

Antonio Cavallucci e la sua pittura religiosa Un *pictor christianus* nella Roma di Pio VI*

Steffi Roettgen

Il governo di Pio VI Braschi (1775-1799), sebbene travagliato da continui conflitti con le monarchie europee ed i loro sempre più tenaci attacchi all'autorità pontificia, era culturalmente un periodo di grande lustro¹, come attestano le numerose imprese artistiche, ma anche gli spettacoli religiosi e le cerimonie pompose, commentati con stupore dai viaggiatori stranieri² abbagliati dalla bellezza dei rituali e dallo splendore delle rappresentazioni religiose, anche se spesso critici verso i principi tradizionali e ortodossi che si celavano dietro le quinte di questi eventi³.

Con la scelta del nome "Pio" – in diretto riferimento a San Pio V (1566-1572) come uno dei più fervidi promotori della riforma ecclesiastica – il cinquantottenne Gianangelo Braschi, eletto il 15 febbraio 1775, aveva indicato sin dall'inizio del suo governo la linea guida per il rinnovo morale e religioso che intendeva di seguire per combattere i pericoli di eresia e di disgregazione. Il programma del Papa è già esplicito nella sua prima *Enciclica* pubblicata nel Natale del 1775 e in concomitanza con la chiusura dell'Anno Santo, che sarebbe stato l'ultimo dello Stato della Chiesa di antico regime. Le ben note vicende politiche che hanno poi contrassegnato la fine tragica del pontificato di questo Papa deportato da Napoleone in Francia solo per morirvi nel 1799, trovano il loro riscontro nella situazione artistica romana che con la frattura tra il Settecento e l'Ottocento⁴ subirà un radicale cambio di direzione, causato dalla catastrofe del 1798 che sconvolse Roma e i suoi artisti forse non meno del *Sacco di Roma* del 1527.

Se da un lato le riforme del Papa miravano ad una più funzionale e moderna amministrazione dello stato pontificio conforme ai principi illuministici, in tutto ciò che riguardava la religione e la fede, i suoi principi erano conservatori se non ortodossi⁵ e rivelavano lo spirito della Controriforma come reazione al crescente laicismo e a "un mostruoso desiderio di innovazione" che – sempre secondo l'*Enciclica* del 1775 – "minacciava le fondamenta della religione e dei canoni sacri"⁶. Accanto alla formazione teologica dei sacerdoti, Pio VI considerava l'abbellimento e la dignità della "Casa di Dio" una delle basi della religiosità popolare, fidando nell'effetto benefico che le opere d'arte e gli oggetti del culto suscitano nei fedeli, indirizzandoli al rispetto delle "cose sacre"⁷. Invitando i vescovi a dare non meno splendore alla chiesa come "palazzo del Dio vivente" che ai palazzi episcopali li ammonisce: "Quale controsenso sarebbe vedere i paramenti sacri, gli ornamenti degli altari e tutta la suppellettile, polverosi di vecchiaia, cadere a pezzi, o far mostra di un vergognoso sudiciume, mentre la tavola episcopale fosse sontuosamente adorna, e i vestiti del sacerdote eleganti!"⁸. Le chiese con i loro apparati d'immagini sacre sugli altari, i numerosi sottoquadri e gli *ex-voto* di ogni genere dovevano essere i contrassegni visivi del rinnovo della vita religiosa che Pio VI si era proposto di effettuare.

Il suo programma religioso-artistico prende forma per la prima volta negli affreschi di Cristoforo Unterperger, eseguiti nel 1777 secondo le istruzioni dello stesso Pontefice nel Museo Pio Clementino: oltre alla *Roma che riceve la sua perpetuità dalla Religione* (Tav. 37), egli vi raffigurava la *Roma sacra in atto di sollevare il genio delle belle arti*⁹ (Tav. 38). Conformi al concetto di Pio VI sono le osservazioni di Luigi Lanzi che da buon ex-gesuita interpretava lo scambio tra religione e arte come una delle cause dello “splendore de’sacri tempj confacente ad una metropoli della Cristianità, il quale con le arti si mantiene, e scambievolmente mantiene le arti” e vedeva in Pio VI un “protettore liberalissimo delle belle arti”¹⁰.

Lo studio monografico che Jeffrey Collins ha dedicato a Pio VI e al suo mecenatismo ha messo in luce le sue numerose imprese artistiche soprattutto nel campo dell’architettura e dell’urbanistica spiegando e rivelando i legami tra queste ultime e le strategie teologiche e politiche di questo Papa che, pur prevedendo lucidamente il declino imminente del potere temporale della chiesa¹¹, s’impegnò più dei due suoi predecessori diretti, per adornare Roma e il suo circondario, e soprattutto il Vaticano, di sontuosi edifici, musei, obelischi, e piazze, con scenari che fino a oggi rimangono nella fisionomia romana punti saldi di riferimento urbanistico.

Il ruolo della pittura nel pontificato di Pio VI, messo recentemente a punto da un’équipe di studiosi romani con promettenti e innovativi quesiti d’indagine¹², è stato certamente meno brillante dopo la morte dei due grandi protagonisti Mengs (1779) e Batoni (1787). Tra i pittori che per decenni fornivano il “materiale” per i nuovi culti, per le funzioni effimere, per beatificazioni e canonizzazioni e per le decorazioni delle residenze pontificie e aristocratiche si profilavano pittori pressoché sconosciuti fuori del contesto locale. Mancava, infatti, alla pittura romana un “vero e proprio caposcuola capace di rinnovarne l’impulso e di conservarle un indiscusso prestigio europeo”¹³. Ma è anche vero che c’erano sempre disponibili artisti abili e ben preparati per soddisfare le richieste dell’aristocrazia romana e della curia che offriva ancora numerosi incarichi. Pur non raggiungendo il volume e l’importanza di un tempo si trattava sempre di opere prestigiose destinate anche all’agro romano e a centri minori dello Stato della Chiesa come Loreto, Spoleto, Urbino, Viterbo, Jesi, Foligno, Fabriano, Gubbio, per citare soltanto quelli meglio documentati e conosciuti. La situazione assomiglia in un certo senso al pontificato di Sisto V il quale era, infatti, un modello di riferimento per Pio VI nelle sue imprese artistiche¹⁴.

Per rendersi conto della complessità e diversità dei gruppi di pittori accademici che operavano a Roma durante il pontificato di Pio VI è sufficiente raggrupparli secondo le loro date di nascita. Prendendo come data di riferimento l’anno 1775 che segna l’inizio del suo papato, le “classi” dei pittori in questo momento presenti e attivi a Roma si dividono in tre generazioni. Agli “anziani” (nati tra il 1700 e 1730) appartengono Francesco Caccianiga (1700-1781), Andrea Casali (1705-1784), Gaetano Lapis (1706-1776), Pompeo Batoni (1708-1787), Ludovico Stern (1709-1777), Domenico Corvi (1721-1802), Gavin Hamilton (1723-1798), Nicola Lopiccola (1727-1790), Laurent Pecheux (1729-1821). Nella “classe” media (nati tra il 1730 e il 1749) troviamo Anton von Maron (1731-1808), Mariano Rossi (1731-1807), Taddeo Kuntze (1732-1793), Cristoforo Unterperger (1732-1798), Tommaso Conca (1734-1822), Domenico De Angelis (1735-1804),

Pietro Angeletti (1737-1798), Pietro Labruzzi (1738-1805), Antonio Concioli (1738-1820), Bernardino Nocchi (1741-1812) e Ermenegildo Costantini (1731-1791). Nella “classe” dei giovani (nati tra 1750 e 1760), formatasi a Roma secondo i principi consolidati e perfezionati durante un secolo tramite concetti e istituzioni create appositamente dalla Santa Sede, spiccano invece pochi nomi, e sono quelli di Giuseppe Cades (1750-1799), allievo di Corvi, e di Antonio Cavallucci (1752-1795), allievo di Stefano Pozzi e Gaetano Lapis, seguiti da una schiera di altri giovani che dopo gli anni di formazione tornavano nelle rispettive patrie (Pietro Pedroni, Giuseppe Pirovani, Teodoro Matteini). L'elenco che non mira ad un repertorio completo, rivela una percentuale alta nelle due categorie degli “anziani” e degli individui di mezza età. Passando al 1780 la situazione non cambia sostanzialmente perché sono tuttora attivi molti dei protagonisti consueti e il quadro non cambia nemmeno nel 1790 quando si notano poche presenze più giovanili giunte da fuori come Francesco Manno (1752-1831), Felice Giani (1758-1823), Gaspere Landi (1756-1830) e Stefano Tofanelli (1752-1812).

Questa breve statistica che mette in evidenza la longevità, la robustezza, e la stagnazione del mondo artistico romano durante l'ultimo Settecento, rivela però anche una certa compattezza delle tre generazioni di pittori di storia, attivi prima del crollo del governo pontificio, che, nonostante i loro differenti indirizzi e talenti, condivisero gli ideali e i principi accademici. Lo affermano sia la voce sempre critica di Alessandro Verri¹⁵ come anche il commento di Lanzi: “Sul finire di questo libro volentieri tesserei elogio ai molti de' professori viventi che operarono o attualmente operano in Roma: ma il nominarli tutti è difficile, il tacerne alcuno parrebbe ingiuria. Ben può dirsi che se la pittura va crescendo, il suo avanzamento cominciò in Roma [...]. Un tal criterio le si è raffinato anche più nel presente secolo, il cui spirito è rispettar meno i pregiudizi e far più uso della ragione [...]. Così, cresciuti i sussidi, estesa la coltura in ogni cetto civile, la quale in altri tempi era ristretta in pochi, l'arte prende un nuovo tuono, animata anche dall'onore e dall'interesse”¹⁶. Per un solo artista Lanzi fa eccezione dal principio di non pronunciarsi sui viventi, ed è Domenico Corvi del quale disegna un breve profilo perché maestro di Giuseppe Cades, morto nel 1799¹⁷. Così Lanzi dedica un breve cenno anche ad Antonio Cavallucci, morto nel 1795, considerandolo fra i “più valenti artefici del suo tempo”¹⁸.

La critica d'arte non ha dato molto valore al giudizio positivo e ottimista di Luigi Lanzi sulla scuola romana di fine secolo e, infatti, la rivalutazione di essa in campo internazionale è dovuta alle ricerche e alle attività espositive degli ultimi decenni, che hanno dato anche il giusto peso al contributo dei pittori stranieri che durante la loro permanenza romana sconvolsero le regole e le norme stabilite dalla tradizione come fecero il gruppo attorno a Johann Heinrich Füssli e Serbelloni, e anche a quelli che conquistarono il pubblico romano – sia straniero che locale – con opere che, oltre la perfetta padronanza delle regole, esprimevano e promettevano lo spirito di una nuova epoca, come accadde con i giovani *pensionnaires* francesi attorno a Jacques Louis David, per non parlare del circolo eccentrico attorno a Felice Giani¹⁹. Sono stati precisati ed analizzati gli stretti legami tra il mondo locale e quello dei forestieri al punto di far intendere meglio il clima culturale di questi anni²⁰, e grazie a queste ricerche incrociate, anche Angelica Kauffmann – personaggio chiave per i forestieri ma un po' appartato nel contesto romano – ha trovato la dovuta attenzione²¹.

Tra gli artisti romani la maggiore visibilità internazionale è toccata senza dubbio a Pompeo Batoni e a Giuseppe Cades²², spiegabile – nel caso di Batoni – con la modernità della sua ritrattistica delle élite oltremontane, e in quello di Cades col suo talento di disegnatore moderno che supera anche iconograficamente il repertorio accademico. In seconda linea rimangono Cristoforo Unterperger e Domenico Corvi, entrambi però rivalorizzati recentemente da mostre con catalogo critico²³. Per rimanere nel genere delle mostre monografiche mancano ancora studi complessi su altri esponenti della scuola romana che stanno a cavallo tra Sette e Ottocento, come Bernardino Nocchi, Tommaso Maria Conca, Anton Maron²⁴ e appunto Antonio Cavallucci che malgrado le due biografie, apparse velocemente dopo la sua morte nel 1795²⁵ resta forse la figura meno nota, anche se alcune delle sue opere, come la *Vestizione di S. Bona* nel Duomo di Pisa (*Fig. 1*) godono una certa notorietà²⁶. Per Lanzi questa “sacra cerimonia (...) spira pietà, ch’egli, piússimo per costume, e sentiva e perciò esprimeva sempre lodevolmente”²⁷.

Forse è proprio per questa “pietà” delle sue opere che egli è rimasto una figura di secondo piano²⁸. Tra i fattori che hanno causato la sua marginalità rispetto ad altri pittori romani conta senz’altro il grande numero di opere sacre come anche la concentrazione delle sue poche opere a soggetto profano in una delle rare dimore romane che ha resistito ai tempi²⁹. Certamente il motivo meno incisivo per questa dimenticanza è stata la morte del pittore a soli 43 anni avendo egli prodotto un’opera piuttosto notevole come quantità e anche di qualità pittorica nell’arco dei trent’anni di ininterrotta attività. Di sicuro la sua precoce scomparsa seguita a distanza di quattro anni da quella di Giuseppe Cades, quasi coetaneo e spesso coinvolto negli stessi cantieri, ha però impedito il ripetersi di una classica competizione artistica. Come allievi dell’accademismo romano entrambi erano partiti dallo stesso indirizzo artistico, ma essendo talmente differenti di mentalità e temperamento, erano destinati ad assumere il ruolo di antipodi competitivi che nel contesto romano è stato spesso fonte di creatività e vitalità artistica. Lanzi ha definito Cades “un talento d’imitazione pericoloso alla società, quando la probità delle massime e del costume non lo sostiene” criticandolo perché usava il suo talento ad imitare le maniere dei grandi maestri tra cui anche Raffaello per contraffare e ingannare i conoscitori³⁰. Senza approfondire qui l’aspetto dei “pericoli” che Lanzi vede sorgere con l’assenza de “la probità delle massime” che tinge la fisionomia di Cades dell’aria dell’artista ribelle – è ovvio che Cavallucci è la sua contro-figura etica, conforme alla tipologia del *pictor cristianus*, sin dal medioevo collegato alla leggenda di San Luca che dipinge la Madonna, per cui immagine referenziale delle corporazioni e accademie, ma riaffermata dalla Controriforma quando la concordanza tra arte e vita³¹ assunse una funzione normativa per “purgare” l’arte dagli eccessi formali³² che viene ancora ribadita durante il Settecento, soprattutto in ambito accademico.

La biografia di Giovanni Battista Vinci fa vari cenni ai buoni rapporti che ebbe il Cavallucci con il cardinale Romualdo Braschi al quale come anche al fratello Luigi Braschi³³ fece il ritratto (*Fig. 2*)³⁴. Lo stretto legame con l’*entourage* del Papa viene confermato dal disegno per un cenotafio eseguito nel 1790 che celebra il rifacimento della via Appia e la bonifica della palude pontina (*Fig. 3*) con una composizione che contiene un medaglione del ritratto del Papa di profilo, affiancato da due figure allegoriche, e incoronato da un genio alato con la tiara³⁵. Caval-

lucci ebbe anche l'onore di ritrarre il Papa, ma sembra che il risultato non incontrò grande applauso³⁶. Il fatto però che Pio VI lo definisse il "Raffaello del suo tempo"³⁷, è la prova che lo stimava nelle sue qualità di pittore di soggetti sacri al punto di consentire la commissione di quattro quadri al Cavallucci destinati alla sua impresa più importante quale era la Sagrestia di S. Pietro (*Tavv.* 39-42).

Lo stretto legame tra gli ideali artistici della chiesa e l'interpretazione di Raffaello emerge dalle *Orazioni* tenute in Campidoglio durante le premiazioni dell'Accademia di San Luca e stampate nelle pubblicazioni periodiche di essa. Pur essendo create *ad hoc* per le solennità accademiche, le *Orazioni* riflettono le posizioni ufficiali perché formulate da teologi legati alla corte papale, che sfruttavano l'occasione per propagare le linee guida per gli artisti³⁸. Il frequente riferimento a Raffaello come pittore religioso era anche dovuto all'immagine che l'Accademia di San Luca si era formata dell'Urbinate in base al dipinto donatole da Federico Zuccari a suo tempo che raffigura S. Luca come pittore della Madonna accompagnato dal giovane Raffaello³⁹. Non a caso tutti gli autori delle *Orazioni* sono anche *pastori in Arcadia*, istituzione custode e garante di questi stessi ideali⁴⁰. Una precoce testimonianza di ciò che oggi s'intende come il *Revival* dei primitivi⁴¹ è il *Discorso sull'arte a Roma in età moderna* del 1758 di Francesco Carrara (1716-1793), "uomo di intransigenza ortodossa" che esalta la "fede schietta dei primi cristiani" immaginandosi "quasi trovarci presenti alle loro mense frugali, mirare le lor semplici costumanze e quasi dissi gustare della loro santissima compagnia; provando perciò entro dell'Animo sentimenti d'umiltà e di compunzione, ed un certo generoso sdegno del vivere de' nostri tempi tanto degenerate da quella semplicissima, ed innocente età"⁴². Nell'*Orazione* del 1775, primo anno del governo di Pio VI, pronunciata da Monsignore Giulio Cesare Capece Anghillara "Segretario della Sacra Congregazione delle Indulgenze e fra gli Arcadi *Rorido Attico*", Raffaello è chiamato in causa come il perfetto esempio che collega "l'imitazione del bello naturale" alla "imitazione del bello artificiale" seguito da un elogio delle sue opere: "Così formò Egli quelle immortal pitture, dove splendono con lume chiarissimo la nobiltà dell'invenzione, la purità del disegno, la naturalezza elegante, l'espressione, il decoro, il costume, e dove tutto appare condito di una grazia indicibile per cui si fa più seducente, e vaga la bellezza medesima"⁴³. Nella *Orazione* di Alessandro Lante (1762-1819), allora "canonico di S. Pietro e prelado domestico della Santità di Nostro Signore e fra gli Arcadi *Cleomato Cilleneo*", letta nel 1786, anno in cui Cavallucci partecipava probabilmente all'evento essendo stato proprio allora nominato ed eletto accademico di merito⁴⁴, Raffaello viene elogiato come simbolo della "nobile semplicità la quale a tal grado d'eccellenza condusse dove non era mai pervenuta"⁴⁵. Pur riflettendo le teorie correnti dell'epoca - ad esempio quelle di Mengs⁴⁶ - la definizione della pittura di Raffaello data dai due canonici rivela un atteggiamento molto specifico. I termini *nobiltà, decoro, costume e purità* rimandano alla teoria artistica post-tridentina come anche il monito di Monsignor Capece, quando dichiara che la pittura non soltanto deve "appagare l'intelletto, ma muovere il cuore raccomandando ai giovani pittori di evitare gli "errori" di "una certa stravaganza" nata da "uno smoderato desiderio d'immaginare difficoltà per avere la gloria di superarle" e "un soverchio amore per la novità"⁴⁷. Monsignor Pietro Girolamo Franceschi "Referendario dell'una e dell'altra segnatura e in Arcadia *Arisbo Focidense*" dedicava la sua *Orazione* del

1792 al tema *ut pictura poesis* commentando tra l'altro il ruolo dell'immagine il cui "linguaggio [è] da tutti inteso, che né per difetto di memoria si obblia, né dal tempo audace cancellasi". Dando una svolta teatrale al suo discorso, prosegue: "Ma qual intanto da lungi venerabile immagine si avvicina? Al maestoso divino aspetto alla pura luce, che l'accompagna, riconosco la Religione. E colei, son'io, ella mi dice, a cui le arti della scultura, pittura ed architettura tributarono tutto ciò che esse hanno di più grande, di più leggiadro, di più eloquente"⁴⁸.

Il riferimento a Raffaello benché logorato dall'uso retorico mira al suo ruolo come *pictor christianus* che era in accordo con la sua immagine adottata dall'Accademia di San Luca durante il Sei e il Settecento e soprattutto da Bellori e Maratti⁴⁹. Uno dei primi pittori che hanno aderito in modo quasi totalitario a questa nuova norma fu Mengs – che poi è stato uno dei primi ad incoraggiare il giovane Cavallucci⁵⁰ – quando nel 1749 dipinse a Roma il suo primo quadro con una storia sacra⁵¹. Soltanto raramente, ed è quando egli si rende conto dell'identificazione con l'Urbinate impostagli con il nome, Mengs concede però un elemento emotivo al suo rapporto con Raffaello che rimane sostanzialmente accademico⁵². Di tutt'altro tenore è invece l'approccio a Raffaello nelle citate *Orazioni* accademiche che elogiano la sua "grazia indicibile" e la vaga e seducente bellezza. Essendo portato "alla dolcezza ed alle grazie" e incline a tutto ciò che riguardava la religione e soggetti sacri è ben probabile che Cavallucci fosse un attento ascoltatore di tali discorsi pronunciati nelle cerimonie delle premiazioni in Campidoglio.

