



Museo Nazionale
del Palazzo di Venezia

SCULTURE
IN TERRACOTTA

Cristiano Giometti

GANGEMI  EDITORE

Copia Autore Cristiano Giometti

Ministero per i Beni e le Attività Culturali

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed
Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma

Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

**Roma. Il Palazzo di Venezia
e le sue collezioni di scultura**

direzione scientifica del progetto
Maria Giulia Barberini

Copia Autore Cristiano Giometti

©

Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Piazza San Pantaleo 4, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

ISBN 978-88-492-2261-6

In copertina: Scultore attivo a Roma, *Olindo e Sofronia*, metà XVII secolo

Volume IV

Museo Nazionale del Palazzo di Venezia
SCULTURE IN TERRACOTTA

Cristiano Giometti

Copia Autore Cristiano Giometti



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



M.I.D.A.
Metodologie d'Indagine
per la Diagnostica
Artistica



MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico
ed Etnoantropologico
e per il Polo Museale della Città di Roma (SSPSAE)

Soprintendente

Rossella Vodret

Consiglio di amministrazione

Consiglio di Amministrazione

Rossella Vodret, Salvatore Patamia,
Maria Grazia Bernardini, Vitaliano Tiberia,
Claudio Cristallini, Morena Costantini

Direttore Amministrativo

Salvatore Patamia

Copia Autore Cristiano Grometti

Museo Nazionale del Palazzo di Venezia

Direttore
Andreina Draghi

Funzionari Storici dell'Arte

Maria Giulia Barberini
Maria Selene Sconci

Progetto "Roma. Il Palazzo di Venezia e le sue collezioni di scultura" con il contributo di **Getty**

Foundation di Los Angeles
Direzione scientifica del progetto
Maria Giulia Barberini

Comitato scientifico

Maria Giulia Barberini (Museo Nazionale del Palazzo di Venezia);
Pietro Cannata (Independent scholar);
Matilde De Angelis d'Ossat (Museo Nazionale Romano-Palazzo Altemps);
Grazia Maria Fachechi (Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo");
Cristiano Giometti (Università di Pisa)

Saggio e schede di catalogo

Cristiano Giometti

con contributi scientifici di

Claudio Falcucci; Claudia Pelosi

Segreteria scientifica e coordinamento catalogo

Gianni Pittiglio; Claudio Santangelo;
Carolina Vigliarolo

Catalogazione inventariale

Antonella Dell'Aricea; Paola Nicita;
Francesca Petre Antica; Andrea Robino Rizzet

Archivio e Laboratorio Fotografico SSPSAE Roma

Direttore
Barbara Fabian

Funzionario storico dell'arte

Lia Di Giacomo

Giacomo Anastasi, Gennaro Aliperta,
Maria Castellino

Campagna fotografica

Valerio Antonioli, Massimo Taruffi,
Mauro Trolese, Gianfranco Zecca

Consegnatari depositi opere d'arte

Museo del Palazzo di Venezia
Segreteria
Elisabetta Samà; Roberto Sandri

Condition report - Museo del Palazzo di Venezia

Gianni Pittiglio; Claudio Santangelo;
Carolina Vigliarolo

Movimentazione opere d'arte

Ditta Arcobaleno s.a.s.

Servizio programmazione e coordinamento interventi di restauro - SSPSAE Roma

Direttore
Vitaliano Tiberia

Nadia Cursi; Fabrizio Lupardini;
Laura Marozza; Laura Petriglia;
Massimo Salvati

Analisi tecnico-scientifiche

Claudio Falcucci
(Laboratorio M.I.D.A., Metodologie d'Indagine per la Diagnostica Artistica, Roma)
Claudia Pelosi
(Dipartimento di Studi per la Conoscenza e la Valorizzazione dei Beni Storici e Artistici, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali, Università della Tuscia)

Restauro

Laboratorio Materiali Ceramici del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia
Davide Fodaro (ora ISCR)

Restauro esterni

Roberto Della Porta; Cristiana Luberto; Livia Sforzini; Tony Sigel

Collaboratori esterni

Enrico Bellazzecca; Andrea Brunetti;
Sabina Collodel; Camille De Forges;
Giada Gatto; Giulia Livi

Ufficio Ragioneria e Bilancio - SSPSAE Roma

Daniela Abbate; Piera Giorgiantonio;
Lucilla Torre; Gabriella Urso

Ufficio del Consegnatario

Silvana Buonora; Ferdinando Santese

Segreteria del Soprintendente e Ufficio stampa - SSPSAE Roma

Aurelio Urciuoli; Anna Loreta Valerio

con la collaborazione di

Alessandro Gaetani; Massimo Ragone

Sito web

Responsabile
Lucia Calzona

Web master

Mauro Vendetti

Redazione

Gianni Pittiglio; Claudio Santangelo;
Carolina Vigliarolo

Traduzione inglese

Eugene Pooley

www.museopalazzovenetia.
beniculturali.it

Ringraziamenti

Al professor Claudio Strinati sotto la cui direzione il progetto ha visto la luce.

Al personale di vigilanza del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia per la collaborazione e tutti i dipendenti della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma che hanno contribuito alla realizzazione del presente volume.

L'autore desidera rivolgere un personale ringraziamento alle seguenti istituzioni e ai colleghi e amici che a vario titolo hanno collaborato alla ricerca:

Sergej Androsov; Charles Avery; Andrea Bacchi; Enrico Bellazecca; Marcella Biggi; Lucia Cardone; Lorenzo Carletti; Marco Collareta; Phoebe Dent Weil; Elena Bianca Di Gioia; Grazia Maria Fachechi; Fabrizio Federici; Angelo Ferroni; Aldo Galli; Maria Teresa Gallo; Paola Gelardi; Antonella Gioli; Intesa – SanPaolo; Daniele Iori; Giulia Livi; Fernando Loffredo; Matteo Mazzalupi; Jennifer Montagu; Tomaso Montanari; Miria Nardi; Elisabetta Samà; Roberto Sandri; Eike Schmidt; Simonetta Sergiacomi; Maria Elisa Tittoni; Simonetta Tozzi; Giuseppina Travali; Mark Weil. Un ringraziamento particolare alla mia Valentina, ai fotografi Gianfranco, Mauro e Valerio, a Carolina, Claudio e Gianni per l'aiuto prezioso e al personale della Biblioteca del Dipartimento di Storia delle Arti dell'Università di Pisa

A Maria Giulia Barberini per aver ideato e condotto questo progetto di ricerca con garbo e intelligenza. Grazie

Referenze fotografiche

© Roma – Archivio Fotografico della Soprintendenza SPSAE
e per il Polo Museale della Città di Roma

Nicita 2009, p. 23

ABBREVIAZIONI

ACS, MPI, AABBA – Archivio Centrale dello Stato, Ministero Pubblica Istruzione, Antichità e Belle Arti

ADP – Archivio Doria Pamphilj di Roma

ASUCBR, BSS – Archivio Storico UniCredit Banca di Roma, Banco di Santo Spirito

ASF – Archivio di Stato di Firenze

ASR – Archivio di Stato di Rom

ASSR – Archivio Storico della Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico-artistico ed etnoantropologico e per il Polo museale della città di Roma

BAV – Biblioteca Apostolica Vaticana

BCSA – Biblioteca Castel Sant'Angelo

Indice

9	PRESENTAZIONI
15	“COL GIUDIZIO E LE MANI LAVORANDO” Note per una storia del collezionismo di sculture in terracotta
29	CATALOGO
135	REPERTORIO
159	TAVOLE
193	INDAGINI DIAGNOSTICHE SU ALCUNE SCULTURE IN TERRACOTTA DEL MUSEO DEL PALAZZO VENEZIA A ROMA Claudio Falcucci e Claudia Pelosi
199	BIBLIOGRAFIA
205	INDICE DEI NOMI

Copia Autore Cristiano Giometti

Copia Autore Cristiano Giometti

Un palazzo con la sua alta torre, il “più nobile e il più spazioso” che si potesse ammirare nella Roma del Rinascimento: la sua storia affonda le radici nel cuore antico della città pontificia. Viene edificato per volontà del veneziano Pietro Barbo, cardinale e poi papa con il titolo di Paolo II, in forte contiguità con la chiesa di San Marco “de Urbe” e in posizione dominante su una vasta piazza che lo corona con le sue statue e marmi antichi, vere reliquie d’arte e d’archeologia, e diventa un secolo più tardi oggetto di munifico dono alla Serenissima Repubblica, sede, forse la più importante, di una sua delegazione diplomatica fino alla fine della sua storia.

All’interno, splendide collezioni di scultura antica composte, sull’onda del gusto dominante dell’epoca, per quegli ambienti e quelle sale, dal fondatore e poi anche dal suo successore, il cardinal Domenico Grimani, *vir doctissimus*: collezioni poi travolte in una diaspora infinita che le vedrà disperse e disseminate, lungo tutto il corso dell’età moderna, nei palazzi delle grandi famiglie e Signorie italiane ed europee, ricercate per arricchire altre collezioni ed ornare altre dimore, e oggi altre sedi museali.

Intanto, nel corso del tempo, altri capolavori dell’arte scultorea - in legno, in bronzo, in terracotta - si raccolgono e si sedimentano in quegli ambienti e in quelle sale.

Questo, e molto altro ancora, racconta il presente volume, originato dalla forte collaborazione tra due Istituzioni del Ministero: l’una rappresentata dal Museo omonimo, facente parte del circuito della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma; l’altro costituito dall’Archivio di Stato di Venezia, che con il suo - ancora parzialmente inesplorato - patrimonio documentario, in questo caso non solo di dispacci e relazioni ma anche di splendidi documenti disegnati, continua a rappresentare una fonte primaria per gli studiosi d’arte e di storia.

Intorno, una fitta rete di collaborazioni istituzionali, che annovera l’Archivio di Stato di Vienna, la Regione del Veneto e il Dipartimento di storia dell’Università di Padova, e che si è poi estesa, per seguire i mille fili della ricerca, all’Archivio di Stato di Roma e di Torino, ai Musei Capitolini, al British Museum di Londra e al Musée du Louvre di Parigi, al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti e al Museo di Santa Giulia di Brescia, ai Musei Archeologici Nazionali di Napoli e di Firenze.

Il risultato non si misura solo entro lo spazio di questo primo volume, fortemente connotato dalla dimensione “veneziana” della ricerca, ma andrà valutato alla luce dei tre volumi che lo seguono, e che danno conto del censimento sistematico della collezione di scultura conservata nel Museo di Palazzo Venezia, un patrimonio nel patrimonio.

GIANCARLO GALAN
Ministro per i Beni e le Attività Culturali

Copia Autore Cristiano Giometti

A seguito della pubblicazione del volume *Tracce di pietra* dedicato allo studio sistematico della raccolta dei marmi del Museo di Palazzo Venezia (Roma, Campisano Editore, 2008), sono lieta di presentare un nuovo capitolo della storia di questo straordinario edificio e del suo Museo Nazionale, frutto di un lungo lavoro di ricerca, supportato da Getty Foundation di Los Angeles, e che ha visto la partecipazione di prestigiose istituzioni nazionali ed internazionali. Le finalità del progetto sono state quelle di ridisegnare la storia del Palazzo di Venezia e delle sue raccolte di scultura, che rappresentano la “vocazione” del monumento già dalla metà del XV secolo. In questo primo volume vengono ricostruite le vicende politiche, diplomatiche e architettoniche legate all’edificio dal 1564, quando il palazzo venne donato dalla Santa Sede alla Serenissima Repubblica di Venezia; e al successivo passaggio, nel 1797, all’Impero d’Austria che ne fece dimora della sua ambasciata fino al 1916, anno in cui fu restituito allo Stato Italiano. Al contempo, il volume analizza la formazione e la successiva dispersione delle collezioni di scultura antica Barbo e Grimani, oggi non più in loco. A questo primo importantissimo studio dedicato al palazzo, faranno seguito i tre cataloghi sistematici delle oltre 642 sculture in legno, bronzo e terracotta, presenti nelle sale espositive e nei depositi del Museo, che coprono un arco cronologico che va dalla fine del XII a tutto il XX secolo.

Questi quattro volumi, sono il risultato di una filologia rigorosa e il segnale di una concezione completamente rinnovata dell’idea stessa del Museo di Palazzo Venezia e delle sue collezioni che vengono finalmente a confrontarsi, a pari grado, con i più importanti musei nazionali e internazionali. Un impegno cui si è dedicata per anni, con competenza e passione, Maria Giulia Barberini, che desidero ringraziare per il suo determinante contributo a questo prestigioso progetto.

ROSSELLA VODRET

*Soprintendente Speciale per il Patrimonio Storico Artistico
ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma*

Copia Autore Cristiano Giometti

Durante gli oltre trent'anni che ho trascorso nel Museo di Palazzo Venezia ho avuto la fortuna di assistere, e talvolta in qualche caso di contribuire, alla ricomposizione di complessi smembrati e/ o dimenticati. E debbo dire che questa operazione è di quelle che suscitano maggiore emozione.

