenza, una coppia di *cabinets* dedicati all'antinomia guerra-pace. Scrive Benedetti:

Doppo varie riflessioni risolvei di farne due compagni poi che per uno mi riusciva troppo macchina, e troppe colonnate, che non potevano rendere che il lavoro trito. Ne diedi però io un pensiero nuovo all'ebanista, che mi pare riesca vago, e maestoso, e restano ambedue già incamminati, e ne hò ordinato un disegno, che invierò a Vostra Eminenza col seguente ordinario. Vorrei in uno rappresentare la Guerra, e nell'altro la Pace con statue e pitture, persuadendomi, che sieno per fare una bella, et anco giuditiosa comparsa. Restarà à risolvere se per li fregi, et altri ornamenti che andarebbono di pietre, Vostra Eminenza desiderarà che sieno di pietre vere, ò pure di finte con cristalli, havendo io qualche inclinatione à questi ultimi non meno per l'avantaggio della spesa che per fuggire il travaglio di trattare con questi impertinentissimi pietrari. Desidero anco sapere se gusta che gli facci fare i piedi. ⁶⁹

Sembra dunque che i due *cabinets* fossero stati interamente progettati dall'abate, anche se non è da escludere che, anche in questo caso, egli avesse collaborato con uno degli artisti del suo *entourage*. L'entusiasmo creativo di Elpidio fu inizialmente frustrato da Mazzarino, che a stretto giro di posta gli comunicò di preferire che le diciassette colonnine (o più precisamente sedici di esse, per motivi di simmetria) fossero interamente utilizzate in un unico *cabinet*, e che la sua decorazione fosse tutta in pietre dure, senza immagini dipinte. Il 1° dicembre 1659, tuttavia, Benedetti insistette nell'idea che l'unico modo per utilizzare i pilastrini fosse quello di realizzare due *cabinets* con otto colonne ciascuno e, per dimostrarlo, allegò alla lettera il suo disegno di progetto per i mobili, andato purtroppo perduto:

Troverà Vostra Eminenza qui congiunto uno schizzo delli due gabinetti, che havevo cominciati per impiegare 16 delle colonne inviate, e nel lavoro de' quali ho subito fatto soprasedere all'avviso del desiderio dell'Eminenza Vostra di formarne uno solo. Io dubito c'haveremo della pena à far' cosa di buona architettura poi che, essendo le colonne tutte d'una grandezza, non si potranno collocare, che in un ordine. L'haverne de simili più piccole per il 2° l'ho per impossibile. Il fermarsi nel primo sarebbe un'opera tozza, et assai gran' machina. Più tosto, se le pare, se ne potrebbero fare due tutti di pietre, già che non le piace la mescolanza di pitture, come havevo designato. Non lasso tratanto di andare fantasticando qualche pensiero per mettere aggiustatamente in opera il desiderio di Vostra Eminenza, ma per me sempre sarà di senso che la mescolanza di scultura e di pittura con pietre possa riuscire di maggiore vaghezza e nobiltà. ⁷⁰

Alla fine l'idea dell'abate su come impiegare le sedici colonnine prevalse su quella del cardinale, forse anche perché quest'ultimo era ormai molto malato e cominciava a perdere interesse per questo genere di problemi. Si realizzarono dunque



Fig. 13. Plautilla Bricci (qui attribuito), *Angelica e Medoro*, 1665 circa. Collezione privata.

due *cabinets*, ciascuno ornato da otto colonne di ametista: «una gran machina tutta di pietre»⁷¹ con «delle pitturine che non sono miniature».⁷²

Mazzarino non vide mai i due mobili, che arrivarono a Parigi soltanto dopo la sua morte. Il 26 agosto 1661 furono collocati al Louvre in una stanza degli appartamenti di Anna d'Austria, che li lasciò per testamento al re quando morì quattro anni e mezzo anni più tardi. Gli stipi furono dispersi in una delle vendite all'asta che Gaspard de Fontanieu, *intendant et controleur du Garde-Meuble de la Couronne*, organizzò tra il 1741 e il 1752 per finanziare l'istituzione che dirigeva e sbarazzarsi degli arredi ritenuti ormai fuori moda. Dei due «gabinetti» ideati da Elpidio ci restano dunque soltanto le descrizioni contenute nell'inventario delle collezioni reali compilato nel 1673 da Gédéon du Metz.⁷³ Da questo documento si deduce che, alla fine, Benedetti aveva agito di testa propria anche per quanto concerneva la decorazione dei *cabinets*, che presentavano quella «mescolanza di scultura e di pittura con pietre», di gran moda a Roma, che all'abate era sempre sembrata la soluzione migliore. Si legge infatti nell'inventario:

58. Un cabinet appelé cabinet de la guerre, orné par devant de huit colonnes d'ametiste, avec leur base et chapiteaux de cuivre doré d'ordre corinthe, et de trois niches; dans celle du milieu est la figure de Pallas, celle de l'Histoire et d'un Captif dans les deux autres. Au dessus dudit cabinet sont trois vases aussy de cuivre doré, et, plus bas, les portraits du Roy de France et du Roy d'Espagne, avec plusieurs petits tableaux de



mignature qui représente des combats. [...] [Le cabinet est] porté sur un pied de bois taillé de quatre Hercules et de trophées d'armes doré.

Fig. 14. Plautilla Bricci (qui attribuito), *Rinaldo e Armida*, 1665 circa. Collezione privata.

Il cardinale Mazzarino, ovviamente, era celebrato nel *cabinet* dedicato alla Pace:

59. Un autre cabinet appelé cabinet de la Paix, pareil au précédent, excepté qu'au lieu des portraits des Roys sont les portraits de leurs ministres, Mazarin et don Luis de Haro, et que les tableaux ne représentent que des jeux et divertissements.

I due preziosi mobili, variamente intarsiati e istoriati, non dovevano essere tanto dissimili dallo studiolo che andava completando negli stessi anni l'abate Antonio degli Effetti, erudito originario di Castelnuovo di Porto, amico di Elpidio Benedetti e anch'egli legato a Francesco Barberini. La documentata partecipazione di Plautilla Bricci a questa impresa sembra suggerire la possibilità di un suo intervento nell'esecuzione delle parti dipinte dei dispersi *cabinets* mazzariniani. Diversamente da questi ultimi, incentrati sui temi legati all'aprirsi o al chiudersi delle porte del tempio di Giano, gli sportelli del «gabinetto» Degli Effetti erano dedicati alla rappresentazione delle conseguenze positive e negative della ricchezza, anche in riferimento al nome del suo *conceuteur*.⁷⁴ La prima descrizione di questo straordinario oggetto è offerta da Giovan Pietro Bellori nella sua *Nota delli musei* (1664):



Fig. 15. Giovan Francesco Romanelli (bottega di),
Angelica e Medoro.
Collezione privata.

Antonio degli Effetti [...] ha fabbricato un curiosissimo studiolo, che si apre in una Galeria di pitture picciole ad olio, di miniature et di coloretti a guazzo fino al numero di ottanta, colorite da celebri pittori moderni. L'inventioni sono tutte poetiche et curiose, le quali con diversi effetti delle ricchezze alludono al suo cognome et all'uso dello studiolo in cui sogliono conservarsi. Onde nella moralità di varie allegorie rappresentasi in Galeria di pittura l'humana vita, le virtù, i vitij, la fortuna, con horiuolo che mostra il corso del Sole. Vi solo colonne, pietre et ornamenti, fonti di odori et arnesi de Dame con appropriate pitture, e dentro li cassetтини vi si conservano medaglie d'oro e intagli, camei, gioie et altre curiosità.⁷⁵

Il testo belloriano – lo ha acutamente dimostrato Régine Bonnefoit – non costituisce un *terminus ante quem* all'esecuzione del «gabinetto», che all'epoca doveva essere ancora in corso d'opera. Lo stato finale dello stipo, del resto, è “fotografato” dal suo stesso proprietario nello *Studiolo di pittura nella galleria della ricchezza*, pubblicato attorno al 1687 sulla base di un testo manoscritto databile all'ottavo decennio del Seicento.⁷⁶

Per l'abate Antonio, Plautilla realizzò con «gran maestria, eccellenza e sapere» un piccolo dipinto su rame, ancora da rintracciare, raffigurante il *Banchetto di Marcantonio e Cleopatra*, con il condottiero romano colto nell'atto di fermare la mano «destra di Cleopatra», affinché quest'ultima «non stemper[asse] e disfac[esse] in aceto la perla compagna, che gli diede a bere, chiamandosi vinto di magnificenza».⁷⁷ Sicuro di poterla superare nel fasto offrendole la cena più costosa, Marcantonio aveva sfidato la sovrana d'Egitto con i cibi più rari: Cleopatra

– racconta Plinio – gli mostrò come si potevano bruciare in un solo gesto milioni di sesterzi, sciogliendo nell’aceto delle preziosissime perle.

Accanto alla Bricci, parteciparono all’impresa numerosi maestri di chiara fama, alcuni dei quali in stretto contatto con l’abate Benedetti: *in primis* Pietro da Cortona, Giovan Francesco Grimaldi e Giovan Francesco Romanelli, ma anche Flaminio e Francesco Allegrini, Andrea Sacchi, Carlo Maratti e Dominique Barrière, assieme a un discreto gruppo di miniaturiste (Giovanna Garzoni, Mirtaura Avanzi, Maddalena Corvina e Anna Angelica Allegrini). Lo stipo Degli Effetti costituiva dunque un’antologia della pittura del tempo nella quale era dedicato qualche spazio anche alle «donesche mani»: una sorta di galleria portatile in forma di palazzo, un *theatrum mundi* contenente le più alte espressioni dell’ingegno dell’uomo e della natura. Le descrizioni dell’oggetto, non a caso, insistono sui materiali e sul disegno dei vari elementi architettonici di cui era composto (cornici, capitelli, balaustre, logge, rilievi e ben trentadue statuette disposte simmetricamente).⁷⁸

A questo tipo di produzione profana per studioli e *cabinets*, praticata da Plautilla su piccole lastre di rame, possiamo forse ricollegare due dipinti di ridotte dimensioni raffiguranti *Angelica e Medoro* e *Rinaldo e Armida* (figg. 13-14), comparsi di recente sul mercato antiquario.⁷⁹ Le fisionomie dei quattro protagonisti e degli amorini in volo sopra gli amanti cantati da Ariosto, come pure il peculiare cromatismo rischiarato e vagamente cortonesco dei panneggi – simili nella stesura a quelli del lunettone lateranense (fig. 24; cat. VI.1) – sembrano a mio avviso confermare l’autografia bricciana dei due rami, databili attorno al 1665 e affini per tipologia e dimensioni al non meglio specificato suo «rametto» ricordato da Carlo Cartari nel 1667.⁸⁰ Almeno l’episodio celebrato nell’*Orlando furioso*, inoltre, deriva da una fortunata invenzione di Giovan Francesco Romanelli (fig. 15) nota a Roma attraverso diverse versioni.⁸¹ La fisionomia d’impronta arpinesca del giovane Rinaldo rimanda invece al magistero di Giovanni Bricci, mentre il profilo della seducente maga tassessa sembra anch’esso richiamare il repertorio romanelliano, come dimostra ad esempio un’inedita *Flora* transitata di recente a Genova (fig. 16): un piccolo capolavoro del viterbese ancora ottenebrato da una spessa patina di sporcizia e vernici ossidate, proveniente dalla collezione napoletana del fiammingo Giovanni Vandeneynden.⁸²

Questi inediti omaggi della Bricci all’arte di Romanelli suggeriscono l’esistenza di un rapporto tra i due pittori (Giovan Francesco, del resto, fu intrinseco di Elpidio Benedetti almeno dal 1641; cfr. catt. VI.7-10).⁸³ In quel tempo, inoltre, l’allievo di Cortona era uno dei maestri più celebrati di Roma, avendo ottenuto nel 1635 il prestigioso incarico di un sovrapporta per la basilica di San Pietro (*San Pietro libera un’ossessa*). Tra le altre importanti commissioni pubbliche ricevute dal viterbese durante il pontificato Barberini si ricordano il *Pasce oves meas* per la galleria delle Carte Geografiche, la *Natività* per la cappella privata del papa e diversi



Fig. 16. Giovan Francesco Romanelli (qui attribuito), *Flora*. Collezione privata.

cartoni per i mosaici vaticani, anche grazie alla stima nutrita nei suoi confronti da Bernini e Cortona, pupilli di Urbano VIII.⁸⁴ Fu a questo punto che, secondo Baldinucci, Romanelli fondò una sua accademia, costretto dalle richieste dei numerosi «giovani studiosi dell'arte» che «facevano a gara [...] per chi avesse potuto aver luogo nella sua stanza».⁸⁵ Negli stessi anni, peraltro, la famiglia Bricci era dirimpettaia del pittore e di suo zio Domenico Incarnatini nel vicolo delle Tre Colonne, nei pressi della chiesa di Santo Spirito in Sassia.⁸⁶

Progetti impossibili ed edifici distrutti.

La scalinata di Trinità dei Monti e la villa del Vascello

Nel gennaio del 1660 Mazzarino comunicò all'abate Benedetti l'intenzione di voler far costruire a Roma una maestosa scalinata con «tre rami di scale (due nei lati a serpe e quello di mezzo tutto diritto)» per collegare la chiesa e il convento di Trinità de' Monti con piazza di Spagna. Un progetto assai ambizioso dal punto di vista urbanistico, volto a ribadire la munificenza dei «Re Christianissimi» su quel terreno del Pincio di pertinenza dell'ordine dei minimi, fondato da san Francesco di Paola. Di nuovo Bernini era considerato l'architetto di prima scelta, anche se il cardinale ordinò a Elpidio di raccogliere anche altri progetti:

Gli inconvenienti che sono arrivati nel Convento della Trinità de' Monti, e li mali trattamenti che il Re ha ricevuti in questa occasione, come in tutte le altre, hanno eccitata la generosità di Sua Maestà, et hanno risvegliato in Lui quei spiriti di divotione che mossero già i suoi predecessori a fondare il detto Convento, et ha risoluto di mettere in essecutione quello di che tante volte si è discusso, che è di fare una scalinata per la quale dal basso della piazza si ascenda sino alla Chiesa, con una facciata che corrisponda alla detta scala. Questa sarà un'opera in memoria della Pace, e credo (se non m'inganno) potrà incontrare il gusto di Nostro Signore, non solo per la suddetta considerazione ma perché, essendo il genio di Sua Santità portato all'abbellimento di cotesta Città, e difficilmente, potendo farsi cosa che li sia di maggior ornamento, la Santità Sua dovrà compiacersi che ciò si faccia nel suo Pontificato. Potrete pertanto comunicare questo disegno alli Signori Cardinali Antonio [Barberini] et Este, e congiuntamente col Signor Paolo Maccarani procurare che il Signor Cavalier Bernino et altri ancora ne facciano uno e più disegni, per elegerne poi il migliore, et il mio parere sarebbe di fare tre rami di scale: due nei lati a serpe, e quello di mezzo tutto diritto. Mi riporto però a quello [che] sarà giudicato più a proposito, e vi raccomando la diligenza et la applicatione.⁸⁷

La vicenda, esaminata da diversi studiosi,⁸⁸ costituiva un vero affare di Stato all'indomani della pace dei Pirenei, dal momento che la scalinata avrebbe celebrato esplicitamente il sovrano di Francia nel cuore della Roma filo-spagnola di Alessandro VII (cat. IV.4). Un affronto che difficilmente il pontefice e il suo *nepote* potevano tollerare senza opporre resistenza:

In quanto alla scalinata della Trinità de' Monti per ancora il Signor Cardinal Chigi non mi ha fatto intendere cosa alcuna, e mi si dice di più che, oltre le accennate considerationi che vanno trattenendo questa fabrica nella mente del Papa, ne facciano un'altra a palazzo, et è di voler condurre in modo l'affare che si venghi in qualche

maniera a dichiarare che il Monte [Pincio] non sia sito del Re – benché i frati sostengano francamente restar questo compreso in quello che comprò Carlo VIII – dal che ne inferirebbono poi altre per loro vantaggiose conseguenze. Così hanno procurato sotto mano d'indurre qualche frate a dare a nome de tutti li altri un memoriale nel quale domandino licenza di fare detta scala, doppo di che haverebbono al certo preteso che anche il Re havesse a pregarne Nostro Signore, ma troveranno sventata questa loro mina. Si è anche detto che il Papa vogli che resti depositato anticipatamente al monte tutto il denaro che bisognerà per questa fabbrica perché non resti imperfetta, e così credesi che voranno andar facendo alcuna [...] difficoltà per cohonestare la negativa, massimamente sentendosi il gusto e il desiderio universale di tutti di veder a Roma un ornamento sì magnifico, ch'è forse la remora principale che trattiene questa faccenda, aprendo il Papa troppo sensibilmente quelle cose che possino recar gloria ad altri, e in ogni caso Vostra Eminenza ne haverà havuti i publici applausi senza rispondere con odio contro chi haverà impedita sì bell'opera.⁸⁹



Fig. 17. François d'Orbay, *Progetto per la scalinata di Trinità dei Monti*, 1660. Parigi, Bibliothèque nationale de France, Département des Estampes.

Nell'agosto del 1660 Benedetti riferì a Mazzarino di studi grafici eseguiti da François d'Orbay (1634-1697), che aveva «fatto un disegno assai bello, nobile e magnifico per la scalinata della Trinità de' Monti».⁹⁰ Il progetto, giunto al cardinale nel mese di ottobre assieme a «certi altri che si stanno facendo» (fig. 17), è ancora oggi conservato a Parigi con le etichette incollate in calce da Elpidio.⁹¹ Pur lodandone l'esecuzione, l'abate non apprezzò il lavoro del «giovane francese, fatto in pianta et in geometria», perché a suo giudizio non era «praticabile [se non con] una spesa essorbitante, da non farsi in una scala».⁹² Nella didascalia, vergata di suo pugno, liquidò il progetto come una «troppo gran' macchina e di troppa spesa, non havendo a servire che per una scala», essendo preclusa alle carrozze.

Elpidio e gli altri intendenti chiamati a discutere sulla questione – *in primis* Domenico Jacovacci –⁹³ preferivano la prospettiva, oggi perduta, di Carlo Rainaldi (1611-1691), che dovette piacere «assai [...] per la facilità e per la tenue spesa [...] di 30mila scudi in circa».⁹⁴ L'allievo parigino di Louis Le Vau aveva invece proposto un colossale sistema di terrazzamenti con corpi di fabbrica simmetrici sui fianchi della scalinata, dallo stile troppo francese per essere apprezzato a Roma.