Trasferitosi ancora ragazzo da Sermoneta a Roma nella casa di Francesco Caetani, duca di Sermoneta (Fig. 4)⁵³, il quale aveva scoperto il suo talento per caso, Cavallucci ottenne i primi riconoscimenti nei *Concorsi* del 1771 e del 1773 per i suoi disegni⁵⁴. Dovuto alla sua situazione di "familiare" che aveva una salda tradizione a Roma, Cavallucci era uno dei pochi pittori della sua generazione con un fisso appannaggio che gli permetteva una vita tranquilla e assicurata nel palazzo del suo padrone presso S. Maria Maggiore e quindi fuori del quartiere degli artisti e dei forestieri britannici che evitava perché "questi vorrebbero, che io dipingessi figure oscene, ed io sono risoluto di non offender la maestà Divina in questa parte"⁵⁵. Terminata la decorazione dell'appartamento nobile del Palazzo Caetani in via delle Botteghe oscure⁵⁶, il pittore si dedicò in maniera più estesa ad opere religiose. Riporta Giovanni Battista Vinci che egli aveva una particolare vocazione per la pittura sacra, di modo "che il suo animo religioso poco badava alla ricompensa, quando dovea trattare argomenti divoti"⁵⁷. Anche Giovanni Gherardo De Rossi afferma: "Vero è, che l'espressioni di affetti divoti, di compunzione, di amor divino erano quelle, che egli sapea meglio trasportare sulla tela, e ciò perché veramente l'animo suo religioso sentiva in quell'affetto che dipingeva"⁵⁸. In altri passi della biografia De Rossi ritorna su questo punto, così ad esempio quando caratterizza il suo colorire "benché ornate de' più vivi colori [...] languido"⁵⁹ o quando osserva che "il suo talento pittorico non era portato alla forza o alla fiera, ma alla dolcezza e alle grazie"⁶⁰. Più avanti ancora menziona la religiosità del pittore, la sua "divozione alla Vergine"⁶¹ e anche il Vinci sottolinea ripetutamente i legami tra la sua arte e la sua religione, così quando afferma: "altro per lui non vi fu, che chiesa, e studio" o "non altra sposa egli avea, che la religione, e la pittura"⁶².

Grazie alla protezione del duca Caetani il Cavallucci non aveva difficoltà di reclutare la committenza adatta per questo genere di pittura. Una figura chiave era

il Marchese e Monsignor Francesco degli Albizzi⁶³, cugino di Francesco Caetani⁶⁴, che dal 1778 era l'Economo della Fabbrica di S. Pietro e inoltre stretto confidente del Papa dal quale nel 1785 fu nominato Commendatore dell'Ospedale di S. Spirito. Il primo incarico che egli procurò a Cavallucci erano le quattro sopraporte destinate a due cappelle nella nuova Sagrestia di S. Pietro⁶⁵. Secondo la descrizione che Francesco Cancellieri pubblicò nel 1784, le *Scene della vita di S. Pietro* vennero distribuite come segue: sopra la porta della Cappella dei Canonici "quando S. Pietro fu liberato dal carcere per opera di un Angelo" (*Tav. 39*) e sopra la finestra della stessa cappella "quando S. Paolo fu presentato da S. Barnaba a S. Pietro e a S. Giacomo Maggiore" (*Tav. 40*). Nella corrispondente cappella dei Beneficiati, sopra la finestra si trova *S. Pietro presentato al Salvatore da S. Andrea* (*Tav. 41*), e sopra la porta *Domine quo vadis* (*Tav. 42*)⁶⁶. Cancellieri descrive il programma iconografico della cappella sul cui altare⁶⁷ si trova una *Consegna delle chiavi* di Girolamo Muziano⁶⁸: "Di questa Cappella sentirete ad echeggiare la voce onnipotente del figliuolo di Dio vivo, che dal quadro sulla finestra, par che ripeta a Pietro *Tu sei Simone figliuolo di Giona, ma in appresso ti chiamerai Cefa*; da quello dell'Altare rinnova a Pietro, ed in lui a tutti i suoi successori l'infalibile promessa *Tu sei Pietro e sopra questa pietra edificerò la mia Chiesa, né contro di essa prevaranno giammai le porte dell'inferno*; dall'altro [quadro] sopra la porta par che ridica *vado a Roma per essere crocifisso di nuovo*. Riscoeso dalla meraviglia dell'accidentale ma significativa unione di questi tre quadri osservate lo spazio (...) "⁶⁹. Il rapporto che Cancellieri vede tra i tre quadri rivela i criteri che probabilmente ne avevano guidato la loro collocazione, cioè l'idea che le immagini potessero nello spettatore evocare la sensazione di ascoltare la voce di Cristo. Le somiglianze con le strategie narrative usate dalla pittura romana nel periodo della Controriforma si fanno qui evidenti⁷⁰.

Monsignor degli Albizzi diede a Cavallucci anche l'incarico di restaurare due opere molto venerate e di gran pregio. La prima era l'immagine della *Madonna della Febbre*⁷¹ proveniente dalla chiesa omonima demolita per erigervi la Sagrestia, più famosa per il tabernacolo di Donatello che le fa da cornice che per la pittura. Più impegnativo era il restauro del polittico Stefaneschi di Giotto, dal tempo di Vasari conservato nella Sagrestia. Dovendolo sistemare nella Sala del Capitolo della nuova Sagrestia "si osservò che eran dipinti da ambe le parti, ma avendo essi bisogno di essere ristorati ad Antonio fu addossato questo cotanto malagevol lavoro ed egli seppe imitar perfettamente l'originale"⁷². Purtroppo il De Rossi che riporta questa notizia⁷³ tace sui particolari di questo restauro di cui oggi non rimangono tracce⁷⁴. Certamente questo intervento anche se più conservativo che integrativo⁷⁵ arricchiva il pittore di nuove esperienze stilistiche che precedono di qualche anno la riscoperta dei cosiddetti primitivi. Ne potrebbe dare una conferma un quadro per ora non rintracciato dipinto da Cavallucci per i Padri Passionisti al Monte Argentario che raffigurava un "Cristo sul stile di Giotto"⁷⁶.

Monsignor degli Albizzi si era anche impegnato a procurare al Cavallucci l'incarico per una pala d'altare che secondo De Rossi era destinata all'altare principale della Sagrestia⁷⁷, il Vinci invece parla addirittura della Basilica Vaticana ma aggiunge poi che Cavallucci non ebbe l'incarico "per l'invidia di chi lo ritenne troppo giovane e non era giustizia di unirlo con uomini vecchi e venerandi"⁷⁸. Il modello di questo quadro raffigurante il *Martirio degli apostoli Simone e Giuda Taddeo* (*Fig. 5*), donato da lui nel 1786 all'Accademia di San Luca come *pièce de reception*, offre

molti interrogativi, il primo dei quali riguarda il soggetto che, nel contesto romano, è piuttosto raro. Finora non sono note né la responsabilità per la scelta del soggetto, né le ragioni per cui la scena del martirio fosse stata prevista per la Sacrestia comune⁷⁹. La reliquia di Giuda Taddeo conservata in S. Pietro potrebbe costituire una ragione per questa scelta. I due apostoli Giuda Taddeo e Simone Zelote svolsero il loro apostolato in Persia insieme e soffrirono lo stesso giorno (28 ottobre), il martirio che è anche la scena più frequentemente raffigurata della loro vita descritta con molti particolari nella *Leggenda Aurea*. Simone venne segato mentre Giuda Taddeo venne trafitto da un'alabarda. Al momento del loro martirio "caddero molti fulmini sul tempio e lo spezzarono in due"⁸⁰. Da questo particolare visibile nello sfondo si evince che Cavallucci deve aver consultato la *Leggenda Aurea* oppure un repertorio iconografico derivato da essa⁸¹. Le ispirazioni stilistiche rimandano invece a modelli seicenteschi e in particolare la figura di Simone che è ripresa dal *Martirio di S. Erasmo* di Nicolas Poussin in S. Pietro (Fig. 6). Mentre l'assetto compositivo che riesce a disporre ben sette figure su una stretta scena è ispirato a Poussin, i colori morbidi e sfumati richiamano Federico Barocci.

Monsignor degli Albizzi non cessò di favorire Cavallucci con altre commissioni⁸² di cui la più singolare è la pala d'altare con gli *Apostoli Filippo e Giacomo* (Fig. 7), dipinta per la chiesa di Palidoro nei pressi di Roma⁸³ che era di proprietà dell'Ospedale di Santo Spirito, che a testimonianza del Vinci piacque talmente al committente che decise di collocarla nella chiesa di S. Spirito a Roma⁸⁴. A più di cinque anni di distanza dal *Martirio degli Apostoli Giuda Taddeo e Simone*, Cavallucci impiega nella pala di Palidoro un linguaggio aulico impostato su modelli cinquecenteschi. Secondo De Rossi il pittore "ebbe in mira la semplicità" di Fra Bartolomeo e volle imitare nel pannello lo stile di Andrea del Sarto⁸⁵ che aveva conosciuto e studiato durante il viaggio in alta Italia, compiuto in compagnia del cardinale Romualdo Braschi nel 1787. Nella drammatica messa in scena dei due apostoli dai colori sfumati e chiari che si ergono maestosamente davanti a uno sfondo chiaro soffuso di nuvole, viene anche richiamato il gruppo centrale della *Scuola d'Atene* mentre l'impianto è debitore di una composizione di Giuseppe Cades del 1781 (Fig. 8) – prototipo di una moderna versione della pala d'altare che rinuncia alla tradizionale bipartizione in due zone orizzontali, basandosi su tipologie più antiche e dando maggiore attenzione all'effetto monumentale e espressivo della singola figura che si presenta ad una distanza ravvicinata. Allo stesso prototipo si rifanno le pale di Domenico Corvi raffigurante la *Beata Giacinta Marescotti* del 1795 (Fig. 9) e di Cristoforo Unterperger con i *SS. Filippo Neri e Ignazio da Loyola* per la Basilica di Loreto del 1788 (Fig. 10).

Tra i vari influssi che Cavallucci ha potuto assorbire durante il suo viaggio i biografi danno particolare risalto a Tiziano, Correggio, Fra Bartolomeo, e Andrea del Sarto, ma è evidente che la sua pittura risente anche dei modelli del tardo Cinquecento e del Seicento. A testimoniare questi riferimenti sono soprattutto le opere databili agli anni 1791 e 1793. *L'annuncio a San Giuseppe* (Tav. 43), che si serve di un linguaggio enfatico e sentimentale, viene descritta da De Rossi come segue: "Un'aria di celeste riposo traluce nel volto del Santo vecchio, ed un sentimento di venerazione verso di lui traluce nell'atteggiamento del divin Messaggero". Il quadro fa parte dell'arredo pittorico della chiesa di S. Andrea a Subiaco, costruita tra il 1778 e il 1789 a spese di Pio VI con una singolare magnificenza. Conforme

all'architettura di Camporesi che riprende le forme del Gesù, i dipinti assumono un linguaggio affine alla pittura romana del primo Seicento. La *Crocefissione di S. Andrea* di Unterperger riprende il modello di Mattia Preti a S. Andrea della Valle, mentre la composizione di Cavallucci, basata su due figure che con movimenti di ampio respiro dividono lo spazio pittorico, richiama il *S. Matteo* di Caravaggio nella Cappella Contarelli, anche se nel colorito acceso e luminoso riflette piuttosto Barocci. Cesare Brancadoro, Arcivescovo di Subiaco, interpretava nel 1789 il messaggio teologico degli altari, ornati con i più preziosi marmi ed arredi, come una risposta al giansenismo, a Scipione de' Ricci e altri calunniatori della fede⁸⁶. Conviene nel contesto ricordare che uno dei *Decreti* del famigerato Sinodo di Pistoia riguardava proprio la soppressione degli altari laterali. Il culto delle immagini – sin dalla Controriforma essenziale per il “volto pubblico” della Chiesa romana – suscitò le decisioni radicali del Sinodo, convocato nel 1786 dal vescovo Scipione de' Ricci che condannò Roma come “la nuova Babilonia” mettendo al bando l'eccessiva devozione delle immagini e soprattutto la venerazione del Sacro Cuore di Gesù, particolarmente cara a Pio VI⁸⁷. Ma quando nella diocesi di Pistoia vennero eliminati gli altari laterali, le immagini sacre, *ex-voto* e candele il popolo dei fedeli si ribellò.

La ripresa da modelli seicenteschi è ancora più evidente nel quadro della Cappella della Madonna del Carmine a S. Martino ai Monti che rappresenta *S. Elia in preghiera per la pioggia* (Tav. 44). Una lapide all'esterno della cappella che indica la data 1793 ricorda il cardinale Francisco Xaverio de Zelada come donatore⁸⁸. Cavallucci dipinse lo specchio della volta a tempera con la *Madonna in atto di dare a Simone Stock l'abito de' carmelitani, e lo scapolare* (Tav. 45), il quadro d'altare con *Le Anime nel purgatorio* che incorpora la venerata immagine della *Madonna del Carmine* (Tav. 46) e, appunto, il dipinto laterale con il *Profeta Elia che invoca la pioggia*, considerato dai carmelitani il fondatore del loro ordine. Il soggetto della preghiera per la pioggia aveva un alto valore simbolico perché la scena – descritta nel Vecchio Testamento – era interpretata come l'*Annuncio dell'Immacolata*⁸⁹. Cavallucci ha sviluppato la composizione a due figure in un drammatico dialogo partendo dal dipinto di uguale soggetto nel famoso ciclo di scene carmelitane di Gaspard Dughet nella stessa chiesa (Tav. 47)⁹⁰. La composizione delle due figure disposte diagonalmente contro uno sfondo a toni chiari sorprende per lo slancio vigoroso e la sovrana soluzione formale del giovane visto di scorcio e avvolto da un movimentato panneggio che è in debito con modelli del tardo Cinquecento. La folta chioma di capelli, il fondo chiaro e l'effetto controluce che esalta il profilo ricordano soprattutto un'opera famosa di Jacopo da Empoli, che si focalizza sull'espressione emotiva del soprannaturale nella singola figura⁹¹. Nella “dolcezza” dei visi e soprattutto nel colorito sfumato Cavallucci rimane però decisamente debitore di Federico Barocci, pittore esemplare della Controriforma che per molti versi e forse anche per carattere e mentalità religiosa era uno dei modelli di maggior rilievo per la sua pittura levigata e perfetta, e inoltre priva di naturalismo. Il suo stile indirizzato alla pittura della Controriforma, generalmente esclusa dal canone artistico del Settecento, si distacca decisamente dagli schemi formali del classicismo accademico del suo tempo e questo ritorno alla pittura della Controriforma sembra un atto intenzionale, giacché Cavallucci era coinvolto in alcune delle più prestigiose imprese di

carattere religioso promosse da Pio VI, tra cui i nuovi altari per Spoleto⁹². Un certo peso, infine, potrebbe aver avuto il fatto che l'unico pittore sermonetano di fama che precedette il Cavallucci fu Gerolamo Siciolante (1521-1580), artista modello della Controriforma, fortemente legato alla tradizione raffaellesca. Forse il Cavallucci si considerò come un suo successore ed emulo, essendo stato egli "vassallo" dei Caetani come ci informa Baglione⁹³.

Ultima opera del Cavallucci è il ciclo di pitture nella *Tribuna della chiesa di S. Martino ai Monti* (Tav. 48) che era la sua parrocchia e divenne anche il luogo della sua sepoltura⁹⁴. Il committente dell'opera era ancora il cardinal Zelada, titolare della chiesa, e personaggio di spicco nella società romana oltreché grande collezionista di libri e di dipinti a fondo d'oro⁹⁵. Il De Rossi valuta i 1000 scudi stipulati per i dodici riquadri da eseguire nella volta e nelle facciate della Tribuna "tenuissima mercede"⁹⁶ e, infatti, la somma pare modesta rispetto al compenso per i tre quadri della Cappella del Carmine nella stessa chiesa, eseguiti tra il 1792 e il 1793 per commissione del cardinal de Zelada e pagati con 750 scudi⁹⁷.

Il De Rossi riporta che cercando "qualche sollievo nel suo pennello" il pittore vi lavorasse fino a poco prima di morire: "Avea preso di ricoprire la figura di S. Carlo Borromeo, una di quelle destinate per S. Martino. Fino l'ottavo giorno avanti alla sua morte adoperò il pennello e io glie lo vidi adoperare per l'ultima volta"⁹⁸. Il lavoro era stato accuratamente preparato tramite i bozzetti per tutti e dodici i riquadri di cui sopravvivono però soltanto quelli per i *Santi* (Figg. 11-12). Alla lunetta con il *Padre Eterno* si riferisce invece l'unico disegno finora rinvenuto per il complesso di S. Martino (Fig. 13), eseguito con una cura e qualità che lascia supporre che sia servito per l'esecuzione del cartone. L'inventario del lascito di Cavallucci (qui in appendice B) conferma ciò che riferisce De Rossi nella sua "Vita" a riguardo dei bozzetti e cartoni⁹⁹ precisando che oltre i dodici bozzetti per i singoli riquadri Cavallucci aveva già "abbozzati" sul muro della volta la *Madonna con il Bambino*, il *Padre Eterno con gli angeli*, e i *Santi Pietro e Paolo* (Tavv. 50, 49, 51, 52). Oltre gli "abbozzetti in tela" degli otto santi per i frontali dei pilastri c'erano due "abbozzati in grande" (cartoni) e "uno terminato cioè il San Carlo." Anche qui viene ribadito che il *San Carlo Borromeo* (Tav. 53) era l'unica figura portata a termine dal pittore. I cartoni invece erano stati eseguiti da Giovanni Micocca che fu compensato con 50 scudi per questi lavori fatti "per conto del defonto". Risulta inoltre dall'inventario e dalla resa de'conti (qui in appendice C) che fu preso un accordo con Micocca per garantire il completamento dei lavori di S. Martino secondo il progetto fissato. Avendo dato il cardinal Zelada un acconto di 400 scudi al Cavallucci si stabiliva in base alla perizia di Giuseppe Cades e Giovanni Gherardo De Rossi che dei rimanenti 600 dovevano toccare al Micocca 365 di modo che all'eredità rimasero 235 scudi. Evidentemente era nell'interesse di tutti di portar quanto prima il lavoro a termine. Micocca prese per 15 scudi i vari colori e pennelli dallo studio del maestro e probabilmente si servì pure della "Scala da Pittore quale esiste nella Chiesa di S. Martino a Monti", valutata nell'inventario uno scudo. La sua figura definita nell'inventario scolaro e "primo giovane di studio" rimane piuttosto vaga, ma secondo De Rossi egli non era soltanto il più anziano e fedele degli allievi ma anche quello più affine alla maniera del maestro¹⁰⁰. Il confronto dei bozzetti (Figg. 11-12)¹⁰¹ con le pitture eseguite (Tavv. 54-60) dimostra che pur non arrivando al livello del suo maestro egli rimase fedele ai bozzetti.

Meno di un anno dopo la morte del Cavallucci la Tribuna e il suo prezioso arredo erano terminati. In occasione della consacrazione del nuovo altar maggiore del 6 novembre 1796, il *Diario ordinario* del Chracas pubblicava un'estesa descrizione delle cerimonie e di tutto l'arredo realizzato da Gioacchino e Michele Belli su progetto di Francesco Belli¹⁰², seguito dalla descrizione delle pitture: "È stata poi riattata tutta la volta della Tribuna con stuccature, dorature e pitture a chiaro scuro che tutte insieme fanno un gran risalto; sono state fatte fare dal predetto E.mo s. Card. de Zelada varie pitture che sono distribuite intorno al Coro e Cuppolone esprimenti in mezzo alla Volta vedesi il Padre Eterno e più sotto la Beata Vergine col Bambino in braccio e vari Angeli che la festeggiano; ai lati sopra le finestre vi sono li Santi Apostoli Pietro e Paolo dipinti a oglio sul muro; fra le due finestre ed ai pilastri dell'Arcone sonovi in tela dipinti li Ss. Silvestro Papa e Martino vescovo Titolari della chiesa. Al prospetto de' pilastri sonovi scolpiti S. Carlo Borromeo e S. Francesco Saverio; li Ss. Pier Tommaso Patriarca di Costantinopoli ed Andrea Corsini, e le Ss. Teresa e Maria Maddalena, tutti dell'Ordine Carmelitano; delle quali pitture ne era stato incaricato il celebre Cavallucci allorché viveva dal suddetto E.mo de Zelada, ma stante la morte seguita il 18/11 dello scorso anno del detto insigne pittore (il quale ha potuto solo compire il quadro rappresentante S. Carlo Borromeo) ne fu immediatamente incomensato dal predetto Porporato il sig. Giovanni Micocchi primo allievo del suddetto Cavallucci il quale ha così bene imitato il suo maestro che ha meritato gli encomi di ogni cetto di persone particolarmente intendenti di Pittura come anche del detto E.mo Porporato che glie ne aveva dato l'incarico"¹⁰³.