Oggi la presentazione del catalogo scientifico delle sculture in terracotta che offre gli esiti degli studi e delle ricerche intrapresi su questa importante collezione, iniziata già all'indomani della nascita dell'Istituto quando, sotto la direzione di Federico Hermanin (1868-1953), pervennero dal Museo di Castel Sant'Angelo alcuni bozzetti barocchi, non può che riempire di soddisfazione.

La raccolta ebbe uno straordinario impulso con Antonino Santangelo (1904-1965), nuovo Direttore del Museo subito dopo la fine della guerra, con l'acquisizione dei bozzetti e modelli di un interessante collezionista degli inizi del Novecento: Evangelista Gorga (1865-1957).

Dopo una folgorante ma brevissima carriera come tenore lirico, nel 1899 Gorga si ritirò dalle scene per dedicarsi alla sua passione più profonda: raccogliere oggetti quali testimonianze di civiltà, di qualunque specie ed epoca fossero. Ammassò – è il caso di dirlo – strumenti musicali, fossili, armi antiche, giocattoli, insieme con bronzi, sculture lignee e terrecotte e molto altro ancora in dieci appartamenti comunicanti presi in affitto in uno stabile in via Cola di Rienzo, a Roma. La storia è ben illustrata nel saggio introduttivo di questo catalogo. Qui basterà dire che dopo diversi passaggi amministrativi, nel 1949 fu stipulata una convenzione tra il Ministero della Pubblica Istruzione e il tenore-collezionista permettendo che 120 piccole sculture in terracotta giungessero nel Museo di Palazzo Venezia. Ma solo una piccola parte venne allora musealizzata e pubblicata dal Santangelo (1954). La restante, che i pochi e limitati studi di allora nel campo della scultura non avevano permesso di riconoscere, venne lasciata in un'area del palazzo che, per convenzione, si chiamò *deposito Gorga*. Solo negli anni '90 venne rintracciata, catalogata, restaurata, studiata ed esposta in gran parte, permettendo così la ricostruzione di un'interessante storia di collezionismo settecentesco, tutto romano. Da questa raccolta provengono opere significative quali i bozzetti originali di Alessandro Algardi, come i *Santi e Beati della Compagnia di Gesù*, modello per il rilievo dell'urna di Sant'Ignazio di Loyola nella chiesa del Gesù (scheda 12); o il *San Nicola*, bozzetto per la figura del Santo nella grande pala d'altare della chiesa di San Nicola da Tolentino (scheda 17); e lo splendido modello per il bassorilievo di *Sant'Eustachio* in Sant'Agnese in Agone realizzato dal maltese Melchiorre Cafà, la personalità artistica più interessante a Roma della generazione di scultori della seconda metà del Seicento (scheda 41). Sempre sotto la direzione di Antonino Santangelo e grazie al prestigio che lo circondava si deve la donazione di alcuni modelli in terracotta che, nel 1952, Margaret Nicod Sussmann lasciò al Museo in ricordo del cognato Ludwig Pollak, noto archeologo scomparso durante l'ultima guerra. Tra questi spicca un eccellente rilievo: *Olindo e Sofronia* che riceve, in questo catalogo, una nuova, più puntuale, attribuzione (scheda 37). In anni più recenti sono stati fatti anche importanti acquisti in questo settore: il *San Filippo Neri e l'angelo*, (scheda 14); il busto del pontefice *Innocenzo X* (scheda 16) e il *Battesimo di Cristo* (scheda 15), tre opere di Alessandro Algardi. La ricerca storico-artistica svolta da Cristiano Giometti, studioso particolarmente esperto di Seicento e Settecento, ha permesso di formulare nuove ipotesi attributive, di precisare le aree geografiche di provenienza nonché di stabilire con maggiore accuratezza l'arco cronologico della produzione delle crete.

Le analisi diagnostiche e le radiografie effettuate con il contributo di Getty Foundation di Los Angeles hanno permesso, invece, di indagare le tecniche di realizzazione dei maggiori artisti le cui opere sono presenti nella collezione, *in primis* Bernini e Algardi, e di determinare la pertinenza di alcune policromie che in qualche caso sono risultate posteriori alla data di produzione delle sculture stesse. Una recentissima sponsorizzazione di Banca Intesa San Paolo ha infine permesso nel 2010 il restauro di ben 16 modelli del Cinquecento e del Seicento e l'interesse metodologico di tali operazioni è stato illustrato nella recente esposizione *Restituzioni 2011*. Così come l'uso del laser per il restauro del grande busto di *Nilo* di Gaspare Sibilla, utilizzato nel rispetto integrale della conservazione della scultura, ha ricevuto un significativo apprezzamento nel convegno LACONA a Londra (2011). Tutti questi dati sono raccolti nel catalogo con l'intento di contribuire ad una più ampia comprensione e conoscenza delle opere, ora giustamente valorizzate con grande sapienza scientifica.

MARIA GIULIA BARBERINI
Direttore scientifico del progetto Getty Foundation

Copia Autore Cristiano Giometti

“Col giudizio e le mani lavorando”¹. Note per una storia del collezionismo di sculture in terracotta

Il Museo Nazionale del Palazzo di Venezia a Roma custodisce una delle raccolte più cospicue al mondo di modelli in terracotta per numero e qualità dei pezzi. La formazione di questa sorprendente galleria ha una genesi tutta romana ed affonda le sue radici, almeno per quanto si è potuto rintracciare, nel pieno del Seicento barocco quando la consapevolezza del valore documentario e didattico di questi manufatti divenne un dato acquisito fra gli artisti e anche i collezionisti². Un filo rosso collega nel tempo e nei diversi luoghi di Roma le tappe di un avvincente percorso che si dipana dalla bottega di Ercole Ferrata a via delle Carceri Nuove, sulle cui scanse si affastellavano i bozzetti di Bernini e Algardi, a quella di Bartolomeo Cavaceppi nei pressi di via del Babuino, fino ad arrivare al distrutto palazzo Torlonia a piazza Venezia.

Ma la rinascita della scultura in terracotta è un fenomeno ben più antico che si è verificato a Firenze nei primi due lustri del Quattrocento e ha goduto di una vasta bibliografia critica volta principalmente a individuare il campione di questa riscoperta, in una eterna tenzone tra Lorenzo Ghiberti e Donatello. Fu Wilhelm Bode nel 1921 a proporre l'attribuzione a Ghiberti e bottega della formella ottagonale con la *La creazione di Eva* al Museo dell'Opera del Duomo di Firenze (1415 ca.), mettendola in relazione con i rilievi della Porta Nord del battistero³. Più di recente Bellosi ha avanzato l'ipotesi di un intervento di Donatello giovane in quel contesto, quando tra il 1401 e il 1407 era attivo nello studio di Ghiberti durante le fasi iniziali di lavorazione della prima porta bronzea. Lo studioso ha inoltre focalizzato l'attenzione sulla

grande statua di *Giosuè*, realizzata tra il 1410 e il 1412, e originariamente destinata al contrafforte della tribuna del Duomo verso via dei Servi. Il monumentale profeta, oggi perduto, fu eseguito con un misto di mattoni e stucco che a distanza davano l'impressione di un'opera in marmo, una tecnica che non può essere assimilata a quella della terracotta vera e propria ma che ad essa si avvicina per le caratteristiche più prossime alla modellazione che non alla scultura⁴.

Di pari passo, la trattatistica quattrocentesca, a partire da Leon Battista Alberti, si è allineata in buona sostanza con la tradizione classica rifacendosi alle notazioni di Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historia*, in una ideale continuazione con il mondo antico. Sulla scorta delle suddivisioni pliniane, Alberti nel suo *De Statua* propone una classificazione delle arti plastiche basata sulla diversità del metodo di lavoro:

Alcuni portarono a termine l'opera progettata aggiungendo e togliendo, come fanno con la cera e la creta quelli che i Greci chiamano πλαστικουσ ed i nostri modellatori. Altri solo togliendo, come quelli che, togliendo di più, portano alla luce la figura umana che cercano, calata e nascosta nel blocco di marmo. Questi si chiamano scultori. [...] Il terzo genere è di coloro che operano solo aggiungendo, come gli argentieri, i quali, battendo e tirando il metallo col martello, aggiungono sempre qualcosa all'ampiezza della forma, fino a produrre la figura voluta⁵.

Firenze, dunque, ma non solo. Come difatti ha sottolineato Bruce Boucher, sarebbe un errore considerare la

¹ La citazione è tratta dal capitolo IX dedicato ai “modelli di cera e di terra” dell'*Introduzione alle tre arti del disegno* di Giorgio Vasari (Vasari ed. 1966-1967, I testo, p. 88)

² Sul tema degli scultori come collezionisti si veda il saggio di Montagu 2008a. Per la storia della collezione di modelli in terracotta del Museo di Palazzo Venezia si rimanda al saggio di Barberini 1991, pp. 11-18.

³ Bode 1921. Ghiberti stesso nei suoi *Commentarii* (II, 23) scrive: “An-

cora a molti pictori e scultori e statuarii ò fatto grandissimi honori ne' loro lavori, fatto moltissimi provvedimenti di cera e di creta”.

⁴ Bellosi 1977b. Si vedano inoltre i contributi di Martini 1978 e Gentilini 1992.

⁵ Alberti ed. 1999, p. 5. Il *De Statua* fu redatto probabilmente nei primi anni della seconda metà del XV secolo, ma fu pubblicato per la prima volta in volgare da Cosimo Bartoli nel 1568. Si veda inoltre Plinio il Vecchio, *Naturalis Historia*, XXXV, 156.

rinascita di questa tecnica come un fenomeno esclusivamente legato al revival della classicità e al solo ambiente fiorentino: si tratta di un processo più ampio e articolato in buona parte favorito da una crescente domanda di immagini sacre a uso devozionale⁶. Numerose sono le testimonianze di una produzione di figure in terracotta già sul finire del XIV secolo in Piemonte, Lombardia e nelle Marche, o di gruppi raffiguranti la *Passione di Cristo* in alcune aree della Germania, quali la Renania e la Svevia⁷. Tuttavia a Firenze l'insorgere di numerosi cantieri favorì lo sviluppo di botteghe altrettanto grandi in cui la creazione di veri e propri modelli preparatori per le sculture andava di pari passo con la realizzazione di opere di ridotte dimensioni destinate alla devozione privata, generalmente policrome e raffiguranti la *Madonna col Bambino*. Proprio nello studio di Ghiberti si formarono alcuni tra i massimi protagonisti di questa stagione che, insieme allo stesso maestro, si specializzarono nella modellazione di sculture in terracotta. Oltre ai più famosi Donatello e Michelozzo, risulta di estremo interesse anche la figura di Michele da Firenze poiché, a differenza dei suoi più illustri colleghi, pare aver eletto la terracotta a materiale principe della sua intensa carriera. La cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona, eseguita tra il 1433 e il 1436, costituisce forse un *unicum* nel suo genere per la grandiosità della concezione, con ben 24 rilievi che ricoprono le pareti dell'alto vano, alternate a colonnine tortili, statuette di santi e all'effigie inginocchiata del committente. Ma a fianco di questo registro monumentale, Michele modellò una galleria veramente ricchissima di sculture a tutto tondo, rilievi e altari raffiguranti *Madonne col Bambino*, di cui si ricordano il bell'esemplare del Museo Nazionale del Bargello e una versione meno fiammeggiante proprio al Museo di Palazzo Venezia⁸.

La crescente importanza della produzione di opere in terracotta è testimoniata anche dalla sopravvivenza di un certo numero di modelli risalenti alla seconda metà del

Quattrocento. Si assiste dunque in questi anni ad una prima, chiara definizione ontologica del "modello" nella sua funzione performativa sia per l'artista che deve tradurlo in altre dimensioni e in altri materiali, ma anche per il committente che ha così modo, tramite questo oggetto, di apprezzare la composizione del monumento o della statua che si appresta a finanziare⁹. La particolare utilità della produzione fittile trova ancora una volta adeguato riflesso nella trattatistica e, ad esempio, Pomponio Gaurico nel suo *De Sculptura* pubblicato nel 1504, elogia i vantaggi della modellazione:

Questa tecnica era un tempo in grandissimo uso: non si modellava pressoché nulla se non con l'abbozzo. Così infatti si rilevano i futuri errori e si eliminano senza danno prima che venga realizzata l'opera e, molto diversamente da quanto pensano questi scultori della nostra epoca, si opera più rapidamente quando si lavora con un modello da riprodurre¹⁰.