L'agente fomentò le ambizioni del suo protettore dopo aver informato il cardinale Antonio Barberini, proponendogli che

si accomodasse con 40 o 50 altri mila scudi una nobile habitatione per un imbastiatore, che con la vicinanza di quel convento e per il sito, verrebbe ad havere in Roma come una cittadella, che rimanarebbe sua et haverebbe in vicinanza le mure della città. Il pensiero merita [di] essere considerato, e veramente starebbe bene alla Francia haver qui un palazzo regio.⁹⁵

Queste parole spiegano meglio di ogni altra il significato politico dell'impresa: il recente successo della Francia nello scacchiere europeo aveva spinto il primo

ministro di Luigi XIV a proporre l'erezione di un monumento nella capitale pontificia a gloria del suo sovrano. La scelta era ricaduta sul terreno ripido e scosceso che separava il Pincio «francese» dalla sottostante piazza «spagnola», al fine di realizzare la più spettacolare macchina di propaganda mai compiuta nell'Urbe per iniziativa di uno stato estero. Per poterla costruire bisognava «incontrare la soddisfazione di Sua Santità», pur trattandosi di un «grand'ornamento alla città di Roma»⁹⁶ e di una «memoria degna d'un romano», per la quale si stavano raccogliendo «alcuni altri pensieri, tra' quali [...] qualchuno di buon gusto, di bella vista, di gran comodità e di poca spesa».⁹⁷

Nel mese di settembre, quando era ormai definitivamente sfumata la possibilità di coinvolgere Bernini, il cardinale confidava a Elpidio le proprie amarezze, invitandolo a proporgli nuove idee formulate da altri artisti:

Io che volevo procurare al Signor Cavaliere Bernini la buona gratia del Re non desiderarò mai che perda quella di un Papa acciò si risolva di venire in Francia. Oltre di ciò, se voi credete ch'egli posponga al suo riposo et agl'agij domestici gl'avantaggi et honorevolezza di servire un Gran Re, lasciatelo pure nella sua quiete perché io desiderarò più tosto di sempre contribuirvi che disturbarla, ma bisognerebbe pensare a qualchedun altro.⁹⁸

Benedetti contattò Giovan Francesco Grimaldi (1606-1680), che il cardinale conosceva bene perché l'aveva ospitato a Parigi tra il 1648 e il 1651 – sempre grazie alla mediazione dell'abate – affinché decorasse la sua residenza ed eseguisse diversi disegni di «studioli, buffetti, specchi e altro».⁹⁹ Il progetto del bolognese arrivò in Francia nel mese di ottobre assieme a un'altra idea di Benedetti, delineata verosimilmente da Plautilla Bricci:

Mando a Vostra Eminenza [...] un cannello di latta con dentro due disegni per la scalinata da farsi alla Trinità de' Monti: l'uno, in carta turchina, è di Giovanni Francesco Bolognese, che dipinse già nel palazzo di Vostra Eminenza, vago, strepitoso e di gran spesa, più proprio per un giardino che per una strada; l'altro, in carta bianca, è mio, scelto tra cinque o sei altri pensieri che ne ho fatti e che forse mi risolverò di mandarli, ancorché un poco di schizzo, a Vostra Eminenza.¹⁰⁰

La proposta elaborata da Grimaldi fu anch'essa stroncata dall'abate, essendo a suo parere eccessiva nello sfarzo e dunque troppo dispendiosa. Tale giudizio, al momento impossibile da verificare, fu determinato dalla volontà di Elpidio di esaltare il proprio progetto, che riteneva

il più bello e non sprezzabile, essendo chiaro, aperto, facile e comodo, non solo per i pedoni [ma anche] per le carrozze, dandogli con quella gran girata un declive così dolce che queste potranno andare a passeggiare su il monte come oggi fanno su la piazza di Spagna, e di là su vorrei poi comunicare con la strada che va al giardino de' Medici, in modo che sarebbe assolutamente il più bel passeggio di Roma et in conseguenza il luogo più riguardevole. Quel che importa anco assai è che riuscirà di pochissima spesa al paragone delli altri pensieri [...]. La figura del Re a cavallo, volendosi fare in metallo (come giudicarei), sarà la maggior spesa; è però vero che sarà una memoria gloriosa di Sua Maestà e di Vostra Eminenza, in nome di cui sa-

rei di parere di fare un eloggio alla Maestà Sua nella base che sostenterà la statua, e che alludi a questa bella fabrica. Ho poi pensato a molti vantaggi nel fabricare, et in fine, se questo mio capriccio haverà dato all'honore di Vostra Eminenza, spero questa volta d'imortalarmi e di far conoscere al mondo che non ho cattivo gusto, come forse Vostra Eminenza riconoscerà presto in qualche altra cosa parimente di mia inventione.¹⁰¹

La risposta di Mazzarino pare ancora animata da un cauto ottimismo:

Ho ricevuto i due disegni che mi havete mandati della scalinata del convento della Trinità de' Monti, ne' quali come ho trovato molte cose buone, in uno per la comodità e per lo sparmio, e nell'altro per la maestà e decoro, così v'ho riconosciuto ancora qualche difetto. Ma in quest'opera non voglio credere al mio gusto, desiderando che Nostro Signore si sodisfaccia e sia quegli che scielga fra tutt'i disegni che saranno stati fatti costì, quel [che] più gli piacerà e giudicherà più a proposito. Però, doppo che gl'haverete messi tutti insieme et esaminati dalle persone che vi ho scritto [...], portarete i migliori a Sua Santità.¹⁰²

Del progetto ideato da Benedetti resta traccia in una grande tavola conservata nel fondo chigiano della Biblioteca Apostolica Vaticana (fig. 18; cat. IV.1), resa nota nel 1924 da Eberhard Hempel come una prima idea da lui eseguita per celebrare la pace tra le due potenze, unite simbolicamente anche dal nuovo collegamento.¹⁰³ Nel 1956 Christian Elling attribuì l'opera a Bernini,¹⁰⁴ sulla scorta di una testimonianza fornita dall'architetto svedese Nicodemus Tessin il Giovane (1654-1728), che fece visita a Elpidio nel 1687 (cat. IV.2, fig. 1). Il foglio vaticano, contrassegnato in basso dalla scritta «dell'Abbate Benedetti», è dunque quello che quest'ultimo – come egli stesso annunciò a Mazzarino in una lettera del 6 dicembre – fece arrivare al papa attraverso Flavio Chigi.

Il disegno, incompatibile con i modi grafici del grande artista barocco, è stato in seguito più correttamente avvicinato alla bottega berniniana da Irving Lavin e Tod Marder, diversamente da Madeleine Laurain-Portemer, che ne ha attribuito l'invenzione e l'esecuzione allo stesso Elpidio.¹⁰⁵ Quest'ultima ha tuttavia trascurato un altro studio grafico della scalinata conservato a Stoccolma (fig. 19; cat. IV.2), che costituisce un primo pensiero meno rifinito dello stesso progetto, dunque precedente alla replica chigiana delineata «in bella»: potrebbe trattarsi, ad avviso di Aloisio Antinori e di chi scrive, del disegno spedito a Mazzarino da Roma, entrato in seguito nelle raccolte del museo svedese dopo il suo transito, nel corso del XVIII secolo, nella collezione di Carl Johan Cronstedt (1709-1779).¹⁰⁶

La complessa vicenda critica dei due fogli, strettamente connessa a quella del fitto carteggio mazzariniano,¹⁰⁷ può essere ora riletta sotto una nuova luce grazie alla messa a fuoco della fisionomia di Plautilla Bricci. Sul piano attributivo, infatti, aveva a mio parere visto giusto Cesare D'Onofrio, che nel 1973 aveva già suggerito la possibilità di una collaborazione tra Benedetti e i fratelli Bricci nel solo progetto vaticano.¹⁰⁸ Tale ipotesi, formulata in anni in cui questi artisti erano pressoché sconosciuti, non è più stata presa in considerazione negli studi, fino ai più recenti contributi di Consuelo Lollobrigida e di chi scrive.¹⁰⁹ Risulta tuttavia evidente, dopo aver dimostrato l'autografia bricciana dei due progetti per la tomba di Mazzarino, che poté essere la stessa Plautilla a tradurre graficamente i nuovi

Fig. 18. Plautilla Bricci (esecuzione), Elpidio Benedetti (ideazione), *Progetto per la scalinata di Trinità dei Monti*, particolare con il monumento equestre di Luigi XIV (cat. IV.1), 1660. Biblioteca Apostolica Vaticana, Chigi P. VII 10, pt. B, cc. 30-31.



Fig. 19. Plautilla Bricci (esecuzione), Elpidio Benedetti (ideazione), *Progetto per la scalinata di Trinità dei Monti*, particolare con il monumento equestre di Luigi XIV (cat. IV.2), 1660. Stoccolma, Nationalmuseum, inv. NMH CC 790.



Fig. 20. Gian Lorenzo Bernini, *Modello per la statua equestre di Luigi XIV*, 1669-1670. Roma, Galleria Borghese, inv. CCLXIX.



«capricci» architettonici di Elpidio. Il contributo tecnico e la consulenza artistica dell'«architettrice» sarebbero stati di nuovo taciuti da quest'ultimo, anche al fine di accrescere la stima del cardinale nei suoi confronti.¹¹⁰

La redazione «un poco di schizzo» oggi in Svezia, eseguita con tratto più libero e con diversi ripensamenti, può essere a mio avviso riferita anch'essa alla mano Plautilla.¹¹¹ Il confronto dei due fogli con i progetti bricciani del Vascello e della tomba mazzariniana – qualificati da un analogo tratto con lumeggiature grigie –, sembra confermare il riferimento all'artista, suggerito anche dai pochi elementi antropomorfi presenti nei disegni: le divinità fluviali della fontana con la finta scogliera berniniana sono vicine alla figura di Dio Padre della lunetta lateranense (cat. VI.1), mentre i putti che sorreggono le insegne di Francia risultano sovrapponibili a quelli inseriti dalla Bricci nelle sue diverse pale.

Quanto Elpidio tenesse ai *sui* progetti è testimoniato dal «modello e [dal] disegno sopra la salita dalla Barcaccia a Monte Trinità», esposti nella sua villa per mostrare «in che maniera se potesse salire con [una] carrozza» sul Pincio.¹¹² Il medesimo «modello di cartone della scalinata», conservato come un venerabile cimelio nel «giardino fuori della Porta di San Pancratio», è citato ancora nel 1690 nel testamento dell'abate, che lo destinò agli stessi «RR. Padri della Trinità de' Monti».¹¹³ Benedetti dovette stupire a lungo i propri ospiti con questa rappresentazione plastica della scalinata (forse anch'essa realizzata da Plautilla?) per esaltare i suoi meriti artistici: sebbene «non proprio (anzi niente affatto) architetto di professione, [...] Elpidio era un assiduo dilettante di architettura, manifestando – anche se limitatamente ad un ambito semiteatrale – questa sua velleità sì in suggerimenti per feste, sì in quelli più impegnativi per la costruzione di una villa a propria immagine e somiglianza.»¹¹⁴

Per mettere in buona luce il suo progetto attirò a più riprese l'attenzione di Mazzarino sul «buon gusto» e sulla «bella vista» del prospetto, sulla «comodità» della salita e, soprattutto, sulla «poca spesa» necessaria alla sua costruzione:

Il mio disegno inviatole per la scalinata al Monte della Trinità incontra il gusto e l'approvazione di tutti, et il Signor cardinal d'Este, che era di senso d'impiegare più tosto il danaro in un palazzo per l'Imbasciatori, hora vi dà il suo consenso, e dice che bisogna assolutamente erigere così bella memoria alla Francia, massimamente potendosi fare con tanto poca spesa. Non crederei che si dovesse incontrare difficoltà per l'espositione della statua del Re in publico poichè, essendo si può dire in casa di Sua Maestà et in una piazza di suo sito, pare che sia l'istesso come che si esponesse in un cortile d'un palazzo d'un Imbasciatore, che non haverebbe eccezione alcuna. In fine io spero d'haver a vedere honorato il mio pensiero e così l'opera sarà tutta di Vostra Eminenza, non havendoci parte che ella et un suo servitore.¹¹⁵

E ancora, con tono più enfatico:

Roma attende con impatienza da Vostra Eminenza questo nobile ornamento della scalinata alla Trinità de' Monti. Concorre ogn'uno nel mio disegno come in fabrica degna d'un gran Re e della gloriosa memoria di Vostra Eminenza, la quale supplico di vedere se l'ingiunto piccolo elogio potesse esser proprio da porre nella base che deve sostenere la statua del Re [...]. Il Signor Domenico Jacovacci dice che con occasione di questa fabrica sperarebbe haver campo di poter introdurre nell'animo

di Nostro Signore qualche amorosa dispositione verso dell'Eminenza Vostra [...]. Ogn'uno concorre nel mio disegno come il più bello et il men dispendioso, e giuro a Vostra Eminenza che tutti dicono che l'Eminenza Vostra non poteva fare in Roma memoria publica più nobile e più gloriosa di questa da eternare materialmente il suo nome. Se il Signor Cavalier Bernino havesse fatto un simile pensiero, lo farebbe cader dal cielo e ne pretenderebbe un migliaio di doble con la gloria dell'impresa. Io ne dò gratia al Signor Iddio che in questo rincontro mi ha suggerito il modo di conformarmi ai gran pensieri di Vostra Eminenza, che lassarà in Roma alta memoria che quella di Cestio, anzi del Campidoglio istesso. Subito c'haverò sentito quello [che] ne dirà il Papa vi metterò mano, assicurandomi che Vostra Eminenza non ci lasserà mancare il danaro per condurre presto a fine sì bell'opera desiderata da tutta la città.¹¹⁶

L'abate non pretendeva alcun compenso per l'eventuale supervisione del cantiere, dichiarando di agire esclusivamente per dovere di fedeltà verso Luigi XIV e verso il suo cardinale: «tratanto io godo in sentir tutti nell'opinione che il luoco publico più cospicuo e più nobile di Roma sarà quello della Francia!».¹¹⁷ Una circostanza, questa, che avrebbe certamente facilitato la riconferma del suo incarico dopo la morte di Mazzarino, data da tutti per imminente. L'entusiasmo e le ambizioni di Benedetti, tuttavia, non avevano fatto i conti con l'ostilità del papa, che mai avrebbe tollerato un monumento equestre del Re Sole al centro della scalinata, anche qualora fosse stato plasmato da Bernini (fig. 20):

Alcuni aprendono che Nostro Signore sia per far qualche difficoltà nell'espositione della statua del Re, ma io discorrendola con la ragione non trovo che possa haver a male che in Casa sua comparisca a decorar Roma il figlio primogenito della Chiesa.¹¹⁸

Consapevole che «Nostro Signore oggi di non inclini troppo a questa fabrica [perché] per la sua maestà e magnificenza [potrebbe] oscurarne molte altre» delle sue,¹¹⁹ Mazzarino esortò Benedetti al «giuditio» e alla prudenza:

Come io ho rimesso l'electione del disegno per la scalinata [...] al gusto e genio di Nostro Signore, se caderà la sorte sopra il vostro, si dovrà credere che Sua Santità havrà fatta riflessione alla stat[u]a del Re et al sito dove l'havete collocata e che non v'habbia difficoltà alcuna. Con tutto ciò non bisogna impegnarsi in niente senza sapere prima l'intentione della Santità Sua, ma far in modo che non apparischi che siamo noi quelli che facciamo fare questa riflessione e moviamo nell'animo del Papa questo scrupolo.¹²⁰

Il 28 novembre 1660 Flavio Chigi consegnò ad Alessandro VII il progetto di Elpidio e Plautilla (cat. IV.1):

Capitò poi nelle mani di Nostro Signore anche il mio disegno della Scala della Trinità de' Monti, havendolo io presentato al Signor cardinal Chigi con dirgli [di] tener ordine di Vostra Eminenza di regolarli in ciò secondo il purgatissimo giuditio et esquisitissimo gusto di Sua Santità. Doppo Sua Eminenza non mi ha fatto intendere altro. Sento bene da altra parte che sia grandemente piaciuto a Sua Santità, et io non vi ho fatta altra diligenza perché sto attendendone l'approvatione di Vostra Eminenza per il seguente ordinario.¹²¹

Non c'è dubbio che la presenza della statua di Luigi XIV era indispensabile affinché l'impresa fosse apprezzata e supportata dalla Corona. L'avevano prevista d'Orbay, Grimaldi e Rainaldi, e così aveva fatto Benedetti, millantando il favore generale riscosso nell'Urbe dal suo progetto. Eppure, com'era prevedibile, le difficoltà non tardarono ad arrivare:

Alcuni sono di parere che Nostro Signore oggi di non inclini troppo a questa fabrica e vogliono attribuirne il motivo a che possa questa per la sua maestà e magnificenza oscurare molte altre [...]. Intorno alla scalinata della Trinità de' Monti non saperei dir altro a Vostra Eminenza, non havendo ancora havuta alcuna minima risposta dal Signor cardinal Chigi, con gran meraviglia d'ogn'uno che si corrisponda con tanta poca civiltà ad un atto tanto civile e cortese che si è usato loro. Veramente anche quando Nostro Signore non havesse il genio per l'abbellimento di Roma, il termine praticatosi da me per ordine di Vostra Eminenza, in modo tanto rispettoso col rimettere il tutto al giudizio et al gusto di Sua Santità, con libertà d'aggiungere e di levare quello [che] gli parerà, haverebbe dovuto obbligarlo a corrispondere più cortesemente, poiché in fine devono ben conoscere che non vi era obbligo alcuno di usare questa convenienza, essendo a tutti lecito di fabricare nei suoi siti a modo loro [...]. In somma ogn'uno vuole che il Papa sia per opporsi a questa fabrica per due cause: una perché prevede che riuscirebbe troppo bella e da oscurare non solo tutte le altre da lui fatte, ma anche quella del foltissimo ca[n]eto di colonne che fa a San Pietro con due milioni di spesa; e l'altra per la statua del Re accennata nel disegno, il che forse non ardisce di dire per parere assai strano che non si voglia vedere in publico un Re figlio promigenito della Chiesa, si può dir in casa sua, e con occasione di tanto abbellimento di Roma. Altri vi aggiungono la 3^a [causa], che forse è la principale: ciò è perché questa nobilissima fabrica si riconoscerebbe troppo di Vostra Eminenza, le cui glorie pare ch'egli desideri di veder più tosto sepolte ch'esposte al publico. Hor veda Vostra Eminenza a che segno ci troviamo, e che si può sperare da un huomo mentre non basta il voler spendere 100mila scudi per secondare il suo gusto. Credo però essere in obbligo di cantare la pallinodia delle passate speranze e poter fare accertato pronostico che naufragarà la generosa applicatione di Vostra Eminenza, a repigliarlo con le buone e con li atti di somissione: disgratia grande della Christianità!¹²²