La decorazione che consiste in riquadri inseriti nel soffitto e nei frontali dei pilastri, riprende in parte il programma iconografico della vecchia Tribuna dove Giovanni Baglione, ai lati dell'altar maggiore, aveva raffigurato i Santi Silvestro e Martino¹⁰⁴. Il resto della Tribuna era stato dipinto – secondo Titi – "da un certo Galeazzo"¹⁰⁵. Nel "rifacimento" settecentesco i due Santi titolari sono stati inseriti nel registro inferiore dei pilastri che sorreggono l'arcone divisorio tra la navata e la Tribuna (*Tavv.* 58-59). Gli altri due Santi degli stessi pilastri e sempre voltati verso la navata sono S. Carlo Borromeo e S. Francesco Saverio collocati in alto (*Tavv.* 53, 60). Mentre la presenza di quest'ultimo si spiega essendo santo protettore del cardinale Francisco Xaverio de Zelada, la scelta di S. Carlo Borromeo fa riferimento alla storia precedente della chiesa. Pur non disponendo di indizi che potrebbero avvalorare la tesi di un fedele rifacimento del programma preesistente, è probabile che la scelta di S. Carlo Borromeo sia dovuta al precedente ciclo eseguito non lontano dalle date della sua canonizzazione (1610), essendo egli stato il cardinale titolare della chiesa che a suo tempo (1560) aveva fatto costruire il soffitto a cassettoni¹⁰⁶. I quattro santi che sono inseriti nelle paraste della tribuna cioè *S. Andrea Corsini*, *S. Pier Tommasi*, *S. Teresa d'Avila* e *S. Maria Maddalena de' Pazzi* (*Tavv.* 55, 54, 57, 56) sono invece strettamente legati ai Carmelitani. Rimangono completamente invisibili i piedi dei Santi perché nascosti dai pesanti e lunghi abiti. Con questo particolare Cavallucci si dimostra debitore di Domenichino che nella cappella di S. Nilo a Grottaferrata (1609-1612) aveva scelto lo stesso principio che esalta la compattezza delle figure.

A dare appoggio alla tesi del "ripristino" è il sistema decorativo che evidentemente riprende la struttura della Tribuna seicentesca realizzata da Filippo Gagliardi, dato che negli stucchi è ben riconoscibile lo stemma dell'abate G. A. Filippini con l'aquila bicipite. Il rifacimento della Tribuna di S. Martino ai Monti rispettava

quindi in parte la sua veste precedente e a differenza dell'epoca barocca che aveva trasformato le tribune delle chiese in veri teatri pittorici, qui la pittura si accontenta di un ruolo secondario rispetto all'altare e al suo arredo. Conforme a questo tradizionalismo è anche la sistemazione dell'immagine della Madonna del Carmine nella cappella del Carmine trasferitavi nel 1793 dal precedente altar maggiore. L'incorporazione dell'immagine nel quadro con *Le Anime nel Purgatorio* di Cavallucci (Tav. 46) che riecheggia la cornice di bronzo negli angeli dipinti segue una tipologia familiare soprattutto alla pittura della Controriforma.

Il concetto artistico sostenuto, difeso e ribadito dalla società ecclesiastica e dall'accademia romana non poteva resistere ai nuovi ideali che penetravano nel mondo artistico romano tramite le schiere di giovani intellettuali ed artisti provenienti dal nord e formati secondo i principi illuministici. Se all'interno della situazione romana una figura come Cavallucci poteva cogliere grande stima e attenzione da parte di committenti locali desiderosi di fornire ai luoghi pubblici opere decorose e accademicamente aggiornate, entro il quadro generale delle arti non si poteva non constatare l'arretratezza della sua opera, come fece Aloys Hirt nel "Elenco degli artisti viventi a Roma" del 1787 ca. dove dichiara: "Malgrado sia meglio dei sopradetti si vede che non è ancora sulla strada corretta"¹⁰⁷. Il primo attacco contro la scuola romana moderna venne lanciato nel 1787 da Basilius von Ramdohr che applicò ad essa il termine decisamente spregiativo di *Kirchenstil* (stile ecclesiastico)¹⁰⁸. La condanna più spietata e rigorosa che prendeva di mira proprio il Cavallucci uscì nel 1797 in uno dei più rinomati periodici tedeschi ed era firmata da Carl Ludwig Fernow, dal 1794 al 1804 stabilmente a Roma. I termini con cui l'autore condanna la pittura di Cavallucci ("insipida, fiacca, insignificante, incerta, meschina, priva di carattere, sdolcinata, falsata, cerea) sono indubbiamente dovuti alla sua preferenza per il classicismo lineare di Carstens, e di Thorvaldsen¹⁰⁹. Ma la verità è anche che Fernow qui sta strumentalizzando il povero Cavallucci morto da due anni per attaccare la mancanza di criteri obiettivi, ossia la parzialità di giudizio e l'orizzonte limitato delle "Memorie per le Belle Arti", allora già sospese da un decennio¹¹⁰ che spesso avevano dato spazio alle sue opere¹¹¹, e del suo editore Giovanni Gherardo De Rossi¹¹². Oltre a chi aveva proposto di ricorrere alle "Memorie" per offrire al pubblico d'oltralpe le notizie attuali sull'arte romana¹¹³, anche Luigi Lanzi era nel mirino di questo assalto avendo concluso il suo capitolo sulla scuola romana con il seguente passo: "Chi brama un saggio della presente scuola romana e degli artefici anche forestieri che operano in Roma, dee leggere i quattro tomi intitolati Memorie per le belle arti, che dall'anno 1785 furono continuati fino al 1788; opera periodica degna di qualunque biblioteca di belle arti, ma terminò troppo presto"¹¹⁴. Paragonabile al famoso attacco di Joshua Reynolds del 1788 e alle sue risonanze nel mondo anglosassone¹¹⁵, anche la condanna di Fernow ha avuto un influsso lungo sulle posizioni artistiche e storiche a riguardo della pittura romana moderna, dato che l'allora nascente critica d'arte tedesca della quale Fernow era uno dei primi protagonisti¹¹⁶, prendeva decisamente le distanze dall'accademismo romano, coniato dall'antico regime e dalla Chiesa. Anche per questo motivo la pittura romana dell'ultimo Settecento cadeva in un crescente oblio che con l'arrivo a Roma nel 1810 dei pittori del *Lukasbund* cominciava a trasformarsi in una *damnatio memoriae* a causa del rifiuto categorico dei principi accademici allora sostituiti dall'ideale della bottega medioevale.

"L'inversione di tendenza sul fronte della pittura religiosa"¹¹⁷ per opera dei

pittori nazareni ha cambiato anche la percezione di Raffaello¹¹⁸. Emblematico per il nuovo concetto di Raffaello come pittore religioso era il distrutto ciclo d'affreschi nella Alte Pinakothek di Monaco di Baviera eseguito da Peter Cornelius dal 1821 al 1830. Nella campata dedicata a Perugino si vedeva il giovane Raffaello che riceve l'insegnamento da Perugino, circondato dalle personificazioni di *Pietas*, *Castitas*, *Veritas* e *Contemplatio*¹¹⁹. Cercando la propria strada non tramite la catena tradizionale di formazione accademica, i pittori nazareni durante la loro permanenza nell'Urbe ignoravano sistematicamente la lunga tradizione accademica romana indirizzata da almeno due secoli verso il "loro" eroe Raffaello. Oggi, infatti, la pittura dei Nazareni viene interpretata come autocelebrazione e una ben calcolata messa in scena della propria persona praticata soprattutto da Overbeck¹²⁰, il quale in un certo senso anticipa il concettualismo¹²¹.

Se Cavallucci, che ha vissuto intensamente l'unione tra religione e arte, a prima vista potrebbe apparire un precorritore del movimento romantico, rispetto alle strategie sofisticate dei *Nazareni* egli si dimostra invece un *pictor christianus* di vecchio stampo e in conformità con la strada maestra della pittura romana. Forse era un benevolo destino quello che gli ha risparmiato l'esperienza del crollo del "sistema" che lo aveva generato e mantenuto e che con la sua pittura religiosa aveva servito nel miglior modo possibile. Paragonato all'esibizionismo dei *Nazareni* che usavano la religione e dell'arte sacra del passato per inventare un nuovo tipo di stravaganza artistica egli acquista sincerità e autenticità. Cavallucci non è certamente un artista che emoziona o affascina se non per la brillantezza dei colori e del chiaroscuro e per la bravura nel disegno finito e modellato con cura.

Per incoraggiare i futuri ricercatori mi è sembrato utile di trascrivere in appendice l'inventario del suo lascito¹²², che si legge come una conferma documentaria delle osservazioni e notizie pubblicate dai suoi due biografi di cui uno, cioè Giovanni Gherardo De Rossi, era direttamente coinvolto nella stesura dell'inventario come perito, accanto ai pittori Giuseppe Cades e Antonio Concioli e al rigattiere Tommaso Gardellini (*app. B*). Le reliquie, i libri sacri, lo studio con i gessi spezzati e le sedie rotte e soprattutto l'assenza di tutto ciò che riguarda la vita quotidiana – tutto ciò è conforme all'immagine d'un uomo dedicato alla virtù sia nella pittura che nella fede. L'unica trasgressione era forse una certa vanità nel vestirsi che emerge dalla quantità di corpetti, giustacuori, e camisiole di seta di Napoli, o i "corvattini di mussolina" elencati nell'inventario¹²³. Anche qui il pittore romano, semplice nei modi, ma con un certo stile (*Fig. 14*), si distingue dai Nazareni noti a Roma per la trascuratezza e stravaganza del vestirsi e acconciarsi.

Dopo la verifica del lascito che non valutava i legati alla famiglia tra cui anche qualche quadro e disegno, oltre ai vestiti, argenti e altri oggetti preziosi nonché tutti i libri (non molti, ma essenziali per un pittore di soggetti sacri), il valore stimato dell'eredità era leggermente minore ai crediti e alle spese che si dovettero coprire e che ammontavano a 1378 scudi e 83 bajocchi. Con un "bilancio" di 887 scudi investiti in pegni e censi che vanno aggiunti alla stima del lascito che arrivava a 1281 scudi e 45 bajocchi, le sostanze materiali e monetarie accumulate dal pittore raggiungono un livello modesto ma conforme al suo stile di vita. Con la nomina di un parente a erede fiduciario, cioè il sacerdote Antonio Pincelotti eletto nel testamento steso il giorno della sua morte (*app. A*), il pittore predispose anche i legati da distribuire alla famiglia e soprattutto alla sorella Elisabetta

vedova Mattia che risulta essere stata la persona maggiormente beneficiata dalle sue disposizioni.

Accanto a un numero considerevole di disegni, alcuni elencati con il soggetto, la parte più cospicua del lascito artistico era costituita dai bozzetti con valutazioni piuttosto modeste. Eccezion fatta per il gruppo dei bozzetti per S. Martino (Figg. 11, 12), che spettava al cardinale Zelada come committente dell'opera, e dei modelli per i soffitti di Palazzo Caetani che si prese il duca Caetani, oggi si conosce solo una piccola parte di queste opere che rappresentano senza dubbio il nucleo più attraente del lavoro di Cavallucci. Sarà il compito di futuri ricercatori di rintracciarle per raccogliere l'opera di questo "valente artefice" in una monografia con un auspicabile catalogo ragionato che sarebbe fattibile senza grandi sforzi, considerando la ristretta diffusione geografica delle sue commissioni nel territorio e circuito dello Stato della Chiesa.

Più difficile da chiarire sarà il destino del lascito dei disegni la cui dispersione avveniva in un momento storicamente movimentato e travagliato¹²⁴. Se dal resoconto esibito dall'erede fiduciario a distanza di sei mesi dalla stesura dell'inventario (app. C) risultano i pegni in *luoghi di monte* e la loro suddivisione, si apprende anche che la vendita del lascito artistico non era ancora iniziata. In mancanza di altre informazioni circa le vicende dello scioglimento del lascito di studio si può soltanto supporre che l'abate Pincellotti si sarebbe servito ancora degli stessi esperti che lo avevano già assistito nella valutazione del materiale rinvenuto nei tre studi (chiamati "studio d'inverno", "studio grande" e "studio a pianoterra de' scolari") nel palazzo Caserta situato tra S. Maria Maggiore e S. Giovanni in Laterano, che era la residenza del duca Caetani. A dare sostegno a questa tesi è la circostanza che Giovanni Gherardo De Rossi, che era stato amico del Cavallucci, intraprese nel 1796 la pubblicazione di una "Vita" molto dettagliata in cui discute ampiamente le sue opere, forse anche allo scopo di suscitare l'interesse da parte di un pubblico più vasto al quale il Cavallucci era poco noto. Pur essendo un personaggio di spicco nell'ambiente culturale romano non ci risulta che il De Rossi intrattenesse particolari rapporti con il mondo dei mercanti e turisti nordici, per cui l'interesse per i disegni di Cavallucci si limitava probabilmente al giro degli artisti e collezionisti locali. Visto che le stime per i disegni raggruppati dall'inventario in lotti erano molto basse è ovvio che attirasse piuttosto i professionisti esperti del tipo di Bartolomeo Cavaceppi (morto nel 1799) e di Vincenzo Pacetti (morto nel 1820) come si deve dedurre dalla quantità di disegni del Cavallucci che giunsero con la collezione Pacetti-Cavaceppi a Berlino e a Würzburg¹²⁵. Come risulta dal suo *Diario*, il Pacetti aveva acquistato nel giugno 1795 quattro disegni del Cavallucci per la cifra di 3 scudi, e sembra quindi ben probabile che dopo la morte del pittore egli sfruttasse l'opportunità per fare altri acquisti a buon prezzo¹²⁶. Il De Rossi riporta inoltre che molti dei suoi "studi assai pregevoli" vennero venduti per servire da materiale di apprendistato per i principianti nelle accademie private¹²⁷. Tale uso facilitava non soltanto la perdita di molti fogli, ma spiega anche la scarsità di accademie nelle collezioni che conservano oggi i maggiori nuclei.

Molti aspetti della sua attività pittorica e grafica rimangono ancora da esplorare, e per suscitare l'interesse dei giovani studiosi mi è parso doveroso di tornare sull'argomento, anche se con una prospettiva più ridotta di quella che avevo in mente nel 1976¹²⁸. Non mancano quindi i quesiti aperti che potrebbero dare avvio alle future ricerche sul Cavallucci tra le quali sarebbe anche da esplorare il suo rapporto con l'*Arcadia* di cui era pastore e con il poeta Appiano Bonafede.

* Dedico questo saggio alla memoria di Elisabeth Schröter (+ 28 novembre 2010), amica e collega, ma soprattutto insigne studiosa con un vastissimo orizzonte che spaziava da Raffaello alla Villa Albani e alla cultura antiquaria romana del Settecento e infine ai maggiori esponenti del *Revival* raffaellesco nell'Ottocento.

¹ J. COLLINS, *Papacy and Politics in Eighteenth Century Rome, Pius VI and the Arts*, Cambridge 2004.

² L. FERNÁNDEZ DE MORATIN, *Viage en Italia* (1794). Madrid 1993, citato da COLLINS, *op. cit.*, p. 62.

³ S. ROETTGEN, *Tra „Hauptstadt der Welt“ e „Deutsches Rom“*, in P. CHIARINI, W. HINDERER (a cura di), *Rom-Europa, Treffpunkt der Kulturen: 1780-1820*, Würzburg 2006, pp. 273-297, in particolare pp. 284-292.

⁴ L. BARROERO, *Introduzione*, in *La città degli artisti nell'età di Pio VI* ("Roma moderna e contemporanea" X, 1-2), Roma 2002, pp. 7-13, in particolare p. 9.

⁵ COLLINS, *op. cit.*, p. 56.

⁶ Enciclica "Inscrutabile Divinae", vedi COLLINS, *op. cit.*, p. 16.

⁷ U. BELLOCCHI, *Tutte le encicliche e i principali documenti pontifici emanati dal 1740*, vol. 2: *Clemente XIII-Pio VIII*, Città del Vaticano 1994, pp. 125-131; COLLINS, *op. cit.*, p. 16.

⁸ BELLOCCHI, *op. cit.*, p. 127.

⁹ C. FELICETTI, *Cristoforo Unterperger, un pittore Fiemmesse nell'Europa del Settecento*, catalogo della mostra itinerante (Cavalese, Jesi, Roma, Galleria Naz. d'Arte Antica- Palazzo Barberini, 17 aprile-20 giugno 1999), Roma 1999, pp. 184-185.

¹⁰ L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, a cura di Martino Capucci, I, Firenze 1968, p. 431.

¹¹ E. DEBENEDETTI, *Omaggio a Pio VI, in L'arte per i giubilei e tra i giubilei del Settecento*, II: *Arcofraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide* ("Studi sul Settecento romano", 16), Roma 2000, pp. I-VII, qui: V-VII. Colgo l'occasione del riferimento bibliografico per ringraziare Elisa Debenedetti per avermi incoraggiato ad elaborare questo saggio inizialmente dedicato ad una *Giornata di studio* tenuta il 28 novembre 2008 all'Istituto Storico Austriaco di Roma, che era dedicata al tema "Vienna a Roma nell'età dei lumi" e che mi diede l'occasione di parlare su "Antonio Cavallucci e la pittura religiosa nel pontificato di Pio VI".

¹² L. BARROERO, S. SUSINNO (a cura di), *cit.* Per i singoli contributi si rimanda a nota 20.

¹³ M.T. CARACCILO, *La svolta dei lumi e la pittura a Roma nel tardo Settecento*, in A. LO BIANCO, A. NEGRO (a cura di), *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 10 novembre 2005-26 febbraio 2006), Milano 2005, p. 73.

¹⁴ COLLINS, *op. cit.*, pp. 194-195.

¹⁵ Lettera al fratello del 1778, ristampata in S. GRANDESSO, *La vicenda esemplare di un pittore "neo-classico"*, in *La città degli artisti*, *cit.*, pp. 184-185.

¹⁶ LANZI, *op. cit.*, I, p. 431.

¹⁷ Il testo sulla Scuola romana venne aggiornato nella terza edizione del 1809, ma la sua prima stesura risale al 1795-6, vedi nota 10, in LANZI, *op. cit.*, III, pp. 465-468.

¹⁸ LANZI, *op. cit.*, I, p. 421.

¹⁹ A. OTTANI CAVINA, *Felice Giani, 1758 - 1823, e la cultura di fine secolo*, Milano 1999.

²⁰ S. ROLFI, *Roma 1793: gli studi degli artisti nel Giornale di viaggio di Sofia Albertina di Svezia*, in *La città degli artisti*, *cit.*, pp. 49-89; S. A. MEYER, «Una gara lodevole». *Il sistema espositivo a Roma al tempo di Pio VI*, in Ivi, pp. 91-112; D. WRONIKOWSKA, *Gli artisti romani e la corte polacca al tempo di Stanislao Augusto Poniatowski (1764-1795)*, in Ivi, pp. 113-129; S. A. MEYER, S. ROLFI, *L'«Elenco dei più noti artisti viventi a Roma» di Alois Hirt*, in Ivi, pp. 241-261.

²¹ O. SANDER (a cura di), *Angelika Kauffmann e Roma*, catalogo della mostra (Roma, Acc. Naz. di San Luca, 11 settembre-7 novembre 1998), Roma 1998.

²² M.T. CARACCILO, *Giuseppe Cades (1750-1799) et la Rome de son temps*, Parigi 1992. L. BARROERO, F. MAZZOCCA (a cura di), *Pompeo Batoni 1708-1787, L'Europa delle Corti e del Grand Tour*, catalogo della mostra (Lucca, Palazzo Ducale, 6 dicembre 2008-29 marzo 2010), Milano 2008.

²³ FELICETTI, *op. cit.*; W. CURZI, A. LO BIANCO (a cura di), *Domenico Corvi*, catalogo della mostra (Viterbo, Museo della Rocca Albornoz, 1998-1999), Roma 1998.