Ed è nelle grandi botteghe fiorentine della seconda metà del XV secolo che gli scultori iniziano ad utilizzare i modelli in terracotta proprio con le stesse finalità con cui i pittori facevano uso dei disegni. Non stupisce quindi che uno dei primi modelli in senso proprio ad oggi noto sia stato realizzato da Andrea del Verrocchio (1437-1488) nel cui *atelier* si producevano opere monumentali in bronzo e marmo, ma anche dipinti su tavola e lavori di oreficeria. Si tratta del rilievo raffigurante il *Cenotafio per il cardinale Niccolò Forteguerra* (45x32), eseguito nel 1476 per una competizione che vide impegnati altri quattro artisti¹¹. Verrocchio creò un nuovo genere di scultura che assomma mirabilmente le caratteristiche formali di un modello preparatorio, ben definito in tutti i suoi dettagli, con una estrema vivacità di tocco più propria di un bozzetto e tipica di quei disegni, i cosiddetti *schizzi*, in cui si tratteggiano rapidamente alcune idee compositive. Del ce-

⁶ Come fa notare Collareta (1995, p. 4), tra Tre e Quattrocento, "si prega davanti alle immagini, si piange davanti alle immagini, si tengono le immagini nella cappella di famiglia come nella camera da letto... Questa nuova situazione crea una domanda crescente di immagini sacre alla quale risponde l'intensificarsi della produzione seriale. [...] La carta, il gesso, la terracotta, e gli altri umili materiali impiegati in questa prima "epoca della riproducibilità dell'opera d'arte" costano poco e invocano l'uso del colore". Sullo stesso tema si veda inoltre Collareta 2008, p. 68.

⁷ "[...] it would be wrong to speak of fifteenth-century terracotta as an exclusively classicizing or even purely Italian phenomenon" (Boucher 2001, p. 2). L'autore segnala, tra le altre, l'interessante statua in terracotta raffigurante *San Marcellino* (h. 137) del Museo Diocesano di Ancona, databile ai primi decenni del Trecento e originariamente policroma e dorata.

⁸ Per l'attività di Michele di Niccolò Dini, detto da Firenze (documentato 1403-1443) e la bibliografia relativa si rimanda alla scheda n.1 del presente catalogo. Il restauro della suddetta scultura è previsto per la fine del 2011.

⁹ L'insorgere e l'affermarsi dell'uso delle terrecotte preparatorie è mira-

bilmente riassunto da Wittkower (1993, p. 104): "Si può asserire tranquillamente che, in generale, l'impiego di modelli tridimensionali per la preparazione di un pezzo di scultura costituiva un punto di partenza nuovo; punto di partenza che non può venir separato dall'installazione di botteghe individuali, dalla determinazione di stili e procedimenti di lavoro personali, e dalla tendenza a separare l'invenzione dall'esecuzione; l'accento del processo creativo si sposta dall'oggetto finito ai primi lampi dell'ispirazione".

¹⁰ Gaurico ed. 1999, p. 243.

¹¹ Il cardinale Niccolò Forteguerra (1419-1473), già tesoriere di papa Pio II, morì nel suo palazzo di Viterbo e fu sepolto a Roma in Santa Cecilia in Trastevere, sua basilica titolare. La municipalità di Pistoia, città di cui il porporato era originario, decise di commissionare un cenotafio in sua memoria e indisse un concorso che fu vinto da Verrocchio. A causa dell'esuberanza delle spese previste, la commissione fu passata a Piero del Pollaiuolo ma, grazie all'intervento di Lorenzo de' Medici, la diatriba si risolse in favore di Verrocchio che dal 1481 iniziò a lavorare al monumento. Per il modello del Victoria & Albert Museum (Inv. 7599-1861) si veda Boucher 2001, pp. 126-129.

notafio si conservano inoltre due rilievi con gli *Angeli* che fiancheggiano il Cristo in mandorla e che rappresentano uno stadio successivo del processo creativo, per la più precisa definizione dei particolari delle figure di cui sono evidenziati i risvolti dei panneggi e i riccioli a cascata delle capigliature¹². Il fatto che il modello del rilievo si sia conservato fino ad oggi non deve stupire più di tanto dal momento che quell'oggetto costituiva una sorta di testimonianza legale della partecipazione di Verrocchio alla competizione ma, come sottolinea pertinentemente Boucher, l'esistenza dei due *Angeli* del Louvre rappresenta qualcosa di nuovo all'altezza cronologica del 1476 circa, e cioè il riconoscimento del valore estetico e documentario dell'esercizio privato di uno scultore. E' ancora troppo presto per parlare della nascita di una nuova forma di collezionismo ma non è avventato dire che, da questo momento in avanti, artisti e collezionisti cominciano a riservare un'attenzione rinnovata a questo genere di manufatti¹³.

Con l'esordio del secolo successivo, si assiste a un apparente scollamento tra quanto appena affermato e una presa di posizione più netta da parte dei teorici dell'arte in favore della scultura marmorea. A dar sostegno a questa tendenza fu l'affermazione formulata da Michelangelo nella famosa lettera inviata a Benedetto Varchi, e da questi pubblicata in una raccolta nel 1549. La filosofia del maestro era compendiata in questo lapidario assunto:

*io intendo scultura, quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura*¹⁴.

Il principio michelangiolesco entrò dunque nel pensiero comune e fu soprattutto Vasari a sancire la subalternità della produzione fittile rispetto alla più nobile scultura in marmo. Tuttavia, nella pratica, lo stesso Michelangelo ebbe in grande considerazione l'arte della modellazione e fu in prima persona un prolifico plastificatore¹⁵. È noto l'episodio dell'incontro a Roma con il giovane Giambologna il quale presentò all'anziano maestro un modello “finito, come noi usiamo dire, coll'alto”. Questi,

presolo in mano, tutto glie lo guastò, [...] e risolvendolo con meravigliosa bravura tutto al contrario di quello che

*il giovanetto aveva fatto, e sì gli disse: or va prima ad imparare a bozzare e poi a finire*¹⁶.

Del resto, Michelangelo aveva appreso quest'arte proprio negli anni seminali della formazione nel cenacolo del giardino di San Marco¹⁷, e ancora nel periodo in cui frequentò la bottega di Benedetto da Maiano, forse il più prolifico esecutore di modelli in terracotta di quegli anni¹⁸. Dunque, l'apparente censura storiografica non sembra aver interrotto quel processo di apprezzamento e qualificazione di tali opere nelle loro molteplici funzioni di strumento costitutivo del processo creativo dello scultore, di apparato didattico per la formazione dei giovani artisti e, naturalmente, di oggetto sempre più ricercato dai collezionisti. Nonostante la programmatica volontà di sottolineare una certa subalternità della “terra” nella gerarchia delle tecniche, è proprio Vasari ad illustrare l'importanza rivestita dai modelli nella vita di Jacopo Sansovino (1486-1570), che ne eseguì moltissimi anche ad uso dei più importanti pittori del suo tempo.

*Per che, avendo visto Pietro [Perugino] la bella maniera del Sansovino, gli fece fare per sé molti modelli di cera, e fra gli altri un Cristo deposto di croce, tutto tondo, con molte scale e figure, che fu cosa bellissima. Il quale, insieme con l'altre cose di questa sorte, e modelli di varie fantasie, furono poi raccolte tutte da messer Giovanni Gaddi, e sono oggi nelle sue case in Fiorenza alla piazza di Madonna. Queste cose, dico, furono cagione che 'l Sansovino pigliò grandissima pratica con maestro Luca Signorelli, pittore cortonese, con Bramantino da Milano, con Bernardino Pinturic[c]chio, con Cesare Cesariano, [...] e con molti altri famosi e begli ingegni di quella età*¹⁹.

La lungimiranza collezionistica di “messer” Giovanni Gaddi, futuro chierico di camera di papa Clemente VII, fu tuttavia di gran lunga surclassata dal fiorentino Bernardo Vecchietti, uno dei più antichi protettori di Giambologna, che raccolse nella sua villa fiorentina de *Il Riposo* una vera e propria galleria di modelli dello scultore fiammingo²⁰. Nel corso della sua carriera, questi aveva prodotto una messe di cere per le sue fusioni in bronzo: lasciate in eredità al nipote, le cere passarono poi nelle mani di Pietro Tacca, il più fedele tra gli assistenti del

¹² Per i due rilievi del Louvre, attribuiti a scuola del Verrocchio e datati 1481-1483 (inv. 33-34), si veda Boucher 2001, pp. 130-131, cui si rimanda anche per il disegno dell'*Angelo* di destra realizzato da Lorenzo di Credi (Londra, British Museum, inv. 1860-6-16-29).

¹³ Boucher 2001, p. 17.

¹⁴ Varchi – Borghini 1998, p. 84.

¹⁵ Sull'importanza dei modelli nel processo creativo e nella pratica scultorea di Michelangelo si veda il saggio di O'Grady 2001.

¹⁶ Baldinucci ed. 1974, II, p. 556.

¹⁷ In base al racconto vasariano, al suo arrivo al giardino di San Marco in-

sieme a Francesco Granacci, Michelangelo vi incontrò il Torrigiani “che lavorava di terra certe figure tonde, che da Bertoldo gli erano state date. Michelagnolo, vedendo questo, per emulazione alcune ne fece; dove Lorenzo [il Magnifico], vedendo sì bello spirito, lo tenne sempre in molta aspettazione” (Vasari ed. 1966-1967, VI testo, p. 10).

¹⁸ Sulla produzione in terracotta di Benedetto da Maiano si veda, da ultimo, Caglioti 2007.

¹⁹ Vasari ed. 1966-1967, VI testo, p. 179.

²⁰ Su Bernardo Vecchietti e i suoi molteplici interessi di umanista, poeta e grande amico degli artisti si veda da ultimo il saggio di Carrara 2006.

maestro. Ma una parte del prezioso materiale, insieme a numerose terrecotte, raggiunse la dimora di Vecchietti che riservò alle piccole sculture di Giambologna una posizione di tutto rilievo. In base alla descrizione fattane da Raffaello Borghini nel 1584, sappiamo che in quelle stanze si potevano ammirare molti “modelli di Giambologna, e di statue d'altri maestri, e di pitture, e di disegni”; c'erano inoltre “figure di cera, di terra, e di bronzo, in diverse attitudini, rappresentanti varie persone, come prigionieri, donne, Dee, fiumi, e uomini famosi”. E a dimostrazione dell'apprezzamento di Vecchietti per queste *mirabilia* da *Wunderkammer*, Borghini descrive anche “uno scrittojo in cinque gradi distinto, dove sono con bell'ordine compartite statue piccole di marmo, di bronzo, di terra, di cera”²¹. A facilitare la raccolta di tali pezzi fu senza dubbio la relazione professionale di antica data tra Vecchietti e lo scultore fiammingo e lo stesso tipo di rapporto è alla base della presenza di numerosi esemplari di tal genere anche nella collezione di Benedetto Gondi, che del maestro fu l'esecutore testamentario e che, oltre a cere e terrecotte di Giambologna, possedeva anche uno stucco di Antonio Pollaiuolo e due opere di Donatello²².

Nel Seicento la situazione comincia a cambiare radicalmente e una prova tangibile di tale mutamento è senza dubbio testimoniata dal fatto che una gran messe di modelli e bozzetti di quell'epoca, e soprattutto di ambito romano, è giunta fino a noi. È forse prematuro, probabilmente, parlare di un vero e proprio collezionismo di piccola plastica in terracotta ancora per la prima metà del secolo; sembra trattarsi piuttosto di sporadiche presenze che, per le dimensioni ridotte degli oggetti, non sono neppure ben analizzate nei documenti, ma accorpate in diciture generiche e onnicomprensive. Nell'inventario di Lelio Guidiccioni (14 luglio 1643) è ricordato un anonimo “Modelletto d'una statuetta rappresentante un vecchio senza gambe, e braccia di creta”; mentre il duca Francesco Sannesio (19 febbraio 1644) possedeva un “Trionfo in creta basso rilievo guasto; un tondo di gesso dipinto con un Bacco, et altre figure” e vari pezzi di tal ge-

nere, perlopiù in cattivo stato di conservazione²³. Di ben più elevata qualità erano alcuni modelli di Alessandro Algardi che il cardinale genovese Giacomo Franzone (1612-1697) era riuscito ad accaparrarsi grazie all'amicizia con lo scultore bolognese, mentre la raccolta di Ercole Ferrata spicca per eccezionalità anche al di fuori del panorama artistico romano²⁴. È significativo, tuttavia, che entrambi i personaggi siano indissolubilmente legati al nome di Alessandro Algardi che dimostrò nei confronti della sua vasta galleria di modelli un atteggiamento nuovo rispetto al passato. Nel suo testamento, stilato nel 1654 anno della morte, il maestro bolognese volle che l'intero contenuto del suo studio fosse suddiviso tra i suoi quattro collaboratori di fiducia: Ercole Ferrata, Domenico Guidi, Paolo Carnieri e Girolamo Lucenti. Niente sappiamo di come destinarono i loro modelli Carnieri e Lucenti, ma su Ferrata e Guidi, grazie alla conservazione dei rispettivi e dettagliati inventari, possiamo imbastire alcune riflessioni e constatare la diversità di atteggiamento nei confronti di quel capitale.