L'abate era disposto a scendere a qualsiasi compromesso pur di coronare il suo sogno, persino di sostituire la statua di Luigi XIV con «quella di un San Luigi o di un San Francesco di Pauola», mostrandosi addirittura indispettito per il fatto che «mentre [a Roma] si tollera la statua d'un gentile [Marco Aurelio] nella piazza del Campidoglio, [...] non si voglia vedere quella d'un re tanto benemerito della Chiesa in casa sua»,¹²³ oltretutto se

a detta di tutta Roma il mio disegno della scalinata è il più bello, il più facile, il più comodo et il men dispendioso [...]; la difficoltà della statua tanto s'incontrerebbe nelli altri disegni quanto nel mio. La maggiore sarà quella d'essere questa una opera che aggiunge glorie al nome di Vostra Eminenza, e si assecuri che questo rispetto è la remora principale che trattiene la resolutione di Nostro Signore, conoscendo egli molto bene che la fabrica del mio disegno haverebbe un non so che della grandezza delli antichi romani[!], et in conseguenza che oscurerebbe assai le moderne de sì gran spesa.¹²⁴

Le vanagloria di Benedetti fu frustrata definitivamente tra il dicembre del 1660 e il gennaio dell'anno seguente, quando Mazzarino, pochi giorni prima di morire, segnò il drammatico epilogo della vicenda:

Già vi scrissi che non bisogna impegnarsi nel vostro disegno della scalinata del convento della Trinità de' Monti senza sapere la volontà del Papa circa la statua del Re da esporsi nel luogo ove voi la designate, e se Sua Santità vi farà difficoltà, bisogna credere che il vostro disegno sarà rigettato. In questo caso non mi pare che possiamo avere gran soggetto di mettere in esecuzione il pensiero di fare una così bell'opera.¹²⁵

Le maniere che si tengono circa la scalinata [...] mi fanno conoscere molto bene che io non ho incontrato il gusto del Papa come m'ero dato a credere, e, perché voglio mostrare in ogni cosa la deferenza che ho al gusto di Sua Santità, lascerete di parlar più di quest'opera.¹²⁶

Proporre il nome di Plautilla Bricci quale esecutrice dei progetti sin qui passati in rassegna obbliga a prendere in considerazione gli altri studi grafici dell'artista, a cominciare da quelli conservati presso l'Archivio di Stato di Roma (cat. V.1): sette disegni databili all'ottobre del 1663, tracciati anch'essi a penna con rialzi ad acquerello, che segnano l'inizio del cantiere della delizia dell'abate Elpidio sul Gianicolo, «edificata a similitudine di [un] Vascello sopra uno scoglio».¹²⁷ A questa memorabile impresa, ritratto intellettuale del suo committente e capolavoro della Bricci nel campo dell'architettura, presero parte artisti di grido del calibro di Cortona e Grimaldi, che ne impreziosirono le forme esuberanti e vagamente oniriche:

L'abate Elpidio de' Benedetti disse [...] che nella sua villa a San Pancrazio aveva speso circa 30 mila scudi, havendo fatto di pianta il palazzo con buone pitture, stucchi, quadri, adobbi et ridotto il terreno à giardino, che per prima erano vignole, et cinto di mura attorno e che quasi tutti gli oltramontani andavano a vederla, havendola nelle loro note di curiosità.¹²⁸

I progetti della Bricci per la *Villa Benedetta*, esposti per la prima volta in occasione di questa mostra dopo un delicato intervento di restauro (cfr. cat. V.1), sono allegati a un contratto notarile stipulato da Elpidio con il capomastro ticinese Marco Antonio Beragiola per «fare e fabricare» il casino secondo le piante fornite «dalla signora Plautilla Briccia *architettrice* in ciò eletta».¹²⁹ Si tratta di una delle prime attestazioni della parola architetto declinata al femminile: un termine nuovo e un po' cacofonico che suggellava il riconoscimento ufficiale di Plautilla dopo almeno un decennio di attività sottotraccia, fatalmente all'ombra dei suoi colleghi uomini e dello stesso Benedetti in un settore artistico basato sulla gestione di ingenti risorse economiche e su una formazione teorico-pratica di non facile accesso per le donne. Alla Bricci, unica «architettrice» di professione dell'Europa preindustriale, fu dunque affidata eccezionalmente la direzione delle diverse maestranze attive nel cantiere, con «piena podestà d'arbitrare e risolvere sopra detta fabbrica»¹³⁰: una rivoluzione silenziosa resa possibile dall'incontro tra un raro talento artistico e un potente mecenate pronto a offrire costante protezione a colei che, almeno dal 1655, era divenuta la sua «artista di casa».

Seppur accurati nell'indicazione dell'uso dei vani, delle misure e dei sistemi di smaltimento delle acque, questi primi progetti non testimoniano ancora le originali soluzioni decorative e d'impianto che contraddistinguono l'opera finita, in parte documentate dall'unico altro pensiero intermedio di Plautilla giunto sino a noi: un'illuminante pianta del piano nobile del casino proveniente da una collezione privata, anch'essa presentata al pubblico per la prima volta (cat. V.2). L'importante foglio, databile al 1664, è corredato da una scala metrica in palmi romani e da una dettagliata legenda autografa stesa con grafia ferma (fig. 21), indice dell'alto livello di istruzione raggiunto dall'«architetrice» – assai di rado, infatti, le professioniste del tempo barocco erano avvezze alla scrittura. Si tratta di un'ulteriore proposta ancora non definitiva, con il modulo geometrico di un pavimento «assai vago di varie maioliche»¹³¹ e con diverse modifiche progettuali attuabili a cantiere già iniziato (è inserita sul lato ovest una cappella – per la quale la stessa Bricci avrebbe dipinto una pala d'altare – e appare perfezionata la prospettiva della galleria grande, terminante con un ampio emiciclo dotato di una fontana esterna «con un gettito altissimo di acqua»)¹³². Un'ingegnosa loggia a pianta semiellittica, aperta sulla strada, sveltava sulla finta parete rocciosa d'impronta berniniana della zona inferiore della facciata (cat. V.3); al secondo piano, a guisa di prua, una loggia semicircolare e due torri conferivano un sapore pittoresco all'edificio, simile a «un gran vascello da guerra di cui rappresenta[va] perfettamente tutte le parti esterne, che non vi manca[va]no che gli alberi e le vele».¹³³

Oltre a curarne il fantasioso progetto, servendosi dell'aiuto del fratello Basilio – lodato da Benedetti come «architetto e pittore di esquisita intelligenza» –,¹³⁴ Plautilla collaborò con l'anziano Cortona, con Francesco Allegrini e con Grimaldi anche alla realizzazione della decorazione pittorica della villa, affrescando la *Felicità circondata da «molte figure» allegoriche* nella galleria e dipingendo a olio un'Assunzione della Vergine per l'altare della cappella.¹³⁵ In queste perdute pitture, eseguite a fianco degli artisti prediletti di Elpidio, la Bricci diede prova di riuscire a cimentarsi con successo in composizioni ambiziose, frutto di invenzioni originali con figure al naturale che ottennero «gl'applausi da ognuno e la stima da i più intendenti».¹³⁶

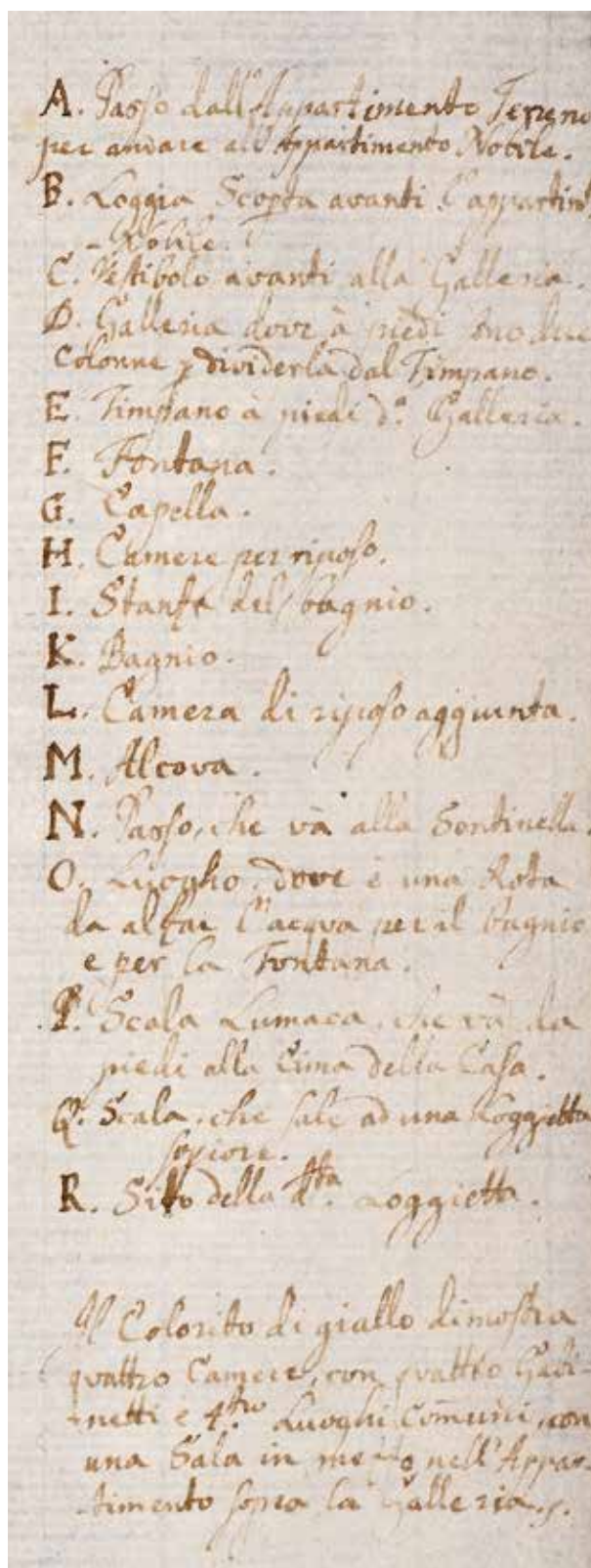


Fig. 21. Plautilla Bricci, «La pianta della Villa Benedetti a Roma», particolare della legenda autografa (cat. V.2), 1664. Collezione privata.

Simulacri di quello splendido cantiere, quasi totalmente distrutto nel 1849, restano oggi le descrizioni letterarie e le incisioni pubblicate da Elpidio Benedetti nel 1677 (cat. V.3), i disegni di progetto appena passati in rassegna, qualche veduta del XVIII secolo (cat. V.4) e degli accurati rilievi dell'edificio eseguiti a inizio Ottocento (cat. V.5). Solo ombre, dunque, rianimate di recente dall'immaginazione di Melania Mazzucco.

Gli affreschi del Vascello raccontavano la fuga del tempo nell'incessante ripetersi dei giorni, contrapponendo il ciclo della vita all'eternità della storia, sull'onda delle celebri decorazioni romane del casino Ludovisi o di palazzo Costaguti: la galleria grande era «ornata di stucchi riccamente dorati di pitture. Quelle della volta rappresentano l'*Aurora* fatta dal Cortona; il *Mezzogiorno nella caduta d'un Fetonte*, dell'Allegri; la *Notte* del Grimaldi bolognese, con varj chiaroscuri del Carloni, e molti *Paesini e marine* del Laurenti».¹³⁷

Il rapporto col Berrettini, stretto sui ponteggi del Vascello, fu dunque alla base dell'esecuzione, in quegli stessi anni, delle «due portiere di corame grandi in argento et oro» della «virtuosissima Plautilla», realizzate su disegno di Pietro per il medico e poeta laureato Giacomo Albano Ghibbesio (James Alban Gibbes). L'intellettuale, legato a Benedetti e a Carlo Cartari, si avvale anch'egli della speciale versatilità artistica della Bricci, annoverando poco prima del 1668, tra le cose a lui più care, quegli arredi personalizzati con il proprio stemma e «con qualche invenzione sua».¹³⁸ Tale specifica competenza era stata acquisita da Plautilla fin da piccola, essendo stato suo padre Giovanni, tra le altre cose, anche un rinomato autore di «tappeti di cuoio con le insegne delle famiglie dipinte nello scudo», eseguite «con tanta bellezza e maestria che tutti ricorrevano a lui».¹³⁹

Il legame tra Elpidio e Plautilla fu probabilmente molto più stretto di quanto sinora ritenuto, dal momento che l'artista potrebbe aver preso parte anche all'ideazione del monumentale catafalco eretto nell'aprile del 1661 nella chiesa dei Santi Vincenzo e Anastasio per celebrare le esequie di Mazzarino, defunto da poco più di un mese (cat. III.3). La soluzione del ritratto clipeato del cardinale affiancato da due putti, disegnato da Plautilla nelle tavole oggi a Torino (cat. III.2), torna infatti con qualche variante nella parte superiore della macchina effimera fatta allestire dall'abate, che ne curò il programma iconografico e la successiva pubblicazione a stampa.¹⁴⁰ Non possedendo i disegni preparatori alle incisioni – qualificate dall'indicazione «Abbas Elpidius Benedictus Inventor» –, la partecipazione di Plautilla a quest'altra impresa resta soltanto un'ipotesi, dal momento che le tavole, incise dal francese Dominique Barrière, non permettono di distinguere su base stilistica il suo intervento.¹⁴¹ Benedetti, del resto, aveva più di una ragione per potersi attribuire quelle opere, dal momento che, secondo un'opinione al tempo condivisa, l'inventore del soggetto di un dipinto o di una composizione allegorica poteva esserne considerato l'autore al pari del suo artefice.

L'abate dovette limitarsi anche in questo caso all'ideazione dei soggetti, affiancando Grimaldi e la Bricci nell'elaborazione di parti minori del catafalco. Secondo i canoni ermeneutici della letteratura artistica contemporanea, del resto, non si riscontra una cesura netta tra il ruolo dell'ideatore di un'immagine e quello del suo esecutore per così dire meccanico. Solo in questo senso è infatti possibile parlare di Benedetti quale autore dei progetti per la tomba di Mazzarino e per la scalinata di Trinità de' Monti.

A differenza di Bernini, di Camillo Arcucci o di Carlo Rainaldi, menzionati a più riprese nella corrispondenza con il cardinale, il nome di Plautilla non compare mai nei carteggi di Elpidio, nemmeno in quelli da lui scambiati con il ministro Colbert. Tale omissione ha a mio avviso una duplice spiegazione. L'abate, infatti, intendeva arrogarsi il merito, intellettuale e materiale, dell'esecuzione di quelle opere al fine di aumentare il proprio credito presso la corte francese. I motivi del silenzio sulla sua collaboratrice erano tuttavia anche altri: la Bricci era stata, almeno fino al 1662-1663, un'artista relativamente ai margini della scena romana, e non aveva ancora ricevuto incarichi da committenti di alto rango. Ma, soprattutto, era una donna, e Benedetti sapeva bene che rivelare la sua presenza dietro i progetti che presentava a Mazzarino avrebbe ulteriormente ridotto le loro già scarse possibilità di successo.

Qualche anno più tardi, dopo aver approfondito le diverse discipline propedeutiche all'architettura e dopo aver acquisito maggiore dimestichezza con i pennelli, Plautilla riuscì finalmente a emanciparsi e a emergere come artista autonoma nei cantieri della villa del Vascello e di San Luigi dei Francesi.

Plautilla ritrattista

Le aspirazioni universali nutrite dalla Bricci come «architettrice» e come regista di apparati decorativi si declinarono anche nella pratica di altri generi pittorici, come ad esempio quello del ritratto. Grazie agli scavi documentari condotti di recente da Carla Benocci e da Melania Mazzucco, sappiamo infatti che nel gennaio del 1667 l'artista realizzò un'effigie postuma della marchesa Felice Zacchia Rondinini (1593-1667),¹⁴² acuta intendente definita dal diarista Carlo Cartari «la maggior Donna del presente secolo, versata in ogni sorta di scienze, e di costumi santissimi»;¹⁴³ e ancora, sulle «singolari virtù» del personaggio, Cartari aggiunge:

Questa Signora si è resa cospicua in Roma, essendo versata a maraviglia nell'erudizione ecclesiastica e profana [...], avendo letto assai; ma particolarmente nell'Historia. Ha buono studio di medaglie, sa quasi a mente tutto l'Ariosto; ha memoria felicissima, benché ora sia in età di quasi ottanta anni.¹⁴⁴

Donna Felice, analogamente a Donna Olimpia, era una signora colta e volitiva, ma più schiva e per nulla attratta dal potere. Un'aristocratica dai vasti interessi, dunque, devota ma non bigotta e dal gusto tutt'altro che scontato – commissionò persino uno «stregozzo» a Pieter van Laer –, con la quale la Bricci poteva aver avuto, a mio avviso, dei contatti precedenti.¹⁴⁵

Al documentato rapporto dell'artista con i Rondinini possiamo forse ricollegare due notevoli effigi della marchesa da vecchiaia, una in «tela da testa» attualmente in collezione privata¹⁴⁶ (fig. 22) e l'altra di formato più grande, raffigurante la nobile dama a sedere, conservata in Polonia presso il museo di Kielce¹⁴⁷ (fig. 23). Incupita da un austero abito vedovile, sdentata e ormai decrepita, Felice ci guarda con aria bonaria, accennando un lieve sorriso, con la «penna e un libro in primo piano, forse perché intenta a scrivere quei versi che la resero famosa tra i letterati del suo secolo».¹⁴⁸ Il quadro polacco, restaurato di recente, sembra eseguito dalla stessa mano, non necessariamente con il modello in posa, forse sulla base di un prototipo comune o di precedenti studi dal naturale: la marchesa cerca ispirazio-

Fig. 22. Plautilla Bricci (?),
Ritratto «da testa» della
marchesa Felice Zacchia
Rondinini, ante 1667.
Collezione privata.



ne per i suoi componimenti davanti a un vago paesaggio, fiera degli idoletti, delle monete, dei sigilli e degli antichi cammei conservati nella sua raccolta.

Pur con la debita prudenza, nella totale assenza di riscontri con altri suoi ritratti certi, non possiamo escludere che l'autore delle due tele sia proprio Plautilla Bricci.¹⁴⁹ Si rilevano in esse, infatti, alcune affinità con lo stile della pittrice, in particolare nel *ductus* leggero e semplificato che contraddistingue gli incarnati, nella fattura della tenda con passaggi dal bianco al rosa – simile ai panneggi della lunetta lateranense (cat. VI.1) – e nella morfologia delle mani con unghie rilevate da una sottile linea rossastra, conforme agli analoghi dettagli dipinti nella pala di San Luigi e nella *Madonna del Rosario* di Poggio Mirteto (fig. 14 a p. 39; catt. VI.3 e VI.6).