²⁴ La monografia con il catalogo ragionato alla quale Isabella Schmittmann sta lavorando da

diversi anni è stata approvata nel giugno 2011 come tesi del dottorato di ricerca all'Università di München (LMU).

²⁵ G. B. VINCI, *Elogio storico del celebre pittore Antonio Cavallucci di Sermoneta*, Roma 1795; Giovanni Gherardo DE ROSSI, *Vita di Antonio Cavallucci da Sermoneta Pittore*, Venezia 1796.

²⁶ Ad esempio le opere nella collezione Lemme, vedi: V. CASALE, F. PETRUCCI (a cura di), *Il Museo del Barocco Romano, La Collezione Lemme a Palazzo Chigi in Ariccia*, catalogo della mostra (Ariccia, Palazzo Chigi, 2007-2008), Roma 2007, cat. nn. 110-112 (schede di Liliana BARROERO).

²⁷ LANZI, *op. cit.*, I, p. 421.

²⁸ I più importanti contributi dopo il 1979 sono: J. GARMS, *Der Bilderzyklus des 18. Jahrhunderts in Dom von Pisa*, in "Römische Historische Mitteilungen", 26. Heft, Vienna 1984, pp. 431-452; F. RANGONI, voce *Antonio Cavallucci*, in G. BRIGANTI (a cura di), *La pittura in Italia, il Settecento*, II, Milano 1990, pp. 659-660; G. SESTIERI, *Repertorio della pittura romana della fine del Seicento e del Settecento*, Torino 1994, pp. 45-47; IDEM, *Cavallucci disegnatore*, in A. FORLANI TEMPESTI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *Per Luigi Grassi: disegno e disegni*, Rimini 1998, pp. 478-498; S. LOIRE (a cura di), *La Collezione Lemme: Tableaux romains des XVIIe et XVIIIe siècles*, catalogo della mostra (Milano, Parigi, museo del Louvre, 12 febbraio-11 marzo, Roma), Roma 1998, cat. nn. 26-29 (schede di Liliana Barroero); M. ANGELLA, *La "Deposizione" del Duomo di Pontremoli: inediti su Cavallucci, Cades e Collignon*, in "Archivio storico per le province Parmensi", 4. ser 51, 1999 (2000), pp. 247-273; G. PAVANELLO, *Rapporti tra Venezia e Roma in età neoclassica*, in E. BORSELLINO, V. CASALE (a cura di), *Roma "il tempio del vero gusto" La pittura del Settecento romano e la sua diffusione a Venezia e a Napoli*, atti del convegno (Salerno-Ravello, 26-27 giugno 1997), Firenze 2001, pp. 245-262; LO BIANCO, NEGRO (a cura di), *op. cit.*, cat. nn. 85-87.

²⁹ S. ROETGEN, *Antonio Cavallucci: un pittore romano fra tradizione e innovazione*, in "Bollettino d'arte", LXI, n.3-4, luglio-dic. 1976, pp. 193-212; E. DEBENEDETTI, *Itinerario della decorazione settecentesca di palazzo Caetani*, in L. FIORANI (a cura di), *Palazzo Caetani: storia, arte e cultura*, Roma 2007, pp. 171-192.

³⁰ LANZI, *op. cit.*, I, p. 422; come ha sottolineato M. T. CARACCILO, *Giuseppe Cadex*, cit., pp. 167-168, il giudizio si è ripetuto fino agli inizi del Novecento e sopravvive ancora nell'articolo biografico di F. NOACK per il Thieme-Becker che lo critica per la mancanza di un suo stile vero e proprio (THEIEME/BECKER, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*), 5, Lipsia 1911, p. 242).

³¹ G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori ed architetti (...)*, a cura di Gaetano Milanese, Firenze II, 1906, p. 511: "Tutti i Santi e le Sante che vi sono, non solo sono vivi e con arie delicate e dolci, ma tutto il colorito di quell'opera par che sia di mano di un Santo, o d'un Angelo, come sono: onde a gran ragione fu sempre chiamato questo dabben religioso, Frate Giovanni Angelico."

³² Giovanni Andrea GIULIO, *Due dialoghi: (...) nel secondo si ragiona de' errori de' pittori circa l'istorie*, Camerino 1564, p. 112.

³³ M. E. TITTONI, *Un prezioso dono al Museo di Roma: il ritratto di Luigi Braschi di Antonio Cavallucci*, in "Bollettino dei Musei Comunali di Roma", n.s. 19, 2005 (2006), pp. 55-58.

³⁴ Insieme con lo scultore Giovanni Battista Monti Cavallucci faceva parte del seguito del cardinale durante il suo viaggio a Bologna, Parma, Firenze e Venezia in settembre e ottobre 1787, vedi DE ROSSI, *op. cit.*, p. 26, VINCI, *op. cit.*, p. 28.

³⁵ Firenze, Gabinetto dei Disegni, n. inv. 9912 S., matita nera, ombreggiata ad inchiostro grigio e acquerello, 271 x 200 mm. La donna con l'asta e frutti e spighe è forse la personificazione dell'Agro Pontino, il giovane con una pianta da palude e una ruota allude forse alla viabilità.

³⁶ SESTIERI, *Repertorio*, cit., I, p. 46, fig. 237. Pare che il Papa fece sostituire il ritratto con un altro commissionato a Gaspare Landi (BARROERO 2000, p. 343; COLLINS, p. 310, nota 43).

³⁷ *Diario ordinario del Chracas*, 19 settembre 1789, n. 1536 (E. P. BOWRON, J. J. RISHIEL (a cura di), *Art in Rome in the 18th Century*, catalogo della mostra (Philadelphia, Museum of Art; Houston, The Museum of Fine Arts), Philadelphia 2000, p. 343 (scheda di Liliana Barroero); COLLINS, *op. cit.*, p. 120).

³⁸ J. GARMS, *Le peripezie di un'armoniosa contesa*, in A. CIPRIANI (a cura di), *Aequa Potestas, Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Acc. Naz. di S. Luca, 22 settembre-31 ottobre 2000), Roma 2000, pp. 1-7, qui: p. 1.

³⁹ Z. WAZBINSKI, *San Luca che dipinge la Madonna all'Accademia di Roma: un "pastiche" zuccariano nella maniera di Raffaello*, in "Artibus et Historia", 6, 1985, pp. 27-37.

⁴⁰ L. BARROERO, S. SUSINNO, *Roma arcadica capitale delle arti del disegno*, in "Studi di Storia dell'Arte", 10, 1999, pp. 89-178.

⁴¹ G. PREVITALI, *La fortuna dei Primitivi dal Vasari ai Neoclassici*, Torino 1964.

⁴² F. RACA, *Francesco Carrara*, in "Dizionario Biografico degli Italiani" (=DBI), vol. 20, Roma 1977, p. 663.

⁴³ *In lode delle belle arti: orazione e componimenti poetici; detti in Campidoglio in occasione della festa del concorso celebrata dall'insigne Accademia del Disegno in S. Luca ... l'anno 1775*, Roma 1775, p. XXVII.

⁴⁴ Secondo lo schedario di Friedrich Noack (Roma, Bibliotheca Hertziana) la nomina avvenne il 2 luglio 1786, seguita dall'elezione (6 agosto 1786) e dal possesso (3 settembre 1786).

⁴⁵ *In lode delle belle arti del concorso e componimenti poetici dell'insigne Accademia del Disegno in S. Luca Nel dì 12. Giugno 1786 (...)* essendo Principe dell'Accademia il Signor Antonio de Maron pittore, Roma s.d. (1786), p. XXVII.

⁴⁶ A. R. MENGES, *Riflessioni sopra Raffaello, il Correggio e Tiziano*, in G.N. D'AZARA, C. FEA (a cura di), *Opere di Antonio Raffaello Mengs (...)*, Roma 1787, pp. 97-157.

⁴⁷ In *Lode 1775* (n. 43), p. XXVIII.

⁴⁸ *In Lode delle Belle Arti: orazione e componimenti poetici; relazione del concorso e dei premi distribuiti in Campidoglio dall'insigne Accademia del Disegno in S. Luca nel dì 29 maggio 1792*, pp. XXVII-XXVIII.

⁴⁹ S. EBERT SCHIFFERER, *Raffaello e le sue reincarnazioni*, in "Accademia Raffaello, Atti e studi", 1, 2006, pp. 5-30, in particolare p. 12.

⁵⁰ Vinci, *op. cit.*, pp. 20-21; *Giornale delle belle arti*, 12 giugno 1784, p. 185: "(...) ebbe dal Cavalier Raffaele Mengs in presagio de' suoi avanzamenti; allorché esaminando una delle solite prove ne' concorsi dell'Accademia del Disegno scrisse di pugno sotto il lavoro del Cavallucci – giovine di molta aspettazione."

⁵¹ EBERT SCHIFFERER, *art. cit.*, pp. 16-19.

⁵² S. ROETTGEN, *Antonio Raffaello Mengs e Raffaello – rendiconto di un rapporto programmato*, in M. FAGIOLÒ, M.L. MADONNA (a cura di), *Raffaello e l'Europa: dall'equilibrio centripeto alla diaspora*, atti del IV Corso Internazionale di Alta Cultura (Roma, Accademia Naz. dei Lincei, Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, 1984), Roma 1990, pp. 621-647.

⁵³ *Olio su tela, 68,5 x 40,5 cm. Ringrazio il Signor Massimo Tettamanzi per la foto e le informazioni sul ritratto.*

⁵⁴ VINCI, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁵⁵ *IVI*, p. 27.

⁵⁶ ROETTGEN, *art. cit.* alla nota 29.

⁵⁷ VINCI, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁸ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁹ *IVI*, p. 66.

⁶⁰ *IVI*, p. 68.

⁶¹ *IVI*, p. 40.

⁶² VINCI, *op. cit.*, p. 45.

⁶³ Stefano BORGIA, *Vaticana Confessio Principis apostolorum chronologiis tam veterum quam recentiorum scriptorum testimoniis illustrata*, Romae 1776, p. LIX.

⁶⁴ Egli è anche l'autore di un poema pubblicato per le nozze del suo parente: *Per le faustissime nozze del signor D. Francesco Caetani colla signora D. Teresa Corsini canzone epitalamica (...)*, Roma 1757.

⁶⁵ L. B. BOTTINI, G. SFORZA, *Episodi della storia di Roma, Saggio de' Dispacci*, in "Archivio Storico Italiano", XX, 1887, p. 412 (notizia del 29 maggio 1784: due quadri, senza indicarne i soggetti).

⁶⁶ L. FILIPPONE, *Le mani e il volto di S. Pietro nella pittura di Antonio Cavallucci* "Museo storico artistico del Tesoro di S. Pietro", Città del Vaticano 2009.

⁶⁷ Sulla fronte dell'altare si legge: HENRICUS EPISCOPUS TUSCOLANUS S.R.E. CARDINALIO DUX EBORACENSIS ARCHIP. PRESBYTER CONSECRAVIT ALTARE HOC DIE XXVIII OCTOBRI 1784.

⁶⁸ P. TOSINI, *Girolamo Muziano 1532-1593 dalla maniera alla natura*, Roma 2008, cat. P 19, fig. p. 493 (ridipinto da Giovanni Pileri dopo un incendio nell'Ottocento).

⁶⁹ F. CANCELLIERI, *Sagrestia Vaticana eretta dal Regnante Pontefice Pio Sesto (...)*, Roma 1784, p. 102.

⁷⁰ D. GANZ, *Barocke Bilderbauten: Erzählung, Illusion und Institution in römischen Kirchen 1580-1700*, Petersberg 2003, particolarmente: pp. 93-115.

⁷¹ Incisione di Pietro Bombelli, in CANCELLIERI, *op. cit.*, p. 101.

⁷² DE ROSSI, *op. cit.*, p. 31.

⁷³ *Ibidem*; vedi CANCELLIERI *op. cit.*, pp. 92-96.

⁷⁴ Non esiste una relazione scritta del restauro del 1934 effettuato da Pietro De Prai prima della sistemazione dell'opera nella Pinacoteca Vaticana, vedi B. BIAGETTI, *Relazione*, in "Rendiconti P. Accademia Romana di Archeologia" 10, 1934, pp. 115-117. Unica testimonianza dello stato anteriore al restauro è una foto (in Ivi, fig. 46).

⁷⁵ Scrive il Biagetti: "Fortunatamente lo stato generale non era gravissimo, tantochè l'attuale restauro si è limitato alla integrazione di parti di mestica che erano cadute, al fissaggio di scaglie di colore, e soprattutto ad una accurata pulitura." (nota 73, p. 117).

⁷⁶ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 35.

⁷⁷ Ivi, p. 22 (senza indicazione della causa per il mancato incarico).

⁷⁸ VINCI, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁹ Forse la pala era destinata all'altare della Sagrestia comune che oggi è ornato dal mosaico della *Deposizione* di Caravaggio nella Chiesa Nuova.

⁸⁰ Jacobus da VARAGINE, *Leggenda Aurea*, traduzione dal latino a cura di Cecilia Lisi, Firenze, II, 1989, p. 724.

⁸¹ Tra i libri elencati nell'Inventario di lascito è menzionato: *Vite de'Santi di tutto l'anno divise in tredici Tomi legati in Tomi sette* (f. 658v).

⁸² Lunetta con S. Giuseppe da Calasanziò, Ospedale S. Spirito, cappella verso la chiesa, vedi *Diario ordinario* del Chracas, 23 ottobre 1790, p. 21, n. 1586.

⁸³ *Diario ordinario* del Chracas, 10 gennaio 1789, n. 1464, p.17: "In S. Spirito in Sassia il Fonte Battesimale a cura di mons. degli Albizi è stato trasferito nell'ultima Cappella". In un altro altare è stato messo "un bellissimo quadro rappresentante i Ss. Apostoli Filippo e Giacomo, opera del rinomato pittore sig. Antonio Cavallucci da Sermoneta."

⁸⁴ VINCI, *op. cit.*, p. 34. Il quadro venne spostato più volte. Prima del 1958 si trovava di nuovo a S. Spirito (4° altare a destra), per essere in seguito restituito al suo posto originario (Chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, Palidoro). La chiesa venne edificata nel 1783 su iniziativa di Pio VI e a spese dell'Ospedale, l'iscrizione dell'Altare maggiore dedicato ai defunti reca la data 1791.

⁸⁵ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 30.

⁸⁶ COLLINS, *op. cit.*, pp. 259-260.

⁸⁷ Ivi, pp. 25, 72.

⁸⁸ Secondo la tradizione i costi notevoli del prezioso arredo della cappella vennero coperti da una raccolta di 18.861.33 scudi per opera di Fra Elia Barberi carmelitano, vedi G. MORONI, *Dizionario di erudizione ecclesiastica* (...), CIII, Venezia 1861, p. 468, e E. BOAGA, *Il titolo di Equizio e la basilica di S. Martino ai Monti*, Roma 1988, p. 23.

⁸⁹ *I Re*, cap. 18, versi 43-44: vedi E. MALE, *L'art religieux de la fin du XVI siècle du XVII et du XVIII siècle*, Parigi 1932, pp. 446-447.

⁹⁰ M. N. BOSCLAIR, *Gaspard Dughet à Saint Martin-des-Monts*, in "Storia dell'Arte", 53, 1985, pp. 87-102.

⁹¹ Sembra che Cavallucci abbia guardato, soprattutto per gli angeli in volo, *L'intercessione della Vergine* di Jacopo da Empoli nella chiesa di S. Remigio a Firenze, vedi R. C. PROTO PISANI, A. NATALI, et alii (a cura di), *Jacopo da Empoli 1551-1640, pittore d'eleganza e devozione*, catalogo della mostra (Empoli, chiesa di Santo Stefano e convento degli Agostiniani, 21 marzo-20 giugno 2004), Cinisello Balsamo (Mi) 2004, cat. n. 24.

⁹² L. BARROERO, *I dipinti settecenteschi: un progetto 'romano'*, in G. BENAZZI, G. CARBONARA (a cura di), *La cattedrale di Spoleto. Storia, arte, conservazione*, Milano 2002, pp. 343-349; COLLINS, *op. cit.*, pp. 271-274.

⁹³ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti* (...), Roma 1642, p. 23.

⁹⁴ Secondo VINCI, *op. cit.*, p. 48, il Duca di Sermoneta aveva l'intenzione d'erigere "un semplice, ma conveniente sepolcro" che lo stesso Vinci dovette progettare ed eseguire "in un angolo di questa chiesa (...) a spese del suo Mecenate". L'epigrafe trascritta da V. FORCELLA (*Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, Roma 1869 - 1884, IV, p. 32, n. 80) si trova "nel pavimento della nave sinistra avanti alla porta che mette alla sagrestia.". Dato che oggi rimangono decifrabili solo poche righe si riporta qui il testo intero: ANTONIO CAVALLUCCIO/ DOMO SERMONETA/ PICTORI PRAESTANTISSIMO/ PARIQUE VIRTUTEM LAUDE/ ORNATO/ QUI VIXIT AN. XLIII./ OBIIT XIV KAL: DECEMB MDCCXCV/ FAMILIA CAJETANA/ ALUMNO DESIDERATISSIMO.

⁹⁵ PREVITALI, *op. cit.*, p. 225; A. DE ANGELIS, *La collezione dei primitivi del cardinale Francesco Save-*

rio de Zelada (1717-1801), in O. ROSSI PINELLI (a cura di), *La scoperta dei primitivi fra Sette e Ottocento* ("Ricerche di storia dell'arte", 77, 2002), pp. 41-53. Nella collezione del cardinale finirono anche i bozzetti della Tribuna di S. Martino ai Monti, vedi nota 99.

⁹⁶ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 40.

⁹⁷ Ringrazio la dott.ssa Beatrice Cirulli per la notizia che esiste un documento contenente le rispettive ricevute firmate dal Cavallucci di prossima pubblicazione da parte sua in un saggio monografico sulla Cappella del Carmelo.

⁹⁸ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁹ Ivi, p. 40.

¹⁰⁰ Ivi, p. 71. Secondo F. NOACK, in THIEME BECKER, vol. XXIV, 1930, p. 534, il Micocca (1763-28 marzo 1826) nel 1804 divenne socio e fu due volte *Reggente* (1811 e 1826) della Congregazione al Pantheon. Alcune opere sue e anche di Tommaso Sciacca, altro allievo del Cavallucci, si trovano nel Santuario della Beata Vergine del Pilastrello a Lendinara, con la stessa provenienza (Abbate Griffi) delle due opere del maestro ivi conservate, di cui una è frutto di collaborazione tra Micocca e Cavallucci, vedi B. L. BAGATIN, P. PIZZAMANNO, B. RIGOBELLO, *Lendinara: Notizie e immagini per una storia dei beni artistici e librari*, Treviso 1992, pp. 277-281.

¹⁰¹ Alcuni dei bozzetti per la Tribuna di S. Martino provenienti dalla collezione del cardinal Zelada e confluiti nell'Ottocento nella Galleria Rinuccini a Firenze (*Catalogo dei quadri ed altri oggetti della Galleria Rinuccini per comodo dei signori che favoriscono a visitarla*, Firenze 1845) sono oggi nella collezione Lemme, vedi *Il Seicento e Settecento romano nella collezione Lemme*, cit., nn. cat. 26-29 (schede di Liliana Barroero). Ringrazio Fabrizio Lemme per l'amichevole aiuto datomi per le mie ricerche.

