

# FRANCESCO MARIA BONIFAZI: UN'IPOTESI DEL PERCORSO ARTISTICO.

Sabina De Fazi

Quando nel 1970 Italo Faldi scrive la sua nota opera sulla pittura viterbese<sup>1</sup>, per la prima volta le figure dei due fratelli Bonifazi, protagonisti dell'unico episodio cortonesco-barocco della zona escono da quella sorta di oblio che le circonda da secoli per acquisire una dimensione storica più tangibile e reale.

Se Anton Angelo, ignorato dalla storiografia artistica tradizionale ma di recente al centro di numerose indagini, si connota oggi come esponente dell'*élite* artistica romana della seconda metà del Seicento oscurando la personalità del fratello più giovane, di alterna fortuna ha goduto invece nel tempo la figura di quest'ultimo.

Comunemente citato dalle fonti come Giovan Francesco fino al rinvenimento del testamento suo e di quello del padre Giovan Giacomo, nei quali è ricordato come Francesco Maria<sup>2</sup>, egli è menzionato già nelle opere di Orlandi e Lanzi ed ancora all'inizio del secolo come buon emulatore dell'arte di Pietro da Cortona ed autore di diversi quadri in alcune chiese di Viterbo, per essere poi trascurato fino a tempi più vicini<sup>3</sup>.

Sebbene numerose siano le notizie che lo riguardano<sup>4</sup>, l'esiguità dei dipinti conservati, o comunque riconosciuti – a tutt'oggi quattro – e la mancanza di indicazioni cronologiche precise, rendono difficoltosa la ricostruzione della sua vicenda artistica, che si delinea sulla base dei dati ricavati dalle fonti locali e del confronto con le opere di artisti coevi.

Nato nel 1637 dal facoltoso Giovan Giacomo, mercante e proprietario terriero, e da Vittoria Fedele<sup>5</sup>, Francesco frequenta la scuola di Pietro da Cortona a Roma, probabilmente non prima della seconda metà del secolo, e forse, nonostante la giovane età, proprio assieme al fratello maggiore<sup>6</sup>, attivo in Viterbo almeno dal 1650<sup>7</sup>.

Come Anton Angelo, egli fa parte infatti del gruppo dei cortoneschi della seconda generazione, risultando allineato ad una pittura che ripropone prototipi ideati dal maestro, dalla quale desume però soltanto la tipologia delle figure e alcune formule compositive, rimanendo lontanissimo dalla sua teatralità e dal suo impeto e, contempora-

neamente, ricevendo spunti e suggestioni anche da altre figure che emergono sulla scena artistica romana di quegli anni.

Vanno segnalate infatti alcune affinità, già rilevate da Faldi, con il condiscipolo Lazzaro Baldi<sup>8</sup>, evidenti sia nelle strutture compositive lungo le linee direzionali delle diagonali, sia nel luminismo drammatico e caratterizzato da accentuati contrasti chiaroscurali, che rivelano altresì l'adesione a quella corrente espressionistica diffusa a Roma alla fine del Seicento e legata alla pittura tenebrosa di Giacinto Brandi, e punti di contatto con il cortonesco Giovan Ventura Borghesi, diffusore dell'arte del maestro nella provincia di Città di Castello ed autore di una pala raffigurante S. Ivo avvocato dei poveri proprio in Viterbo<sup>9</sup>.

Al primo soggiorno romano, fa seguito per Francesco, dopo il rientro in patria, una seconda permanenza nell'Urbe<sup>10</sup>, durante la quale egli affianca il fratello, che qui vive ormai stabilmente e attraversa un periodo di grande attività, avendo modo di frequentare gli artisti che vanno affermandosi in città in quel periodo e con i quali, verosimilmente, Anton Angelo è già in contatto<sup>11</sup>.

Il ritorno definitivo a Viterbo nel 1678, anno a cui risale il matrimonio con la concittadina Costanza Bruni<sup>12</sup>, e al suo ambiente ancora chiuso nell'ammirazione del proprio splendido passato e quasi ostile ad accogliere l'impeto del Barocco<sup>13</sup>, segna di certo un importante cambiamento per la pittura del più giovane dei Bonifazi: il contatto con la provincia, piuttosto sterile dal punto di vista artistico e ben lontana dalla vivacità e dagli stimoli offerti da Roma<sup>14</sup>, si deve tradurre per lui in un progressivo irrigidimento stilistico, evidente nell'adozione di schemi compositivi semplici e chiaramente preordinati che, sebbene ancora abbastanza dinamici nella resa delle figure, negano ogni apertura prospettico-spaziale e contraddicono i presupposti cortoneschi da cui comunque derivano.