Oltre alla Zacchia Rondinini, «la signora Plautilla Bricci celebre pittrice» ritrasse anche altre donne dal vero. Nel 1667 effigiò su tela Maria Virginia Cartari, figlia di Carlo e di Maria Maddalena Marabottini, in occasione delle nozze della dama con Giulio Febei,¹⁵⁰ mentre nel dicembre del 1676 – secondo le citate cronache di Cartari – avrebbe immortalato su carta il volto della carismatica Anna Magnopoco, figura oggi pressoché dimenticata ma assai nota nella Roma di metà



secolo.¹⁵¹ Un'altra *femme forte*, dunque, ma di tutt'altra estrazione: figlia di un umile «calzolaro» e infiammata da manie di grandezza, Anna era una controversa predicatrice laica circondata da un vasto consenso.

Il legame con l'universo spirituale di suor Maria Eufrazia e le vicende legate al miracolo della Madonna carmelitana dovettero generare un sincero interesse da parte di Plautilla per le improvvise estasi e per gli appassionati «discorsi di cose spirituali» della Magnopoco, provocando in lei una sorta di immedesimazione

Fig. 23. Plautilla Bricci (?), *Ritratto della marchesa Felice Zacchia Rondinini a sedere, ante 1667*. Kielce, Muzeum Narodowe.

con quella donna libera e perennemente in contrasto con le autorità, che peraltro non voleva in alcun modo essere effigiata:

andava un giorno mia moglie alla sua casa [di Anna Magnopoco] (e stava in letto) con la signora Plautilla Briccia pittrice, che voleva prenderne il ritratto, ad istanza di mia moglie; Anna si pose in ratto [rapimento], e benché la pittrice in una carta fece un qualche poco di abozzo, ma in modo tale ancorché sì bene Anna fusse stata con gl'occhi aperti non se ne sarebbe avveduta; con tutto ciò parlando di sé (come è suo solito in stato simile) disse che era una povera donna, e che non era degna che di lei si conservasse memoria alcuna, et altre parole simili, quasi havesse voluto indicare che non meritava il ritratto che si premeditava. Vedensi poi che non poteva riuscire alla pittrice di ritrarla con scienza di quella, ha procurato in due altre volte di pigliarne l'idea, perché il primo abozzo videsi si somigliava, stando quella in letto, in camera buia et in sito scomodo a farne il ritratto, et è maraviglia come l'abbia assai al naturale ritratta.¹⁵²

Architectura et Pictura celebris

La consacrazione della Bricci nel campo della pittura giunse nella seconda metà degli anni Sessanta, quando l'artista ricevette due importanti incarichi per il complesso del Laterano: una vasta lunetta realizzata a tempera, attualmente in deposito presso i Musei Vaticani (cat. VI.1), e le tele con i santi Francesco e Domenico per il ciclo di grisaglie dell'oratorio del Santissimo Sacramento, accanto alla Scala Santa. Queste ultime opere – entrambe perdute – le furono commissionate tra il 1662 e il 1670 dal sacerdote romano Giovanni Fortunato, nell'ambito dei lavori di «restauratione» di alcune pertinenze dell'antico patriarcio. Doveva trattarsi di una serie di otto monocromi con santi e padri della Chiesa, ricordata per la prima volta in una relazione manoscritta dell'ottobre del 1673:

Dentro gli otto pilastri di stucco vi sono otto quadri con telaro e tele tirate, dove sono dipinte di chiaroscuro otto figure de Santi, cioè a mano destra nell'entrare vi è Sant'Agostino, mano del Signor Domenico Jacovacci, ed incontro San Bernardo, mano dell'istesso; seguita il secondo pilastro con San Filippo Neri, mano d'uno scolare del Signor Giovan Battista Baciccio, ed incontro San Carlo, mano del medesimo; nel terzo pilastro San Domenico della Signora Plautilla Briccia Romana ed incontro San Francesco, mano della medesima; nel quarto pilastro San Paolo, mano del Signore Giuseppe Bellone ed incontro San Pietro, mano dell'istesso.¹⁵³

Plautilla si trovò a operare accanto a pittori di medio calibro, tra cui un omonimo del già citato *nobile dilettante* in rapporto con Benedetti: il Domenico Jacovacci in questione non va infatti identificato con il maestro di strade di papa Alessandro VII – raffinato collezionista legato a Romanelli e a Grimaldi, e anch'egli «amicissimo» di Bernini –, ¹⁵⁴ bensì con un artista ancora poco noto originario di Zagarolo, stabilitosi a Roma nel 1651.¹⁵⁵

Poco più tardi, giovandosi della medesima rete di rapporti, la Bricci dipinse la *Presentazione del Sacro Cuore di Gesù all'Eterno Padre* per i canonici lateranensi, qui esposta al pubblico per la prima volta dopo un delicato intervento conservativo (fig. 24; cat. VI.1). Rimandando alla relativa scheda di questo catalogo per



Fig. 24. Plautilla Bricci,
*Un angelo offre il Sacro Cuore di
Gesù all'Eterno Padre*,
particolare (cat. VI.1),
1669-1674 ca. Musei Vaticani, in
deposito dal Museo
Lateranense, inv. D 7074.

un'analisi stilistica e iconografica della tela, credo sia utile riflettere sulla singolare firma apposta in basso: «Plaut[ill]a Briccia Rom[an]a inv[enit] et pin[xit]». ¹⁵⁶ L'artista, infatti, volle riferire a sé in modo esplicito sia l'invenzione della composizione, sia l'esecuzione pittorica dell'immagine, secondo una prassi diffusa al tempo soltanto nel campo dell'incisione: un autocompiacimento inconsueto e un po' ridondante che ben si comprende alla luce dei diversi anni di lavoro non riconosciuto vissuti dalla Bricci al servizio di Benedetti quando questo era agente di Mazzarino. Una rivendicazione fiera e commovente, ripetuta anche nella pala di San Luigi dei Francesi (fig. 30) per affermare con forza, per la prima volta in modo così diretto, il valore artistico e l'autonomia professionale di una donna nell'ambito della pittura pubblica.

Non solo pale, quadri di devozione, apparati profani, miniature su rame e ritratti, ma anche gonfaloncini a uso liturgico. In occasione del giubileo del 1675, infatti, Plautilla licenziò lo stendardo della chiesa di San Giovanni Battista a Poggio Mirteto (figg. 25-26; cat. VI.2), ancora grazie alla mediazione di Elpidio, che fu il *trait d'u-*

Fig. 25. Plautilla Bricci,
La nascita di san Giovanni
Battista, particolare (cat. VI.2),
 1675. Poggio Mirteto, chiesa di
 San Giovanni Battista.



nion tra l'artista e la compagnia della Misericordia alla luce del suo antico rapporto con il borgo sabino, mediato a sua volta dal padre Andrea.

Emblema composto e solenne della confraternita e vero capolavoro della pittrice, lo stendardo mirtense fu provvidenzialmente riutilizzato come pala d'altare nella stessa chiesa a partire dall'Anno Santo del 1700, scongiurando così il suo inevitabile deperimento. Il vessillo processionale, dipinto su entrambi i lati e giudicato «bellissimo» dagli intendenti locali, costituisce ad oggi l'unica tela della Bricci per la quale disponiamo di una data certa (sui documenti relativi alla commissione e sugli aspetti iconografici e conservativi dell'opera si rimanda alla scheda VI.2).

Poco dopo la realizzazione del lunettone lateranense, lo stendardo del Battista segnò una svolta nella parabola professionale e stilistica di Plautilla. Lo testimoniano indirettamente i cento scudi da lei riscossi per l'opera: un compenso di tutto rispetto che ben si allineava a quello di diversi protagonisti della scena arti-

stica romana. Alla vigilia dei sessant'anni, inoltre, la pittrice seppe adeguare il suo linguaggio alle nuove istanze di stampo classicista elaborate nel circuito accademico animato dal suo protettore.

I lineamenti vagamente cortoneschi della levatrice che saggia la temperatura dell'acqua nel bacile di rame (fig. 25) testimoniano il già ricordato influsso del toscano sull'artista, che aveva lavorato al suo fianco nella villa Benedetti e per le «portiere» di Alban Gibbes. Il magistero del Berrettini, tuttavia, non fu determinante nell'elaborazione del nuovo stile della Bricci, che a mio avviso risulta prossimo alle prove più compassate del già citato Romanelli e a quelle di Andrea Sacchi e dei suoi allievi. Flebili retaggi arpineschi, da lei introiettati nella bottega paterna e rinvigoriti a seguito del contatto con l'Allegri, si osservano nella *Nascita del Battista*, soprattutto nella bamboleggiante sant'Elisabetta in secondo piano. La levatrice in piedi e le ancelle dalle chiome fulve e biondo cenere, assorti in un'intima conversazione, sembrano invece anticipare gli esiti più estremi di Carlo Maratti e di Giuseppe Chiari nell'elaborazione di un classicismo rischiarato e dai toni pastello.

Punti di riferimento formali e compositivi per lo stendardo possono essere rintracciati nel ciclo eseguito da Sacchi per ornare la lanterna ottagonale del battistero di San Giovanni in Fonte.¹⁵⁷ Realizzate tra il 1640 e il 1649, dopo la celebre disputa col Cortona nata in seno all'Accademia di San Luca, quelle otto «istorie dignissime»¹⁵⁸ raffiguranti episodi della vita del Battista avevano segnato la svolta più estrema del classicismo dogmatico di Andrea. In modo particolare, nella scena del *Martirio* e in quella della *Nascita del Battista* – per la quale Ann Sutherland Harris ha proposto una plausibile datazione al 1649 –,¹⁵⁹ Sacchi adottò una composizione chiara e semplificata con figure al naturale, in «un atteggiamento di colto puritanesimo cattolico nel bel mezzo dell'avventura barocca, così da preparare, in taluni particolari, singolari e suggestive analogie di gusto nazareno o pre-raffaellita».¹⁶⁰ Anche Plautilla perseguì una simile scelta purista, distinta da una calibrata orchestrazione compositiva e da una pittura depurata dai clamori del cortonismo. In parte condizionata dalla destinazione processionale e liturgica dello stendardo, la pittrice riprese intenzionalmente l'atmosfera sommessata e i colori tenui dei teloni lateranensi e della *Santa Rosalia* del Prado (fig. 27), mescolandoli alla tavolozza di Gian Domenico Cerrini e del giovane Maratti (fig. 28).

Senza il contatto con l'ambiente francofilo frequentato da Benedetti sarebbe difficile spiegare un'assimilazione così precoce delle istanze classiciste promosse in quegli anni dal nuovo papa Clemente X (reg. 1670-1676) e dal cardinale Camillo Massimo (1620-1677), preposto dal pontefice alle scelte di politica culturale.¹⁶¹ Lo stendardo di Poggio Mirteto e la poco successiva *Pala Benedetti* della chiesa dei Francesi seguono infatti i più recenti orientamenti teorici ed estetici della Roma del tempo. Evidentemente, su esplicita richiesta di Elpidio, Plautilla raccolse le sollecitazioni di *L'idea del bello* di Giovan Pietro Bellori, l'«alleato organico del partito francese»¹⁶² che aveva da poco dedicato le sue *Vite de' pittori, sculto-*



Fig. 26. Plautilla Bricci, *La decollazione del Battista* (cat. VI.2), 1675. Poggio Mirteto, chiesa di San Giovanni Battista, altare maggiore.

Fig. 27. Andrea Sacchi,
Santa Rosalia Sinibaldi, 1640 ca.
 Madrid, Museo del Prado.



ri e architecti moderni (1672) e la sua *Colonna Traiana* (1673) rispettivamente a Jean-Baptiste Colbert e a Luigi XIV. In quegli stessi anni, inoltre, il francese Charles Errard (1606-1689) – anch’egli in rapporto con Benedetti –¹⁶³ era stato eletto Principe dell’Accademia di San Luca (1672) e la neonata Accademia di Francia (1666) aveva trovato sede nei pressi di Sant’Onofrio al Gianicolo, a poca distanza dalla villa del Vascello.¹⁶⁴ Lo stesso Errard fu nominato primo direttore della succursale romana dell’*Académie de peinture et sculpture*, «une colonie pouvant rapporter à la patrie une large moisson des différentes espèces», come scrisse Colbert.¹⁶⁵

La presa del potere di Luigi XIV all’indomani della morte di Mazzarino (1661) dovette determinare un mutamento nel gusto e nelle strategie culturali di Benedetti. Tale evento costituisce infatti un vero spartiacque nella carriera dell’abate e, di riflesso, anche in quella della Bricci: dopo aver perso il suo principale sostenitore, Elpidio seguì gli ideali estetici colbertiani propagandati a Roma in seno all’Accademia di Francia, piegandoli abilmente agli ordini del suo nuovo padrone e alla propria committenza pubblica e privata. Se, infatti, Mazzarino negli anni Quaranta e Cinquanta considerava l’arte e l’artigianato romani gli apici insuperabili dell’arte europea, Colbert negli anni Settanta guardava all’Italia come un luogo di studio privilegiato per l’elaborazione di un nuovo stile nazionale. Pur accettando di buon grado i servizi dei più famosi maestri subalpini, come Bernini e Cortona, il ministro francese si impegnò attivamente per raccomandare a Benedetti giovani e promettenti artisti francesi, desiderosi di tradurre in una

lingua nuova l'«historia» romana antica e la lezione di Raffaello, Annibale, Guido e Poussin.

La vicenda dei progetti di Bernini per il Louvre, mediata nell'Urbe dallo stesso Elpidio, appare in questo senso eclatante e assai significativa. Come è noto, l'avvio nel 1667 del grandioso cantiere parigino affidato a Claude Perrault sancì non soltanto la sconfitta del più rinomato artista romano del tempo ma anche l'inizio di un nuovo corso per l'arte francese, che celebrò nella sede della sua monarchia la nascita di uno stile fortemente retorico, depurato dagli eccessi di un certo barocco capitolino. Tali istanze, estetiche e insieme politiche, non poterono non influenzare il «negotiorum gestor» di Luigi XIV e la sua artista più affezionata.

Questo nuovo indirizzo stilistico risulta evidente nella pala della cappella Benedetti in San Luigi dei Francesi (fig. 29), interamente progettata dall'«architettrice» sulla base di alcuni appunti tracciati da Johann Paul Schor tra il 1672 e il 1674¹⁶⁶ (fig. 10 a p. 184): il risultato riveste un interesse particolare non solo per la qualità della decorazione, ma anche per i riferimenti emblematici che la cappella contiene, trattandosi di una sorta di manifesto della rinnovata protezione accordata dalla Francia alle istanze cattoliche. Anche gli ornamenti del Vascello, del resto, erano volti alla glorificazione della Casa regnante francese, tema già espresso in facciata con i ritratti degli «eroi de' nostri tempi» (i sovrani Enrico IV, Luigi XIII e Luigi XIV), affrontati alle effigi di Carlo Magno, Luigi IX il Santo e Faramondo, primo re dei Franchi Sali e leggendario discendente dei troiani. Alla stessa «venerabile chiesa di San Luigi», inoltre, Benedetti lasciò in eredità il suo «ritratto grande [in tela] del presente re Ludovico XIV a cavallo», a imperitura memoria della sua riconoscenza nei confronti di quel «Re Christianissimo».¹⁶⁷

Protese in volo verso la navata, le allegorie della Fede cattolica e della Chiesa di Roma che sconfigge l'eresia trattengono un ampio sipario in stucco con le insegne di Francia,¹⁶⁸ offrendo alla vista la pala della Bricci con *San Luigi IX tra la Fede e la Storia*, ora databile tra il 1676 e il 1680 sulla base di nuove acquisizioni documentarie (cfr. cat. VI.3). Lo stesso motivo a fondo azzurro con i gigli dorati è riproposto nel dipinto con largo impiego del prezioso lapislazzulo, sia nella veste del Re Santo, sia nel vessillo tenuto da un alabardiere sul lato sinistro della composizione. Insegna dinastica e nazionale, il giglio era l'antico emblema di Casa d'Anjou: il *fleur de lys* del capetingio Luigi VII, dalle forti assonanze con il *fleur de Louis*, il fiore di Luigi IX e poi di Luigi XIV (sull'iconografia della pala e sulla cronologia del cantiere si rimanda, in questo catalogo, alla scheda VI.3 e al saggio di Aloisio Antinori).

Le tele laterali, firmate e datate 1680 da Ludovico Gimignani (1643-1697) e da Nicolas Pinson (1635-1681), raffigurano rispettivamente *San Luigi che consegna la corona di spine al vescovo di Parigi* e *L'infanta Anna d'Austria che presenta al Re Santo il progetto della facciata della chiesa di San Luigi dei Francesi a Madrid*.¹⁶⁹



Fig. 28. Carlo Maratti, *La nascita della Vergine*, 1643-1645. Nocera Umbra, Santa Chiara.





Fig. 30. Plautilla Bricci, *San Luigi IX tra la Storia e la Fede*, particolare della firma (cat. VI.3), 1676-1680. Roma, San Luigi dei Francesi.

Pagina a fronte
Fig. 29. Plautilla Bricci, *Cappella di San Luigi IX*, 1672-1680. Roma, San Luigi dei Francesi, veduta d'insieme.

Queste rare iconografie, scelte appositamente da Benedetti per compiacere i suoi protettori, mostrano tre differenti modi di declinare il classicismo in un insieme di notevole unità e bellezza: il raggelato cortonismo della fase matura di Gimignani *junior* e l'accademismo ortodosso di Pinson ben si accostano al rigore neo-poussiniano e già marattesco di Plautilla, che firmò la sua pala alla base del piedistallo con un fiero *invenit* (fig. 30), non tanto per ribadire l'importanza del disegno nel processo della creazione artistica, quanto per rivendicare a sé la paternità dell'invenzione dell'opera – prerogativa dei grandi maestri – piuttosto che attribuirsiene, con un semplice *fecit*, la sola autografia.