¹⁰² "Questo nuovo altare è tutto composto di fini marmi come segue: li cinque gradini sino alla pradella sono di marmo bianco di Carrara; il primo zoccolo è di verde africanato ed il secondo zoccolo è di bianco e nero con basamento di giallo di Siena schietto. Sotto alla mensa vedesi una vaga urna di verde antico, con fondi di porfido rosso, nella quale è racchiuso il corpo di S. Settimio Massimo Martire, e ornata con una Croce che è in mezzo a due teste di leoni, che sostengono due maniglie di metallo dorato, come sono parimenti ornati di metalli dorati l'Urna istessa e i piedi della medesima. I pilastri dell'Altare sono di marmo a fior di persico, con fondi di granito verde d'Egitto con cornice pure di metallo, che sono ornati con quattro Putti di marmo statuario. Le cimase, che formano il ripiano della mensa sono di giallo di Siena. Il gradino de' controlumi è di pietra color di persico, il basamento, e cimasa del gradino grande ove sono collocati i candelieri maggiori tutti di metallo superbamente lavorati e dorati, e di giallo di Siena con il vivo composto e fasce di fior di persico, e li fondi di porfido rosso, e sue guarnizioni di metallo dorato in festoni, rose, fogliami e cornice che danno un gran risalto a tutto il detto Altare. La parte di dietro del medesimo è composta di tutte pietre mischie. Il Tempio collocato sopra detto gradino ha il zoccolo di bianco e nero, con cornice di giallo, ed il vivo sotto li metalli è di porfido verde. Le sei colonne che sostengono la cupola sono di alabastro con base e capitelli di metallo corintio; l'architrave e cimase interne, ed esterne sono di giallo di Siena, fregio di Brué con rabeschi di pampani sopra di metallo dorato nell'esterno sopra la cimasa vi sono due gradini di bianco e nero, e il tondo del cupolino lavorato a squame, è di bigio antico con sopra un pieduccio che sostiene la figura della Resurrezione di metallo dorato; l'interno di detta cupola ripartita in trentasei cassettoni con fondo di porfido verde hanno le sotole di giallo con fondo nel mezzo di alabastro, dove posa lo Spirito Santo di metallo e li detti cassettoni sono ornati con cornici e rose di metallo dorato. Il Pavimento nell'interno del Coro è composto con la fascia generale di bigio africanato e controfascie di marmo grezzo veneto, con fondi di giallo di Siena brecciato, breccia di Francia, tondi di africano e zoccolo di bardiglio dove posano li sedili del Coro il tutto eseguito sotto la direzione del sig. Francesco Belli Architetto romano; tutti li metalli dorati sono stati eseguiti dal sig. Gioacchino Belli argentiere. Il Tempietto è stato eseguito dal sig. Michele Belli scarpellino, l'Altare e pavimento interno del Coro è eseguito dal celebre scarpellino Domenico Manzolini. Questi hanno riscosso molte lodi di ogni ceti di Persone particolarmente intendenti di Pittura come anche del detto E.mo". Cfr. anche D. SEMPREBENE, *ad vocem* Belli, Francesco, in E. DEBENEDETTI (a cura di), *Architetti e ingegneri a confronto, I. L'immagine di Roma fra Clemente XIII e Pio VII* ("Studi sul Settecento Romano", 22), Roma 2006, pp. 144-146.

¹⁰³ *Diario ordinario* del Chracas, n. 2282, 12. 11. 1796, n. 2282, pp. 7-10.

¹⁰⁴ "Egli medesimamente figurò a olio in s. Martino de' Monti dalle bande dell'altar maggiore per il Signor Paolo Santacroce Romano s. Salvestro Papa e S. Martino Vescovo." (BAGLIONE, *op. cit.*, p. 402.

¹⁰⁵ F. TITI, *Descrizione delle pitture, sculture e architetture esposte al pubblico in Roma*, Roma 1763, p. 244; dalle fonti elencate dal BOAGA, *op. cit.*, p. 17, risulta che si tratta di un certo Galeazzo Leoncini.

¹⁰⁶ Il soffitto fu rifatto nel 1659 e restaurato nel 1741 e 1870, vedi Ivi, p. 15.

¹⁰⁷ MEYER, ROLFI, *art. cit.*, p. 252.

¹⁰⁸ Friedrich Wilhelm Basilius von RAMDOHR, *Ueber Malerei und Bildhauerarbeit in Rom für Liebhaber des Schönen in der Kunst*, Lipsia 1787, III, pp. 204-207; vedi anche ROETTGEN, *art. cit.* alla nota 3, p. 290.

¹⁰⁹ K. L. FERNOW, *Über den Maler Kavalluzzi*, in "Neuer Teutscher Merkur", 2, 1793, pp. 334-338.

¹¹⁰ L. BARROERO, *Periodici storico-artistici romani in età neoclassica*, in BORSELLINO, CASALE (a cura di), *Roma il "Tempio del vero gusto"*, cit., pp. 91-99.

¹¹¹ Elenco in S. ROETTGEN, *Antonio Cavallucci*, in DBI, XXIII, Roma 1979, p. 5.

¹¹² L. BARROERO, *L'occhio critico di Giovanni Gherardo De Rossi sulle belle arti*, in F. MAZZOCCA, G. VENTURI (a cura di), *Antonio Canova: la cultura dei grandi centri italiani*, Bassano del Grappa 2005, pp. 281-295.

¹¹³ Il "Herr J." criticato da Fernow per aver proposto lo spoglio delle "Memorie" è Christian Joseph Jagemann (1735- 1804), vedi J. ALBRECHT, *Carl Ludwig Fernow und Christian Joseph Jagemann*, in F.-R. HAUSMANN (a cura di), *Italien in Germanien: deutsche Italienrezeption von 1750 bis 1850*, Tübinga 1996, pp. 131-149.

¹¹⁴ LANZI, *op. cit.*, I, p. 432.

¹¹⁵ Discorso XIV del 10 dicembre 1788, vedi Sir Joshua REYNOLDS, *Discorsi sull'arte*, traduzione di Paola Prestini, introduzione di Andrea Gatti, Segrate 1997, p. 227.

¹¹⁶ R. WEGNER, *Kunst als Wissenschaft: Carl Ludwig Fernow - ein Begründer der Kunstgeschichte*, Gottinga 2005.

¹¹⁷ C. BON VALSASSINA, *La Restaurazione cattolica e il rinnovato sentimento religioso*, in L. BARROERO, F. MAZZOCCA, S. PINTO (a cura di), *Maestà di Roma, Universale ed Eterna Capitale delle Arti*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 7 marzo-29 giugno 2003), Milano 2003, p. 170.

¹¹⁸ E. SCHRÖTER, *Raffael-Kult und Raffael-Forschung: Johann David Passavant und seine Raffael-Monographie im Kontext der Kunst und Kunstgeschichte seiner Zeit*, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 26, 1990, pp. 303-397.

¹¹⁹ P. BÖTTGER, *Die Alte Pinakothek in München, Architektur, Ausstattung und museales Programm*, Monaco di Baviera 1972, p. 192, fig. 213.

¹²⁰ Michael THIMANN, *Der "glücklichste kleine Freystaat in der Welt"? Friedrich Overbeck und die Nazarener in Rom*, in U. RAULFF (a cura di), *Vom Künstlerstaat: ästhetische und politische Utopien*, Monaco di Baviera 2006, pp. 60-103.

¹²¹ Ch. STEINLE, *Die Rückkehr des Religiösen. Nazarenismus zwischen Romantik und Rationalismus*, in EADEM, M. HOLLEIN (a cura di), *Religion, Macht, Kunst - Die Nazarener*, catalogo della mostra (Francoforte sul Meno 2005), Colonia 2005, pp. 15-31.

¹²² ROETTGEN, *Antonio Cavallucci*, cit., p. 193: "Rimarrà compito di un altro saggio analizzare le cause e le forme della pittura religiosa del Cavallucci, descrivendone la genealogia e le ripercussioni, per contribuire alla stesura, ancora incompleta, di una storia dell'arte durante il pontificato di Papa Braschi."

¹²³ Ringrazio Simona Sperindei per la revisione e integrazione dei documenti all'Archivio di Stato a Roma e Claudio Bella della BM foto per lo svolgimento dell'intera campagna fotografica in S. Martino ai Monti.

¹²⁴ VINCI, *op. cit.*, p. 45: "non trascurò i personali abbigliamenti ma non ne fece pompa andandoci sempre vestito semplicemente."

¹²⁵ R. ROLI, G. SESTIERI, *I Disegni italiani del Settecento*, Treviso 1981, pp. 102-104; G. SESTIERI, *Cavallucci disegnatore*, in A. FORLANI TEMPESTI, S. PROSPERI VALENTI RODINÒ (a cura di), *Per Luigi Grassi, Disegno e Disegni*, Rimini 1998, pp. 479-489.

¹²⁶ Vorrei segnalare la prossima pubblicazione del catalogo dei disegni romani a Würzburg di S. MORÉT, *Römische Barockzeichnungen der Sammlung Martin von Wagner*, in S. KUMMER (a cura di) "Bestandskatalog der Graphischen Sammlung des Martin von Wagner Museums, 4", Regensburg 2011. Colgo l'occasione per ringraziare Stefan Morét per alcuni chiarimenti in merito ai disegni di Cavallucci.

¹²⁷ S. PROSPERI VALENTI RODINÒ, *Vicende di collezionismo di disegni a Roma dalla fine del XVIII secolo all'inizio de XIX secolo*, in O. BONFAIT, P. COSTAMAGNA (a cura di), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800*, atti del colloquio (Ajaccio, Palais de congrès, 1-4 marzo 2005), Ajaccio 2006, p. 175, nota 19.

¹²⁸ DE ROSSI, *op. cit.*, p. 61.

Nota alla trascrizione

Nella trascrizione dei tre atti notarili relativi all'eredità di Antonio Cavallucci non sono state sciolte le abbreviazioni così come *lá* punteggiatura non è stata adattata all'uso moderno. L'uso misto e arbitrario delle lettere maiuscole e minuscole nei testi italiani non è stato unificato. I rari casi di parole illeggibili sono annotati in corsivo e messi tra parentesi quadre come anche le omissioni [...] che riguardano abbreviazioni abituali delle formule frequenti negli atti notarili. La parentesi tonda viene invece applicata per indicare le sillabe ripetute all'inizio della pagina seguente. Il segno usato per indicare la valuta dello scudo romano è stato convertito in una s. L'indicazione dei fogli (f.) recto e verso (r risp. v) è rilevata tramite grassetto e due barre diagonali.

(A) TESTAMENTO DI ANTONIO CAVALLUCCI DEL 18 NOVEMBRE 1795

Roma, ASR, Trenta Notai Capitolini, uff. 7, Poggioli, testamenti 1791-1796, vol. 29, f. 529r – 540r

Testamentum conditum Per Ill.mum D. Antonium Cavallucci Die Decimo octava Novembris 1795 Ind.e Rom.a XIII Pont.us ante SS.mi D.N.D. Pii PP VI anno ejus XXI

Presente personaliter costituito avanti di me Not.o, e Testis infri. l'Ill.mo Sig. Antonio Cavallucci figlio della bo. me. Bartolomeo da Sermoneta a me cog.to sano per la Div. Grazia di mente, senso, visto, udito ed intelletto e di tutte le altre potenze /f. 529v/ dell'anima, benché infermo di corpo e giacente in letto, sapendo essere mortale ne esservi in questo mondo cosa più certa della morte, altrettanto incerta l'ora e punto di essa, e volendone prevenire il caso, acciò accaduta sarà la sua morte non abbia a nascere tra i suoi posterì, e successori alcuna lite, e controversia, ha pertanto stabilito di fare il presente suo ultimo nuncupativo testamento, ultima volontà, e disposizione testando e deponendo nel modo seguente cioè Incominciando primieramente dall'Anima preferita ad ogn'altra, quello di vivo cuore /f. 530r/ raccomanda in Dio suo Fattore, e Redentore alla Gloriosa sempre Vergine Madre di Dio Maria, suo Santo Angelo Custode, alli Santi Suoi avvocati, ed a tutta la celeste Corte acciò si degnino intercedergli da sua Divina Maestà il totale perdono delle sue colpe commesse in questa vita, e sii poi sciolta sarà dal [I] accio corporei fatta degna dell'eterna gloria del Santo Paradiso. Il suo corpo poi divenuto cadavere, e separato sarà dall'anima, vuole, e ordina, e comanda gli venghi data ecc. la sepoltura nella Ven. chiesa parrocchiale di S. Martino ai Monti con quella pompa funebre, che crederà parerà, e /f. 530 v/ piacerà all'infro. Suo Sig.e Erede Fiduciario all'arbitrio e prudenza del quale in tutto, e per tutto in questa parte si rimette perché così e non altrimenti. In tutti e singoli suoi beni poi tanto stabili quanto mobili, semoventi, crediti, laggioni, azzioni, nomi di debitori in qualunque luogo posti ed esistenti, ed ad esso testatore spettanti, ed appartenenti e che gli potessero anche in avvenire spettare ed appartenere per qualunque titolo, e causa per suo erede fiduciario fa istituire il Rev. Sacerdote Sig.e Don Antonio Pincellotti al quale dice avere di già an-/f. 539 r/ nunciato la sua volontà, nella di cui proibita, integrità, e sperimentata fedeltà pienamente confida comunicandogli tutte e singole facoltà necessarie, ed opportune volendo altresì e dichiarando che il medesimo non possa ne debba essere astratto, a verun rendimento de conti da veruno, e molto meno a spiegare detta fiducia anche per fatto del Pnpe. Supremo, Luogo Pio ed altra persona perché così e non altrimenti. Che anzi gli contribuisse tutte le opportune facoltà di poter indipendentemente da chiunque disporre de' beni ereditari, e eseguire la sua volontà confidatagli, senza che veruno possa con-/f. 539v/ tradirla e venendo molestato da qualcuno lo dichiara erede libero universale, perché così e non altrimenti non solo ma p. questo esso testatore dice e dichiara essere il suo ultimo nuncupativo testamento, ultima volontà e disposizione, quale se per tal ragione di codicelli, donazione causa mortis, ed ogn'altra ultima volontà e disposizione cassando ed annullando qualunque altro testamento, ultima volontà e disposizione che mai da esso testatore si fosse potuto fino ad ora fare benché concepita con qualsivogliano parole alle derogatorie volendo che il presente /f. 540 r/ (sen- te) sia preferito ad ogn'altro che così e non altrimenti. Super quibus Actum Romae in Palatio Excmi. Dni. Principis Caserta posit.s in Viciniis S. Mariae Majoris ibidem p.ntibus infriis. testi bus R. D. Magistro Vincentio Sarugieri Penitentiario S. Mariae Majoris Ord.s Predicatorum R. D. Mag.ro Camillo Bartolucci Paroco S. Martini ad Montes R. D. Francisco Bianchi fil.o D. Jacobi Albanen. Sec. rio Excmi. D. Pnpis. Caserta D. Blasio Pierucci fil. q.m Philippo Lauretano D. Hieronymo Pavoni fil. q.m Dom.ci Romano D. Vincentio Amarese q.m Caroli de Calopezzato dioces. Rostani, et D. Aloysio Rossi fil. bo. me. Pe-/ f. 540v/ tri Antonii de Piperno Testibus Pro D. Bernardinus Aloy.s Poggioli Cur. Cap.no Symphorianus Recchi

Notus. Substus. in Fide rog.s [...]

(B) INVENTARIO DEL LASCITO DI ANTONIO CAVALLUCCI DEL 12 DICEMBRE 1795

Roma, ASR, *Trenta Notai Capitolini, ufficio 7, Bernardino Aloisio Poggiosi, 1795, vol. 456, f. 627 r – 671r*

Hoc est inventarium Bonorum haerediorum bo. me. Antonij Cavallucci fact. ad inst.iam Rndi. D. Antonij Pincellotti Haeredi Fiduciaris d.i bo. me. Antonij Cavallucci Die Duodecesima Decembris 1795

Hoc est Inventarium omnium et singularum Bonorum Haereditariorum bo. me. Antonij Cavallucci videlicet Mobilium, Stabiliium, Argentorum, Pecuniarum, Locorum Montium, aliorumque Iurium, et Actionum repertorum post ejus Obitum signan- /f. 627 v/ ter Domi per dictum Defunctum dum in humanis erat habitat.s et posit hic in Urbe in Via quae a Ven. Basilica S. Maria Majoris ducit ad aliam Sancti Joannis Lateranensis et precise in Palatii Ill.mi et Exc.mi D.ni Pnpis, et Ducis Casertae FF juxtas confect.s a d Instia. Ill.mi D. Sacerdotis Dn. Antonij Pincellotti Haeredis Fiduciaris ad formam Testamenti in actis meis rogat.s Die Decima Octava prox.ti Mensis Novembris per dictum defunctum Cavallucci ad quod quia R. Dn. Pincellotti instans titulo quo supra solemniter protestatus fuit, et protestatur deverire ad hunc Actum animo tamen ad eundi dicta Haereditatem cum Beneficio Legis /f. 628 r/ Repudiandi si damnosam putaret pro se suisque ac S. I. et S. P. Suorum Jurium, et Actionum in Haereditate pred.a suis loco, et tempore deducen, et non alias. Citatis qua propter et judicialiter interpellatis omnibus, et singulis certis, et incertis Creditoribus in eadem Haereditatem Interesse habentis, seu habere quomodolibet pretenden prout ex Intimatione legitima exequib.s et reproduct. et hic per meis alligan. prout in folio tenoris illis qua non comparuntis excepto Ill.mus D. Bernardus Cavallucci ac D. Helisabeta Cavallucci Mattiae Sorore dicti Defuncti, et R. D. Can.co Joachino Mastranni Prore. /f. 628v/ Ill.morum R. D. Can.ci D. Matthyi Cavallucci et Francisco Cavallucci ger: Fratruum post lapsum horae vigesimae intimatae, et subsequenti passatae et elapsae accusata eorum Contumacio denentam fuit ad incohationem praedicti Inventaris ad estimationem D. Thomae Gardellini publici Perito recapteris ibidem pntis. et mihi Not.o med.us Referendis etiam con coram infr.is Testibus, et Bona quae describendaa sunt ea quae sequentur ut infra vid.t

Nell'ultimo Appartamento di detto Palazzo Caserta cominciando primieramente dalla Camera, che fa Cantone dove il Defonto riteneva la sua robba, e che se ne serviva di studio nell'inverno, e che anche vi dormiva qualche tempo /f. 629 r/ Nelli Tiratori di un Cantarano che dicesi spettanti all'Ecc.ma Casa Gaetani con suo Tiratore sopra fatto a Scrittoio, con tiratorini al di dentro, e tre tiratori grandi al di sotto con serrature, e chiavi dentro del primo Tiratore fatto a Scrittoio Uno Stuccio di Zegrino nero con piede di Argento con dentro un Occhiali- /f. 629 v/ no legato in Zegrino, con cerchi di Argento come sopra, un Orologgio da Saccoccia alla Francese, con Cassa dicho smaltata contornata di Girgonzi di autore ginevrino con Catena ad una sola Maglia di oro di Napoli con sua chiave di semiloro. Una Scattola tonda di Tartaruca nera, con Cerchi dorati, e suo coperchio con tre piccoli smalti, guarnite di Pietre dure, e suo Cristallo. Altra Scattola di Tartaruca /f. 630 r/ con Cerchi di Oro di Napoli, con il Vesuvio dipinto fin nel Coperchio che nel fondo con cornicetta simile d'oro sudetto Uno Stuccio ovato con dentro un reliquario di Foglie di Argento fatto a fiori con reliquia del Beato Tommaso da Cori. Altro Stuccio quadro ricoperto parimenti di Cordovano rosso con dentro un Quadro con dentro moltissime Reliquie con dentro Cornice dorata. Uno Stuccio di Piastra d'Argento con entro Forbice /f. 630v/ Temperino, ed altri attrezzi. Una Fibbia di Corvetino di Argento, un paio Bottoncini da Camiscia parim.ti di Argento, quali robbe tutte non si apprezzano per aver asserito il R. Sig. Abb.te D. Antonio Pincellotti Erede Fiduciario essere state lasciate in legato, conforme spiegarà a suo tempo come anche le appresso Medaglie cioè Uno Stuccetto con entro due Medaglie del Regnante Sommo Pontefice dell'anno vigesimo primo /f. 631r/ che riceve il Clero Gallicano una in Oro, e l'altra in Argento.

Altre due Medaglie del Regnante Pontefice una in Argento, e l'altra in Argento dorata dell'anno Decimo quarto.