Di lì a poco, morta la prima moglie, il pittore che detiene una condizione economica decisamente agiata<sup>15</sup> e che deve godere di una discreta notorietà agli occhi della committenza locale, al-

la quale, dopo la scomparsa di Romanelli, egli appare forse l'artista più adatto a cui rivolgersi per opere di un certo prestigio, sposa, nel 1693, la giovane Elisabetta Filippini, originaria di Corneto e sorella di S. Lucia<sup>16</sup>.

Non è facile ricostruire la cronologia della produzione di Francesco sulla base delle poche tele rimaste e della vaghezza delle indicazioni fornite dalle fonti, ma di certo il più antico dei suoi dipinti ancora presenti in città, va ravvisato nel *S. Carlo Borromeo che intercede presso la Madonna per la cessazione della peste*, oggi all'Episcopio di Viterbo, ma proveniente dalla Cattedrale<sup>17</sup>.

Si tratta di un'opera eseguita evidentemente in occasione dell'epidemia che nell'estate del 1657 funestava la zona, raffigurante il santo in abito cardinalizio e recante la croce, dinanzi alla Vergine e al Bambino dai quali invoca l'intercessione divina, mentre un tempietto circolare sulla destra fa da sfondo alla tragedia degli appestati morenti. Fra l'altro il riferimento all'attività caritativa di Carlo Borromeo che, durante l'epidemia di Milano del 1576, si prodigò in opere di pietà e di assistenza ai malati<sup>18</sup>, era divenuto un soggetto piuttosto attuale e diffuso nella pittura romana per il verificarsi dello stesso contagio nel 1656<sup>19</sup>.

La composizione, snodata lungo le due diagonali rappresentate dalla figura della Madonna col Bambino e, in opposto, da quella del santo e della scala angelica, e realizzata da Francesco forse al rientro in patria durante il suo apprendistato romano, rivela nell'accentuazione patetica della scena e, contemporaneamente, nella struttura dell'opera che riprende il tema dell'apparizione della Vergine "a portata di mano", già proposta più volte da Cortona, la forte dipendenza dall'arte del maestro.

Diverse commissioni risultano fra la fine del secolo e il primo decennio del Settecento: nel 1690, infatti, il Collegio degli avvocati e notai gli affida l'incarico di dipingere sei busti a chiaro scuro color verde e oro in S. Maria della Salute, sede di quella corporazione<sup>20</sup>, e di lì a poco, esegue per il fratello Filippo, canonico di S. Angelo in Spatha, una tela raffigurante S.



**Viterbo, Episcopio: Francesco Maria Bonifazi, S. Carlo Borromeo intercede presso la Madonna per la cessazione della peste.**

*Liborio in gloria*<sup>21</sup>.

Numerosi sono gli influssi evidenti in quest'ultima opera, a dimostrazione che, sebbene minimi siano ormai i suoi rapporti con l'Urbe, ancora in questi anni la pittura di Francesco avverte le suggestioni delle passate esperienze. Al cortonismo dei particolari architettonici sullo sfondo, si affiancano altri chiari richiami ad opere del maestro, ad esempio il protagonista in posizione sopraelevata, in ginocchio su una nube con le braccia spalancate, che ricorda la figura di S. Filippo Neri nel dipinto della volta dell'anticamera della stanza del santo in S. Maria in Vallicella a Roma, e particolarmente il personaggio femminile a terra, confrontabile con la donna che tende la mano a S. Carlo nella *Processione del Santo Chiodo* in S. Carlo ai Catinari sempre a Roma. E' interessante sottolineare come la somiglianza con lo stesso personaggio sia riscontrabile anche nella *Madonna in gloria con S. Tommaso da Villanova e S. Guglielmo d'Aquitania*, opera di Anton Angelo Bonifazi oggi conservata all'Episcopio di Viterbo: una riprova della frequentazione degli stessi ambienti da parte di entrambi i fratelli.