Lo scenografico drappo in stucco inserito all'ingresso della cappella riprende l'idea del «gran teatro» berniniano: si tratta infatti di un sipario per così dire in movimento, che annuncia l'evento trasportandoci nella sua rappresentazione, come nel caso della *Visione di Costantino* e del paradigmatico varco bifronte della Sala Ducale in Vaticano (fig. 31). Una seconda quinta rivestita da due sottili lamine metalliche, dischiusa da due putti, riproduce con sorprendente verosimiglianza le punzonature impresse sul cuoio dei corami, contribuendo a simulare la struttura di un complesso allestimento effimero (fig. 32). La vertigine percettiva generata dal continuo scambio tra vero e contraffatto è amplificata da due fonti di luce nascoste: due finestrelle ai lati dell'altare e altre due piccole feritoie, invisibili a una visione frontale (cat. VI.3, figg. 9-10), collocate tra il finto parato e la pala grazie a un ingegnoso accorgimento derivato dalle scenografie teatrali.¹⁷⁰ Come ha sottolineato Sebastiano Roberto, «l'artificio del drappo-sipario nel retroscena dell'altare, come contrappunto del drappo-sipario all'ingresso della cappella, sembra voler annullare la fisicità dello spazio architettonico e moltiplicare all'infinito la sequenza dei passaggi tra realtà e finzione: una sorta di *teatro nel teatro*».¹⁷¹

Plautilla progettò la pianta e l'alzato della cappella, scelse i pregiati marmi policromi dell'altare, disegnò gli stucchi e dipinse di sua mano la pala maggiore, fingendo uno stendardo pronto alla processione (fig. 33), al quale sembra alludere la stessa croce astile esibita dal santo. Guidata dalle indicazioni di Benedetti, operò nel solco del «bel composto» riletto in chiave magniloquente da Schor, mirando all'unità di architettura, scultura e pittura per solidificare, nel marmo e nello stucco, la teatralità effimera delle macchine barocche. Una spettacolare

Fig. 31. Gian Lorenzo Bernini (progetto di), *Putti in stucco che sollevano una tenda*, 1656-1657. Roma, Palazzi Vaticani, Sala Ducale.



Fig. 32. Plautilla Bricci (progetto), Giovan Francesco de Rossi (scultore), *Particolare del putto che svela la pala d'altare* (durante il restauro), 1676 ca. Roma, San Luigi dei Francesi, cappella di San Luigi IX.



messa in scena di ascendenza berniniana, dunque, che risulta evidente nella sua articolazione di

spazio centrico, chiaramente espresso dalla circolarità della cupola con lanterna e ribadito dal raffinato motivo delle paraste concave disposte ai quattro angoli di congiunzione delle pareti. La compassata staticità del preesistente spazio [venne] dunque tramutata in un dinamico organismo centrico attraverso un procedimento minimalista, ma assai efficace, di adozione di pochi elementi strutturali – la cupola, le paraste, la struttura dell'altare, la balaustra – che inducono alla percezione di un effetto centripeto e avvolgente. E, come ben sappiamo, la centralità e l'ambiguità dei rimandi percettivi dello spazio architettonico [erano] una costante nell'opera di Bernini, frequentemente riproposti anche nelle architetture dei suoi allievi.¹⁷²

Gli accorgimenti tecnici di questo sofisticato apparato sono ora illustrati da Emiliano Ricchi in un illuminante resoconto dei due interventi di restauro avvenuti in San Luigi dei Francesi tra il 2007 e il 2010 (cat. VI.3). Grazie alle immagini qui pubblicate, scattate da Mauro Coen e dal compianto Luigi De Cesaris, possiamo finalmente penetrare la materia costitutiva della cappella, violando per la prima volta i limiti imposti dalla sua visione frontale.

Gli ultimi anni. La *Madonna del Rosario* e gli stucchi della collegiata di Poggio Mirteto

La pala di San Luigi e le due facce dello stendardo di San Giovanni Battista hanno offerto elementi sufficienti per restituire al pennello di Plautilla anche la *Madonna del Rosario* del duomo di Poggio Mirteto (fig. 34; cat. VI.6), che costituisce l'ultima tela oggi nota della pittrice, essendo databile tra il 1683 e il 1687.¹⁷³ Il dipinto, sottoposto per l'occasione a un delicato intervento di restauro, è collocato sul secondo altare di destra della chiesa, di fronte all'*Educazione della Vergine* del reatino Antonio Gherardi (1638-1702), anch'egli pittore e architetto legato a Elpidio Benedetti (cat. VI.6, fig. 2). Il tema mariano imperante nel duomo suggerì l'iconografia delle due opere, idealmente poste a dialogo con l'*Assunzione* dell'altare maggiore, eseguita da Giovanni Baglione nel 1611-1613.¹⁷⁴

La pala bricciiana, giunta ai nostri giorni nell'eccezionale stato di prima tela e con il suo telaio originale, è inserita in un'elegante cornice centinata – forse disegnata dall'artista stessa – sormontata da ampie volute fitomorfe che si dispiegano attorno a una cartella con quattro cherubini che innalzano una corona di rose (cat. VI.6, fig. 1). La rimozione della consistente patina di sporcizia e vernici ossidate che ottenebrava il dipinto ha permesso di recuperare il peculiare cromatismo della pittrice, evidente nell'utilizzo di toni pastello, nella scelta di un fondo chiaro vibrato e nella fattura della veste di Maria, simile nella gamma cromatica – oltre che nella resa dei panneggi – alle stoffe da lei dipinte nella *Nascita del Battista* (cat. VI.2) e nella lunetta lateranense (cat. VI.1). Le rose bianche e rosa, distintive dell'iconografia del Rosario, sono prossime alla corona di fiori della pala di San Luigi (cat. VI.3) e anche il Bambin Gesù e il nugolo di angeli e cherubini sono pressoché sovrapponibili rispettivamente al Battista neonato dello stendardo e ai putti in volo della pala della chiesa di Francia. Nel registro inferiore, infine, i santi Domenico e Liborio di Le Mans mostrano affinità fisionomiche con i volti di profilo dipinti nel *Martirio del Battista* (cat. VI.2). Anche in questo caso il composto cortonismo del Romanelli costituì un importante riferimento stilistico per Plautilla, che oltre alla pittura dell'Allegrini, da poco scomparso, doveva avere negli occhi la splendida *Madonna del Rosario* licenziata da Giovan Francesco nel 1652 per le monache dei Santi Domenico e Sisto, qui esposta dopo un'accurata pulitura eseguita nel laboratorio di restauro di Palazzo Barberini (cat. VI.7).



Fig. 33. Apparato effimero allestito da Elpidio Benedetti sulla facciata della sua casa in via di Monserrato per festeggiare la guarigione di Luigi XIV, particolare dello stendardo con san Luigi IX, 1687. (cat. VI.5)

Fig. 34. Plautilla Bricci,
Madonna del Rosario con i santi
Domenico e Liborio, particolare
 (cat. VI.6), 1683-1687 ca.
 Poggio Mirteto, collegiata di
 Santa Maria Assunta.



L'individuazione della pala mirtense ha permesso di ipotizzare l'intervento dell'artista in un'altra ambiziosa impresa: la progettazione degli stucchi delle sei cupole delle navate laterali nella stessa chiesa, impreziosite da insoliti ornati e da esili figure avvolte in panneggi svolazzanti (figg. 35-39).¹⁷⁵ Molto meno dispendioso rispetto alla scultura e alle ampie superfici dipinte, lo stucco fu scelto dai committenti per ottenere, con la minima spesa, il massimo risultato sul piano estetico. I libri mastri conservati nell'archivio di Poggio Mirteto purtroppo non riportano l'identità dei plasticatori e dei doratori attivi negli ultimi tre decenni del secolo in quella «fabbrica»,¹⁷⁶ anche se la qualità degli apparati decorativi è tale da presupporre l'intervento di artisti chiamati da Roma.

Prima di analizzare queste opere in dettaglio, è opportuno ripercorrere le fasi salienti del cantiere del duomo attraverso nuovi documenti d'archivio. La costruzione della chiesa era infatti iniziata già nel 1640-1641, «per essere incapace del Popolo quella che v'era». Nel 1642, mentre se ne realizzavano le fondamenta, l'agente sabino Patrizio Fattorio scriveva da Roma ai Priori del Poggio, comunicando



il parere favorevole della Sacra Congregazione del Buon Governo: «la Chiesa si farà, al dispetto della malignità de' perfidi».¹⁷⁷ I lavori furono tuttavia segnati da lunghe pause e dal susseguirsi di diversi architetti e maestranze: nel 1652, per la «misura» delle strutture di fondazione,¹⁷⁸ fu interpellato Martino Longhi il Giovane (1602-1660), autore – non a caso – del progetto della facciata mazzariniana della chiesa romana dei Santi Vincenzo e Anastasio. Nel maggio del 1654, Giacinto Totio scriveva dalla capitale papale: «Siamo stati più d'una volta assieme con il Signor Martin Longo [...] per pigliar qualche temperamento, finalmente si sono ristrette le difficoltà»;¹⁷⁹ nell'aprile del '55, inoltre, sollecitò i Priori mirtensi a «ultimar il negotio della fabbrica della Chiesa», chiedendo loro: «de gratia, procurino che venga qualcheduno per esser dal Signor Martin Longo per altri maggior interessi, ché non posso più trattener quest'huomo, et non vorrei che venisse alla nostra Comunità qualche pregiudizio».¹⁸⁰

Un dettagliato libro contabile, conservato nell'archivio comunale di Poggio Mirteto, permette di seguire, quasi giorno per giorno, alcune vicende del cantiere. Per la «recognitione» del maggio 1669 sono registrati pagamenti all'architetto Paolo Picchetti (1630 ca.-1669), «mandato dal Signor Cardinal Barberini Padrone».¹⁸¹ A partire da questa data fu avviata la decorazione interna della «Chiesa nova», costituita da tre navate con un'ampia aula centrale voltata, illuminata da finestrone che si aprono all'imposta della volta. Tre pilastri a sezione rettangolare dividono la navata centrale dalle laterali, ciascuna delle quali è costituita da tre campate coperte da cupolette ribassate, impreziosite da elaborati stucchi.¹⁸²

In alto a sinistra
Fig. 35. Plautilla Bricci
(progetto di?), *Volta della prima
cappella di sinistra*. Poggio
Mirteto, collegiata di Santa
Maria Assunta.

In alto a destra
Fig. 36. Plautilla Bricci
(progetto di?), *Volta della
seconda cappella di sinistra*.
Poggio Mirteto, collegiata di
Santa Maria Assunta.

In basso a sinistra
Fig. 37. Plautilla Bricci
(progetto di?), *Volta della terza
cappella di sinistra*. Poggio
Mirteto, collegiata di Santa
Maria Assunta.

In basso a destra
Fig. 38. Plautilla Bricci
(progetto di?), *Volta della
seconda cappella di destra*.
Poggio Mirteto, collegiata
di Santa Maria Assunta.

Fig. 39. Plautilla Bricci
(progetto di?), *Volta della terza
cappella di destra.*
Poggio Mirteto, collegiata
di Santa Maria Assunta.



Quasi quarant'anni dopo, nel settembre 1703, l'architetto Sebastiano Cipriani (1662 ca.-1738) fu pagato «per sua recognitione d'esser venuto nel mese d'aprile 1702 à riconoscer il sito del Campanile, et altro di detta Chiesa», e per esser tornato nel maggio del 1703 «à riconoscer il stato di detta Chiesa, et in specie la facciata da farsi».¹⁸³ Nell'inedita «nota delle visite, operazioni, disegni et altro fatte dall'Architetto Sebastiano Cipriani deputato dalla Sacra Congregazione del Buon Governo per la fabrica della Facciata della Chiesa», redatta nel luglio 1722, è registrata la presenza nel cantiere di «Camillo Moisè capomastro scarpellino, e [di] Giuseppe Prada capomastro muratore».¹⁸⁴ Oltre a fornire altre utili precisazioni, una lettera autografa di Cipriani conferma che nel settembre dello stesso anno la facciata della chiesa risultava ancora incompiuta.¹⁸⁵ Alla missiva l'architetto allegò un disegno di progetto – oggi perduto – e un dettagliato commento scritto per le maestranze.¹⁸⁶ La facciata, distinta da una sobria monumentalità, fu completata solo nel 1725, quando nella misura e stima sottoscritta dall'architetto la si dichiarava «fatta parte di travertino, e parte di mattoni à uso di cortina, [...] terminata dalli mastri Camillo Moisè capomastro scarpellino, e mastro Giuseppe Prada capomastro muratore».¹⁸⁷

Gli stucchi delle navate laterali, forse realizzati su disegno dell'«architetrice», mostrano notevoli affinità con la decorazione della cappella di San Luigi dei Francesi (fig. 40), e ancor più con quelli della cappella delle Reliquie nella stessa chiesa, progettata nel 1674-1675 da Giovanni Antonio de Rossi (1616-1695), architetto della chiesa di Francia almeno dal 1665.¹⁸⁸ Si tratta di un piccolo vano attiguo alla sacrestia (fig. 41) che fu affidato all'esecuzione dei mastri muratori e stuccatori Bernardo e Bastiano Ferrari, attivi negli stessi anni anche nel cantiere bricciano di San Luigi. I due terminarono l'opera nel giugno del 1675, quando De Rossi firmò la «misura [e] stima delli lavori di muro e stucco [...] in fare la nuova Cappella dietro la Sagrestia e adornarla di stucco, sì come anco adornare di stucco la Sagrestia».¹⁸⁹ Sui pennacchi, infine, «li quattro putti [...] nudi con panni e nuvole et imprese del San Dionigio»¹⁹⁰ sono modellati con una plastica molto sporgente, quasi in altorilievo, proprio come avviene, in modo ancora più accentuato, negli stucchi di Poggio Mirteto. Ma è in realtà la stessa tipologia della decorazione delle volte della chiesa sabina ad apparire strettamente affine a quella adottata nella cappella delle Reliquie, a cominciare dalla presenza in entrambi i casi di quella caratteristi-



ca campitura piatta del fondo che De Rossi, nella sua «misura e stima», definisce come «adornamento liscio della volta». Una formula messa a punto sotto l'egida catalizzante di Bernini, che per la doppia volta della sommità della Scala Regia aveva progettato, all'inizio degli anni Sessanta, elaborati stucchi con putti che giocano con elementi dello stemma chigiano (figg. 42-43).¹⁹¹

Tutto induce a credere che anche la regia del cantiere della collegiata mirtense sia da riferire a Elpidio Benedetti, originario del borgo, che dovette inviarvi alcuni degli artisti del suo *entourage*: Plautilla Bricci, Antonio Gherardi e, probabilmente, alcuni mastri stuccatori. La partecipazione dell'artista reatino all'impresa appare particolarmente significativa, essendo egli in quel momento in stretti rapporti con l'abate. Fu proprio Gherardi, infatti, a fornire nel 1682 a Giacomo Del Po i disegni preparatori di due stampe allegoriche incise sulla base di invenzioni di Benedetti (fig. 44) per le sue *Glorie della Virtù nella persona di Luigi il Magno Re di Francia e di Navarra, per la di lui incoronazione nel Tempio della Gloria*.¹⁹² Nel 1685, inoltre, Elpidio dovette procurare ad Antonio l'incarico del progetto dei festeggiamenti romani finanziati dal cardinal d'Estrées in occasione della revoca dell'editto di

Fig. 40. Plautilla Bricci (progetto), Giovan Francesco de Rossi (stucchi), *Cupola della cappella di San Luigi IX*, 1676 ca. Roma, San Luigi dei Francesi.



Fig. 41. Giovanni Antonio de Rossi (progetto di),
Volta della cappella delle
Reliquie, 1674-1675.
Roma, San Luigi dei Francesi.

sorreggono un ovato circondato da una corona di fiori, al centro del quale è la colomba dello Spirito Santo:¹⁹⁵ anche questa soluzione appare una semplificazione di quella adottata da Plautilla nella cappella di San Luigi, il cui motivo centrale traeva a sua volta spunto da modelli plastici e pittorici, come la cupola della Vallicella affrescata da Pietro da Cortona tra il 1648 e il 1651.

La volta sopra l'altare dedicato a sant'Anna – il secondo a sinistra – non presenta un campo centrale (fig. 36), ma è concepita unitariamente come una gloria di angeli e cherubini che circonda l'Eterno Padre, seduto su una nuvola con una mano poggiata sul globo e l'altra in atteggiamento benedicente, mentre un angelo gli porge lo scettro.¹⁹⁶ A seguire, nella volta della terza cappella campeggia il monogramma di Cristo, da cui irrompono, tra le nuvole, raggi di luce dorati e un nugolo di angeli osannanti (fig. 37), anch'essi vicini a quelli di San Luigi dei Francesi.¹⁹⁷

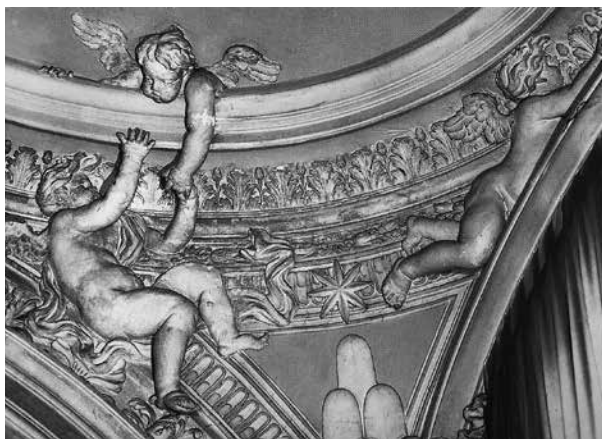
La volta della seconda cappella di destra,¹⁹⁸ dov'è la *Madonna del Rosario* dipinta da Plautilla, è ornata da quattro coppie di erme, che assumono le sembianze di angeli nella parte più vicina all'ovato centrale, all'interno del quale si librano sei cherubini (fig. 38). Queste singolari figure angeliche, che rielaborano in chiave barocca l'antico motivo della grottesca, si alternano a elementi fitomorfi di guizzante fantasia, il cui punto di innesto con la cornice dell'ovato si risolve in un elemento angolare.¹⁹⁹ Pur nell'immaginosa *varietas* degli ornati, un preciso ordine interno collega questa decorazione a quella della cappella corrispondente nella navatella sinistra, dove i raggi alludono – risolvendolo in senso antistrutturale – all'antico sistema di copertura con nervature. Chiude la navata una terza campata, i cui stucchi raffiguranti l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 39) sono connessi al ciclo mariano della cattedrale, oltre che alla *Traslazione della Santa Casa a Loreto* illustrata sull'altare.²⁰⁰ La corte celeste assiste all'evento nella gloria della luce divina, porgendo scettri regali e due corone, una di gigli e l'altra di stelle, allusive ai relativi attributi di Maria secondo le litanie lauretane.

Dobbiamo dunque ritenere che, dopo la realizzazione dello stendardo «bellissimo» nel 1675, i committenti sabini scelsero – o forse accettarono – di continuare ad avvalersi dell'artista protetta da Elpidio Benedetti, e che questa, negli anni Ottanta, poté forse intervenire attivamente nella definizione della decorazione plastica della collegiata, la cui realizzazione dovette poi protrarsi in alcune parti sino al decennio seguente.