Numero quattro Medaglie di Argento grandi con il Campidoglio di peso Libra una, e oncie quattro che alla ragione di scudo uno e bajocchi venti l'oncia sono 19.20

Una Scattola ovata di oro a due colori di peso oncie Tre e Denari quattordici, a s. 14 l'oncia 50.- /f. 631v/

Numero dieci candele arse di oncie Quattro l'una di peso libre tre

Nel secondo Tiratore Un Disegno terminato fatto ad chiaro oscuro con Aquerella rappresentante la Depositione della Croce di Nostro Signore Gesù Cristo. .75

Un Bozzetto dipinto a Oglio sopra la Carta rappresentante il medesimo soggetto, che disse lo stesso Sig. Pincellotti che questo era un Disegno fatto dal Defonto per farne un quadro ordinatogli per la Cattedrale di Pontremoli, per il quale il /f. 632r/ Defonto ne avea di già ricevuto la caparra di Scudi Cento. Un Taglio

di Tela costanza in canna una e mezza vantagiata Un Taglio di Piccotto color Paglia con sue righe rasate nere per un corpetto, Numero quattro Corvattini di Mussolino con una Fibia d'Argento, Un mezzo Fazzoletto da Collo di Cambraja, Sei Fazzoletti di colore, tre para mutande, due para Calzette di Seta a telaro uno nero e altre mischie usate /f. 632v/ Due Para Calzette di Seta bianca nove a telaro, Due para dette usate/Altre due para Calzette di Seta nova a telaro bianche, una Maglietta di seta nera nova per Calzoni, Una Fascia di Seta di Napoli rossa con righe gialle, Tre Para Calzette di Capicciola due delle quali bianche, ed uno cenerino, altro paro calzette di fioretto mischie fatte a canole, Numero quattro Sciugatori di Tela Casareccia, Due Para Manichettini di /f. 633r/ Tela Battista per Camicie usati, altro paro mutande di Tela vecchia. Nel Terzo Tiratore Un Giustacore di Nobiltà di Napoli color fumo di Londra, altro Giustacore di Nobiltà nero usato, Un Giustacore di Brillantina mischia con corpetto rigato di vellutino, Una Maglia di Stame nera per calzoni, quali robbe tutte descritte e non apprezzate, perché lasciate in legato come si è detto di sopra. Nel terzo Tiratore /f. 633 v/ Una Cassetta di Latta con spartimenti con dentro Lapis ed altri ordegni da disegnare, Una Cassetta di noce con dentro vari Pennelli, Una Tavolozza da Pittore che non si apprezza per la ragione detta come sopra. Diverse Carte e Lettere da considerarsi in appresso. Un piccolo Credenzone di Albuccio con attaccapanni dentro Serratura, e Chiave Dentro del medesimo Tre para di calzette di seta usate /f. 634 r/ Una Polachina di Teletta di Francia a righe, un Corpetto et un para Calzoni di Anglienne mischio, Un Corpetto di Cottone rigato a traverso, altro di Trapuntino d'Inghilterra, Altro di Cottone a Maglia rigato, Un Giustacore di Panno mischio con Bottoni di Acciaro, Altro Giustacore di Castorino color d'oliva fracida, Un Corpetto a Maglia di Seta, Un Giustacore di Panno mischio o sia appannato d'Inghilterra /f. 634v/ Un Coticugno quasi consimile, Un Capello di Feltro Cennerino, e Verde, due Para Calzoni di Seta a Maglia neri, Altro Giustacore di Panno nero con Camiscio-la di raso di simil colore, Altro Cappello di Feltro nero montato a tre pezzi, Una Spada con Guardia di acciaro all'antica, Un Bastone di Canna d'India con Pomo di Argento, Altro Bastone ricoperto di Canna d'India con Pomo di Corno nero, Un Ombrello stragrande di /f. 635r/ Seta color pulcia con armatura di Osso di Balena, Numero otto Camiscie diverse, Numero tre Fazzoletti bianchi uno de quali riga rossa, un paro calzoni di Stame nera a Maglia, Un Guardimburgo o sia Chirrie di Borgonzo mischio d'Inghilterra con Mostre di Fustagno d'Inghilterra, Un coticugno di Borgonzo Cennerino, Un Corpetto di Borgonzo color d'Oliva fracida, Due Corpetti di Flanella bian- /f. 635 v/ ca, uno de quali piccolo e senza maniche, Numero tre Lenzuoli con due Foderette Un letto con Armatura di legno per il cortinaggio fatto a camerella con telo, bandinelle, di bambacina, e fondo del medesimo con canovaccio, due matarazzi con suo capezzale, e tre cuscini con fodera di teluccio bianco, e turchino e riserva di due cuscini tutti bianchi da abrugiarsi stante che il Defonto è morto sospetto di Male sottile /f. 636r/ Un Cuscinone di Pombino ricoperto di Bambacina come sopra, una Coperta di Bombacina con fondo rosso, e fiori grandi, Un Commodo d'Albuccio dipinto per uso di comodo, Una porta orinali d'Albuccio, un Tavolino da letto parimenti d'Albuccio, Un paro calzette di Filo ed altro paro fatto a Canole, Numero quattro para tra Scarpe e Scarpini quali robbe non si apprezzano per essere legati come sopra, in un paro delle mede- /f. 636v/ sime scarpe, un paro di Fibbie d'Argento con staffe di acciaro,

Modello quadro di peso detratte le staffe oncie due e denari venti

3.30

Due Commodini d'Albuccio centinati fatti ad Urna coloriti perla filettati gialli con Pietre sopra centinate impellicciate di Portasanta, Dentro de'medesimi Diversi colori ed altre robbe da Studio di Pittore, Una piccola Credenza di Albuccio fatta à colonneta dipinta di radica d'acero con tramezzi dentro /f.637r/ e sua serratura e Chiave, Dentro della medesima Diversi Libri da farsene Indice ed inserirlo che il tutto non si apprezza per la sudetta ragione d'esser legati, Numero otto sedie a spallierine di Noce con Seditori ricoperte di Capicciola verde, Altre otto Sediole consimili con spallierine traforate con Seditori Imbuttiti e ricoperti di Trina vellutata, Un Tavolino a legio di Fico d'India d'alzarsi con un sol piede, /f. 637v/ Una Cassetta di noce impellicciata di Ebbano con Tramezzi dentro ad uso di scrivania con sua serratura a chiave. Dentro alla med.a Un Anello d'oro con Corniola incisa rappresentante un Ercole che il tutto non si apprezza per essere stato lasciato per legato /f. 638 r/ Segue la Nota de LL. de Monti in tutto di Numero Ventiquattro tutti del Monte Novo Comunità in dieci Patenti cioè Una di LL. 3, reg.ti al Lib. 65, fol. 173, LL.1, Lib. 65, fol. 283, LL.2, Lib. 66, fol. 246, LL. 4, Lib. 67, fol. 4, LL. 2, Lib. 69, fol.9, LL. 2, Lib. 69, fol. 273, LL. 4, Lib. 65, fol. 173, LL. 3, Lib. 70, fol. 221, Si dichiara che li Frutti delli sud.i ll. 24. sono stati esatti dal Defonto a tutto il Bimestre di Luglio ed Agosto prossimo passato come da ricevuta originale esibita dal medesimo Sig. Erede Fiduciario /f. 638v/ Segue la Nota di altri Capitali cioè Un Censo in capitale di sc. 300 a 4. per 100 ed Anno contratto a favore del Defonto dall'Eredità del q. Ludovico Rusconi Sassi come da Instro. rog. negl'atti del Bellucci Not. Cap. no 27 marzo 1792. Altro Censo in Capitale di s. 100 al quattro per cento ed Anno contratto a favore del Defonto dalla Pia Casa di Correzione della città di Troja, o sia Montecchio come da Istro. Rog. negl'atti miei /f. 639 r/ li 23 Aprile 1793, Li Frutti de sudd.i due Censi

sono stati pagati, cioè di quello di Troja a tutto li 22. Agosto prossimo passato e di quello di Sassi a tutto li 26. Settembre prossimo passato come da ricevuta originale del Defonto esibita come sopra. Una stufa di Latta, che non si apprezza come sopra Diversi Busti, e Teste e Modelli di Gesso, e molte Stampe, ed altre Robbe da Pittore il tutto da trasportarsi nello studio gran- /f. 639v/ de, e di aversene raggione in appresso. Tutte le altre Robbe poi esistenti in detta Stanza che nella contigua non si descrivono per aver asserito tanto il sig. Bernardo Cavallucci zio del Defonto che la Sig.a Elisabetta Cavallucci Matthia Sorella dello stesso Defonto, che sono di proprietà parte di Sua Ecc.za il Sig.re Duca di Sermoneta, e parte del sudetto Sig.re Bernardo Cavallucci nella di cui casa abitava /f. 640r/ detto Defonto a riserva di una Bussola alla porta della descritta stanza federata di Panno Verde, che spetta all'Eredità del Defonto e che non si apprezza per essere legato come sopra lasciato dal Defonto secondo asserisce detto Sig.re Antonio Pincellotti Erede fiduciario sudetto. Asserisce altresì il detto Sig.re D. Antonio Pincellotti Erede Fiduciario sudetto, che il Defonto Sig. Antonio Cavallucci, poche ore prima di morire /f. 640 v/ volesse che esso fin da quel punto prendesse tutto il suo Denaro che riteneva conservato nel disopra descritto Cantarano e ricevutene le Chiavi per le mani del di lui Confessore P.re Sanruggero Domenico, anche volle il detto Sig.e Pincellotti che tanto il medesimo Padre Confessore quanto il Sig. Bernardo Cavallucci fossero in sua compagnia per vedere ed attestare in realtà quanto Denaro vi fosse come segni, e dopo fatte le più diligenti ricerche tanto nel Can-/f. 641 r/ tarano, quanto nella Cassetta di Noce impellicciata d'Ebano, furono ritrovati in diverse cedole Scudi Cento Ottantotto, ed in moneta Scudi Dieci, e Bajocchi sessanta che in tutto furono Scudi Cento novantotto e bajocchi sessanta, con aver fatto sottoscrivere poi una Dichiarazione da ambedue li sudetti Testimoni P.re San Ruggiero e Sig. Bernardo Cavallucci qual Dichiarazione originale ha ora esibita a me Notaro da cui si rileva la detta /f. 641v/ di scudi

198.60

Per inde ob tarditatem hore dimissum fuit praesent. supradictum Inventarium Bonorem Haereditarium dicti bo: me: Antonii Cavallucci animo tamen illud continuandi die Lune quae erit Decima quarta venentis Mensis Decembris hora intimata de Mane et de fero in Domo pred.a et alibi et Bona sic ut s.a descripta, et inventariata remanserunt eisdem et socii ubi reperta fuere et penes dictum R. D. Pin- /f. 642r/ cellotti Haereditarium predictum Super quibus Antonio Pincellotti Erede Fiduciario fui presente. ed approvo il sud.o Inventario Ber.o Cavallucci Fui presente approvo c.e s.a Cro+ce è Elisabetta Cavallucci Mattia per non saper scrivere, che fu presente ed approva come sopra Filippo Pincellotti di fare il sud.o segno di Croce, e di più fui presente. Al sud.o Inventario Io Can.o Gioacchino Mastranni fui presente. Al sud.o Inventario/ Io Francesco Ceredo Fui presente testimonio al sudetto inventario/ Io Mario Morera fui presente testimonio al sud.o Inventario

Actum Romae ubi supra in Domo pred.a ibidem puntibus suprad. ac infris Testibus nempe D. D. Francisco Cerdo fil. qu. Bernardi Veneto, Petro Morera fil. q.m Vincientis de Cabaegio Comen. Dioces. /f.642v/ Die lune decimaquarta Xmbris 1795 Continuatum fuit praesens supradictum Inventarium dictorem Bonorum Haereditarium dicti bo: me: Antonii Cavallucci repertorum in Studio magno ejusdem Palatium per ipsum Defunctum dum in humanis erat retent.s et posit.s hic in Urbe in viciniis Ven: Basilicae S. Mariae Majoris juxta hora Decima quinta intimata, et subsequenti /f. 643 r/ pulsata et elapsa accusata Contumacia Interpellatorum non comparentium ad Instia. Dicti R. D. Sacerdotis Antonii Pincellotti Haereditis praed.i et cum interventu, et presentia Ill.mi et Exc.mi D. Ducis Sermonetae Ill.mi Joannis de Rossi Directorii Regiae Accademiae Lusitaniae, et D. Joannij Micocca primi Juvanis d.i Studij, eadem repetitis superius protestata, aliisque cum presentia et assistentia dicti D. Gardellini Periti ut supra, supradictorum, et /f. 643 v/ infrac.tum testium, et bona describendo sunt ea quae sequuntur vid.t

Nello studio grande esistente nel primo Appartamento del Palazzo dove prima sono stato trasportati tutti li Quadri e Disegni che stavano nella già descritta Camera dello Studio di sopra come anche nello Studio a Pianoterra de Scolari nel quale Studio che si son posti li detti Disegni, e Quadri alla Porta del quale vi sono due serrature, con due chiavi, una delle qua-/f. 644 r/ li ritenuta da Sua Ecc.za il Sig. Duca di Sermoneta sud.o e l'altra dal Sig. Erede Fiduciario

Descrizione de disegni e Quadri fatta dall'Ill.mo Sig. Giovanni de' Rossi Direttore della Real Accademia di Portogallo alla presenza di Sua Ecc.za sud.a e stima dell'inf.to Sig. Anto. Concioli

- | | |
|---|------|
| 1. Numero quindici Disegni abbozzati copiati da vari autori e più | 7.- |
| Numero sette Disegni sudetti terminati copiati come sopra in tutto | 7.- |
| 2. Quadro Cesarini, Numero sette Fogli e mezzo /f. 644 v/ del medesimo Quadro di Casa Cesarini ed un pensiero intero di fogli | 10.- |
| 3. Del Quadro della Madonna del Rosario | |
| Altro Pensiero in quarto di Foglio rappresentante la Madonna del Rosario del quadro fatto dal medesimo Defonto, | |
| Numero tre Fogli e mezzo di Studi del medesimo quadro in tutto | 3.- |

4. Delle Opere fatte per la chiesa di San Martino a Monti Un Pensiero nel Canto di un Foglio dell'opera fatta a S. Martino è dopo Numero Dieciotto mezzi fogli /f. 645r/ e quarti di Studi della medesima opera in tutto	6.-
5. Delle Opere di Casa Gaetani Numero Quarantaquattro pezzi di fogli di diverse grandezze rappresentanti Pensieri, e Studi dell'opere fatte in casa Gaetani	11.-
6. Del Quadro fatto per la Chiesa di Subiaco Numero sei mezzi Fogli di studi del Descritto Quadro della chiesa di Subiaco	3.-
7. Del Quadro di Santa Bona Numero Tredici Studi in varie grandezze di d.o Quadro	5.-
8. Del Quadro fatto per Catania Numero Dicciasette Studi di diverse grandezze del med.o /f. 645v/ Quadro	8.-
9. Del Quadro fatto per una Cappella della Chiesa di Loreto, Un Pensiero del sud.o Quadro, Numero quattro fogli e mezzo di studi di varie grandezze del sud.o Quadro	3.-
10. Numero Trentotto Accademie, cioè numero diecianove intere, tre in mezze figure, undici dette non finite, un studio di San Girolamo e quattro accademie copiate, in tt.o	46.50
11. Numero Cinquantasette Schizzi cioè quaranta sete pezzi di Carta con prime Idee, e Dieciasette sudd.e /f. 647r/ più avanzate, in t.tto	15.-
12. Numero Cinquantasei Studi di diverse grandezze	15.-
13. Altri ventinove Studi parimenti di varie grandezze	10.-
14. Disegni diversi, parte Ritratti, parte Studi, due copie in tutto pezzi dieci in t.tto	4.-
15. Un Quadro in Tela di palmi tre rappresentante la Carità con cornice	
16. Quadro rappresentante lo Sposalizio di S. Catarina sua copia lasciato per legato	
17. Quadro rappresentante S. Giuseppe fatto per la Chiesa di Subiaco tela da Testa /f. 647v/	75.-
18. Bozzetto terminato del Quadro fatto per Casa Cesarini	75.-
19. Bozzetto finito di parte del Quadro delle Anime del Purgatorio	35.-
20. Bozzetto finito del Quadro di Simone Stocco	20.-
21. Un Quadro in Tela di Sassoferrato rappresentante l'Ecce Homo	25.-
22. Altro Quadro della medesima misura rappresentante la Madonna addolorata	25.-
23. Quadro in Tela di testa rappresentante la Testa di filosofo	15.-
24. Quadro in Tela di Sassoferrato rappresentante la /f. 648 r/ Testa di S. Giuseppe	18.-
25. Altro Quadro della medesima misura rappresentante la Testa del Tempo, rotto	10.-
26. Bozzetto di un Laterale di Catania in buon stato	10.-
27. Bozzetto rappresentante la Madonna del Rosario	20.-
28. Quadro in Tela di testa rappresentante il ritratto del Ven. Servo di dio Benedetto Giuseppe Labre	10.-
30. Quadro in Tela di Sassoferrato rappresentante la Vergine con il Bambino da Carracci /f. 648v/	35.-
31. Un piccolo Quadro rappresentante il Salvatore copia appresso Lellio di Novellaria	25.-
32. Quadro in Tela di sette e cinque rappresentante San Giovanni che predica. Figura al naturale non terminato	30.-
33. Altro Quadro di detta Misura rappresentante S. Girolamo parimente non finito	60.-
34. Quadro in Tela d'Imperatore rappresentante la Sagra Famiglia non finita	60.-
35. Altro Quadro in Tela di mezza testa rappre-/f. 649r/ sentante la sola Testa di un Padre Eterno	6.-
36. Altro Quadro della medesima misura rappresentante due studi in Chiaroscuro	3.-
37. Un Quadro in Tela di Sassoferrato rappresentante due Studi di Testa di S. Filippo senza panneggiamento	5.-
38. Altro Quadro della medesima Misura rappresentante due Studi di Testa senza panneggiamenti	5.-
39. Quadro in tela di mezza Testa con studio dal /f. 649 v/ vero non finito	2.-

40. Quadro in Tela da Testa con studio di Testa e mani solamente	4.-
41. Quadro della sud.a Misura Bozzo rappresentante la Tentazione di S. Antonio	3.-
42. Quadro in Tela di mezza Testa rappresentante Bozzo di un ritratto	1.-
43. Quadro in Tela di palmi tre rappresentante Studio di un Cristo non finito	1.50
44. Quadro da mezza Tela con studio di mezza figura	2.-
45. Altro simile con studio di /f. 650 r/ un Accademia, per il S. Gio. Batt.a	1.50
46. Quadro in Tela da Testa rappresentante Accademia	3.-
47. Quadro in Tela di mezza Testa con Studio di Ippom[e]ne abbozzato, e non compito	1.-
48. Quadro di palmi tre con Studio di un abito Cardinalizio	1.50
49. Altro con Studio del Panneggiamento del Beato Tommaso da Cori	1.20
50. Quadro di un palmo circa con primo Pensiero di una Madonna e Bambino	1.-
/f. 650v/	
51. Quadro in Tela di mezza Testa con principio di un profilo rappresentante Santa Teresa	1.-
52. Altro della med.a Misura Bozzo di una Beata	1.-
53. Quadro con Copia di un ritratto dell'Eredità del Giudice la sola testa in Pastello con cornice e ritratto	12.-
54. Altro consimile Copia di appresso Mirevolt non finito nei panneggiamenti	6.-
55. Altro rappresentante Testa dell'Innocenza in Pastello lasciato in legato	
56. disegno di un palmo scarso, /f. 651 r/ mezza figura di S. Pietro con l'Ancilla con cornice e cristallo lasciato in legato	
57. Disegno di un Palmo e più di un Cristo morto	15.-
58. Altro compagno al descritto rappresentante la nascita di Gesù Cristo	15.-
59. Disegno come sopra figure intere in aquerella rappresentante un Fatto della Scrittura Sagra	15.-
60. Altro Disegno compagno	15.-
61. Altro Disegno di un Palmo, e mezzo di un Aquerella rappresentante S. Giovanni nel Deserto	15.-
62. Altro Disegno consimile del quadro di Catania di /f. 651 v/ San Benedetto	20.-
63. Disegno come sopra del Quadro rappresentante S. Simone di S. Martino	10.-
64. Disegno di un palmo a lapis rappresentante S. Pietro in carcere	15.-
65. Disegno in mezzo foglio a Lapis rappresentante Sagra Famiglia con cornice ovata	15.-
66. Disegno in mezzo foglio a Lapis rappresentante l'Innocenza	15.-
67. Altro disegno di un mezzo palmo rappresentante la Vergine, con il Bambino d'appresso Giulio Romano a Lapis con Cornice bianca, e Cristallo/f.252r	12.-
68. Altro disegno in Aquerella di due palmi rappresentante Venere ed Enea d'appresso un quadro di Casa del Giudice	15.-
69. Bozzetto in Carta per il Quadro di S. Bona in Pisa	2.-
70. Altro per detto Quadro	2.-
71. Altro di Sant'Antonio Abbate nel Deserto	2.-
72. Altro per il Quadro dell'E.mo. De Zelada rappresentante il Salvatore con gl'Angeli dopo la Tentazione nel Deserto	8.-
73. Altro rappresentante una Regina, e Vecchione ed un sacerdote, o sia Salo- /f. 652 v/ mone	3.-
74. Un'Accademia, o sia Nudo	3.-
75. Quadro in Tela di mezza testa rappresentante la Madonna con Bambino in braccio qual quadro è stato recuperato dal Sig. Remondini cui l'aveva dato in prestito il Defonto	20.-
76. Un piccolo Abbozzetto in tela rappresentante la Presentazione di Maria Vergine Segue la Nota di diversi Gessi ritrovati nei medesimi Studii, e nella Camera della Casa di sopra /f. 653r/ un Appollino, un Bue, Quattro Figurine ed una di Creta rotta ed un Leoncino	3.70
Sedici Busti comprese le teste con Piedistallo diversi	4.20
Numero Cinquanta Pezzi tra teste, gambe e mani	3.-
Altri venti pezzi rotti tra Gambe, teste, e Mani	0.40
Numero Cinque teste grandi sopra il naturale, e due Mani parimenti grandi	0.70
Numero venti piccoli medaglioni di Gesso tondi, e quadri con Bassirilievi	0.40
Segue la Nota delle /f. 653v/ Robbe esistenti nel detto Studio a Pianoterra	
Un Tavolino di Noce, altro di legno, due sedie il tutto in cattivo stato quali non si apprezzano per essere lasciati in legato. Esistevano ancora in detto Studio alcuni quadri spettanti a Sua Ecc.za il Sig. Duca di Ser-	