Su incarico del Comune e dell'Arte degli speciali, nel 1683, Francesco lavora agli apparati effimeri realizzati per l'ingresso di Marcello Sacchetti, nuovo vescovo di Viterbo<sup>22</sup>, e, di nuovo, quasi vent'anni più tardi, nel 1701, è pagato per aver eseguito alcuni dipin-

ti in occasione dell'arrivo del cardinal Andrea Santacroce<sup>23</sup>.

Nessuna traccia resta oggi del quadro che fra il 1710 e l'anno successivo dipinge per l'altare di S. Erasmo, che quasi certamente rappresentava l'effigie del santo titolare e che gli era stato commissionato dalla Compagnia della Carità di Dio, della quale egli faceva parte fin dal 1706<sup>24</sup>.

Probabilmente a questo periodo, quando ormai le suggestioni dell'ambiente romano sono andate attenuandosi, vanno fatte risalire le due tele raffiguranti la *Madonna col Bambino e S. Nicolò da Tolentino* e la *Madonna con le anime del Purgatorio*, per esserne le scene, rispetto alle opere già citate, tutte spinte sul piano di superficie e costruite lungo la direzione delle diagonali.

La prima segnalata nel 1875 da Signorelli<sup>25</sup>, e considerata da Faldi la più maestosa e vistosa delle realizzazioni dell'artista, è una composizione di grandi dimensioni ma di debole struttura, risultando tutta proiettata in primo piano ed articolata secondo uno schema ad "x", che si svolge lungo le diagonali segnate dalla figura della donna a terra, del santo e dell'angelo in alto a destra e, in senso opposto, dal Diavolo, dalla Madonna e dai cherubini, e denunciando un allontanamento dell'autore dal cortonismo del maestro, che conserva comunque formule tipiche della sua cerchia, accostandosi in



**Viterbo, Chiesa del Suffragio: Francesco Maria Bonifazi, Madonna con le anime del Purgatorio.**



**Viterbo, S. Angelo in Spatha: Francesco Maria Bonifazi, S. Liborio in gloria.**

particolare modo a Lazzaro Baldi.

La *Madonna con le anime del Purgatorio* sull'altar maggiore della chiesa del Suffragio, si lega quasi certamente alla committenza della confraternita che lì aveva sede e rappresenta la Vergine in atto di accogliere un'anima che lascia gli spiriti purganti accompagnata da un angelo.

Sebbene alterata dalle ridipinture che hanno tentato di risarcirne i gravissimi danni subiti, la grandiosa realizzazione evidenzia uno schema compositivo snodato lungo la linea delle due diagonali e spinto sul piano di superficie come nel caso del dipinto precedente, discostandosene tuttavia per l'uso di un cromatismo più chiaro e brillante e per essere più densamente affollata e mossa, specialmente nella parte inferiore, e confermando ancora una volta il debito dell'autore nei confronti dell'arte cortonesca.

Vanno sottolineati infine alcuni punti di contatto con il S. *Francesco Borgia*, nella chiesa di S. Ignazio. Ritenuta opera di un seguace di Anton Angelo ed eseguita probabilmente nei primi anni del Settecento<sup>26</sup>, la tela, pur molto danneggiata, mostra, nella tipologia figurativa e nella struttura compositiva costruita lungo la linea che dai due cherubini in alto a sinistra scende fin giù lungo il corpo del santo inginocchiato, un'evidente somiglianza con le altre opere di Francesco, alle quali lo accostano anche il cromatismo piuttosto scuro e pesante ed il paesag-



gio di sfondo di chiara ascendenza cortonesca, ricorrente già nel *S. Carlo Borromeo che intercede presso la Madonna per la cessazione della peste* e nel *S. Liborio in gloria*.

Sebbene scarsi dunque, i dipinti recuperati fino ad oggi connotano il pittore come personalità non trascurabile, né inferiore al più noto fratello, stimata e prestigiosa in ambito locale, dove si propone come un importante tramite con il linguaggio cortonesco-barocco che, al di là di Romanelli, del quale in città non restano che poche opere, e di qualche artista di passaggio, non trova altri interpreti nel viterbese.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. I. FALDI, *Pittori viterbesi di cinque secoli*, Roma 1970, pagg. 60-63.