Nantes (fig. 13 a p. 188). Il poliedrico artista era al pari di Plautilla anche architetto e decoratore, dal linguaggio peraltro affine a quello dell'«architetrice», soprattutto nell'audace utilizzo scenico della luce e nell'ideazione di stucchi con figure in movimento quasi a tutto tondo (fig. 45).¹⁹³

Le analogie tra l'apparato plastico della prima cappella di sinistra della collegiata e quello della cupola bricciana di San Luigi IX sono tali da far supporre che gli stuccatori romani attivi a Poggio Mirteto potevano essersi attenuti a dei progetti eseguiti dalla Bricci e forse dallo stesso Gherardi. Tali decorazioni, infatti, sono accomunate da un analogo trattamento liscio del fondo e dalla presenza di angeli tra nubi e raggi dorati, derivati da quelli berniniani della cappella Fonseca.¹⁹⁴

I cherubini e i putti a figura intera di Poggio Mirteto



Dall'alto verso il basso, da sinistra a destra

Fig. 42. Gian Lorenzo Bernini (progetto di), *Putti che giocano con elementi dello stemma chigiano*, 1663-1666. Roma, Palazzi Vaticani, Scala Regia.

Fig. 43. *Putto reggi-ghirlanda*, particolare della fig. 40.

Fig. 44. Elpidio Benedetti (invenzione), Antonio Gherardi (disegno), Giacomo del Po (incisione), *Luigi XIV incoronato dalla Gloria* (da Benedetti 1682).

Fig. 45. Antonio Gherardi (progetto di), *Cupola della cappella Avila*, 1678-1680. Roma, Santa Maria in Trastevere.

Note

1. ASR, Trenta Notai Capitolini (d'ora in poi TNC), off. 30, vol. 305, c. 479v (cit. in Benocci 2003, p. 167; Benocci 2007, p. 178). Cfr. il regesto biografico in questo volume.
2. APEF, vol. 36, *Lib. decret. congr. S. Ludovici* (cit. in Michel 1972a; cfr. il regesto biografico in questo volume).
3. ASR, Corporazioni religiose soppresse, Carmelitane Scalze, vol. 4302, c. 34. Entrambe le opere sono registrate senza attribuzione.
4. Lollobrigida 2017, pp. 39-53.
5. Che si riferisce in realtà a Plautilla Bracci, moglie dello scultore toscano Pompeo Ferrucci (†1637): «A dì 20 dicembre 1637 per scudi venticinque moneta per le mano del Signor Alesandro Turchi nostro Prencipe, li mede[si]mi disse rescossi dalla Sig.a Prautilla Bracci, moglie del quondam Pompeo Ferrucci scultore, sono per un legato fatto dal detto Pompeo scultore [...], aperto il testamento il dì 8 luglio 1637» (AASL, reg. 42a, c. 24v; pubblicato con trascrizione e segnatura difforni in Lollobrigida 2017, p. 19).
6. Ivi, pp. 67-68.
7. Cfr. Nochlin 1973, pp. 1-43.
8. Sul personaggio si veda, da ultimo, Primarosa 2018.
9. Olio su tela, cm 99 x 62 (già collezione Fabrizio Lemme). Cfr. *La Collection Lemme* 1998, p. 320; *Il Seicento e il Settecento romano* 1998, p. 284; Primarosa 2018, pp. 3-4; Y. Primarosa, in *La Collezione d'Arte* 2019, I, pp. 132-133.
10. Ripa 1618, ed. 1992, pp. 471-472.
11. Benedetti 1677, p. 3.
12. *L'Effimero Barocco* 1977-1978, II, p. 168.
13. Laurain-Portemer 1997, p. 69.
14. Michel 1999, p. 38.
15. La loro corrispondenza offre un vivido spaccato dei due decenni centrali del Seicento, fornendo preziose informazioni su numerosi artisti attivi a Roma, sulle dinamiche del mercato e su alcune vicende collezionistiche di grande interesse.
16. Primarosa 2018, pp. 5-6.
17. Laurain-Portemer 1981. I primi studi circostanziati su Benedetti sono stati condotti diversi anni più tardi: nel 1988 Daniela Di Castro ha pubblicato gran parte del carteggio intrattenuto dall'abate con Colbert negli anni 1661-1675, mentre nel 1999 Patrick Michel ha preso più estesamente in considerazione l'attività svolta da Elpidio nella formazione delle straordinarie collezioni d'arte di Mazzarino.
18. Laurain-Portemer 1968.
19. Laurain-Portemer 1969a; Laurain-Portemer 1973. Sulla questione si veda anche Bruno 2007.
20. Laurain-Portemer 1976.
21. La conoscenza di Andrea Benedetti da parte di Francesco Barberini emerge chiaramente dalle lettere inviate da Elpidio al «cardinal Padrone» tra il 1635 e il 1636 (Primarosa 2018, pp. 14-16).
22. Di Benedetti *junior*, del resto, non si conosce l'atto di battesimo, ma soltanto quello di morte, che lo dichiara ottantaduenne nel dicembre del 1690.
23. «Mais ce qui d'autre part a un peu mortifié les bons françoys, c'est l'arrive du Sieur Elpidio avec la qualité d'Agent du Roy à Rome. Je ne sçai ce qu'il a fait aux humains, mais enfin sa personne a le don de déplaire à tous plus que sa naissance de *ricamatore*» (lettera di M. Clarac de Vernet a Hugues de Lionne, 6 maggio 1664: Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 159, c. 61; cit. in Michel 1999, n. 42 p. 48).
24. Si vedano rispettivamente Benocci 2019, p. 33, e Aronberg Lavin 1975, doc. 63, p. 8. Cfr. il regesto biografico in questo volume.
25. Primarosa 2018, pp. 9-17.
26. Mazzucco 2019, p. 202.
27. Primarosa 2018, pp. 42-44.
28. Mazzucco 2019, pp. 175-176 e 199-202.
29. Bombelli 1792, I, pp. 141-144.
30. Hayley 1809, p. 24; Wendorf 1996, p. 65.
31. Bombelli 1792, I, pp. 144-145.
32. Cfr. il saggio di Melania Mazzucco in questo volume.
33. Tra queste opere, ancora tutte da rintracciare, non può a mio avviso essere inclusa la modesta *Sacra Famiglia* della chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, di recente riferita alla Bricci da Consuelo Lollobrigida (2017, pp. 68-69, fig. 33). La mediocre qualità del dipinto e il suo compromesso stato conservativo impediscono qualsiasi tipo di proposta alternativa. La stessa studiosa ha attribuito all'artista anche la *Nascita della Vergine* di Santa Maria in Campo Marzio (ivi, pp. 71-72, fig. 36), ascrivibile a mio avviso alla cerchia di Andrea Sacchi.
34. Casanova 1960, p. 33.
35. Luciani 1990, pp. 65-66.
36. Totti 1638, p. 305. Su Flavia Benedetti cfr. Trinchieri Camiz 1997; Picardi 1999; Lirosi 2014.
37. Mazzucco 2019, p. 194.
38. Lollobrigida 2017, pp. 77-81 e 144.
39. ASR, Notai A.C., vol. 3669, cc. 33-73, con libretto inserito a cc. 33-34. Cit. in D'Onofrio 1973, n. 7 p. 288. Il documento è presentato come inedito in Lollobrigida 2017, pp. 77-81 e 149-162.
40. Il confronto della grafia di queste iscrizioni con quella del testo vergato da Plautilla su uno dei progetti per la villa Benedetti (fig. 21; cat. V.2) permette di escludere l'intervento dell'«archittrice» nella redazione della lista.
41. ASR, Notai A.C., vol. 3669, c. 34.
42. ASR, Notai A.C., vol. 6875, cc. 227-228 e 261.
43. ASR, Notai A.C., vol. 6876, cc. 263-265 e 299. Il «conto de' lavori» è del 10 febbraio 1651, mentre la quietanza è rogata l'8 maggio dello stesso anno.
44. ASR, Notai A.C., vol. 6876, cc. 107-108.
45. Primarosa 2018, pp. 26-38.
46. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 15 gennaio 1657 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 132, cc. 298-300; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 3 p. 391; Primarosa 2018, p. 194, con trascrizione più estesa).
47. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 28 maggio 1657 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 132, cc. 408-410; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 5 p. 295 e n. 4 p. 325; Primarosa 2018, pp. 196-197, con trascrizione più estesa).
48. Lavin 1980, p. 155.
49. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 27 marzo 1657 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 132, cc. 350-352; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 2 p. 392; Primarosa 2018, p. 195, con trascrizione più estesa).
50. *Ibidem*.
51. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 9 agosto 1660 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 139, cc. 381-384; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 291; Primarosa 2018, pp. 236-237, con trascrizione più estesa). È evidente che Benedetti intendesse compiacere il suo signore millantando di potergli offrire i servigi di uno degli artisti che più ammirava. Mazzarino, inoltre, voleva Bernini a tutti i costi anche per istituire un parallelo diretto con Richelieu, ritratto in marmo nel 1641 dallo stesso artista. Gian Lorenzo, del resto, aveva eseguito anche i progetti per la tomba di quel cardinale, inviati a Parigi attraverso Marie Madeleine de Vignerot (1604-1675), duchessa d'Aiguillon: «si ricordi Vostra Eminenza che il Signor Cavalier Bernino volle cinquanta doble del disegno che mandò a Madama d'Eguillon d'una sepoltura per il Signor Cardinal di Richelieu» (lettera di Benedetti a Mazzarino, 28 maggio 1657: Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 132, cc. 408-410; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 5 p. 295 e n. 4 p. 325; Primarosa 2018, pp. 196-197, con trascrizione più estesa).
52. Cfr. Dardanella 1989, pp. 285-288.
53. Le spoglie di Mazzarino furono traslate a Parigi soltanto nel 1684 da Vincennes, dove il cardinale era spirato il 6 marzo 1661, ben otto anni dopo che l'Académie Royale d'Architecture aveva approvato la collocazione del sepolcro nel Collège (1676).

Il contratto per la realizzazione della tomba, sottoscritto nel giugno del 1689, segnò una svolta decisiva nella vicenda. Il monumento fu installato nel 1692 (fu rimosso nel 1792 e reinstallato nel 1963). Cfr. Keller-Dorian 1920, II, pp. 5-13; Gutton 1963; Pradel 1964; Souchal 1977, p. 202; De Grouchy 1892; Harvey 1987, I, pp. 283-285, e II, pp. 473-475; Ballon 1999, p. 139.

54. Sul raffinato blasone ricco di riferimenti antiquari, scelto da Mazzarino per nobilitare la propria casata, e in generale sulla propaganda del prelato si vedano, da ultimi, Loskoutoff 2007; *Mazarin*, Rome 2021.

55. Ripa 1603, ed. 2012, p. 95.

56. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 19 novembre 1657 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 134, cc. 408-410; cit. in Laurain-Portemer 1981, pp. 295 e 391-392; Ballon 1999, n. 1 p. 218; Guerri 2006, n. 14 p. 441; Primarosa 2018, pp. 200-201, con trascrizione più estesa).

57. Ivi, pp. 26-35; Antinori 2021. Tale ipotesi, già avanzata con eccessiva prudenza da Hilary Ballon (1999, p. 134), non ha trovato fortuna negli studi successivi.

58. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 19 novembre 1657, cit.

59. *Ibidem*.

60. Penna e inchiostro bruno, acquerello grigio, rosa e viola, lueggiate dorate, tracce di stilo su carta chiara, mm 740 x 495. Cfr. Dardanello 1989, pp. 286-287; Ballon 1999, p. 138; Primarosa 2018, pp. 29-33. Per un primo profilo biografico su Valperga cfr. da ultimo Melano 2015.

61. Vicina all'allegoria della Clemenza: «Donna che calchi un monte d'armi e con la destra mano porga un ramo d'olivo, appoggiandosi con il braccio sinistro ad un tronco del medesimo albero, dal quale pendano i fasci consolari» (Ripa 1603, ed. 2012, p. 95).

62. Ivi, pp. 492-494.

63. Antinori 2021. Il progetto del mausoleo costituisce un *unicum* nella produzione dell'architettura piemontese, che in nessun'altra occasione si dimostrò così aggiornato al linguaggio affermatosi a Roma nel quinto decennio del secolo, a seguito della costruzione della chiesa di San Carlo alle Quattro Fontane e dell'Oratorio dei Filippini: capolavori barocchi qualificati da un analogo ritmo fluttuante delle pareti ondulate, organizzate secondo una successione ritmica di linee concave e convesse.

64. Ripa 1603, ed. 2012, p. 229.

65. Ivi, p. 446.

66. L'ambiente culturale dei due disegni, restituiti a Plautilla da chi scrive, è stato acutamente individuato da Giuseppe Dardanello, che già nel 1989 suggeriva di indagare «nel giro degli allievi di Cortona e Bernini frequentati dall'abate» (Dardanello 1989, p. 286). La filigrana delle due carte,

inoltre, risulta in uso nell'Italia centrale (cfr. Heawood 1957, nn. 1346-1353).

67. Loskoutoff 2007.

68. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 24 novembre 1659 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 138, cc. 74-75; cit. in Laurain-Portemer 1968, n. 18 p. 289; Michel 1999, nn. 48 e 50 p. 274; Primarosa 2018, pp. 220-221, con trascrizione più estesa).

69. *Ibidem*.

70. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 1° dicembre 1659 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 138, cc. 99-100; cit. in Michel 1999, n. 84 p. 238, n. 6 p. 253 e n. 51 p. 274; Primarosa 2018, pp. 221-222, con trascrizione più estesa).

71. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 8 dicembre 1659 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 138, cc. 99-100; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 3 p. 151; Michel 1999, n. 322 p. 99 e n. 52 p. 274; Primarosa 2018, pp. 222-223, con trascrizione più estesa).

72. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 22 novembre 1660 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 140, cc. 175-179; cit. in Michel 1999, n. 18 p. 141, nn. 89-90 p. 255, n. 99 p. 256 e n. 55 pp. 274-275; Primarosa 2018, p. 244, con trascrizione più estesa).

73. Guiffrey 1885-1886, II, p. 139.

74. Sul mobile si veda soprattutto Bonnefoit 1997, ma anche Bonnefoit 1998 e Laureati 2015.

75. Bellori 1664, ed. 1976, pp. 48-50.

76. Roma, BC, ms. 2372, cc. 18-26; cit. in Bonnefoit 1997, pp. 74-99.

77. Ivi, p. 91. La miniatura faceva da pendant al *Banchetto di Policrate* del tedesco Johann Wilhelm Baur, documentato a Roma nel quarto decennio del secolo e morto nel 1642. Quest'opera, anch'essa da rintracciare, suggerisce – in via del tutto ipotetica – una datazione precoce per il dipinto di Plautilla.

78. Per una proposta di ricostruzione dello stipo vedi Bonnefoit 1997, pp. 74-75, figg. 1-2.

79. Olio su rame, cm 18,5 x 25,5. Già Vienna, Dorotheum, 8 giugno 2021, lotto 80 (attribuito a Filippo Lauri da Nicholas Turner).

80. ASR, Cartari Febei, 72, fascicoli 7-12; cit. in Benocci 2019, p. 33. Cfr. il regesto biografico in questo volume.

81. La versione qui illustrata (olio su tela, cm 121 x 175) è transitata sul mercato austriaco nel 2020 (Vienna, Dorotheum, 10 novembre 2020, lotto 90, come Giovan Francesco Romanelli). Due autografi dello stesso soggetto (entrambi in collezione privata, cm 92 x 150 e cm 132 x 172) sono pubblicati in Fagiolo dell'Arco 2001, figg. 41 e 48.

82. Olio su tela, cm 67 x 50. Già Genova,

Wannenes, lotto 985 (come Giacinto Gimignani). Il dipinto, giunto nella collezione Cavalcabò almeno dall'inizio dell'Ottocento, è ricordato nel 1688 all'interno dell'inventario dei beni di Giovanni Vandeneynen: «Due altri quadri di palmi 4 e 5 in circa con cornice di noce et oro, uno di essi [raffigurante] S. Maria Madalena, l'altro una Flora, mezze figure mano di Romanelli» (sul documento cfr. Ruotolo 1982, pp. 5-44).

83. Laurain-Portemer 1969a; Laurain-Portemer 1973; Primarosa 2018, pp. 124, 146-147, 149-150, 153, 182-189, 196, 214, 230, 232-233, 237, 239.

84. Per un profilo aggiornato di Romanelli cfr. Bruno 2017.

85. Balducci 1681-1728, ed. 1974-1975, V, p. 421.

86. ASR, Atti dello stato civile napoleonico, Libri parrocchiali, *Registro degli Stati delle anime della parrocchia di Santo Spirito in Sassia*, 1628, fascicolo mutilo (documento segnalato da Francesca Curti); ASVR, Santo Spirito in Sassia, Stati delle Anime, n. 1 (1626-1641), 1629, nn. 38, 41, 42; 1634, c. 1v. Cfr. il saggio di Melania Mazzucco e il regesto biografico in questo volume.

87. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 6 gennaio 1660 (Parigi, AD, Mémoires et Documents, France, 285, cc. 24-29; cit. in Laurain-Portemer 1968, n. 5 p. 288; D'Onofrio 1973, pp. 277-278; Primarosa 2018, p. 226, con trascrizione più estesa).

88. Per la bibliografia completa si rimanda alla scheda IV.1. Si veda anche il saggio di Aloisio Antinori in questo volume.

89. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 27 dicembre 1660 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 140, cc. 314-315; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 2 p. 333; Primarosa 2018, p. 248, con trascrizione più estesa).

90. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 2 agosto 1660 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 139, cc. 352-353; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 291; Primarosa 2018, p. 235, con trascrizione più estesa).

91. Penna e inchiostro bruno, sanguigna, acquerello blu, grigio e nero su carta, mm 542 x 545. In calce al recto, autografo di Benedetti: «Questo è il disegno di M.r d'Orbais, giovane francese mandato qui a studiare da M.r Le Veau per la Scalinata della Trinità de' Monti»; «Se l'havesse fatto in prospettiva si goderebbe meglio pure l'altro della pianta [...]. Riesce troppo gran' macchina e di troppa spesa, non havendo a servire che per una scala». Cfr. Laprade 1960, pp. 111-112; Laurain-Portemer 1968; Laurain-Portemer 1981, pp. 311-335; Ballon 1999, pp. 140-143; Brejon de Lavergnée 2014, pp. 191-192; Primarosa 2018, pp. 46-47.

92. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 16 agosto 1660 (Parigi, AD, Correspondance politique, Rome, 139, cc. 396-398; cit. in

Laurain-Portemer 1968, p. 291; Primarosa 2018, p. 237, con trascrizione più estesa).

93. Il cavalier Jacovacci (1604-1661) era stimato da Mazzarino per il suo gusto e la sua diplomazia, «sapendo [...] quanto egli sia delicato e pulito in simili materie»: lettera di Mazzarino a Benedetti, 10 settembre 1660 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, cc. 549-551; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 291; Primarosa 2018, p. 238, con trascrizione più estesa). Su Jacovacci si veda ora Guerrieri Borsoi 2017.

94. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 16 agosto 1660, cit.

95. *Ibidem*.

96. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 10 settembre 1660 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, cc. 549-551; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 291; Primarosa 2018, p. 238, con trascrizione più estesa).

97. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 4 ottobre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 68-70; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 292; Primarosa 2018, p. 240, con trascrizione più estesa).

98. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 7 settembre 1660 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, cc. 512-513; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 2 p. 307; Primarosa 2018, p. 238).

99. Laurain-Portemer 1973, n. 77 p. 167. Cfr. Matteucci, Ariuli 2002, pp. 128-131; Batorska 2011; Gady 2012.

100. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 25 ottobre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 118-120; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 292; Primarosa 2018, pp. 241-242, con trascrizione più estesa).

101. *Ibidem*.

102. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 19 novembre 1660 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, cc. 561-562; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 293; Primarosa 2018, p. 243).

103. Hempel 1924, pp. 277-280.

104. Elling 1975, pp. 330-331.

105. Laurain-Portemer 1968; Lavin 2007, p. 598, figg. 66-67. Sulla base di una testimonianza di Nicomedus Tessin il Giovane su quanto Benedetti gli avrebbe detto nel 1687, il disegno è stato riferito a Bernini in modo diretto (Lotz 1969) o indiretto (Marder 1980), e in favore di tale paternità si è espresso anche Richard Krautheimer (1985, trad. it. 1987, pp. 107-110 e pp. 188-189), il quale ha accettato la tesi di Marder secondo la quale il disegno della BAV sarebbe una copia da un originale berniniano, che Benedetti avrebbe eseguito o fatto eseguire e poi presentato al papa come invenzione propria «per non mettere in difficoltà Bernini». Lo stesso studioso ha riferito il foglio svedese a «workshop berniniano» (Marder 1980 e Marder 1998, pp. 159-164, seguito da Ballon 1999,

pp. 136-138 e *I disegni di Bernini* 2015, pp. 380-384). Per la bibliografia completa si veda, in questo catalogo, la scheda IV.1.

106. Il foglio della BAV, condotto con un segno più definito e secco, risulta più rigoroso sul piano tecnico e più curato dal punto di vista estetico, essendo stato eseguito per essere presentato al papa.

107. Laurain-Portemer 1968; Primarosa 2018.

108. D'Onofrio 1973, p. 296.

109. L'attribuzione alla Bricci dei due progetti della scalinata è stata presentata da chi scrive in un convegno tenutosi a Parigi nel mese di maggio del 2017 (Primarosa 2021). Nella sua monografia, pubblicata nel luglio dello stesso anno, Consuelo Lollobrigida ha preso in esame entrambi i disegni, illustrandoli con le didascalie invertite. La studiosa, inoltre, ritiene perduto il foglio inviato a Parigi da Benedetti e non si pronuncia sull'attribuzione del progetto oggi a Stoccolma, mentre riferisce con riserve a Plautilla Bricci quello della BAV, oscurando il contributo di Cesare D'Onofrio nel quale tale proposta era già stata avanzata (Lollobrigida 2017, pp. 82-83).

110. In altre sedi ufficiali Elpidio non esitò a riferire a Basilio Bricci persino il progetto del casino del Vascello («L'architettura [...] la condusse da' fondamenti il Signor Basilio Bricci architetto e pittore di esquisita intelligenza, assistito da ben regolare giuditio dalla sorella Signora Plautilla celebre pittrice, che anco concorse col suo pennello ad illustrare questa Casa»: Benedetti 1677, pp. 4-5).

111. Primarosa 2018, pp. 50-51. L'autore del disegno è lasciato anonimo in Lollobrigida 2017, pp. 82-83, dove il foglio è pubblicato con una didascalia non pertinente (fig. 53).

112. Kommer 1974, p. 159 (Dalle «osservazioni dal discorso del Signor Cavalier Bernini» di Nicodemus Tessin).

113. Cit. in D'Onofrio 1973, p. 299. Tale notizia è riportata come inedita in Lollobrigida 2017, p. 84.

114. D'Onofrio 1973, p. 293.

115. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 1° novembre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 125-126; cit. in Laurain-Portemer 1981, n. 1 p. 330; Primarosa 2018, p. 242, con trascrizione più estesa).

116. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 15 novembre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 160-161; cit. in Laurain-Portemer 1968, pp. 292-293; Primarosa 2018, p. 243, con trascrizione più estesa).

117. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 22 novembre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 175-179; cit. in Michel 1999, n. 18 p. 141, nn. 89-90 p. 255, n. 99 p. 256 e n. 55 pp. 274-275; Primarosa 2018, p. 244, con

trascrizione più estesa).

118. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 15 novembre 1660, cit.

119. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 14 dicembre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 279-281; cit. in Laurain-Portemer 1968, pp. 291-292; Michel 1999, n. 92 p. 255; Primarosa 2018, pp. 246-247, con trascrizione più estesa).

120. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 26 novembre 1660 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, cc. 665-666; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 293; Primarosa 2018, pp. 244-245, con trascrizione più estesa).

121. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 6 dicembre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 221-222; cit. in Laurain-Portemer 1968, pp. 291-292; Michel 1999, n. 56 p. 275; Primarosa 2018, p. 246, con trascrizione più estesa).

122. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 20 dicembre 1660 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 300-302; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 293; Michel 1999, n. 93 pp. 255-256; Primarosa 2018, pp. 247-248, con trascrizione più estesa).

123. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 10 gennaio 1661 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 347-349; cit. in Primarosa 2018, pp. 249-250).

124. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 24 gennaio 1661 (Parigi, AD, *Correspondance politique*, Rome, 140, cc. 351-354; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 292; Primarosa 2018, p. 250, con trascrizione più estesa).

125. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 31 dicembre 1660 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, cc. 680-682; cit. in Laurain-Portemer 1968, p. 293; Primarosa 2018, p. 248).

126. Lettera di Mazzarino a Benedetti, 21 gennaio 1661 (Parigi, AD, *Mémoires et Documents*, France, 285, c. 474v; cit. in Laurain-Portemer 1968, pp. 293-294; Primarosa 2018, p. 250).

127. Roisecco 1750, I, p. 156. Sulla storia e sul linguaggio architettonico dell'edificio si vedano in questo volume i saggi di Carla Benocci e Aloisio Antinori.

128. ASR, Fondo Cartari, vol. 186, c. 411.

129. ASR, TNC, off. 29, vol. 182, *Conventiones super fabrica inter illustrissimus dominus abate Elpidius de Benedictis et magistrus Marcus Antonius Beragiolum*, 15 ottobre 1663, cc. 380, 382, 397, 405-406 (il corsivo è mio). Cit. in D'Onofrio 1973, pp. 288-293; Benocci 2003, pp. 131-134.

130. ASR, TNC, off. 29, vol. 186, cc. 446-448 e 463-464; cit. in Benocci 2003, pp. 134-137.

131. Benedetti 1677, p. 62.
132. *Ibidem*.
133. Come ricorda Carlo Fea nel 1824, cit. in Belli Barsali 1970, p. 408. Sui caratteri tipologici e stilistici del casino nobile, soprannominato «Vascello» solo a partire dalla metà del Settecento, si veda il saggio di Aloisio Antinori in questo volume.
134. Benedetti 1677, p. 4; su Basilio Bricci cfr. Michel 1972b; Guerrieri Borsoi 2011, pp. 17-31. Sulle presenze dell'artista, dal 1662 al 1673, alle riunioni dell'Accademia di San Luca vedi Ventra 2019, pp. 201-202, 226, 228, 242, 244, 248, 254, 256, 264, 266.
135. «Nella volta è dipinta la Felicità con molte figure, che rappresentano quei beni che la costituiscono: opera insigne con li due ovati laterali della sudetta Signora Plautilla Bricci» (Benedetti 1677, p. 62).
136. Ivi, pp. 94-95.
137. Ivi, pp. 61-62.
138. ASR, Cartari Febei, vol. 63, c. 294v (il testamento di Ghibbesio fu aperto nella primavera del 1677); cit. in Bertolotti 1886b, p. 251; Michel 1972a; Mazzucco 2019 (cfr. il regesto biografico in questo volume). Consuelo Lollobrigida, che riporta tale notizia come inedita, ha datato il documento al 1645 (Lollobrigida 2017, p. 70).
139. Sulla vita di Giovanni Bricci scritta da Giano Nicio Eritreo si rimanda al saggio di Riccardo Gandolfi in questo volume.
140. Sul significato di questo evento si veda il saggio di Aloisio Antinori in questo volume.
141. Sull'attività di Plautilla nel campo dell'editoria e sulla sua produzione di disegni destinati alla stampa si rimanda al saggio di Riccardo Gandolfi in questo catalogo.
142. «1667. Sabato VIII di gennaio, venendo la domenica, passò all'altra vita la signora Felice Rondinini, in età di anni 74. Il suo cadavere fu portato privatamente al monasterio detto delle Rondanine, et ivi imbalsamato, se gli fece fare il ritratto dalla signora Plautilla Bricci; la mattina del lunedì 10 fu esposto in detta chiesa, per ivi seppellirlo»: ASR, Cartari Febei, vol. 263, c. 25v; segnalato in Mazzucco 2019, appendice online, p. 12.
143. ASR, Cartari Febei, 121, cc. 276-279; cit. in Giometti 2010, p. 129.
144. ASR, Cartari Febei, 263, c. 10; cit. in Giometti 2010, p. 206.
145. Sulle relazioni artistiche del personaggio vedi Giometti, Lorizzo 2019, pp. 50-72.
146. Ivi, p. 65, tav. XII (come anonimo pittore attivo a Roma nella seconda metà del XVII secolo, datato 1660 ca.). Dipinto pubblicato in Zaccchia Rondinini 1942, p. 32; Schlegel 1977, p. 28.
147. Olio su tela, cm 135,7 x 117. J. Kaczmarczyk, in *Skarby Sztuki* 2018, p. 111 (come anonimo, datato 1660 ca.); Giometti, Lorizzo 2019, p. 66 (come anonimo, datato 1660 ca.). Sulla tela di rifodero ottocentesca del dipinto è scritto: «Scola di Caracci/Felice Zaccchia».
148. Ivi, p. 65.
149. Si tratta al momento di un'ipotesi di lavoro che varrebbe la pena di verificare alla luce di un esame diretto di entrambe le opere. Ringrazio Joanna Kaczmarczyk per la gentile disponibilità e per gli utili scambi di idee.
150. Un «ritratto di Nina, compito assai bene, in tela d'imperatore»: ASR, Cartari Febei, 72, fasc. 7-12; cit. in Benocci 2019, p. 33.
151. ASR, Cartari Febei, 72, fasc. 18; cit. in Benocci 2019, pp. 33-41.
152. Ivi, p. 33.
153. AALSS, Cod. Misc., D1/5; AALSS, Cod. Misc., D1/8, cart. 74-82; cit. in Donadono 2000, pp. 38-39, 111-116 e 119; pubblicato come inedito in Lollobrigida 2017, p. 181.
154. Lettera di Benedetti a Mazzarino, 9 agosto 1660, cit.
155. Bartoni 2012, n. 90 p. 44 e pp. 239-243. Sull'attività del pittore Domenico Jacovacci (1624 ca.-1701) nell'Accademia di San Luca cfr. Ventra 2019. Il cavaliere Domenico Jacovacci, defunto nel luglio del 1661 (Guerrieri Borsoi 2017, p. 57), era scomparso poco prima dell'avvio dei lavori nell'Oratorio.
156. Trascritta come «Plaut.a Briccia Rom.a Invenit» in Lollobrigida 2017, p. 120, dove il dipinto è pubblicato per la prima volta con un'immagine antecedente al suo restauro.
157. Nel 1667 le tele sono state sostituite da copie e gli originali trasferiti nella Pinacoteca Vaticana. Cfr. Tempesta 1999, pp. 45-52 (con bibliografia precedente).
158. Bellori 1672, ed. 1976, p. 563.
159. Uno studio grafico della testa di Zaccaria è tracciato al verso del disegno preparatorio della figura di san Giuseppe dipinta nella *Morte di sant'Anna* di San Carlo ai Catinari, terminata nel novembre 1649: cfr. Sutherland Harris 1977, pp. 84-89.
160. A. Emiliani, in *L'ideale classico* 1962, p. 336.
161. Per un quadro d'insieme vedi Montanari 2000, pp. 39-49; Montanari 2002, pp. 117-137.
162. G. Previtali, in Bellori 1672, ed. 1976, p. XXVI.
163. Il pittore è citato più volte nella corrispondenza romana inviata da Benedetti a Colbert (Di Castro Moscati 1988; Primarosa 2018, *passim*).
164. Sul rapporto della nuova Accademia con quella di San Luca vedi Ventra 2019, pp. 84-117.
165. Cfr. Valetta 1903; Lapauze 1924.
166. Strunck 2008, pp. 128-133.
167. ASR, TNC, off. 30, vol. 305, c. 491v; cit. in Benocci 2007, p. 181.
168. L'imponente corona sorretta da due putti che sovrasta la cappella ribadisce e proclama la protezione accordata alle istanze cattoliche dalla Corona di Francia in un momento in cui Luigi XIV si stava ormai orientando verso la revoca dell'editto di Nantes.
169. Cfr. Michel 1981, pp. 129-171; Giometti 2009, p. 365.
170. Tamponate fino al 2010, la vetrata e le due feritoie sono state ripristinate durante l'eccellente restauro della cappella diretto da Luigi De Cesaris (cfr. cat. VI.3, appendice di Emiliano Ricchi).
171. Roberto 2014, p. 429.
172. Ivi, p. 427. Sulla questione vedi anche Primarosa 2014a.
173. Ivi, pp. 153-155, fig. 7. L'opera non figura nella monografia dedicata all'artista da Consuelo Lollobrigida (2017).
174. La pala di Baglione era collocata in origine nella chiesa della SS. Trinità (Primarosa 2011a; Primarosa 2013); fu trasferita nella «Chiesa nova» attorno al 1695-1699, quando i «Deputati della Fabbrica» provvidero alla commissione del nuovo arredo liturgico dell'altare maggiore, incorniciato da un monumentale fastigio in stucco con colonne di finto alabastro, sormontato dalla colomba dello Spirito Santo, da angeli e dalle allegorie della Fede e della Carità (Primarosa 2011a, fig. 1 p. 20). Non è da escludere che anche l'ideazione di questa monumentale macchina barocca sia da imputare a un precedente progetto di Plautilla. Il motivo della corona sorretta da angeli posta alla sommità del fastigio – eco dell'altare di Santa Maria in Traspontina di Carlo Fontana (1674) – trova infatti qualche analogia con il progetto bricciano per San Luigi dei Francesi. L'acquisto di «candelieri, croce e Piedestallo» e il pagamento di un tabernacolo, realizzato da «Martio Santini ebanista in Roma» e dorato dal romano Giuseppe Galli, testimoniano in quel momento l'avanzato stato dei lavori nel presbiterio, dotato nel 1699 di una balaustrata eseguita da «Stefano Gocciarelli e Lorenzo Vespa, scarpellini in Roma» (Primarosa 2013; Primarosa 2014b).
175. L'attribuzione alla Bricci del progetto degli stucchi mirtensi, avanzata per la prima volta da chi scrive (Primarosa 2014a pp. 153-156; Primarosa 2014b), è stata in seguito riproposta da Consuelo Lollobrigida senza citare correttamente la bibliografia precedente (Lollobrigida 2017, pp. 126-129).
176. Gli ingenti pagamenti ad artigiani romani negli ultimi anni del Seicento per l'acquisto di suppellettili liturgiche, candelieri, tabernacoli e «credenzoni» inducono a ritenere a quel tempo già ultimati gli stucchi all'interno della collegiata. I documenti conservati nell'Archivio Storico comunale – piuttosto

dettagliati per quanto riguarda i lavori architettonici – tacciono sull'identità degli artisti chiamati a realizzare l'apparato decorativo, plastico e pittorico della chiesa (cfr. Primarosa 2014b).

177. ASCPM, ARE 6/8, Lettere, 1642, carta sciolta.

178. Indispensabili per accogliere il corpo dell'edificio sul fianco scosceso della collina.

179. Il cantiere, fermo da un decennio anche a causa di una controversia con il muratore Pascaldi, sembrava pronto a ripartire: fu sottoposta all'attenzione del Buon Governo la «deputatione fatta in consiglio nella persona del Signor Martino Longhi, ad effetto di veder questi lavori, li capitoli fatti sopra la fabbrica, e la relatione del medesimo Signor Martino continente la somma di scudi tremilacento e diece. E per oggi appunto siamo stati in contraddittorio avanti Monsignor Mancini, et siamo restati d'esser un altro giorno con la presenza dell'istesso Signor Martino. Però sarà necessario che mandino m.ro Giovan Battista Genaroli informato di questo fatto, il quale dovrà portar seco quelle note che portò l'altra volta, et anco la copia delli capitoli del consiglio dove fu deputato il Signor Martin Longo, et la pianta della chiesa» (ASCPM, ARE 6/9, Lettere, carte sciolte).

180. ASCPM, ARE 6/9, Lettere, carta sciolta.

181. ASCPM, ARE 13/1, Fabbrica della Chiesa, c. 40v.

182. I prospetti della navata sono impaginati da un ordine di paraste ioniche che sostengono una trabeazione molto sporgente. Al livello del presbiterio lo spazio corrispondente alle navate laterali è occupato da due ambienti chiusi, ai quali si accede attraverso porte situate nella terza campata delle navatelle: a sinistra l'oratorio di Sant'Innocenzo martire, a destra un ambiente con funzione di sacrestia.

183. ASCPM, ARE 13/1, Fabbrica della Chiesa, c. 93v. Realizzato tra il 1702 e il 1722 su disegno di Cipriani, il campanile fu restaurato da Virginio Bracci nel 1794.

184. ASCPM, ARE 13/1, Fabbrica della Chiesa, carta sciolta.

185. «Illustrissimi Padroni Colendissimi, dal foglio resomi questa mattina da Valentino Pizzuti [mercante di Ripetta] mi favoriscano darmi notizia di quanto è stato stabilito dalle Signorie loro Illustrissime nel particolare dell'opera della facciata di cotesta loro Chiesa, et esser in procinto di metter mano à fabricare il fondamento che si deve accrescere alla detta facciata, e, desiderando la spiegazione delle misure à tenore delli Capitoli per maggiore intelligenza del Capo mastro muratore per poter operare, gl'annetto il foglio con la destinzione delle misure necessarie di detto fondamento, acciò potranno esser con facilità eseguite conforme le Signorie Loro Illustrissime desiderano, quale ho consegnato al Signor

Valentino come mi segnano, unito anco il disegno della medesima facciata che mi è stato consegnato dal Signor Antonio Savelli, che gli ritorna avvolto in un cannello, che è quanto in risposta de' loro commandi li servo, et incontrandosi alcuna difficoltà nell'operare, n'attenderò i di loro commandi per haver l'onore di ubedirli, mentre rassegnandomi con tutto lo spirito qual sono. Delle Signorie loro Illustrissime, Roma, 30 agosto 1722. Devotissimo et obligatissimo servitore, Sebastiano Cipriani» (ASCPM, ARE 13/1, Fabbrica della Chiesa, carta sciolta).