L'inventario *post mortem* di Ferrata (†1686) è un documento prezioso e ancora oggi in buona parte da rivalutare nel suo insieme, nonostante la parziale pubblicazione da parte di Golzio nel 1935. Attraverso quelle carte, la sua casa-studio presso le Carceri Nuove a Via Giulia ci appare come un susseguirsi di stanze completamente disseminate di terrecotte, cere e calchi in gesso, opere che dagli spazi deputati alla professione erano trasigrate anche negli ambienti riservati alla vita quotidiana. All'interno di quell'edificio, oltre allo studio “dove si lavora”, e dunque dove si scolpisce, Ferrata aveva allestito, proprio a sinistra della porta d'ingresso, anche uno “studio dove si modella”, quasi a voler sottolineare l'importanza formativa di quella pratica. I giovani allievi e collaboratori che si susseguirono numerosi alla scuola del maestro intelvese – da Lorenzo Ottoni a Michel Maille, a Giovanni Battista Foggini, solo per citarne alcuni – erano chiamati a riprodurre in creta i prototipi di grandi scultori del passato e del presente, misurandosi con opere di Algardi – di cui

²¹ Borghini 1584, pp. 13-14. È stato Dean Walker (1998, p. 17) ad aver sottolineato questo particolare aspetto dell'esposizione: “Vecchietti's cabinet, with its spectrum of small sculptures of different materials and perhaps varying degrees of finish, sounds like an arrangement intended for a connoisseur's pleasure, related to the delights of the *studiolo* or *Kunstkammer* that featured precious art objects or curiosity of nature, a taste also shown, perhaps, in the smaller groups owned by Gaddi and Gondi”.

²² L'inventario della collezione di Benedetto Gondi, redatto il 4 novembre del 1609 (ASE, *Notarile moderno*, 7022, ff. 28r-29v) è pubblicato in Corti 1976, pp. 629-634. Tra i modelli di Giambologna sono elencati “tre termini di stucco, di tre coppie di figure di maschio e femmina, figurate per le tre età perfette, la più finita opera che habbia fatto mail il Cavaliere Giovan Bologna”; “Una storia di cera del modello delle Sabine di piazza, di mano del Cavaliere Gian Bologna”; “Dua figure di terra piccole, quattro figure grandette, una figura di cera d'un San Filippo, un

toro di cera di mano del detto”. Sono inoltre ricordate “Dua figure di stucco in dua quadretti, con adornamento d'oro, di mano d'Antonio Pollaiuolo, che son dette dua figure fatte da detto nell'Altare di S. Giovanni d'argento”, mentre di Donatello si descrivono “Un ovato di marmo, di una Madonna, di basso rilievo, con adornamento di noce” e un “Un mezzo rilievo di bronzo [...] di figure femmine e maschi”.

²³ I documenti qui riportati sono stati ricavati dal Getty Provenance Index (<http://piprod.getty.edu/starweb/pi/servlet.starweb>) alle voci *terracotta* e *creta*.

²⁴ L'analisi di fonti e documenti ha permesso a Montagu (1985) di individuare almeno tre terrecotte algardiane della collezione Frantone: si tratta del *Battesimo di Costantino* (p. 423, L.143), del *Miracolo di Sani Agnese* (p. 353, 45 L.B.2) e dell'*Incontro di Attila e Leone Magno* (p. 361, 61 L.B.3). Viceversa, non si trova menzione ai modelli franconiani nella *Nota delli Musei* di Bellori, come segnalato da Walker (1998, p. 18) e rettificato da Montanari (in corso di stampa).

nell’inventario si contano circa 90 modelli –, du Quesnoy, Caffà e Ferrata stesso²⁵. Assai significativo in questo senso, è il caso di Camillo Rusconi che, appena giunto da Milano nel 1684 ed entrato nella bottega alle carceri Nuove, fu messo a modellare

*alcune mani, ricavandole dalle più belle statue dell’Algardi e del Bernino [...]; queste riuscirono di tanta perfezione che da essi se ne formarono i gessi, i quali e pittori e scultori fecero a gara di avere per prevalersene all’occorrenza*²⁶.

Le finalità didattiche della raccolta furono ulteriormente ribadite da Ferrata nel suo testamento ove era stabilito di ripartire equamente quelle opere tra gli allievi e l’Accademia di San Luca, garantendo quindi la fruizione e la conservazione dei manufatti anche per gli anni a venire.

Al contrario, nella stanza di Domenico Guidi a Via dell’Armata, al momento della sua morte nel 1701 si contavano soltanto 22 modelli, un numero veramente esiguo per questo tipo di produzione e per una bottega così prolifica come quella dello scultore carrarese. Senza prendere necessariamente ad esempio il caso eccezionale di Ferrata, altri termini di confronto possono essere istituiti con le 120 terrecotte elencate nell’inventario di Pierre-Étienne Monnot, o con i sedici modelli in creta e le quarantadue cere – molte delle quali di Algardi – conservate dallo scultore Francesco Aprile²⁷. Nel corso degli ultimi anni della sua carriera, costellati da alterne fortune e da pressanti problemi economici, Guidi aveva venduto una buona metà dei modelli delle sue stesse opere, oltre a tutti quelli ereditati dal suo maestro Algardi che risultano completamente assenti dagli elenchi inventariali. Guidi rivela dunque un atteggiamento opposto a quello di Ferrata e organizza la sua bottega privilegiando gli aspetti della produzione a scapito delle finalità didattiche e della formazione dei suoi collaboratori. Il modello è percepito come principale strumento di lavoro, particolarmente funzionale nell’ideazione dei tanti monumenti funebri realizzati da Guidi, in cui elementi strutturali ricorrenti potevano essere smontati e rimontati per ottenere composizioni sempre nuove.

Oltre alla vendita diretta, le altre modalità di diffusione della plastica di piccolo formato erano principalmente legate alle formalità contrattuali e al dono. Nel

primo caso si prevedeva che lo scultore, al termine dei lavori di un cantiere, lasciasse al suo committente non soltanto l’opera finita ma anche i modelli in piccolo e in grande, e numerosissimi documenti seicenteschi attestano come questa pratica fosse, col tempo, diventata usuale. Nel 1660, il principe Don Camillo Pamphilj stipulò il contratto con Ercole Ferrata relativo all’esecuzione del rilievo con la *Lapidazione di Sant’Emerenziana* e della statua di *Sant’Agnese tra le fiamme* per la chiesa di famiglia a piazza Navona. Lo scultore si impegnava a portare a termine il lavoro entro i due anni successivi e a eseguire i modelli in piccolo e a grandezza naturale che sarebbero rimasti, come di consueto, di proprietà del committente²⁸. Lo stesso tipo di contratto fu stipulato nel 1676 dal figlio di Camillo, Giovanni Battista Pamphilj, con Domenico Guidi per l’esecuzione della pala marmorea dell’altare maggiore della stessa chiesa e, anche in questa circostanza, i modelli preparatori di vario formato entrarono di diritto nella collezione del principe²⁹.

Come ricordato sopra, il passaggio di tali manufatti era inoltre regolato da forme di scambio fra gli stessi artisti, e di dono elargito a committenti e amici. Bellori, ad esempio, riporta una lettera di ringraziamento inviata da Pieter Paul Rubens allo scultore François du Quesnoy il 17 aprile 1640. Scrive l’ormai anziano pittore:

*non so come spiegare il concetto delle mie obbligazioni per li modelli mandatemi e per li gessi delli due putti della iscrizione del Van den Eyden nella Chiesa dell’Anima, e molto meno so spiegare le lodi della loro bellezza*³⁰.

Più di un secolo dopo, Bartolomeo Cavaceppi donava a Vincenzo Pacetti, senza particolari motivazioni, i modelli di due *putti* di du Quesnoy e della *Sant’Agnese* di Ferrata³¹. Non era infrequente tuttavia che, al fine di nobilitare maggiormente il materiale, si procedesse a una ricopertura superficiale in oro o bronzo, o a finto marmo. Il busto in terracotta di *Innocenzo X* eseguito da Algardi verso il 1650 (v. scheda n. 16) era, *ab origine*, dipinto di bianco e parzialmente dorato e la sua proprietaria, Maria Pamphilj, lo teneva in bella mostra sopra una colonna di verde mischio nel suo appartamento del palazzo di Basano di Sutri. Ancora Domenico Guidi fece dono di un modello del suo famoso gruppo raffigurante *La storia che scrive le gesta di Luigi XIV* – il cui marmo fu inviato a Ver-

²⁵ Il valore assegnato alla modellazione nella scuola di Ferrata potrebbe contribuire a spiegare l’esistenza di numerose versioni di uno stesso modello, alcune delle quali furono senza dubbio eseguite come esercizio accademico nell’ambito della bottega. A tale proposito di veda la scheda 45 del presente catalogo in cui sono analizzati i sei esemplari in terracotta dell’*Allegoria della Fede con il ritratto del cardinale Lelio Falconieri*.

²⁶ Pascoli ed. 1992, p. 348.

²⁷ Gli inventari di Guidi, Monnot e Aprile sono pubblicati rispettiva-

mente in Giometti 2007, Fusco 1988, Marchionne Gunter 1997.

²⁸ Il documento, datato 23 luglio 1660, è pubblicato in Montalto 1957, pp. 47-68.

²⁹ Il contratto di Guidi per il rilievo con la *Sacra famiglia con Santa Elisabetta, Zaccaria e San Giovannino*, rogato il 26 novembre del 1676, è pubblicato in Bacchi 1995, pp. 842-845.

³⁰ Bellori ed. 1976, p. 302.

³¹ L’episodio, occorso nel 1797, è riportato da Montagu 2008a, p. 281.

sailles nel 1686 – all’abate Elpidio Benedetti, consigliere della corona di Francia a Roma che aveva favorito lo scultore nelle fasi iniziali della commissione. L’abate esibiva il prezioso esemplare “di creta cotta dorato” a Villa Vascello al Gianicolo sopra un cassone color di rame³². Ma la pratica di dorare i modelli era assai usuale anche per quei manufatti non necessariamente destinati a lasciare le dimore o gli studi degli scultori. Così da un inventario datato 1706 della casa di Gian Lorenzo Bernini si apprende che nell’anticamera dell’appartamento al piano nobile erano ancora esposti i busti in terracotta dorata di *papa Urbano VIII* e del *cardinale Scipione Borghese*³³.

La questione delle terrecotte berniniane, pervenuteci in quantità relativamente esigua rispetto a una produzione che sappiamo essere stata a dir poco gigantesca e stimata nell’ordine di alcune migliaia, pone ancora numerosi problemi in attesa di risoluzione. Joachim von Sandrart, a Roma tra il 1629 e il 1635, durante una visita allo studio del cavaliere, racconta di aver visto almeno 22 modelli preparatori, molti dei quali in cera, per la statua del *San Longino* della crociera vaticana³⁴. Sorprende che di tale scultura rimangano oggi soltanto due terrecotte di cui una al Fogg Art Museum di Cambridge (MA) e un esemplare frammentario al Museo di Roma³⁵. La maggior parte dei modelli giunti fino a noi si riferisce alle ultime grandi imprese berniniane, soprattutto alle figure per il *Ciborio* della Cappella del Santissimo Sacramento, sempre in Vaticano, e agli *Angeli* con gli strumenti della passione di Ponte Sant’Angelo. Del marmo raffigurante l’*Angelo con il titolo della croce*, scolpito dallo stesso Bernini e ora in Sant’Andrea delle Fratte, si conserva un bozzetto al Museo di Palazzo Venezia (v. scheda 32) e, oltre a questo, se ne conoscono altre 5 versioni: una al Kimbell Art Museum di Forth Worth, due al Fogg Art Museum di Cambridge (Ma.), le ultime due all’Hermitage di San Pietroburgo.

Molte possono essere le ragioni di questa singolare diaspora, a cominciare dal racconto di Domenico Bernini, figlio e biografo del cavaliere, secondo il quale, per più di vent’anni, uno dei servi della casa sottrasse sistematicamente “disegni e modelli” dallo studio del padre per venderli in segreto³⁶. La formulazione della frase lascia adito a diverse in-

terpretazioni e non è del tutto chiaro se Domenico si sia riferito realmente ai bozzetti in creta o piuttosto a schizzi e modelli grafici³⁷. Plausibilmente una parte di quelle sculture, così importanti per ricostruire il *modus operandi* del maestro, deve essere andata incontro a un lento processo di distruzione già poco tempo dopo la realizzazione: Bernini utilizzava la terracotta proprio allo stesso modo di un pittore che esegue ripetuti schizzi sul suo taccuino, e le 22 versioni del *San Longino* ammirate da Sandrart esemplificano al meglio questa metodologia esecutiva. Si può quindi ipotizzare – ma questa è soltanto una delle molte interpretazioni possibili – che il maestro abbia dato ai suoi bozzetti il valore immediato di oggetti di studio e di lavoro, curandosi moderatamente – anche per il numero enorme – della loro conservazione e della loro trasmissione, tant’è che, a differenza di Algardi e Ferrata, Bernini non lasciò particolari disposizioni testamentarie sulla loro destinazione. E nel succitato inventario del 1706, un certo numero di modelli in terracotta – tra cui teste e parti anatomiche definite nel documento “di poco valore” – era ancora ammassato nella soffitta del palazzo di famiglia a Sant’Andrea delle Fratte e, solo in piccola parte, furono donati dagli eredi a Giulio Cartari “per esser cose di poco rilievo”³⁸.