<sup>2</sup> Il rinvenimento dei testamenti di Giovan Giacomo, Francesco ed Anton Angelo Bonifazi ha consentito non soltanto di risalire all'esatto nominativo del più giovane dei due fratelli, ma anche allo status della famiglia (cfr. S. ANGELI, *Documenti d'archivio per due biografie difficili: i fratelli Anton Angelo e Francesco Maria Bonifazi*, in "Informazioni", V, 12, 1996, pagg. 80-89), che fin dalla figura del nonno paterno, Cesare, calzolaio affiliato alla Compagnia di S. Maria Maddalena (cfr. Biblioteca Comunale di Viterbo, archivio, *Compagnia di S. Maria Maddalena, Registro degli iscritti, 1568-1668*, cc. 43-68), risulta particolarmente integrata ed attiva nella vita sociale dell'epoca.

<sup>3</sup> Ricordato dalle fonti locali assieme al più noto fratello (cfr. B.C.V., archivio, F. BUSSI, *Istoria della città di Viterbo, Parte seconda nella quale si comprendono gli uomini illustri della città*, 1737, cc. 436 v. e 437 r.; G. CORETINI, *Breve notizia della città di Viterbo e degli uomini illustri dalla medesima prodotti*, Viterbo 1774, pag. 130), Francesco è menzionato dalla storiografia artistica già all'inizio del Settecento (cfr. P. A. ORLANDI, *Abecedario pittorico*, Bologna 1704, pag. 160; L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia dal Risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, Bassano 1795-96, vol. II, pag. 215) ed ancora ai primi del Novecento (cfr. D. BRYAN, *Dictionary of painters and engravers*, London 1902, pag. 95; U. THIEME - F. BECKER, *Allgemeines Künstler Lexicon von der Antike Bis zur Gegenwart*, 1907-1950, vol. IV, pag. 294), dopodiché cade nell'oblio per essere "riscoperto" soltanto negli anni Settanta da Faldi.

<sup>4</sup> Cfr. A. BRANNETTI, *Teatri di Viterbo*, Viterbo 1981, pagg. 31-32; A. CAROSI, *Le edizioni di Bernardino, Mariano e Girolamo Diotallevi (1631-1666), e di Pietro Martinelli (1666-1674). Annali e documenti*, Viterbo 1990, pag. 161; L. BALDUINI, *Le umane radici di S. Lucia Filippini*, Roma 1992, pagg. 60-61 e 68-69.

<sup>5</sup> E' lo stesso Giovan Giacomo che definendolo il mio figliolo minore (cfr. Archivio di Stato di Viterbo, *Not. Vit., Francesco Ruggia, prot. 2025*, c. 10 v.) porta ad accettare l'affermazione di quanti lo dicono nato nel 1637 (cfr. P. A. ORLANDI, 1704, pag. 160; D. BRYAN, 1902, pag. 95; U. THIEME - F. BECKER, 1907-1950, vol. IV, pag. 294), dieci anni dopo Anton Angelo.

<sup>6</sup> La notizia dell'apprendistato dei fratelli Bonifazi alla scuola di Pietro da Cortona è data



**Viterbo, Chiesa della SS. Trinità: Francesco Maria Bonifazi, *Madonna in gloria con s. Nicolò da Tolentino*.**

per certa fin dalle fonti più antiche (cfr. F. BUSSI, 1737, cc. 436 v. e 437 r.; G. CORETINI, 1774, pag. 130), e non è da escludersi, nonostante la differenza di età, che essi lo abbiano svolto contemporaneamente.

<sup>7</sup> A questa data risale una controversia fra Anton Angelo e i confratelli della Compagnia della Cella, per i quali egli aveva eseguito uno stendardo con l'immagine della Madonna Immacolata. Accortisi che i corni della luna erano, contro l'uso, voltati in giù, per intervento del vescovo Francesco Maria Brancaccio, obbligarono il pittore a rifarli (cfr. B.C.V., archivio, G. SIGNORELLI, *Chiese, conventi e confraternite*, s. p.; G. SIGNORELLI, *Viterbo nella storia della Chiesa*, Viterbo 1907-1969, vol. III, pag. 369; S. DEL CIUCCO, *Viterbo Città fulgente*, Viterbo 1996, pag. 126).