moneta ed alli Giovani dello Studio	
Cinque Cavaletti di varie grandezze da Pittore in tutti li sud.i Studii	1.50
f. 654r / Un Modello grande al Naturale di Legno rotto	8.50
Altro piccolo modello parimente di legno. Una Tela da Quadro con sola Imprimitura di circa palmi dieci	4.-
Quattro Tele da Testa, e due di mezza testa	1.-
Tre Sedie ricoperte a Spallierino con Seditore verde, e quattro sedie di paglia, che non si apprezzano per essere lasciate in legato	
Numero ventisei Stampe della Loggie del Vaticano, numero sedici in foglio parimente del Vaticano di	
f. 654v / Rafaelle, e più numero quarantuno ricavate dalle Pitture di Rafaelle, Domenichino, ed altri celebri autori, e più altre Carte numero otto delle Pitture del Posino con sue cornici di legno filettate ad oro, che non si apprezzano per aver asserito il medesimo Sig. Abb. te Pincellotti per averle lasciate in legato.	
E più numero sessanta stampe. Alcune delle quali rotte ed altre venti rappresentanti	
f. 655r / le statue del Colonnato di S. Pietro	5.-
Un Rame rappresentante il Santo Presepio invenzione e disegno del Defonto fatto incidere nel 1787. dal Sig. Gio. Batt.a Leonetti quale non si apprezza per aver asserito essere anche questo Legato	
Segue la Nota delle Robbe ritrovate nella casa della Sig.a Elisabetta Cavallucci Mattia sorella del Defonto	
Un Ponte grande da Pittore in cattivo stato	2.-
f. 655v / Altro più piccolo e più agevole in buon stato	12.-
Una Scala da Pittore quale esiste nella Chiesa di S. Martino a Monti	1.-
Segue la Nota dei Pennelli, Colori, ed altri attrezzi da Pittore	
Azzurro oltramare Quarta tre meno quattro grani a scudi sette l'oncia	
Azzuretto una quarta, e dodici grani a Scudi tre, e bajocchi cinquanta l'oncia	
Cennere d'azzurro oncia f. 656r / una e mezza scarsa a Scudi due l'oncia Lacca di	
Bologna Oncie sei bajocchi 15 l'oncia Lacca Carmignata tre quarte à quali sedici l'oncia Colori in vescica in tutti paoli cinque Una caraffa smezzata di olio un carlino Azzurro di Berlino Oncia mezza bajocchi 15	
Alcuni pezzetti di pastello bajocchi 40 Venti Pennelli da un paolo l'uno, ed venti Pennelli da un grosso l'uno Una Scatola di legno per colori	
f. 656v /	
Altra Scatoletta di Latta Lapis nero oncie cinque e mezzo a baj. 40 l'oncia	
La sudetta stima ascendente in tutto a Scudi quindici fu fatta dal Sig. Gioacchino Salamoni primo Giovane del Coloraro Monsieur Grosse, e per detta somma furono venduti al Sig. Giovanni Micocca Scolaro del Defonto che deve terminare nella chiesa di S. Martino li quadri, che il Defonto	
f. 657r / vi ha lasciati abbozzati	15.-
Diversi altri colori ordinarii con diversi altri Pennelli, due tavolozze, due cassette di latta con spartimenti, toccalapis d'ottone, due para di Forbice uno grande, ed altro piccolo, due Carafine di Cristallo per Acqua di Melisse. Ed altri minuti attrezzi da Pittore, che non si apprezzano per aver asserito il sud.o Erede Fiduciario di aver stati lasciati in legato	
f. 657v /	
Una Pietra di Porfido da manipolar colori	2.-
Siegue la Nota dei Libri esistenti nel descritto Credenzino dello Studiolo, che non si apprezzano per aver asserito il sudetto Sig. Erede Fiduciario d'esser lasciati in legato.	
Prima spartizione	
Il Vecchio Testamento secondo la Volgata tradotto in Lingua Italiana, ed illustrato con Note,	
Tomi sedici, opera anonima	
Altri Tomi Sei del novo Testamento dell'istessa Edizione Napolitana	
f. 658r /	
Dizionario delle Favole in Compendio	
Seconda Spartizione	
Senofonte Storie Greche Tomi tre in quarto	
Appiano Alessandrino delle Guerre esterne de Romani Tomi due come sopra	
La Storia de Tucidide Ateniese, Tomi due	
La Vite di Plutarco volgarizzato da Girolamo Pompei tomi sei	
Opuscoli Morali di d.o Plutarco tradotti in Italiano diviso in tomi cinque	
Storie di Castro Cacciagano Tomi quattro	

/f. 658v/

Erodoto di Elicarnazzeo Tomi due
Arte pittorica del Menz tomo uno
L'Iliade di Omero tradotta in Compendio et in Prosa
L'Opere di Giuseppe Flavio tradotte in Italiano, vi è il solo primo tomo
Terza spartizione
Vite de'Santi di tutto l'anno divise in tredici Tomi legati in Tomi sette
Teologia morale di Raimondo Satande, quale è Traduzione libera, Tometti cinque

/f. 659r/

Raccolta delle Immagini della Bea.ma Vergine Coronate dal Capitolo di S. Pietro divise in quattro Tomi vi sono li soli due ultimi onde vi mancano li primi due
Segue la Terza Spartizione
Avvertimento al Popolo sopra la sua salute del Sig. Tissot Tomi due
Descrizione delle Pitture, Sculture ed Architetture espresse al pubblico in Roma dell'Abb.te Filippo Titi
Tomo uno
Ricerche sopra la Bellezza della Pittura

f. 659v/

Vite de Più eccellenti Pittori, scultori, ed Architetti Scritte da M. Giorgio Vasari
Raccolta delle Lettere di detto Francesco Palombo
Notizie del bello dell'antico e curioso della Città di Napoli
Istoria di S. Gregorio Papa
Vita di S. Maria Benedetta Walchen
La Parte Estiva del Breviario
Storia della Rivoluzione di Francia, vi è il solo primo volume
Storia del Vecchio Testamento diviso in due Tomi

/f.660r/

Vi è il solo Tomo secondo
Il Centesimo secondo dell'Anno 1795 con il preggio delle Belle Arti
Vita del B. Tommaso da Cori
Tommaso de Rempis Imitazione di Cristo
Il combattimento spirituale del P. R. Lorenzo Scrupoli tometti 2

Quarta Spartizione

Passeri Vite de Scultori, Pittori ed Architetti
Platina Vite de Pontefici
Vita di S. Domenico
Vita di Rafaelle d'Urbino
Dizionario Calepino Celestio
Diversi Libretti
Segue la nota de

/f.660 v/ Crediti lasciati dal sud.o Defonto Antonio Cavallucci

Dal Sig. Gio. Batt.a Monti per residual pagamento di un Quadro rappresentante la Sagra Famiglia, e li tre Arcangeli circondato, per sc. 500 de' quali il Defonto ne aveva ricevuto la Caparra

110.-

e giacchè il d.o Quadro restò non terminato però secondo il giudizio dato dalli Sig.ri Giuseppe Cades e Gio. de Rossi Direttore della Regia Accademia di Portogallo

/f. 661 r/ Si sono rilasciati Scudi Cento a favore del d.o Sig. Monti e però il Sig. Erede Fiduciario ha esatto unicamente mta. Scudi Duecentonovanta per saldo nel consegnare d. o Quadro

290.-

Dal Sig. Duca Sforza Cesarini Scudi Duecento dieci per Saldo del Quadro rappresentante Venere, Amore e Ascanio concordato per sc. 300.- de' quali il Defonto ne aveva ricevuti per Caparra Scudi Novanta, e li sudetti s. 210.- L'Erede Fiduciario li ha esatti dal detto Sig. Duca nell' **/f. 661v/** che si è preso il Quadro

210.-
Dalla Reale Accademia di Portogallo s. 12.- solita ricognizione che passava per Natale al Defonto quelli 12.- l'Erede Fiduciario disse avere già esatti dal Sig.e Gio. de Rossi

12.-

Dal Sig. Cosimo Morisson 200.- per saldo del Quadro rappresentante l'Aurora del Guido copiato dal Defonto e concordato per sc. 400.- de quali il medesimo ne avea ricevuti a Conto Scudi Duecento e li s. 200 il Sig. Morisson li ha in seguito

/f.662r/ Pagati all'Erede Fiduciario con essersi preso il detto Quadro

200.-

Dall'Emo. Sig. Cardinal de Zelada, per le seguenti opere ordinate al Defonto nella Chiesa di San Martino a Monti per il convenuto prezzo di Scudi Mille insieme con loro abbozzetti de quali Scudi 1000.- il Defonto ne avea ricevuti a Conto dall'Em.za Sua Scudi 400.- Quadro nel Muro della Volta della Tribuna rappresentante la Madonna, Bambino e Gloria. Quadro
f.662v/ In detta Volta rappresentante mezza figura del Padre Eterno; due Figure in detta Volta rappresentante li SS. Pietro, e Paolo, e finalmente otto figure in Tela rappresentante diversi Santi, cioè quattro nella Tribuna, e quattro nel Frontispizio delle quali opere avea lasciato il Defonto come appresso abbozzetto della sudetta Madonna, ed abbozzato in grande nella sudetta volta =Abbozzetto del Padre Eterno, e quello de SS. **f.663r/** Pietro e Paolo, et abbozzetti in grande come sopra nel Muro della volta = Quattro abbozzetti della sudetti Otto Santi, e due abbozzati in grande, ed uno terminato cioè il San Carlo = Disegni, e Pensieri in carta, e porzione dei studi. Sicché essendosi contentato detto E.mo de Zelada che terminasse tutta l'Opera il Sig. Giovanni Micocca a conto dell'Eredità si convenne in conformità della Perizia, e Giudizio **/f. 663v/** Formatone dai sudetti Sig. Giuseppe Cades Pittore e Gio. de Rossi Regio Direttore dell'Accademia di Portogallo di dare al detto Sig. Micocca per compiere dett'Opera a tutte sue spese scudi Trecento sessantacinque compresi scudi quindici di colori, e che le mancie che occorrevasi darsi in fine andassero metà per parte sicché da Scudi Seicento che per saldo dell'Opera dovea dare il Sig. Cardinale avendone pagati come si è det

/f. 664r/to s. 400.- al Defonto. Sodisfatto il Sig. Micocca restano all'Eredità Scudi Duecentotrentacinque giacchè le s. 15. de colori si è dato Credito a detta Eredità nella Descrizione e stima de Colori come addietro 235.-

Dal Sig. Tenente Luigi Cattivera Scudi Ventinove e baj. 58 cioè s. 25. per un suo ricapito esistente, e s. 4:58 per nota ritrovata d'averli spesi il Defonto per il medesimo 29. 68

Da Note, e Documenti trovati vi sarebbero diverse par-

/f. 664v/ tite di Crediti co' fratelli del Defonto Sig. Francesco Can.co D. Matteo, e Vincenzo Cavallucci, ma questi non si notano per aver asserito il Sig. Erede Fiduciario che in punto di Morte gl'ordinò il Defonto di condonarli tutti a detti suoi Fratelli

Segue la Nota de Debiti lasciati dal Defonto ed altre Spese fatte per il medesimo Per tanti dovuti al Sig. Luigi Clementi Speciale

/f. 665r/ Medicinali e Latte di Somara 4.60

Al Sig. Filippo Belvico Barbiere per vissicanti [sic] e Barba fatta al Defonto 1.85

per tanti pagati per l'associazione del Cadavere a due Compagni, ed esposizione nella chiesa di S. Martino a Monti, Emolumenti del Curato, Suffragi, Cera, Cassa, ed altro in tutto Scudi settantanove e b. 20.- 79.20

Per Elemosine segnate ordinate dal Defonto al Sig. Erede Fiduciario, anche per modo di suffragi compresa la ricognizione data

/f. 665v/ ad alcuni per averlo assistito in Morte 15.-

Al Sig. Giovanni Micocca primo Giovane di Studio Scudi Cinquanta che disse il Defonto in punto di Morte dovergli si dare per resto di lavori fatti per suo Conto, e specialmente per li Quadri di S. Martino abbozzati di sua Ordinazione compresa anche la ricognizione 50.-

Al Sig. March. Lorenzo Pavesi di Pontremoli Scudi Cento per restituzione di Caparra in tal Somma dal Defonto ricevuta nell'

/f. 666 r/ ordinazione di un Quadro rappresentante la Deposizione della Croce di Nostro Signor Gesù Cristo non fatto come la ricevuta ritornata del Defonto per mezzo del Sig. Abb.te Vincenzo Fuga in mani di cui sono stati restituiti dal Sig. Erede Fiduciario li dd. 100.-

Al Sig. Giuseppe Cavaterra Priore di Nemi Scudi undici per altra Caparra ricevuta dal Defonto nell'Ordinazione di un Quadro non fatto rappresentante la

/f.666v/ Madonna SS.ma e San Gio. Batt.a come da sua ricevuta ritornata per mezzo del Sig. Luigi Rossi in mani di cui sono stati restituiti li dd.i s. 11.- 11.-

Al Sig. D. Giuseppe Maria Cosenza di Ragusa Scudi Venti per altra restituzione di Caparra ricevuta dal Defonto nell'Ordinazione di un Quadro rappresentante San Pietro in Carcere come da ricevuta tornata per mezzo del Sig. Giovanni Micocca in mani di cui restitui-

/f. 667r/ ti dd. Sc. Venti al quale Micocca disse in punto di Morte il Defonto che spettava tutta la Commissione del detto Quadro 20.-

Al Sig. Luigi Federici Sarto bajocchi Trenta -30

Al Mro. Pietro Tarani falegname scudi nove per conto di lavori 9.-

Al sig. Gio. de Rossi per una ricognizione a suoi molti incomodi nella Separazione

descrizione e Giudizio dato de Quadri, Disegni, Studi et altro dell'Eredità
 Al Sig. Giuseppe Cades Pitto
 /f. 667v/ re per ricognizione come sopra di alcuni suoi
 incomodi conteggiati col retroscritto Ponte 8.-
 Al Sig. Concioli Pittore per ricognizione come sopra di stima fatta in cioccolata 6.-
 Al Sig. Tommaso Gardellini Regattiere per sua mercede de suoi viatici, e stima
 fatta della descrizione, e robbe del presente Inventario
 Al Not. Sig. Bernardino Luigi Poggioli per rogito di testamento, Inventario, Mandato da farsi per la Traslazione
 di detti LL. de Mon
 /f. 668r/ ti in Credito de Figli della Sig. Elisabetta Cavallucci con la Ric. Va de frutti a favore della medesima e
 per tutt'altro compreso le spese da lui fatte come da conto 22.-
 Per tanti pagati alla Segreteria de Monti per detta Traslazione 23.20
 Al Sig. R. Filippo Pincellotti per molte Copie fatte in occasione dell'Inventario de Mobili,
 Quadri, Disegni colle rispettive note delli abiti, ed altro lasciati
 /f. 668 v/ in Legato alli Sig.ri Fratelli Cavallucci fatto l'Indice de'Libri, e sfoglio delle Carte, Lettere,
 e per molti Viaggi e Fatiche 10.-
 Al Sig. Dott. Giovanni Alessandri per Visite al Def.to 6.-
 Per tante Mance date per l'Opera di S. Martino per li Ponti,
 Famiglia del Emo. Zelada et altro 4.50
 Io sotto.to Perito Pubblico Regattiere come sopra eletto e deputato attestato di aver
 stimato ed apprezzato tutte le sudete descritte robbe alla Riserva
 /f. 669r/ de' Quadri come
 leggesi in margine a ciascheduna partita seconda la mia arte pratica,
 perizia e coscienza mediante anche il mio giuramento
 Roma questo di ed Anno sudd.i Tommaso Gardellini Perito sud.o
 Io sotto.to Perito Pittore come sopra eletto e deputato attestato di avere stimate ed apprezzate tutte le sudete
 descritte Pitture, abbozzi, disegni e studi come leggesi in margine di
 /f. 669v/ ciascheduna partita secondo la mia Perizia, pratica e coscienza, mediante anche il mio giuramen-
 to Roma questo di ed Anno sudd.i
 Ant.o Cav. Concioli Accad.co di S. Luca att.o q.to sopra scr.o
 Et sic completum et terminatum fuit presens supradictum Inventarium Bonorum Haereditariorum Caval-
 lucci existentium uti supra ad instia. Supradicti Ill.mi D. Sacerdotis D.n Antonii Pincelotti Haeredis Fidu-
 ciarii
 /f. 670r/ praenominati Defuncti Cavallucci qui similiter repetendo superius protestata ulterius protestatus
 fuit ac solemniter protestatum quod si quid in presenti Inventario esset descriptam, quod describendum
 non esset, tamquam ad dictam haereditatem minime spectantium habeatur pro non descripto et Inventaria-
 riato, reservans sibi facultatem, ad protestatam in presenti Inventario addendi, vel /f. 670 v/ minuendi feci
 aliud tenuo conficiendi Inventarium toties quoties et statim ac ad sui Notitiam pervenit, non solum isto,
 sed et omni alio meliori modo usque vero ut supra descripta, et Inventariata remanserent in eisdem et locis
 ubi reperta fuere et penes laudatam pro Haerodem Fiduciari Instantem Super quibus Antonius Pincellotti
 Erede Fiduciario fui p.n.te. et approvo il sud.o Inv.o Io Francesco Caetani Duca di Sermoneta fui Testimo-
 nio e presente c.s.m. prop.to Io Gherardo de Rossi fui presente e testimonio c.s.m. p.d.
 /f. 671r/ Io Giovanni Micocca fui presente ed approvo il Inventario come sopra Io Sott.o Pubblico Perito
 Regattiere dichiarato di aver stimato ed apprezzato tutte le descritte robbe consistenti in mobili ed altro spet-
 tanti all'Eredità della B.M. Ant.o Cavallucci a riserva delli descritti Quadri, e Disegni opere dello sud.o B.
 M. e Libri ritrovati in Eredità, e tutto ciò di mia Professione si è stimati da me sotto secondo porta la mia
 Perizia, Pratica, e Cognizione
 In Fede di
 Tommaso Gardellini Perito Reg.e
 Io Francesco Ceredo fui presente testimonio al suddetto inventario
 Pietro Morera fui presente testimonio al suddetto inventario
 Gio. Donati fui presente testimonio al suddetto inventario
 Actum Romae [...]