È indubbio però che Bernini abbia contribuito in maniera determinante alla risignificazione di questi oggetti dell’arte, innescando un processo irreversibile che ebbe riflessi anche sul piano della ricezione. Come ha chiarito per la prima volta Montanari, Bernini ha reso accessibile il momento della creazione artistica, e durante queste vere e proprie rappresentazioni teatrali “i modelli (se non i bozzetti) devono aver giocato un importante ruolo pubblico”. Grazie a questa spettacolarizzazione e alla straordinaria fama del loro creatore, queste sculture “entrarono in grandi collezioni cardinalizie come opere d’arte autonome: cioè non in quanto memoria di commissioni familiari, e senza dover essere dorate per assimilarle ai bronzetti”³⁹. Così, già verso il 1666, il cardinal Flavio Chigi, nipote di Alessandro VII, esponeva nel suo Casino alle Quattro Fontane una raccolta di trentaquattro terrecotte tra le quali non potevano certo mancare opere autografe dello stesso cavaliere⁴⁰. Naturalmente, da un

³² Per il perduto modello di Benedetti si veda Giometti 2010, p. 344.

³³ “Un ritratto di Papa Urbano Ottavo fatto di creta cotta con suo busto e piedi indoarti; un altro ritratto del Cardinale Burghese di creta cotta con busto e piedi indorati”. Nella sala immediatamente precedente, entro una nicchia sopra la porta, era sistemata “una testa di creta cotta di color di bronzo, rappresenta la testa del gigante Golia” (Borsi – Acidini Luchinat – Quinterio 1981, p. 108).

³⁴ Sandrart ed 1925, p. 286.

³⁵ Per una documentata scheda riassuntiva sui due modelli si veda Di Gioia 2002a, pp. 49-61. In particolare, per il modello oggi al Fogg si rimanda alle dettagliate analisi condotte da Tony Sigel e pubblicate in Gaskell – Lie 1999, pp. 95-100. Per la funzione dei modelli nella pratica di Bernini, ma anche di Algardi e Caffà, si veda il saggio di Wardropper 1998.

³⁶ Bernini 1713, pp. 161-162.

³⁷ A sostegno della prima ipotesi si vedano Walzer 1998, p. 20; Montagu 2008, p. 282, mentre per la seconda di rimanda a Montanari in corso di stampa.

³⁸ “Nel detto studio [di Bernini] vi erano alcune teste di gesso, et altre parti humane con alcuni modelli di creta mezzi rotti, quali tutti per essere stati trasportati in guardaroba si sono rotti e spezzati, e non vi sono più, e qualche portione ne fu donata al signor Giulio Cardarè allievo del signor cavaliere, per esser cose di poco rilievo” (Borsi – Acidini Luchinat – Quinterio 1981, p. 107).

³⁹ Montanari in corso di stampa.

⁴⁰ Sulla raccolta del cardinal Flavio Chigi si veda principalmente Raggio 1983; Walker 1998, pp. 21-22.

punto di vista quantitativo, gli artisti figurano sempre quali maggiori collezionisti di modelli preparatori e, ancora per il Settecento, saranno gli scultori, come il già ricordato Monnot e soprattutto Bartolomeo Cavaceppi, a fare incetta di tali opere a fini essenzialmente didattici. Tuttavia, proprio all’inizio del secolo a Roma nasceva il Museo dei Modelli di Scultura, un istituto fortemente voluto da papa Clemente XI Albani che lo fece allestire nell’appartamento già di Pio IV presso il Nicchione del Belvedere nel Palazzo Vaticano. Si trattava di un museo del tutto nuovo in cui erano raccolti molti dei modelli in stucco delle più recenti imprese scultoree realizzate in San Pietro; benché non fossero presenti le piccole sculture di cui stiamo trattando, si evidenzia comunque come il pontefice, con questa operazione, intendesse “dare importanza ai manufatti che visualizzavano il processo ideativo, e ad assegnare a quella fase valore di opera a sé stante”⁴¹.

Certo Cavaceppi, in quanto scultore e famosissimo restauratore, era ben consapevole delle potenzialità dei modelli in terracotta e, nel corso della sua carriera, raccolse nello studio tra via del Babuino e il vicolo di Gesù e Maria una straordinaria galleria di materiale scultoreo che, oltre a costituire strumento quotidiano di lavoro, sarebbe servito a dar vita a un vagheggiato progetto di Accademia. Un gruppo di opere veramente prodigioso che, in base a un inventario del 1770 circa per una vendita mai realizzata, annoverava i nomi di Donatello e Michelangelo, Bernini e Monnot – presso il quale Cavaceppi millantava un discepolato sul finire degli anni ’20 del Settecento –, Camillo Rusconi e Joseph Nollekens, suo collaboratore nel corso degli anni ’60⁴². Naturalmente vi erano anche molte opere del maestro, soprattutto dall’antico, vista la sua specializzazione nel restauro e nelle attività ad esso strettamente connesse. Ogni intervento prevedeva infatti la realizzazione di uno o più modelli di dimensioni ridotte al fine di valutare il risultato finale nel suo complesso; inoltre, a lavoro finito, Cavaceppi ne eseguiva copie in terracotta, gesso e marmo destinate al mercato romano e internazionale che venivano esposte nella sua bottega (fig. 1). Ecco dunque che quelle stanze al centro di Roma furono frequentatissime e molto apprezzate dai *connoisseur* e dai viaggiatori, e la loro visita era consigliata da tutte le guide del tempo:

*La bottega dello scultore Cavaceppi merita senza dubbio di essere visitata [...]. Nel suo magazzino ha un’incredibile quantità di statue e bassorilievi da vendere*⁴³.



Fig. 1 – *Studio di Bartolomeo Cavaceppi*, da B. Cavaceppi, *Raccolta d'antiche statue*, Roma 1768

Il commercio, dunque, la produzione di nuove opere, ma anche lo studio e la formazione dei giovani; a tale proposito, alla sua morte, Cavaceppi decise di lasciare quell’immenso patrimonio all’Accademia di San Luca⁴⁴. Tuttavia l’antica istituzione romana, al fine di ovviare alle onerose spese di gestione e conservazione preferì mettere all’asta la collezione e nominò Vincenzo Pacetti come curatore della vendita. Grazie a un accordo preventivo e all’intermediazione dello stesso Pacetti e di Giovanni Valadier, l’intera raccolta di sculture finì nelle mani del marchese Giovanni Torlonia per la modestissima somma di 10.000 scudi, contro i 60.000 della valutazione reale. In quell’occasione, Pacetti redasse un dettagliato *Libro*, catalogando e valutando ciascuna scultura e riportando la numerazione progressiva anche sulle stesse terrecotte, un intervento prezioso che, come vedremo, ha permesso di

⁴¹ Pampalone 2003, p. 11, cui si rimanda anche per altre considerazioni sul Museo dei Modelli e sul ruolo di Lorenzo Ottoni come restauratore dei molti pezzi esposti nello stesso museo.

⁴² La *Nota distinta ed altre Collezioni del Cav. Bartolomeo Cavaceppi colli prezzi distinti che si praticano ordinatamente in oggi fra Negozianti* (BAV, Ferrajoli, mss. 974.16), periziata da Ennio Quirino Visconti, è pubblicata in Barberini 1994, pp. 117-137. Al termine del documento, Visconti

spiega che Cavaceppi si vide costretto a mettere in vendita la sua raccolta “per le sinistre contingenze che gli sono occorse da qualche anno a questa parte” e per i debiti accumulati “fino alla somma di 7000 scudi”.

⁴³ Bernoulli 1770, pp. 494, 517.

⁴⁴ L’inventario dello studio di Cavaceppi al momento della sua morte (ASR, *30 Notai Capitolini*, uff. 31, dicembre 1799) è pubblicato e ampiamente commentato in Gasparri – Ghiandoni 1993.

individuare correttamente il nucleo delle opere realizzate dal restauratore e confluite al Museo di Palazzo Venezia⁴⁵.

Parallelamente alla collezione Cavaceppi, ne nasceva un'altra, parimenti importante per numero e qualità dei pezzi, voluta dall'abate veneziano Filippo Farsetti (1704-1774) anche lui interessato a dare nuovi strumenti di studio ai giovani artisti della Serenissima, ma senza dubbio affascinato dall'idea di possedere questo genere di manufatti⁴⁶. Farsetti visitò la città pontificia tra il 1749 e il 1753 e in questi anni, facilitato anche dall'intervento del suo potente cugino, il cardinale Carlo Rezzonico (futuro papa Clemente XIII), si assicurò una ricchissima galleria di modelli, di scultori prevalentemente attivi a Roma; a quanto riportano le fonti, la sua raccolta superava per grandezza quella dello stesso Cavaceppi e non è improbabile che Farsetti abbia acquistato un certo numero di opere proprio nella bottega del restauratore a via del Babuino⁴⁷. Le opere furono portate nella città lagunare e sistemate nel palazzo di famiglia sul Canal Grande ove rimasero a lungo, fin dopo la morte dell'abate nel 1774. I debiti accumulati dagli eredi e la visita a Venezia di Pavel Petrovich e della moglie Maria, futuri zar di Russia, accelerarono le pratiche della vendita e nel 1799 la raccolta dei modelli Farsetti, suddivisa in due *tranches*, prese il mare e giunta a Stettino, fu poi trasportata a San Pietroburgo.

Da queste storie parallele sono nate le due più importanti raccolte di sculture in terracotta al mondo ospitate all'interno di istituzioni museali. La collezione Farsetti, dopo essere passata all'Accademia d'Arte di San Pietroburgo, è entrata a far parte dell'Hermitage nel 1919. Quella Cavaceppi, poi Torlonia, fu immessa sul mercato al momento della distruzione di palazzo Torlonia a piazza Venezia nel 1903 e buona parte dei modelli furono acquistati dal cantante lirico Evan Gorga⁴⁸. Nato a Broccastella, in Ciociaria, nel 1865, Gorga coltivò fin dall'infanzia la sua passione per la musica, imparando a suonare il pianoforte nel negozio del fratello Domenico a via del Corso a Roma. Grazie alla sua voce solida e impostata e al bel portamento, il giovane cominciò a dedicarsi a tempo pieno all'arte lirica e, dopo un'audizione con Giulio Ricordi, gli fu proposto di prendere parte con il ruolo di protagonista alla *Bohème*, la nuova opera di Giacomo Puccini che sarebbe andata in scena il primo febbraio del 1896 nel temutissimo teatro Regio di Torino con la direzione di Arturo Toscanini. La rappresentazione ottenne un entusiastico consenso da parte del pubblico mentre la critica si dimostrò più fredda, pur non risparmiando apprezzamenti all'interpretazione del tenore.



Fig. 2 – Roma, *La collezione di terracotte di Evan Gorga in una sala degli appartamenti di via Cola di Rienzo*

Tuttavia, già nel 1899, all'apice del successo e a poco più di trent'anni d'età, Gorga si ritirava dalle scene per dedicarsi a tempo pieno all'attività di collezionista, una passione che poté coltivare grazie ai recenti guadagni e al matrimonio con la danarosa Loreta D'Abundo. Oltre agli strumenti musicali, che costituivano il suo principale interesse, il tenore ammassò in 30 diverse collezioni ogni sorta di testimonianza di civiltà: dai fossili alle armi antiche, dai giocattoli di tutti i tempi agli strumenti chirurgici, dalle bilance e pesi alle pipe e agli oggetti da fumo, ed ancora bronzi e terracotte, per un totale di circa 150.000 pezzi. Il numero crescente dei manufatti, in alcuni casi decisamente ingombranti, costrinse Gorga ad affittare dieci appartamenti, alcuni dei quali comunicanti, in un signorile stabile al civico 285 di via Cola di Rienzo (fig. 2). L'importanza di questo immenso e variegato "museo del mondo" era nota agli amministratori pubblici anche per le donazioni che, negli anni, il tenore aveva

⁴⁵ Il *Libro delle Sculture della Collezione Cavaceppi che sono in società delli Sigg.ri Torlonia, Vincenzo Pacetti e Giuseppe Valadier* (BIASA, *Fondo Lanciani*, mss. 5) è pubblicato in Gasparri – Ghiandoni 1993. Per l'indetificazione delle sculture di Cavaceppi si rimanda a Barberini 1994.

⁴⁶ Per la formazione e le vicende successive della collezione Farsetti si ve-

dano i saggi di Androsov 1991; Androsov 1998.

⁴⁷ L'affascinante ipotesi è stata avanzata da Barberini 1994, p. 116

⁴⁸ Le notizie biografiche su Evangelista Gorga (1865-1957) e le vicende relative alla nascita delle sue collezioni sono tratte dal documentato volume di Cionci 2004.