<sup>8</sup> Cfr. I. FALDI, 1970, pag. 63; I. FALDI, *Restauro e acquisizioni al patrimonio artistico di*



**Viterbo, S. Ignazio: attr. seguace di Anton Angelo Bonifazi, *S. Francesco Borgia*.**

*Viterbo*, Viterbo 1972, pag. 30; I. FALDI, *Francesco Bonifazi*, *Saur Allgemeines Künstler Lexicon*, 12, München-Leipzig 1996, pag. 551).

<sup>9</sup> Già segnalate nella scheda di catalogo B.A.S. di Roma e del Lazio, le affinità fra Bonifazi e Borghesi sono da riferire certamente all'adesione di entrambi ad una corrente tenebrosa e drammatica diffusa a Roma nel secondo Seicento, che caratterizza l'opera di alcuni pittori fra i quali emergono Giacinto Brandi e Lazzaro Baldi. La presenza in Viterbo della pala attribuita a Borghesi, recentemente riscoperta ed eseguita probabilmente negli anni Ottanta del secolo (cfr. A. M. RYBKO, *Giovan Ventura Borghesi, Pietro da Cortona (1597-1669)*, Roma 1997, pag. 253) farebbe ipotizzare la presenza in città dell'artista e forse l'esistenza di rapporti diretti con Francesco.

<sup>10</sup> Nel 1678, richiedendo il nullaosta per sposarsi, il pittore dichiara che *de mense dicembris 1664 ad Almam Urbem accessisse et in eo usque*



**Viterbo, S. Ignazio: attr. seguace di Anton Angelo Bonifazi, *S. Francesco Borgia* (particolare).**



**Viterbo, Episcopio: Anton Angelo Bonifazi e Ciro Ferri, *Madonna in gloria con s. Tommaso da Villanova e s. Guglielmo d'Aquitania*.**

ad diem 4 maii currentis commoratus fuisse (cfr. Archivio Diocesano di Viterbo, *Matrimonialia*, 1667-1679, c. 95 r.), facendo supporre che, tornato in patria dopo l'apprendistato presso Pietro da Cortona, egli si sia trasferito di nuovo a Roma aiutando il fratello in quello che dovette essere per lui un periodo di grande attività. Negli anni Settanta infatti, Anton Angelo fu al servizio dei Borghese e dei Chigi (cfr. V. GOLZIO, *Documenti artistici sul Seicento nell'archivio Chigi*, Roma 1939, pag. 213; E. FUMAGALLI, *Palazzo Borghese: committenza e decorazione privata*, Roma 1994, pagg. 69-75), e probabilmente anche di altri illustri personaggi della corte pontificia.

<sup>11</sup> Di certo già durante il suo alunnato alla scuola di Cortona Anton Angelo conosce quei personaggi che molta importanza rivestiranno nella sua vita: Ciro Ferri, Carlo Fontana, Carlo Maratta, che come il viterbese facevano parte dell'*entourage* del grande maestro toscano e che dopo la sua morte dominavano la scena artistica romana (cfr. S. ANGELI, 1996, pag. 82; A. M. RYBKO, 1997, pag. 246).

<sup>12</sup> Dalla Bruni Francesco avrà due figli, Giacomo nel 1679 e Giulio Cesare l'anno seguente (cfr. S. ANGELI, 1996, pag. 89; F. M. D'AGNELLI, *Postilla su Anton Angelo Bonifazi, pittore viterbese alla scuola romana di Pietro da Cortona*, in "Studi romani", XLV, 3-4, 1997, pag. 39). Mentre del secondo si rileva la presenza nella casa dello zio Anton Angelo a Roma nel 1694 (cfr. M. F. D'AGNELLI, 1997, pag. 37) e, successivamente, viene citato nel testamento paterno (cfr. A. S. V., *Not. Vit.*, Lorenzo Bernardi, prot. 351, c. 146), dell'altro non si ha più traccia nei documenti.

<sup>13</sup> Cfr. I. FALDI, *Viterbo raccogliendo delle arti: facies gotica e vignolesca*; in "Tuttitalia", XV, 257, 1966, pag. 552; I. FALDI, 1970, pag. 60.