(C) RESOCONTO SULL'EREDITÀ DI ANTONIO CAVALLUCCI, 18 GIUGNO 1796

Roma, Archivio di Stato, Trenta Notai Capitolini, uff. 7, Poggioli, Testamenti, vol. 29, fol. 588 r -

Exhibitio Declarationis Fiduciae bo. me. Ant.ii Cavallucci
Die Decimooctava Junii 1796

In meis ac Testim. Infra.s.ptorum presentia pns et personaliter conf.tus a. m ind.e R. Dn. Antonius Pincellotti mihi optim. Cog.s tamquam Haeres fiduciarius bo. me. Antonii Cavallucci ad f.mam illius Testamenti in actis meis emend.i die 18. Novembris 1795 prox.i ad quod qui capians declarari fiduciam fiat voluntatem ejusd D. Antonii Cavallucci ipsi dum ita vixit comunicatam ut omnibus pandere possit /f. 588 v/ illam in tribus separati foliis ab eod. Haerede fid.us subscript. Inscriptam, mihi Notario tradidit, atque consignavit ad effectum in Protocolis meis, per publicum Instrumentum exhibendo, p. anted.s tribus foliis [ab ... Haerede fid.rio sub script., inscriptam, mihi Notario ...] et non solum sed et omnia/ super quibus/ Actum Romae in Off.o meis [...] iuxta p.ntibus Don Pedro et Joanna Fratribus Nerli fil. qu. Stephani Romanus Testibus /f. 589 r/ Io sott.o Erede Fiduciario della bo. me. Antonio Cavallucci di Sermoneta, come dal suo testamento rogato dal Poggioli Not.o Capitolino li 18. Novembre pross. 1795, al quale dichiaro, che li num.i ventiquattro Luoghi del Monte Nuova Comunità cantanti in d.o Antonio Cavallucci figlio del qm. Bartolomeo di Sermoneta ritrovati nella sua Eredità, e descritti nell'Inventario già fatto per li Atti Sud.i, si devono trasferire in favore, e Credito delli infran.i Figli della Sig.a Elisabetta Cavallucci Sorella del Defonto, e del qm. Luigi Mattia colla riserva però de frutti a favore di d.a S.a Elisabetta Cavallucci sua Vita naturale durante, e nella rispettiva quantità, e forme, come appresso

Alla Sig.a Maddalena Mattia figlia del qm. Luigi e della sud.a Sig.a Elisabetta Cavallucci Luoghi Cinque del sud.o Monte Com.tà colla riserva de' frutti a favore di d.a Sua Madre, sua vita naturale durante, ed inoltre col vincolo della Dote

Alla Sig.a Agnese Mattia altra figlia de'sud.i altri cinque Luoghi del sud.o Monte, colla riserva de'frutti e vincolo della Dote, come sopra

Alla Sig.a Maria Mattia altra Figlia de' Sud.i altri Cinque Luoghi del Sud.o Monte, colla riserva de'frutti e vincolo della Dote, come sopra /f. 589v/ Al Sig. Angel Antonio Mattia altro Figlio dei Sud.i altri cinque Luoghi del Sud.o Monte colla d.a riserva de'frutti a favore della S.a Elisabetta Cavallucci sua madre sua vita naturale durante E finalmente al Sig. Giuseppe Mattia quinto ed ultimo figlio de' sud.i li restanti Quattro Luoghi del sud.o Monte, colla detta riserva de'frutti a favore di d.a Sua Madre, come sopra

E così dico, e dichiaro essere la Fiducia lasciatami dal d.o Antonio Cavallucci di bo. me. rispetto alli sud.i suoi LL. di MM riservandomi a tempo più proprio di spiegarla si in ordine a tutti li altri legati, quali p. la mag.r parte sono stati da me soddisfatti, e si ancora rispetto al Reliquato della di lui Eredità.

In fede Questo di 18 Giugno 1796 Antonio Pincellotti Erede Fiduciario sud.o dico, e dichiarato, come sopra /f. 590r/

Io sott.o Erede Fiduciario della bo. Me. Antonio Cavallucci, e come dal suo Testamento rogato dal Poggioli Not.o Capit.o li 18 Nov.e 1795, al quale dichiaro, che rispetto al Censo in Sorte di s. 100 imposto dalla Pia Casa di Correzione della Città di Troja a favore del sud.o Antonio Cavallucci, come da Istr.o stipulato dal d.o Poggioli li 23. Agosto 1793; al quale il med.o Antonio Cavallucci dissemi, che lasciava Erede usufruttuaria di d.o Censo la Sig.a Elisabetta Cavallucci Sua Sorella sua vita naturale durante, e che dopo morte della med.a ne lasciava Erede Proprietario il Sig.r Giuseppe Mattia suo nipote figlio della d.a Elisabetta Cavallucci, e del Sig. q.m Luigi Mattia

Similmente dichiaro, che rispetto all'altro Censo in Sorte di s. 300 imposto dalli Sig.ri Giuseppe Mattia, ed altri fratelli Savelli a favore del sud.o Antonio Cavallucci, come dall'Istr.o stipulato dal d.o Not.o Poggioli li 27 Marzo 1792 al quale dissemi, e mi ordinò di lasciare parimente Erede usufruttuaria del med.o la Sud.a S.ra Elisabetta Cavallucci Sua Sorella Sua vita naturale durante, e che dopo la morte di essa, ne lasciava Erede Proprietario insieme col Quadro rap.n.te la Carità li due figli del S.r Fran.co Cavallucci suo fratello uno Maschio per nome Giambatt.a, e l'altra femmina per nome Giuseppa Con che se fosse sopravvissuto il d.o Fratello Fran.co alla D.a Elisabetta Sorella, tanto come legittimo amministratore dei d.i due suoi figli, quanto per lasciata d'esso Ant.o Cavallucci avesse Egli avuta la consegna di d.o Quadro la Carità, ed avesse Egli Sua vita durante esatti li frutti del sud.o Censo. E così dichiaro esser stata la volontà del sud.o Antonio Cavallucci. In fede q.to di 18 Giugno 1796 Antonio Pincellotti Erede Fiduc.rio

/f. 591r/ Fiducia della bo.me. Antonio Cavallucci o sia volontà del med.o conf. data a me sott.o D. Antonio Pincellotti suo Erede Fiduciario, come dal di Lui Testamento rogato dal Poggioli Not.o Capit.o li 18 9bre 1795

Legati

Al Sig. Fran.co Cavallucci suo fratello s. Duecento

200

Al Sig. Vincenzo Cavallucci fratello s. Duecento	200
Al S.r Can.co D. Matteo Cavallucci fratello s. Cento	100
E piu al d.o Can.co il Quadro lo Sposalizio di S. Catarina con fare qui la Cornice, e spedirglielo in Sermoneta, ed inoltre tutti li suoi Libri, e Stampe colla Cornice della sua Stanza	
Alli sud.i tre fratelli li abiti, e biancheria già di Lui usati da distribuirgli ad arbitrio di me	
Erede Fiduc.rio e qualche galanteria di poco valore a mio arbitrio	
Alla Sig.a Camilla sua Cognata Moglie del sud.o S.r Francesco lo Stuccetto foderato di Lastra d'argento con forbicetta, temperino	
Al Sig. Bernardo Cavallucci Suo Zio, s. Cento	100
Inoltre li Mobili che vorrà, e dirà, quali per lo più sono di sua ragione, eccettuati li Quadri.	
Disse di avendogli già donato il Quadro rapp.n.te la Madonna col Bambino colle braccia aperte	
Al Sig.r Filippo Cavallucci suo Cugino s. Cinquanta	50
Alla S.a Teresa Cavallucci Sua Nipote figlia del sud.o Filippo ed alla S.a Marianna Pincellotti figlie della qm. Carlotta Cavallucci, colle quali conviveva	
Scudi Trenta a ciascheduna	60
Alle altre Cinque nipoti figlie del sud.o Filippo Cavallucci, cioè Marianna, Giuseppa, Maddalena, Maria, e Costanza, Dieci per ciascheduna	50
Alla S.a Costanza Ved.a Vigiù Sua Cugina la Tabacchiera nuova con cerchi d'oro e fargli la Corn.e al Quadro /f. 591v/	

760

Già fattogli copiare

Alla Sig.ra Geltrude Mancini altra Sua Cugina l'Innocenza in Pastello, farci fare la
Cornice, e mandargliela

Al Sig. Maranelli suo Cugino Scudi Dodieci in tanta cioccolata anche in compenso di alcune visite fattogli
ne' tempi passati 12

Al Sig.r Giovanni Micocca Suo Giovane di Studio Scudi cinquanta tanto per saldo
de Quadri abbozzati in S. Martino quanto p sua gratificazione 50

Al Sig. Luigi de Rossi giovane di studio dieci 10

A Teresa Colazzi Serva di Casa, s. Venticinque 25

Per un elemosina Segreta a persona, che non devo dire, s. Venticinque 25

Al P. Curato di S. Martino p farne elemosina, s. Cinque 5

Qualche altra gratificazione, e memoria a chi può meritarsela secondo il mio giudizio,
e arbitrio, purché quella memoria, che piu gradirei

Al S. Giovanni de Rossi il miglior disegno a sua scelta, che si trova nel Suo Studio, con
pregarli che mi assista, e mi dirigga nell'affare della Stima e vendità del Suo Studio

Al med.o Sig.r De Rossi che favori di assistermi con moltissime sue fatiche furono
dati li due Disegni e Studi fatti per il quadro che era stato ordinato per la Cat.le di Pontremoli
rapp.e la Deposizione della Croce, giacchè tornò qui uno di d.i Disegni che dal defonto
era stato colà mandato e dovette l'Eredità restituire li s. Cento, che d.o Defonto aveva
ricevuto a conto del d.o quadro, che gli fu commesso.

Li numero Ventiquattro Luoghi del Monte Comunita nuovo cantanti in
Antonio Cavallucci si debbano trasferire 887.-

/f. 592r/ (ferire) a favore de figli d'Elisabetta Cavallucci Sua Sorella colla riserva de' fr.
a favore di q.a sua vita durante nel modo, e forma, come da altro foglio da me
sott.o di dichiarazione Fiduciaria colla stessa Data di p.te

Del Censo in Sorte di s. 100, colla Casa di Correzzione di Troja sia Erede usufruttuario d.a Sua Sorella, ed
in sua morte ne sia Erede proprietario Giuseppe Mattia in compenso del Luogo di Monte, che avrà di
meno delle Sorelle. E del Censo in Sorte di s. 300 colli S.ri D. Giuseppe e altri Savelli ne sia Erede Usufrut-
tuario la d.a Sua Sorella, e dopo la sua Morte tanto questo Censo quanto il Quadro rapp.n.te la Carità o il
investimento di questo, quando Fosse stato venduto, e rivestitone il prezzo, spetta d.o Censo di s. 300, e
d.o Quadro alli due Figli del S. Fran.co Cavallucci suo fratello, uno maschio p. nome Giambatt.a, e l'altra
femmina chiamata Giuseppa, e per essi ne sia Amm.re sua vita durante d.o Fran.co Cavallucci loro Padre
delli quali due Censi detti di sopra mi riporto ad altro Foglio più distino di dichiarazione di simile Fiducia
colla data del pn.te

Che da me infra.tto suo Erede Fiduciario si faccia bruciare tutto il Mobilio della Stanza, ove moriva, e li
abiti a mia discrezione, atteso il suo male sospetto di etisia.

Di tutto il rimanente, che potrà esservi della sua Eredità detratti li sud.i Legati, e soddisfatte tutte le spese, e debiti ne sia Erede libera essa sua sorella Elisabetta Cavallucci, a cui io Erede Fiduciario debba somministrare li dinari occorrenti per il suo mantenimento prima, che sia terminato l'affare Ereditario. Rimette in tutto al mio arbitrio la Vendita de' Quadri, e tutt'Altro, e vuole che da me non debba farsi il minimo rendim.to de conti ad alcuno, né anche a detta Sua Sorella, essendo persuaso

/f. 592v/ (suaso) della mia onestà e coscienza, e delle inquietezze e fastidi che avrei sofferti nel disimpegno di questo incarico. Ed in caso succedesse la mia mancanza o che da me si rinunciassi a tal incombenza, vuole e nomina in q.ta mi succeda D. Filippo Pincellotti, suo e mio Nipote

E così dico e dichiaro esser stata la volontà confidatami dal qm. Antonio Cavallucci

In fede q.to di 18 Giugno 1796

Antonio Pincellotti Erede Fiduciario dichiaro t.ta Robbe promesse dal defonto
da assicuraz.e fattami

A M.r Schinbert un Disegno, A M. Ill.mo Passeri Viceg.e un disegno Al S. Ab. Schiavoni un disegno Al P. Sanruggiero un disegno Al Sig. Vincenzo Cavallucci il rame rappresentante il Presepe
d.o Pincellotti

Tutti li sopradescritti Legati sono stati da me sott.o Erede Fiduciario soddisfatti nel modo, e forma sud.a e tutto ciò che è avanzato sia in denaro che in Quadri, Disegni ed altro pagate tutte le spese, è stato consegnato alla S.a Elis.a Cavallucci

d.o Pincellotti



Fig. 1 – A. Cavallucci, *Vestizione di S. Bona*. Pisa, Duomo, 1791.

Fig. 2 – A. Cavallucci, *Ritratto del cardinale Romualdo Braschi*. Già Tivoli, collezione Theodoli Braschi, ca. 1784 (Foto: Roma, già Gabinetto Fotografico Nazionale =GFN, serie E, n. 24104).

Fig. 3 – A. Cavallucci, *Cenotafio per Pio VI con allegoria sulla bonifica della palude Pontina*. Firenze, Gabinetto dei Disegni, 9912 Sant., 1790.



Fig. 4 – A. Cavallucci, *Ritratto di Francesco Caetani, duca di Sermonea*, ca. 1785. Roma, Fondazione Camillo Caetani (Foto: Firenze, Antichità M. Tettamanti).

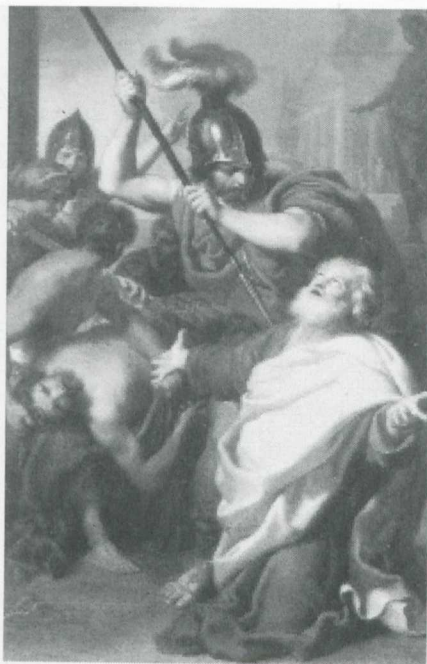


Fig. 5 – A. Cavallucci, *Martirio degli Apostoli Simone e Giuda Taddeo*. Roma, Accademia Nazionale di S. Luca, ca. 1785 (Foto: Roma, già GFN, serie E, n. 43596)

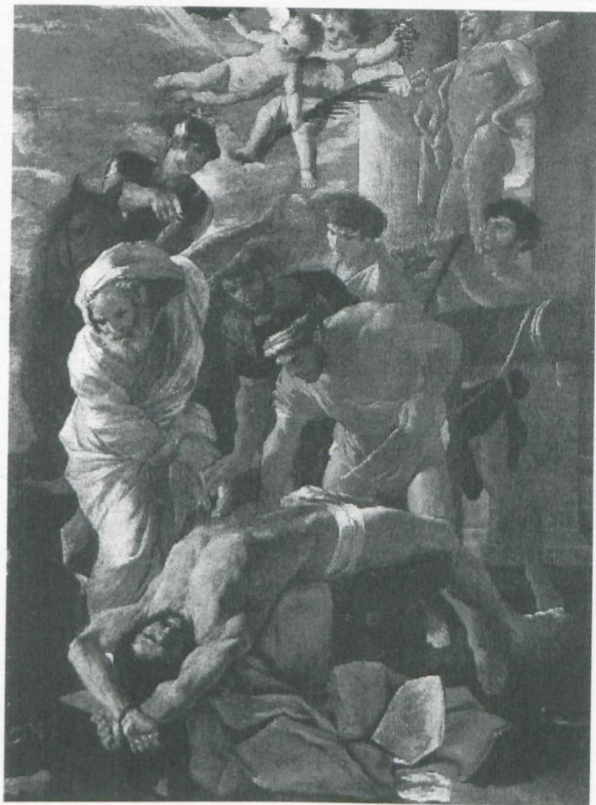


Fig. 6 – N. Poussin, *Martirio di S. Erasmo*. Città del Vaticano, Pinacoteca Vaticana, 1629 (da P. ROSENBERG et ALII (a cura di), *Nicolas Poussin 1594-1665*, catalogo della mostra (Parigi, Galeries nationales du Grand Palais, 25 settembre 1994-2 gennaio 1995), Parigi 1994, fig. a p. 173.

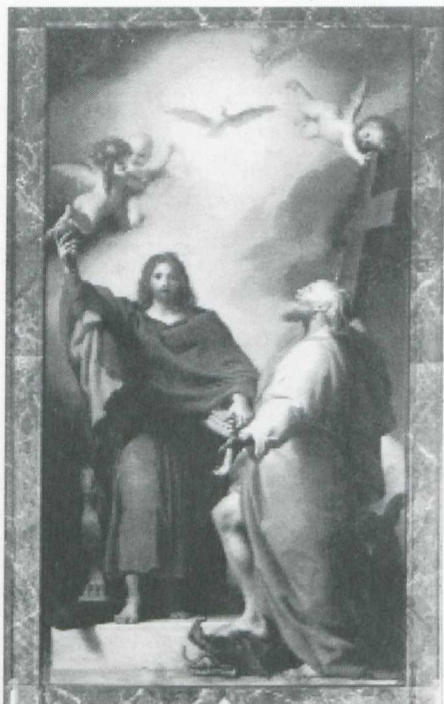


Fig. 7 – A. Cavallucci, *Gli Apostoli S. Filippo e S. Giacomo*. Palidoro, chiesa dei SS. Filippo e Giacomo, 1789 (Foto: Roma, già GFN, serie E, n. 43403).



Fig. 8 – G. Cades, *S. Pietro appare a S. Agata accompagnata da S. Lucia*. Ascoli Piceno, Pinacoteca Civica (proveniente dal Duomo di Ascoli Piceno), 1781 (da M.T. CARACCIOLLO, *Giuseppe Cades*, cit., fig. 25, p. 88).



Fig. 9 – D. Corvi, *La Beata Giacinta Marescotti dà la regola al libertino Francesco Pacini*. Viterbo, Episcopio, ca. 1795 (da V. CURZI, A. LO BIANCO, a cura di, *Domenico Corvi*, cit., fig. a p. 139).

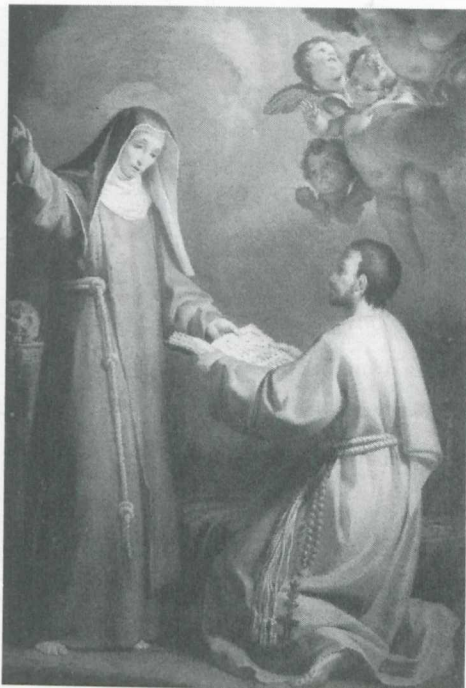


Fig. 10 – C. Unterperger, *S. Filippo Neri e S. Ignazio da Loyola*. Loreto, Santuario, 1788 (da C. FELICETTI, a cura di, *Cristoforo Unterperger*, cit., fig. 122 a p. 216).

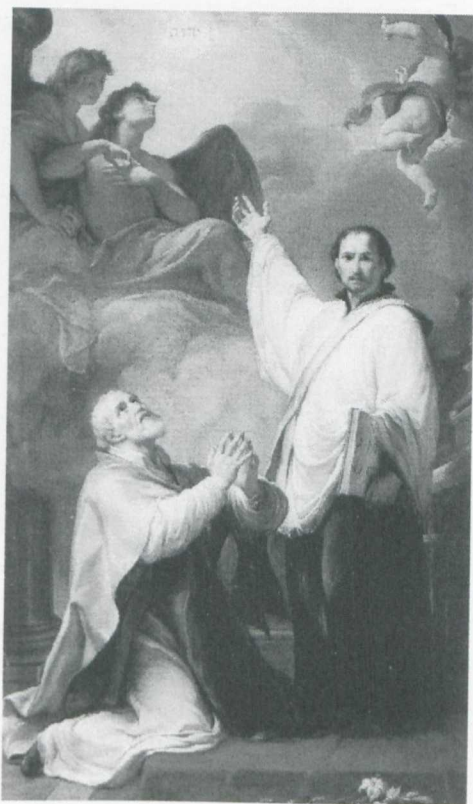




Fig. 11 – A. Cavallucci, *Bozzetti per i Santi della Tribuna di S. Martino ai Monti*, 1795: S. Teresa d'Avila, S. Pier Tommasi, S. Andrea Corsini, S. Maria Maddalena de' Pazzi. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, già coll. Lemme.

Fig. 12 – A. Cavallucci, *Bozzetti per i Santi della Tribuna di S. Martino ai Monti*, 1795: S. Carlo Borromeo, S. Silvestro, S. Martino, S. Francesco Saverio. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Palazzo Barberini, già coll. Lemme.



Fig. 13 – A. Cavallucci, *disegno preparatorio per il Padre Eterno con Angeli*. Inghilterra, collezione privata.



Fig. 14 – *Ritratto postumo di Antonio Cavallucci*, inciso da P. Bettelini da un disegno di Giovanni Gaetano Rivara.