Fig. 3 – Roma, Castel Sant’Angelo, *Allestimento di una delle sale delle Mostre Retrospective del 1911*

fatto ad alcune istituzioni; in particolare quella più consistente del valore di £ 10.000 fu effettuata nel 1911 a favore del Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo, proprio in concomitanza con le famose *Mostre Retrospective* allestite in occasione del cinquantenario dell’Unità d’Italia (fig. 3). Già allora, mentre Federico Hermanin caldeggiava la fondazione di un Museo romano del Medioevo e del Rinascimento proprio a Castello, fu esposto il modello del rilievo con il *Martirio di Sant’Eustachio* di Melchiorre Cafà (v. scheda 41) insieme a una selezione di opere e suppellettili volte a rico-

struire un ambiente vagamente rinascimentale, secondo le teorie museografiche più accreditate all’epoca⁴⁹. Fu così che la divisione Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione pose il vincolo di interesse storico-artistico su tutte le raccolte che, il 29 luglio del 1929, furono sottoposte a sequestro amministrativo. In tal modo Gorga, sempre più pressato dai debiti, ottenne la proroga a tempo indeterminato dello sfratto dagli appartamenti di via Cola di Rienzo e fu scongiurato, almeno in parte, il rischio tangibile della frammentazione e della vendita. Lo Stato Italiano isti-

⁴⁹ Sulla tormentata storia della nascita del Museo romano del Medioevo e del Rinascimento a Castel Sant’Angelo e poi a Palazzo Venezia si veda Nicita 2010, pp. 265-332. Da una relazione del 1916, redatta dall’ispettore Giorgio Bernardini, si apprende che alcune delle terrecotte di pertinenza del Museo di Castello furono sistemate presso le cosiddette “camerette di Pio IV [...]”. In una camera sono poste le figurine napoletane in legno del secolo XVIII, che rappresentano il presepio. In una sono collocate le terrecotte in scultura, fra cui ammiriamo una testa di Ercole in riposo da assegnarsi allo stile di Gian Bologna, di fattura fine, elegante, dai capelli a riccioli sottili, e alcune piene di verve dei Pinelli,

che ritraggono costumi popolari di Roma. Inoltre vi notiamo il Modello del Nettuno di Fontana di Trevi, quello di una statua figurante l’Abbondanza, per la stessa fontana, e l’altro di un angelo che si vuole del Bernini, forse per ponte S. Angelo, il bozzetto per la Santa Teresa ed un altro dell’Algardi; tutti di piccole dimensioni piene di vita, in cui traspare l’istantaneità dell’ispirazione e la forma duttile” (ACS, MPI, AABBA, Div. I, b. 863 (1908-1924), Castello – Riordinamento, Relazione sull’ordinamento del Museo di Castel Sant’Angelo – Ispettore Giorgio Bernardini – 11 Agosto 1916, pp. 52-53, citato in Nicita 2010, p. 329)



Fig. 4 – Roma, Palazzo di Venezia, Sala 5 appartamento Barbo, allestimento Hermanin 1921

tù una Commissione volta a valutare e selezionare gli oggetti, a stilarne un inventario e a sorvegliare sul loro trasferimento in una sede destinata ad accoglierli temporaneamente, individuata in uno dei magazzini del nuovo Museo dell'Impero⁵⁰. Nel corso degli anni, Gorga aveva ceduto in garanzia a diversi creditori molte delle opere più significative e i poveri commissari si trovarono ad af-

frontare un'impresa a dir poco titanica, vedendosi costretti a contattare i singoli tenutari e ad avviare, di volta in volta, le pratiche per effettuare i sopralluoghi. Il 12 febbraio del 1932, il Ministro scriveva al Regio Soprintendente alle Gallerie per sollecitare il funzionario incaricato a prendere accordi con il signor Cesare Canulli, cui Gorga aveva ceduto “la notte di Michelangelo (autentica); un piede firmato da

⁵⁰ “Questa Commissione è composta dal prof. Paribeni, direttore generale delle Belle Arti, dal prof. Hermanin, soprintendente generale dei Musei e Gallerie, dal Commendatore Bogara, direttore generale dei Musei e Gallerie Pontificie, dal prof. Cultrera, direttore del museo nazionale delle Terme, dal prof. Giglioli. Compito di questa Commissione sarà: 1) Esaminare gli oggetti di ciascuna Collezione, aiutati da

specialisti nella materia, ascoltando pure il pensiero del Donatore. 2) Sorvegliare l'inventario provvisorio degli oggetti provvisoriamente scelti. 3) Sorvegliarne il trasporto in luogo sicuro (per esempio nel piano di sopra o di sotto al Nuovo Museo dell'Impero)” (ASSR, *Collezione Gorga 1930-1933*, senza data ma databile intorno al 25 giugno 1929).

Bernini; la Testa di Moro di Circo Agonale, Bernini; un putino senza testa pure del Bernini”. Raccomandandosi di “procedere rapidamente”, il Ministro forniva l’indirizzo di Canulli a Nettuno, ma ricordava che questi aveva anche “un’abitazione a Roma, Via Vicenza 56”. Nel frattempo, mentre Gorga cercava in qualche modo di tornare in possesso dei suoi pezzi, il Ministro rivolgeva pressanti inviti a “esercitare la maggiore possibile vigilanza”, diffidando il Canulli dal riconsegnare le opere a Gorga. Finalmente, il 6 settembre del 1932, Canulli depositava presso la Soprintendenza di Roma “una cassetta sigillata contenente gli oggetti a lui notificati di provenienza dalle Collezioni Gorga”⁵¹. Un altro eloquente esempio della laboriosità necessaria a ricomporre questo mosaico dalle tessere infinite, si ricostruisce dalla corrispondenza relativa ai pezzi custoditi dal signor Alessandro Tomassi. La prima lettera del fascicolo a lui relativo, datata 17 settembre 1931, illustra al meglio la situazione:

Il Sig. Alessandro Tomassi, all’uopo interpellato, dichiara che egli consente ben volentieri che un funzionario alle dipendenze di questo Ministero prenda visione dei ferri battuti esistenti nel magazzino di via del Mascherino 23 nonché dell’altro oggetto proveniente dalle collezioni Gorga ed esistente in Via Appia Nuova 189.

Il Sig. Tomassi avverte nell’occasione che dovendo egli frequentemente assentarsi da Roma è necessario che il funzionario prescelto per il sopralluogo prenda precedenti accordi con lui [...].

Si prega, ciò premesso, di voler provvedere per il sopralluogo con la maggior possibile sollecitudine; si avverte poi, quanto all’oggetto esistente in Via Appia Nuova 189, che, secondo informazioni fornite dal Sig. Evan Gorga, dovrebbe trattarsi di una scultura in legno di grandissimo valore con la rappresentazione di angeli che suonano e cantano.

In realtà, Tomassi aveva in deposito anche importanti sculture in terracotta tra cui il piccolo rilievo di Filippo della Valle con la *Predicazione di San Giovanni Battista* (v. scheda 96) e il già citato modello del *Sant’Eustachio* di Cafà (v. scheda 41), che saranno finalmente ceduti allo Stato il 19 maggio del 1937⁵². Questo lento processo di inventariazione portò alla pubblicazione nel 1948 di un catalogo delle *Raccolte archeologiche e artistiche* per i tipi



Fig. 5 – Roma, Palazzo di Venezia, *Cosiddetto deposito “Gorga”* al momento della scoperta nel 1991

dell’Istituto Poligrafico dello Stato; nel frattempo, dopo una lunga serie di trasferimenti, che videro passare le opere dai sotterranei del Vittoriano ai depositi della Galleria Nazionale di Arte Moderna di Roma, il 27 novembre del 1949 fu stipulata una convenzione tra il Ministero della Pubblica Istruzione e l’anziano tenore. I modelli in terracotta giunsero finalmente a Palazzo Venezia⁵³, ove si riunirono a quelli di pertinenza del Museo di Castello e qui trasferiti già nel 1920 per volontà di Federico Hermanin, in previsione dell’apertura del Museo del Palazzo di Venezia, inaugurato ufficialmente nel giugno del 1921 (Fig. 4)⁵⁴. Finalmente si poteva dare inizio a uno studio più sistematico di questo inestimabile materiale e si deve ad Antonino Santangelo un primo tentativo in tal senso con la pubblicazione di una selezione di opere – circa cinquanta – nel *Catalogo delle sculture* pubblicato nel 1954, epoca in cui lo studioso era alla direzione del Museo. Tra l’altro, nel volume poterono figurare anche i modelli donati da Margaret Nicod Sussmann nel 1947 in memoria

⁵¹ ASSR, *Collezione Gorga 1930-1933*, Fascicolo Cesare Canulli.

⁵² ASSR, *Collezione Gorga 1930-1933*, Fascicolo Alessandro Tomassi. Con una nota del 28 maggio 1937, il ministro Bottai disponeva “lo svincolo degli altri oggetti di provenienza Gorga tuttora esistenti presso il Comm. Alessandro Tomassi”.

⁵³ Per la destinazione delle altre raccolte e soprattutto per quella dei 1500 strumenti musicali che ha portato, nel 1964, alla nascita del Museo degli Strumenti Musicali di Roma, si veda Cionci 2004, pp. 68-82.

⁵⁴ Tra le opere più significative cedute a Palazzo Venezia dal Museo di

Castello si ricordano, tra le altre, *L’angelo con il titolo della croce* di Bernini (v. scheda 32) – a sua volta proveniente dalla Galleria Borghese –, *L’angelo porta mensola* di Paolo Naldini (v. scheda n. 58) e tutte le sculture di Achille e Bartolomeo Pinelli (v. schede 156-165). L’elenco di tutte le terrecotte, come degli altri oggetti trasferiti da Castello a Palazzo Venezia, si ricava dal registro Benigni (iniziato nel 1907 e terminato nel 1915 ca., conservato presso la Biblioteca del Museo Nazionale di Castel Sant’Angelo) ed è stato pubblicato da Contardi 1989, p. 26. Per un aggiornamento sulle concordanze inventariali si veda la tabella a pagina seguente.

del cognato, Ludwig Pollak, famoso archeologo di origine praghese residente a Roma dal 1893. Grazie alla sua amicizia con il barone Giovanni Barracco e alla posizione privilegiata di direttore dell'omonimo museo, Pollak fu al centro della vita culturale della capitale fino al 1943, quando venne deportato dai tedeschi trovando la morte. In quegli anni poté radunare una ragguardevole raccolta di manufatti artistici tra i quali anche alcuni modelli quali il bel *San Giovanni Battista* in terracotta policroma (v. scheda 8) o il bozzetto con *Amore e Psiche* di Giulio Cartari (scheda 63)⁵⁵.

A questo punto la storia della collezione del Museo di Palazzo Venezia si potrebbe ritenere in buona parte ricomposta, ma le romanzesche vicende della sterminata mole di terrecotte appartenute a Gorga non era ancora finita e la ritrovata unità nello storico edificio non le esentò da una nuova, seppur parziale, scissione. Sembra infatti che proprio Santangelo, dopo aver selezionato le opere da lui ritenute più interessanti ai fini espositivi, abbia deciso di radunare tutte le altre in un magazzino all'estremità del corridoio della Madonnella, luogo periferico all'interno del palazzo, ove sono rimaste, celate agli stessi funzionari del Museo, per alcuni decenni. Solo nel 1990, Maria Giulia Barberini pensò di far aprire quella porta e, varcata la soglia, le si parò di fronte lo spettacolo inatteso di una scalinata fittamente riempita di busti, statuette e frammenti che aspettavano di essere riscoperti e portati a nuova vita (fig. 5). L'eccezionale ritrovamento ebbe eco immediata nella fondativa esposizione del 1991 dal titolo *Sculture in terracotta del barocco romano*, e in quella altrettanto importante del 1994 dedicata a *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1799)*. Cominciò contestualmente il paziente lavoro di individuazione dei singoli pezzi negli elenchi del 1948 e di inventariazione, un lavoro che ha portato alla determinazione ultima dell'intero patrimonio di modelli del Museo di Palazzo Venezia attraverso la redazione delle schede catalografiche, punto di partenza ineludibile anche per la compilazione del presente catalogo.

Forse Ercole Ferrata – e con lui Cavaceppi, il marchese Torlonia, Evan Gorga, Hermanin e Santangelo – sarebbe contento di sapere che nel cuore di Roma esiste ancora un luogo che conserva ed espone molte delle terrecotte che, con tanta ostinazione, lui stesso aveva raccolto e ammassato nella sua bottega a vantaggio dei suoi giovani allievi.