<sup>14</sup> Secondo Faldi infatti, la pittura locale dell'epoca non aveva una fisionomia propria, ma doveva apparire come un pallido riflesso di quella romana, vivendo momenti di "gloria" soltanto con la presenza di qualche famoso artista dell'Urbe o del viterbese Giovan Francesco Romanelli, comunque poco attivo in città (cfr. I. FALDI, 1966, pag. 552).



**Roma, S. Maria in Vallicella, volta dell'anticamera delle stanze di S. Filippo Neri: Pietro da Cortona, *Estasi di s. Filippo Neri*.**

<sup>15</sup> Francesco risulta proprietario di diversi appartamenti nei pressi del monastero delle Convertite e di una discreta sostanza (cfr., A. S. V., *Not. Vit.*, Lorenzo Bernardi, prot. 351, cc. 145 r.-149 v.; *ibidem*, *Not. Vit.*, Lorenzo Bernardi, prot. 358, cc. 163 v. - 165 v.).

<sup>16</sup> Cfr. P. BERGAMASCHI, *Vita della Venerabile Lucia Filippini*, Montefiascone 1916, pag. 85; L. BALDUINI, 1992, pag. 60 e segg.; S. ANGELI, 1996, pag. 84.

<sup>17</sup> Cfr. F. BUSSI, 1737, c. 437 r.; G. CORETINI, 1774, pag. 130; A. SCRATTOLI, *Viterbo nei suoi monumenti*, 1915-20, pag. 443.

<sup>18</sup> Cfr. AA. VV., *Bibliotheca Sanctorum*, 1907-1969, vol. III, pagg. 831-849.

<sup>19</sup> Cfr. G. SIGNORELLI, 1907-1969, vol. III, pag. 98.

<sup>20</sup> Cfr. S. DEL CIUO, 1996, pagg. 135-138.

<sup>21</sup> Il quadro nel 1695 era al centro di una causa fra Francesco e il fratello Filippo, canonico di S. Angelo in Spatha, che si concludeva nel 1702 con il pagamento di un prezzo residuo al pittore (cfr. S. ANGELI, 1996, pagg. 84 e 89). Nel 1962 Selvaggini lo data 1680 (cfr. A. SELVAGGINI, *Chiesa collegiata di S. Angelo in Spatha. Notizie storico-artistiche*, in "Vita diocesana di Viterbo e Tuscania", ottobre-novembre 1962, s. p.) senza però giustificare la sua affermazione, e più tardi anche Faldi segue tale indicazione (cfr. I. FALDI, 1970, pag. 63). La notizia viene confutata dai nuovi dati forniti dal testamento di Filippo Bonifazi, che designa come suo erede universale e luogo di sepoltura l'altare di S. Liborio nella chiesa di S. Angelo, ricordandone l'istituzione da parte di Innocenzo XII. Dal momento che il pontefice fu eletto nel 1691, essa non può essere avvenuta prima di quella data (cfr. S. ANGELI, 1996, pag. 89).

<sup>22</sup> Cfr. P. POLIDORI, *Applausi festivi di Viterbo nel solenne ingresso dell'Eminentissimo sig. Card. Sacchetti suo vescovo [...]*, in Viterbo appresso Pietro Martinelli, 1683, pagg. 135-136; B. MALAVISTA, *Relazione dell'ingresso solenne fatto nella città di Viterbo dall'Eminentissimo e Reverendissimo Card. Sacchetti suo vescovo [...]*, in Viterbo appresso Pietro Martinelli, 1683, pagg. 17-19.

<sup>23</sup> Cfr. B.C.V., archivio, *Miscellanea*, f. 13, coll. II C I 24.

<sup>24</sup> Cfr. S. ANGELI, 1996, pagg. 84-89.

<sup>25</sup> Cfr. B.C.V., archivio, G. SIGNORELLI, *Chiese, conventi e confraternite*, 1875, s. p.

<sup>26</sup> Indicazioni per una collocazione cronologica approssimativa della tela si evincono dall'anno di costruzione della cappella del santo, eretta nel 1703 (cfr. G. SIGNORELLI, 1907-1969, vol. III, pag. 105), e dall'iscrizione sulla cornice, datata 1709 (cfr. Soprintendenza B.A.S. di Roma e del Lazio, Viterbo, Chiesa di S. Ignazio, scheda di catalogo).



**Roma, S. Carlo ai Catinari: Pietro da Cortona, *Processione di s. Carlo Borromeo con il Santo Chiodo*.**