186. «Dovendosi portare in fuori con maggiore aggetto li pilastri della Chiesa di Poggio Mirteto converrà in detto maggior aggetto farvi il fondamento à tutta lunghezza della medesima facciata, cioè la partita dell'aggetto maggiore delli pilastri delle bande della Porta grande di mezzo, di lunghezza tutto unito palmi 60 di grossezza fuori dal vivo del muro vecchio di detta facciata palmi 5, inclusi li pilastri vecchi, profondi sino al terreno sodo e buono, sicura da potervi fabbricare, come si dimostra nella Pianta lineata di lapis lettere A, B. Proseguendo da una, el'altra banda avanti le doi porticelle laterali di lunghezza del resalto per ciascuna banda palmi 20, come si dimostra dalla lettera B al C, e dalla lettera A al D lineato di lapis, di grossezza dal vivo del muro vecchio della detta facciata palmi 4 profondo sino al terreno vergine come sopra. Et in tutto e per tutto, circa il materiale e modo di operare, si riporta à quanto si è descritto ne' Capitoli» (*ibidem*). Nell'ottobre dello stesso anno, «con ordine de' Signori Priori [fu] fatto il disegno di varie sagome, e modelli in grande per far l'opera dell'ornamento della suddetta facciata, cioè del primo ordine d'architettura, basamento, capitelli delli pilastri, architrave e cornice d'ordine dorico e delle porte, sì come del 2° ordine di sopra, basamento e cimasa del piedestallo, e delli pilastri, e capitello, architrave e cornice d'ordine jonico, e del finestrone, consegnati à Valentino Pizzuti mercante di Ripetta» (ASCPM, ARE 13/1, Fabbrica della Chiesa, carta sciolta).

187. *Ibidem*, carta sciolta. La facciata, del tipo a ordini sovrapposti, è la stessa ancora in opera: il settore centrale è delimitato da paraste binate, tuscaniche al primo livello e ioniche nel registro superiore; il livello inferiore è concluso agli estremi da paraste singole. Una qualche ricchezza d'invenzione formale si riscontra nelle incorniciature del portale centrale e del finestrone, che presentano mensole con *guttae* e volute laterali. Il timpano curvilineo del finestrone si interrompe per accogliere lo stemma coronato della città.

188. In quell'anno firmò la «misura e stima delli lavori di scarpello fatti per la Ven. Chiesa et Ospitale di San Luigi della Nazione Francese per la fabbrica del 2° palazzetto in Navona [...] da M.ro Carlo Torriani scarpellino» (APEF, Liasse 64a). La

nuova sacrestia rinnovava in forme barocche l'antica cappella progettata nel 1588 da Francesco da Volterra, ultimata nel 1606: vedi Roberto 2005, pp. 133-134. Al 20 aprile 1674 risale un dettagliato «Conto di lavori di legname fatti in servizio della Sagrestia della Chiesa di San Luigi de' francesi, cioè credenzoni, spagliere et altri lavori di noce messi in opera in detta Sagrestia fatti da m.ro Lazzaro Scaramello falegname, ordinati dalli Signori Deputati della Congregazione e dal Signor Giovanni Antonio de Rossi architetto» per una stima totale di oltre duemilacento scudi (APEF, Liasse 66a, 20 aprile 1674).

189. Ivi, 20 giugno 1675, c. 1; cfr. Primarosa 2014a, pp. 155-156.

190. APEF, Liasse 66a, 20 giugno 1675, c. 22.

191. Sulla Scala Regia si veda Marder 1997, in part. pp. 130-164.

192. Benedetti 1682. Sulle due incisioni cfr. E. Settimi, in *Antonio Gherardi* 2003, pp. 102-103 (con bibliografia precedente).

193. Per un quadro d'insieme su Gherardi architetto cfr. Kieven 2003; Bülau 2014.

194. La cupola della cappella Benedetti rivela a sua volta suggestioni derivate da quella della cappella Spada in Santa Maria in Vallicella, modellata nel 1667 da Giovan Francesco de Rossi. Lo stesso scultore, del resto, aveva eseguito gli stucchi della cappella del Re Santo. Analoghe glorie d'angeli e cherubini in volo attorno a un oculo centrale sono attestate a Roma nella volta della cappella De Rossi in Santa Maria in Montesanto, decorata in stucco nel 1677 dai siciliani Pietro e Francesco Papaleo. La fortuna di questo tipo di decorazioni è attestata anche da un anonimo progetto grafico oggi a Stoccolma (inv. NM H THC 2540), assai prossimo alle soluzioni adottate da Plautilla. Il foglio, che riporta al verso rapidi appunti anatomici, fu acquistato nella capitale papale nel 1716-1717 da Carl Gustaf Tessin, figlio di Nicodemus il Giovane, cfr. *Nicodemus Tessin* 2004, n. 219, p. 162.

195. Nei pennacchi compaiono profeti e altri personaggi dell'Antico Testamento, tra i quali David coronato con la lira.

196. La figura dell'Eterno, inoltre, appare simile a quella dipinta dalla Bricci nella lunetta lateranense. I pennacchi accolgono quattro santi appartenenti a diversi ordini religiosi, rappresentati con la parte superiore del busto sporgente quasi a tutto tondo.

197. Nei pennacchi sono i quattro Evangelisti con i loro rispettivi attributi.

198. La prima cappella di sinistra è decorata con una finta prospettiva dipinta.

199. Nei pennacchi si riconoscono, su mensole a volute, le quattro Virtù cardinali.

200. I quattro Dottori della Chiesa intenti a scrivere ospitati nei pennacchi accompagnano il trionfo della Vergine rappresentato in alto.

UNA RIVOLUZIONE SILENZIOSA PLAUTILLA BRICCI PITTRICE E ARCHITETTRICE

a cura di Yuri Primarosa



CATALOGO MOSTRA
Roma, Galleria Corsini, 4
novembre 2021 - 19 aprile
2022

La prima esposizione dedicata alla celebre "architетtrice" narrata da Melania Mazzucco: Plautilla Bricci (1616-post 1690).

Il catalogo presenta i risultati delle ricerche di alcuni dei maggiori specialisti dell'artista e del suo contesto culturale: oltre ai saggi di Melania Mazzucco e di Yuri Primarosa – autore di contributi fondamentali sulla produzione pittorica e grafica della Bricci –, gli studi di Aloisio Antinori, Carla Benocci, Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Riccardo Gandolfi, Gianni Papi e Magda Tassinari e **il restauro dei progetti di Plautilla conservati presso l'Archivio di Stato di Roma, la scoperta di documenti inediti sulla sua vita e l'identificazione di nuove opere dell'artista permettono di fare nuova luce sulla sua carriera e sulla sua ampia produzione, pittorica e architettonica**, anche dal punto di vista tecnico e stilistico.

Come quasi tutte le sue colleghe, anche Plautilla era figlia d'arte, e nella bottega romana del padre Giovanni, attivo nell'entourage del Cavalier d'Arpino, acquisì molto di più che i soli rudimenti nel disegno e nel colorire. Oltre a dipingere insegne di botteghe e a impiastriare muri e tele, il Briccio era un erudito militante in diverse accademie letterarie romane, musicista e compositore dilettante, poligrafo e poeta, attore e commediante.

Il sodalizio con l'abate Elpidio Benedetti fu decisivo per Plautilla, che accanto al ricamo e alla pittura "in piccolo", poté cimentarsi nell'esecuzione di diverse pale d'altare, nell'ideazione di importanti apparati decorativi e nella progettazione di altre «opere insigni». Servitore romano del cardinale Mazzarino e poi di Colbert nelle funzioni di «agente del Re Christianissimo», Benedetti fu per oltre un cinquantennio una figura chiave nel fervido dialogo politico e artistico tra Roma e Parigi. L'abate, inoltre, era uno scaltro *marchand-amateur* e artista dilettante egli stesso, in rapporti di familiarità con alcuni dei più famosi maestri dell'epoca (Bernini e la sua bottega, Pietro da Cortona, Sacchi, Grimaldi, Romanelli).



360 pp. ■ 165 ill. a colori
brossura con alette ■ 19,8 × 27 cm
35,00 €
978-88-3367-159-8

Yuri Primarosa è conservatore presso le Gallerie Nazionali di Arte Antica. I suoi interessi scientifici vertono prevalentemente sulla pittura e sulla grafica prodotte a Roma nei secoli XVII e XVIII. Tra le sue pubblicazioni più recenti si segnalano il catalogo ragionato dei disegni e dei dipinti di Ottavio Leoni (2017); lo studio su Elpidio Benedetti e Plautilla Bricci (2018); il catalogo della mostra *Il trionfo dei sensi. Nuova luce su Mattia e Gregorio Preti* (2019); gli atti del convegno *Barocco in chiaroscuro. Persistenze e rielaborazioni del caravaggismo nell'arte del Seicento* (2020).



#SEICENTO #PLAUTILLABRICCI #PITTURA
#ARCHITETTURA #DOLNEARTISTE
#ELPIDIOBENEDETTI #CARDINALMAZZARINO





Giulio Einaudi editore



Super ET | pp. 568 | € 15,00

In libreria dal 26 ottobre 2021

«Tirar su una casa. Scegliere le tegole del tetto e il mattonato del pavimento. Immaginare facciate, logge, scale, prospettive, giardini. Per quanto ne sapevo, una donna non l'aveva mai fatto».

Nel maggio del 1624 un uomo accompagna la figlia sulla spiaggia di Santa Severa, dove si è arenata una creatura chimerica. Una balena. Esiste anche ciò che è al di là del nostro orizzonte, è questo che il padre insegna a Plautilla. Una visione che contribuirà a fare di quella bambina un'artista, misteriosa pittrice e architettrice nel torbido splendore della Roma barocca. Mentre racconta fasti, intrighi, violenze e miserie della città dei papi, e il fervore di un secolo insieme bigotto e libertino, Melania G. Mazzucco ci regala il ritratto di una straordinaria donna del Seicento, abilissima a non far parlare di sé e a celare audacia e sogni per poter realizzare l'impresa in grado di riscattare una vita intera.

Melania G. Mazzucco è nata a Roma. Presso Einaudi ha pubblicato, fra gli altri, *Sei come sei* (2013), *Vita* (2014) e *Io sono con te* (2016). Nel 2019 esce *L'architettrice*, ora ripubblicato in Super ET. Di pittura ha scritto, inoltre, in *La lunga attesa dell'angelo* (2008) e *Il museo del mondo* (2014).

Per ulteriori informazioni: Ufficio Stampa Giulio Einaudi editore

giulia.zagrebelky@consulenti.mondadori.it

Grazie a Elpidio, la Bricci poté concretizzare le sue ambizioni universali, affermandosi anche come architetto: un evento talmente eccezionale da richiedere l'invenzione di un nuovo termine appropriato, quello di "architettatrice". Nel 1662-1663 ebbero inizio i lavori della sua opera più famosa, barbaramente distrutta nel 1849 durante l'assedio francese di Roma: la **Villa Benedetti fuori Porta San Pancrazio**, «edificata a similitudine di un Vascello sopra uno scoglio». A quel cantiere memorabile presero parte artisti di grido del calibro di Cortona e Grimaldi, che ne impreziosirono le forme esuberanti e vagamente oniriche, simili a quelle di un castello di Walt Disney. Ma non tutte le cose della Bricci sono andate perdute. Possiamo ancora ammirare la sua icona di Santa Maria in Montesanto (1635-1640), il lunettone dei canonici lateranensi e altre due vaste tele a Poggio Mirteto, pulite per l'occasione: lo splendido stendardo destinato alla chiesa di San Giovanni Battista (1675) e la *Madonna del Rosario* (1683-1687) del duomo dello stesso borgo sabino che aveva dato i natali al padre di Elpidio: Andrea Benedetti, ricamatore papale, del quale si presentano in mostra le prime opere certe. Infine, abbiamo la cappella Benedetti di San Luigi dei Francesi (1673-1680), accanto ai Caravaggio della cappella Contarelli, che riscosse l'ammirazione dei più intendenti.



Sommario

Premessa, <i>Flaminia Gennari Santori</i>	8
La rivincita di Plautilla, <i>Yuri Primarosa</i>	10

Saggi

Una certa donna che vive ancora, <i>Melania G. Mazzucco</i>	13
Plautilla Bricci disegnatrice, pittrice, architettatrice. Verso un catalogo ragionato, <i>Yuri Primarosa</i>	44
Alla ricerca di Giovanni Bricci pittore, <i>Maria Barbara Guerrieri Borsoi</i>	103
Dal «sordido mestiere» al leone rampante. Giano Nicio Eritreo e le ambizioni della «casata» dei Bricci, <i>Riccardo Gandolfi</i>	124
La villa Benedetta di Plautilla Bricci: «chi vuol godere la quiete della villa, dee portarvi seco quella dell'animo», <i>Carla Benocci</i>	135
Celebrare Luigi XIV nella Roma del tardo Seicento (1661-1690): Elpidio Benedetti, Plautilla Bricci e gli artisti della loro cerchia, <i>Aloisio Antinori</i>	156
Andrea Benedetti e i maestri del ricamo nella Roma del primo Seicento, <i>Magda Tassinari</i>	199

Opere

I. Barocco in rosa.....	216
II. L'esordio pubblico e il sodalizio con Elpidio Benedetti.....	226
III. Tra Roma e Parigi. Il rapporto con il cardinale Giulio Mazzarino	244
IV. Trinità dei Monti tra progetti e celebrazioni.....	264
V. Plautilla architettatrice: la villa del Vascello.....	282
VI. Plautilla pittrice: i capolavori.....	302

Plautilla Bricci. Cenni biografici, <i>Melania G. Mazzucco, Yuri Primarosa</i>	341
--	-----

Bibliografia.....	344
-------------------	-----

Indice dei nomi.....	355
----------------------	-----



Galleria Corsini:

*gli interventi di adeguamento funzionale e
di conservazione e tutela delle opere e
degli apparati decorativi*

A cura di Flaminia Gennari Santori

Progettazione e direzione lavori: Dario Aureli

Restauri: Consorzio Recro con la direzione di Paola Nicita; Laboratorio di restauro delle Gallerie Nazionali

Revisione conservativa delle opere della collezione: Laboratorio di restauro delle Gallerie Nazionali di Arte Antica, diretto da Chiara Merucci

Allestimento: Alessandro Cosma

Collection Manager e allestimento delle sale: Maria Assunta Sorrentino, con Maria Francesca Castaldo, Maura Garofalo, Elisabetta Guerriero

SCHEDA

Dal 5 novembre 2021 le Gallerie Nazionali di Arte Antica riaprono la sede di Galleria Corsini, in via delle Lungara, dopo 12 mesi di chiusura dovuta a necessari interventi di manutenzione straordinaria, adeguamento degli impianti e riallestimento delle sale espositive.

Volendo rispettare rigorosamente la struttura e l'impianto dell'unica quadreria settecentesca romana ad essere rimasta dopo tre secoli pressoché inalterata, i lavori effettuati sono stati condotti soprattutto sotto la superficie, in modo da permettere da una parte una migliore **tutela e salvaguardia delle opere d'arte** qui custodite e dall'altra di **garantire ai visitatori il massimo della sicurezza e della semplicità di fruizione** della collezione.

I lavori derivavano dall'esigenza di adeguare la Galleria alle normative in materia di sicurezza sia per i locali tecnici che per i servizi a disposizione dei dipendenti e del pubblico. **L'adeguamento e messa a norma degli impianti elettrici e speciali** (con un nuovo sistema antincendio e antintrusione), ha permesso anche una corposa opera di bonifica da impianti e apparecchiature ormai abbandonate e dismesse da anni che comportavano anche potenziali situazioni di rischio per la sicurezza delle persone e per la tutela di strutture e collezioni.

Il completamento del nuovo impianto di illuminazione – esteso ora a tutte le sale - ha permesso una nuova e più efficiente fruizione degli spazi e delle opere esposte, garantendone una più facile lettura.

Sin dall'ingresso, il visitatore potrà apprezzare i lavori di riqualificazione, che hanno portato alla realizzazione di un **nuovo bancone di accoglienza – bookshop** – realizzato su progetto di Enrico Quell, che da anni collabora con al riallestimento delle Gallerie Nazionali – e all'introduzione di armadietti dove riporre oggetti ingombranti. In un secondo momento l'accesso alla Galleria sarà normalizzato con tornelli automatici.

L'installazione della **rete wi-fi** permetterà al pubblico di poter godere al massimo della visita, dando la possibilità di utilizzare in loco sui propri dispositivi (tablet, smartphone, pc) **la guida digitale gratuita in italiano e in inglese** basata sulla piattaforma di gestione delle collezioni del museo e sviluppata dal **Consorzio Glossa**. Si tratta di una guida concepita per consentire l'identificazione delle opere nel particolare allestimento settecentesco voluto dal cardinal Neri Maria Corsini con dipinti disposti su più livelli e privi delle consuete didascalie. Contestualmente è stato messo a disposizione del pubblico anche un rinnovato apparato didattico fisso all'interno delle sale.

Il rinnovamento della Galleria Corsini ha anche aumentato il numero di **servizi igienici a disposizione per il pubblico**, completamente rinnovati e oggi accessibili anche a persone con disabilità, nonché dotati di fasciatoio.

Per quanto riguarda **l'apparato decorativo**, in particolare della volta dell'anticamera e della prima galleria, dei cornicioni interni e degli imbotti delle finestre, un attento lavoro di restauro ha permesso di colmare le lacune e restituire alla Galleria il suo splendore originario.

La chiusura della Galleria è stata anche l'occasione per avviare un percorso di **analisi conservativa delle opere**, di verifica e sostituzione degli apparati di sostegno curato da Chiara Merucci e Pilar Grazioli del Laboratorio di restauro delle Gallerie che proseguirà anche nei prossimi mesi in collaborazione con l'Università di Urbino.

L'occasione della riapertura ha permesso anche di riportare in Galleria alcune opere precedentemente in deposito, come le *Isole Borromee* di Vanvitelli o il *Cleobi e Bitone* di Blanchet, e di valorizzare alcuni dei capolavori della collezione, dalla *Negazione di Pietro* di Ribera alla *Madonna del latte* di Murillo, primo passo di un più vasto progetto di riallestimento della Galleria Corsini curato da Flaminia Gennari Santori e Alessandro Cosma.