TAVOLA DELLE CONCORDANZE INVENTARIALI
PALAZZO VENEZIA-CASTEL SANT'ANGELO

	PV	CSA
<i>Il ferito</i> (sch. 159)	1183	3860
<i>Pastore e contadina della campagna romana</i> (sch. 162)	1184	1104
<i>Due suonatori di piffero e zampogna</i> (sch. 166)	1185	1048
<i>Laddio del brigante</i> (sch. 156)	1186	1103
<i>Donna con orcio</i> (sch. 157)	1187	2257
<i>Il gioco della morra</i> (sch. 158)	1188	2259
<i>Putto seduto su una conchiglia</i> (sch. 47)	1189	1354
<i>Oceano</i> (sch. 103)	1190	347
<i>San Filippo Neri</i> (sch. 75)	1192	3695
<i>Allegoria della Fertilità</i> (sch. 104)	1193	1370
<i>Angelo con il titolo della croce</i> (sch. 32)	1195	1578
<i>Frammento di rilievo con figura femminile con bambino, uomo nudo e satiro</i> (sch. 223)	1196	1558
<i>Ritratto di giovane uomo</i> (sch. 194)	1197	348
<i>Testa muliebre</i> (sch. 245)	1198	351
(altro inv. 13405)		
<i>Testa di bambina</i> (sch. 170)	1199	352
<i>Imperatore romano (?)</i> (sch. 83)	1200	1770
<i>Angelo porta mensola</i> (sch. 58)	1201	1279
<i>Profeta</i> (sch. 229)	1202	2536
(altro inv. 13300)		
<i>Testa dell'Ercole Farnese</i> (sch. 164)	1203	3900
<i>San Camillo de Lellis</i> (sch. 100)	1204	1557
<i>Testa di putto</i> (sch. 34)	1206	422
<i>Testa di donna a foglie di cardo</i> (non identificata)	1207	2442
<i>Frammento di composizione con testa leonina e gamba</i> (sch. 280)	1208	1946
<i>Mascherone</i> (sch. 221)	1209	2194
<i>Studio preparatorio per santa Rosa da Lima</i> (sch. 42)	1210	349
<i>Natività</i> (sch. 108)	1431	2655
<i>Interno di un'osteria</i> (sch. 108)	1432	2659
<i>Elemosina ai pezzenti</i> (sch. 108)	1433	2658
<i>Bottega di pescivendolo</i> (sch. 108)	1434	2656
<i>Bottega di calzolaio</i> (sch. 108)	1435	2661
<i>Bottega di fruttivendolo</i> (sch. 108)	1436	2660
<i>Due donne in conversazione</i> (sch. 108)	1437	2657

⁵⁵ L'atto di donazione fu stipulato il 12 novembre 1947 alla presenza della signora Nicod Sussman, di Francesco Pellati, in qualità di Ispettore Generale del Ministero della Pubblica Istruzione, e di due testimoni nelle persone di Giovanni Battista Fortunati e Athos Melendez. Nel documento si legge che "la signora Margherita Margaret Nicod ha espresso il proposito di far dono allo Stato Italiano, per il Museo di Palazzo Venezia, in Roma, di alcuni pregevoli bozzetti, in terracotta, alla sola condi-

zione che essi vengano esposti con un cartello indicante che sono stati offerti in dono dalla detta signora in memoria del cognato, dott. Lodovico Pollak; che il direttore del Museo di Palazzo Venezia, in considerazione della notevole importanza artistica dei detti bozzetti, ha proposto al ministero che la donazione sia accettata" (ASSR, *Donazione Nicod Sussman*, Atto di donazione, 12 novembre 1947).



Fig. 6 – Collocazione ignota, *Natura morta con "Decollazione di San Paolo"* da Alessandro Algardi (scheda n. 21)





CATALOGO

Copia Autore Cristiano Giometti

Le opere sono catalogate secondo un ordine cronologico. Soltanto nei casi di Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini e Melchiorre Cafà si è scelto di presentarle in sequenza per motivi di unità stilistica e per facilitarne il confronto

1. Michele di Niccolò Dini, detto da Firenze

(documentato Firenze 1403 – 1443)

Madonna col Bambino e angeli

1415-1420

terracotta policroma; cm 105 x 66

Inv. 3979 (deposito); Firenze, chiesa di Sant'Orsola; 1885, Firenze, manifattura Tabacchi; 1885, Firenze, Regie Gallerie; 1921, Cessione Museo Nazionale del Bargello di Firenze

Nei primi due decenni del Quattrocento si assistette a Firenze al fiorire della scultura in terracotta, con la produzione di numerosissime immagini sacre – soprattutto *Madonne col Bambino* – destinate in gran parte alla devozione privata. La riscoperta dell'antico e la sperimentazione di tecniche nuove favorì la creazione di alcuni fortunati prototipi, poi riprodotti con varianti attraverso una serie di calchi. La fiorentina bottega di Lorenzo Ghiberti, impegnato a partire dal 1403 nella grande impresa della

Porta Nord del Battistero, fu di certo la fucina ove questo genere di oggetti vide la sua effettiva rinascita; non è un caso che proprio in quella scuola si formassero i maggiori interpreti della scultura fittile quattrocentesca, vale a dire Michelozzo, Donatello e Michele da Firenze. Quest'ultimo, in particolare, sembra aver eletto la terracotta come materiale principe della sua arte fino ad utilizzarla anche per realizzazioni di dimensione monumentale.

Michele di Niccolò Dini, la cui nascita si colloca intorno al 1385 a Firenze, risulta come "lavorante" di Ghiberti nel 1403 ma già nel 1407 sembra aver lasciato quell'*atelier* forse per intraprendere un'attività autonoma; sta di fatto che ancora nel 1419, lo scultore era documentato in città come "intagliator lapidum" e presentava un modello per la copertura della cupola di Santa Maria del Fiore. Tra il 1433 e il 1438, Michele soggiornò a Verona ove realizzò forse la sua opera più famosa ma anche più complessa: si tratta della decorazione della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia, *unicum* nel suo genere per grandiosità di concezione, con ben ventiquattro rilievi raffiguranti storie di Cristo alternati a colonnine tortili, statuette di santi e all'effigie ingignocchiata del committente. Nel 1440 lo scultore eseguì per Niccolò III d'Este l'ancora (oggi distrutta) per la chiesa di Santa Maria degli Angeli presso Belfiore e, sul finire dello stesso anno, si impegnò a modellarne una seconda, esemplata sul prototipo di Belfiore, per l'altare maggiore del Duomo di Modena e, dal 1482, sull'altare della famiglia Castaldi. A questi pezzi ampiamente documentati dalle fonti, si contrappongono una produzione risalente al periodo giovanile fiorentino ancora da individuare con certezza ma su cui hanno gettato nuova luce gli studi di Gentilini (1990) e soprattutto Galli (1992). In particolare sono stati identificati cinque tabernacoli a edicola con la classica iconografia della *Madonna col Bambino* la cui esecuzione è ritenuta assai precoce e può essere scalata negli anni dal 1415 al 1420. Il gruppo si compone dell'esemplare distrutto dai bombardamenti della secondo conflitto mondiale e già al Kaiser Friedrich Museum di Berlino e di quello in esame, entrambi eseguiti plausibilmente da Michele verso l'inizio del quinquennio; a questi vanno aggiunti i tabernacoli dello Staatliche Museen di Berlino, proveniente dalla collezione Boheler di Monaco, del Victoria and Albert Museum di Londra e del Metropolitan Museum di New York. Secondo Galli, "tutti questi lavori sono caratterizzati dalla presenza di elementi più arcaici rispetto a quella miscela di tratti gotici e rinascimentali propria delle opere più



note dell'artista", e testimoniano di una loro ideazione "nella Firenze tardogotica dei primi del Quattrocento".

La scultura di Palazzo Venezia proviene dalla chiesa fiorentina di Sant'Orsola, ove le fonti la ricordano ancora alla metà del Settecento; nel 1885, quando il complesso chiesastico venne concesso alla Manifattura Tabacchi, l'opera fu rimossa e affidata alla Direzione delle Regie Gallerie cittadine. Nell'ottobre del 1919 la Direzione del Museo Nazionale di Firenze propose la cessione al Museo di Palazzo Venezia: l'opera giunse a Roma il 18 luglio 1920 ed entrò effettivamente nel deposito dell'istituto nel giugno 1921. La terracotta, applicata a una tavola di legno, è percorsa da una lesione che attraversa l'intera superficie trasversalmente, al di sopra della testa della Vergine. Una vecchia fotografia della soprintendenza di Firenze (neg. 13576) mostra il tabernacolo privo di entrambe le vimperghe e dell'elemento apicale, sopra la testa del cherubino; mancano inoltre la testa di Gesù e le braccia di entrambi gli angeli. I pezzi, reintegrati in epoca imprecisata con uno stucco a base gessosa, sembrano essere quelli originali. Il rilievo è costituito da un'edicola impostata su esili fasci di colonnine da cui sveltano due eleganti vimperghe gattonate che fanno da cornice al timpano mistilineo, giocato sull'intreccio di motivi vegetali e culminante in una testa di cherubino. Al centro della nicchia e sullo sfondo di un drappo di colore rossastro, la Vergine solleva il Bambino con il braccio sinistro mentre la mano destra le ricade delicatamente sul fianco, quasi a seguire l'andamento curvilineo delle pieghe del manto: il suo sguardo è rivolto, con moto delicato della testa, verso Gesù che pare accennare un sorriso nella direzione dei riguardanti. Due angioletti sottodimensionati, osservano la scena dalle anse sommitali formate dal cortinaggio. Pur non essendo in ottimali condizioni conservative ed avendo perduto in buona parte il ricco rivestimento policromo, il tabernacolo mostra stringenti affinità con la versione perduta già al Kaiser Friederich Museum di Berlino di cui ripropone, seppur in forme leggermente ridotte, la struttura architettonica dell'edicola ed il taglio della figura della Vergine appena sotto il bacino, taglio adottato da Michele anche nel bel tabernacolo del Museo Nazionale del Bargello di Firenze (Inv. 265), ma successivamente modulato nelle varianti con la Vergine in trono (Berlino, Staatliche Museen) e stante (Londra, Victoria and Albert).

Bibliografia

Gentilini 1990, pp. 24-37; Galli 1992, pp. 13-29.

2. Bartolomeo Sinibaldi, detto Baccio da Montelupo

(Montelupo Fiorentino 1469 – Lucca 1535)

Cristo Redentore

1494-1495 ca.

terracotta; cm 27 x 26

Inv. 957; 1919, Donazione Angeli



Il busto in terracotta policroma raffigurante il *Cristo Redentore* è giunto al Museo di Palazzo Venezia nel 1919 come dono del fiorentino Carlo Angeli, e con una attribuzione a Matteo Civitali (1436-1501). E proprio allo scultore lucchese lo assegnò per primo Federico Hermanin (1948) istituendo un confronto con un esemplare simile conservato al locale Museo di Villa Guinigi ma proveniente dalla chiesa di San Ponziano. Fu invece Santangelo (1954) a proporre la pertinenza all'ambito dell'opera di Baccio da Montelupo soprattutto per le affinità somatiche con il *Cristo in pietà* di Segromigno in Monte e il *San Sebastiano* ligneo della badia di San Godenzo a Dicomano; in virtù della somiglianza con quest'ultima scultura realizzata intorno al 1506 era stata dunque proposta una cronologia posteriore a quella data. Il nome di Baccio è stato riconfermato di recente anche da Turner che, nella sua tesi di dottorato (1997), ha inserito l'opera in esame tra quelle attribuibili allo scultore, suggerendo tuttavia di anticiparne l'esecuzione ai primi anni Novanta del Quattrocento. Sul periodo di formazione del Sinibaldi si hanno ben poche notizie certe ed è Vasari a raccontarci l'aneddoto secondo il quale "nella sua giovinezza sviato da' piaceri quasi mai non istudiava; et ancora che da molti sgridato e sollecitato, nulla o poco stimava l'arte". In realtà pare che Baccio abbia frequentato il famoso "Giardino di San Marco", luogo di studio e di

confronto dei giovani artisti fiorentini voluto da Lorenzo il Magnifico, e nel quale esordì anche Michelangelo. La prima scultura a lui ascritta con certezza per via documentaria è il *Compianto sul Cristo morto* in terracotta per la cappella del Sepolcro di Cristo in San Domenico a Bologna; del gruppo originario, ora al Museo della basilica, si conservano soltanto la testa di *San Giuseppe di Arimatea*, e le figure della *Vergine*, di *Santa Maria Maddalena* e di un'altra pia donna, forse da identificare in *Santa Marta*. Secondo Turner sono queste le opere che maggiormente si avvicinano in termini di stile al nostro busto. In particolare il *Cristo* presenta le stesse sopracciglia arcuate e il naso prominente del *San Giuseppe di Arimatea*, mentre il disporre morbido e lineare delle ciocche di capelli si conforma in generale a quello delle tre figure femminili del *Compianto*. Ulteriori somiglianze si possono ravvisare anche in altre opere di Baccio quali il *Crocifisso* in legno policromo del Museo di San Marco di Firenze (1496), che presenta la stessa conformazione del volto caratterizzato dal naso prominente, o il già citato *Cristo in pietà* del tabernacolo di Segromigno (1518), che socchiude la bocca lasciando intravedere i denti con analogia modalità della scultura di Palazzo Venezia.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 275; Santangelo 1954, p. 68; Franklin 1994, p. 17; Turner 1997, pp. 176-178.

3-4. Jacopo Tatti, detto Sansovino

(Firenze 1486 – Venezia 1570)

3. *San Marco guarisce gli infermi e libera l'indemoniato*

1536

terracotta; cm 49,5 x 67 x 8

Inv. 3258; 1921, Donazione Mond

4. *Il martirio di San Marco*

1536

terracotta; 50 x 66 x 9,5

Inv. 3259; 1921, Donazione Mond

Restauri: 2006-2007, Davide Fodaro

Quando Jacopo Sansovino raggiunse Venezia, dopo aver lasciato Roma a seguito del disastroso sacco del 1527, non pensava di fermarsi troppo a lungo, intenzionato com'era a proseguire per la Francia ove avrebbe lavorato alla corte di Francesco I. Tuttavia quella tappa momentanea era destinata a trasformarsi nella meta ultima, e in quella città lo scultore avrebbe trascorso il resto della sua vita. Formatosi a Firenze alla scuola di Andrea Sansovino (1467/70-



1529) e poi a Roma a studiare i marmi antichi, Jacopo trovò la maggiore fama proprio a Venezia e già il 1 aprile del 1529 veniva nominato *proto magister* di San Marco, carica che avrebbe mantenuto fino alla morte, occorsa il 27 novembre del 1570. Contestualmente ai grandi progetti architettonici della Libreria Marciana, della Zecca e della Loggetta, il maestro si occupò anche di creare per la basilica di San Marco alcune opere decorative in bronzo, un ma-

teriale con cui si misurava per la prima volta: nacquero così le statuette dei *Quattro Evangelisti*, i battenti della porta della sagrestia e gli otto rilievi per i *pergoli* del coro con le storie del Santo. Quest'ultima impresa ebbe inizio nel 1536: il primo dei due amboni con le vicende della vita di San Marco, fu collocato sul lato destro del trono ducale ed era già terminato alla fine dell'anno seguente, mentre l'altro, su cui erano narrati i miracoli *post mortem*, fu

completato entro il 1542.

Di tali complesse prove compositive si conservano soltanto due modelli preparatori per il *pergolo* più antico raffiguranti *San Marco che guarisce gli infermi e libera l'indemoniato* e il *Martirio del Santo*. Provenienti dalla collezione di Frida Mond, al momento dell'entrata in museo i due pannelli erano inquadrati entro cornici lignee, mentre la superficie era ricoperta da una spessa patina di vernice rossastra, poi rimossa a seguito di un recente restauro (2006-2007); il retro risulta invece levigato tramite il passaggio di un filo che ne ha livellato la superficie favorendo il distacco dal piano di appoggio. La scena dell'*Indemoniato* si svolge sullo sfondo di un portico da cui si intravedono templi e guglie piramidali a ricreare l'aspetto di Alessandria, città in cui l'evangelista trascorse gli ultimi tempi del suo ministero. Sansovino orchestra sul proscenio circa 27 figure che partecipano animatamente al miracoloso evento, e ad esso reagiscono con una straordinaria gamma di espressioni. Il Santo, in posizione lievemente eccentrica e purtroppo acefalo, impone la mano destra sull'indemoniato che si contorce per liberarsi dallo spirito maligno ora aleggiante sugli astanti. Il gruppo di figure alle spalle dell'evangelista è composto da vecchi barbuti e da storpi che si sporgono e si accalcano ad osservare l'accaduto, mentre dalla parte opposta alcune donne vegliano un morto, riproducendo nei gesti e nelle pose la scena di una *Deposizione dalla croce*. I singoli personaggi emergono con forte plasticità dal fondo, ma Sansovino non rinuncia anche a brani di stacciato e persino ad incidere alcuni profili direttamente sul fondo. Nel secondo rilievo il forte impatto drammatico non accenna a diminuire e una grande concitazione domina l'azione: San Marco con una corda legata intorno al collo viene trascinato per le vie della città quando, d'improvviso, una violenta pioggia di pietre interviene ad interrompere il martirio. Gli astanti cercano di fuggire in tutte le direzioni, e al contempo si coprono la testa e il volto, evocando in alcuni casi la figura michelangiolesca al centro del rilievo giovanile con la *Centauromachia* di Casa Buonarroti a Firenze, ma l'impaginato, nel suo complesso, risente anche della lezione di alcune xilografie di Albrecht Dürer e, in particolare, si rilevano precise citazioni tratte dall'*Apertura del quinto e del sesto sigillo* della serie dell'*Apocalisse* (1498). La piena lettura di questo febbrile composto è in parte inficiata dalla perdita di alcuni brani del testo figurativo, mentre la fascia all'estremità sinistra del rilievo risulta costituita da una terra di diversa qualità e particolarmente porosa. La traduzione in bronzo di questa

scena risulta pressoché identica al modello sansoviniano e l'intervento dei vari collaboratori dovette essere limitato alla rinettatura e all'incisione a freddo di alcuni particolari. Nel caso dell'*Indemoniato* si nota al contrario una certa difformità rispetto al prototipo, soprattutto nella posa di alcune figure, tanto che Boucher (1991) ha ipotizzato che il modello di Palazzo Venezia sia da identificare con una prima versione della composizione, poi modificata dallo stesso Sansovino.

Nell'affrontare la tipologia del rilievo scultoreo in bronzo, Jacopo non poté eludere lo studio ed il confronto con le opere lasciate da Donatello nella basilica di Sant'Antonio a Padova, mutuando dal maestro il gusto narrativo e una certa abilità nel calibrare i gruppi di figure sulla scena. Ma altrettanto fondante sembra essere stato il confronto con la pittura coeva ed in particolare con l'arte di Raffaello; le mirabili invenzioni degli arazzi per la cappella Sistina

furono senza dubbio una valida fonte da cui Sansovino attinse soluzioni compositive anche per queste opere veneziane.

Bibliografia

Donazione Mond 1921, pp. 40-44; Brinckmann 1924, pp. 10-11; Weihrauch 1935, p. 100; Santangelo 1954, pp. 20-22; Scott 1982; Boucher 1991, 329-330; Poeschke 1992, pp. 149-215; Davis 1999, 210-213; Myssok 1999, p. 361; Bacchi 2000, p.783; Boucher 2001, pp. 168-169; Cannata 2007b p. 309; Pittiglio 2009, p. 83.

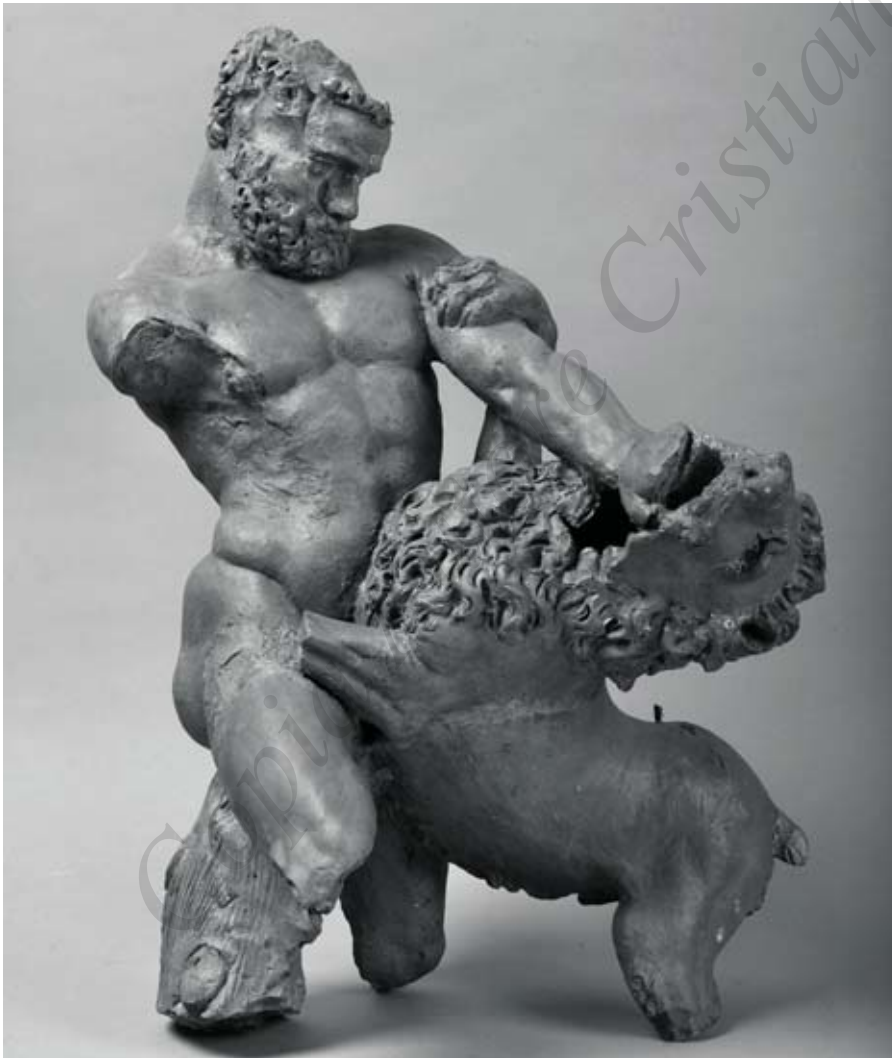
5. Bartolomeo Bandinelli detto Baccio, attribuito

(Firenze 1488 – 1560)

Ercole e il leone Nemeo
1530-1540 ca.

terracotta; cm 53,8 x 43 x 32

Inv. 13420; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Nella vastissima raccolta di modelli presenti nello studio di Bartolomeo Cavaceppi è ricordato anche un "Ercole che uccide il Leone opera di Baccio Bandinelli" (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16, in Barberini 1994). Divenuta nel 1800 di proprietà del marchese Giovanni Torlonia, insieme a gran parte della collezione Cavaceppi, la terracotta fu poi acquistata all'inizio del XX secolo dal cantante lirico Evangelista Gorga e da questi ceduta al Museo di Palazzo Venezia nel 1949. L'opera ha subito alcuni danni che ne hanno minato l'integrità: Ercole ha perduto entrambe le gambe quasi per intero così come il braccio destro ed anche il leone ha le zampe troncate. Una profonda lesione in corrispondenza della bocca dell'animale mostra che l'interno della figura è completamente cava. Nonostante la frammentarietà del tessuto figurativo, la scultura ha mantenuto una forte intensità espressiva e la robusta plasticità delle figure emerge ancora con grande efficacia: soprattutto Ercole, intento ad abbattere l'invulnerabile mostro inviato da Era in Nemea, sfoggia una muscolatura ben definita e fortemente caratterizzata in senso plastico.

L'attribuzione ormai storicizzata a Baccio Bandinelli, oltre alla citazione *ab antiquo* nell'inventario Cavaceppi, trova un certo fondamento per i dati stilistici dell'opera nel contesto della produzione dello scultore fiorentino. Dopo l'esordio nel 1515 con la statua di *San Pietro* per il Duomo cittadino, nel 1520 Baccio si trasferì a Roma con l'incarico di scolpire una copia del *Laocoonte* per Francesco I: il marmo non venne mai inviato in Francia ma fu trattenuto da papa Clemente VII che lo destinò al palazzo Mediceo (oggi Uffizi). Il rapporto con la statuaria classica fu quindi centrale nella sua carriera ed anche un'opera emblematica come l'*Ercole e Caco* di piazza della Signoria (1525-1534), scolpito a *pendant* e in aperta competizione con il *David* di Michelangelo, palesa il debito del maestro nei confronti dell'antico, soprattutto nella costruzione solida dei corpi e nella maniera caratteristica di scolpire le chiome fittamente ricciute. L'*Ercole* fiorentino, seppur con l'espressione piuttosto caricata in senso manierista, è dunque molto somigliante a quello di Palazzo Venezia per la barba folta, la bocca semiaperta, la fronte che si aggrotta creando due profonde rughe d'espressione. Ci troviamo probabilmente al cospetto di un'opera modellata per un esercizio accademico e quindi non concepita per essere tradotta in marmo o in bronzo, dal momento che le fonti antiche non citano alcuna scultura di analoga iconografia eseguita da Bandinelli nel corso della sua lunga attività. Tuttavia si

deve parimenti prendere in considerazione l'ipotesi che la terracotta possa essere stata realizzata da un anonimo scultore attivo a Roma all'inizio del Seicento, sulla scorta delle numerose copie dall'antico modellate, tra gli altri, da Stefano Maderno, autore di una versione di *Ercole e il leone nemeo* conservata all'Hermitage di San Pietroburgo (inv. 79).

Bibliografia

Barberini 1994, p. 118.

6. Scultore del Nord-Centro Italia

Tevere

metà XVI secolo

terracotta; cm 32

Inv. 10356; 1947, Donazione Nicod Sussmann



La terracotta in esame proviene originariamente dal palazzo Miniscalchi Erizzo di Verona ed è poi passata nella collezione dell'archeologo Ludwig Pollak; soltanto nel 1947, Margaret Nicod Sussmann, cognata dello studioso, ne fece dono al Museo di Palazzo Venezia. Una prima disamina critica si deve a Brinckmann (1924) che la pubblicò come opera di scuola di Jacopo Sansovino; nel 1954, Santangelo, riportando l'opinione del suo predecessore, precisava come la non eccelsa qualità del pezzo facesse pensare non tanto agli allievi diretti del maestro quanto ad epigoni meno dotati. Da quel momento non ci sono stati ulteriori interventi da parte degli addetti ai lavori e la statuetta è oggi indicata al museo con la generica dicitura di ambito veronese, in considerazione della sua provenienza.

In effetti, la piena valutazione dell'opera risulta alquanto problematica anche in considerazione del precario stato di conservazione che vede integri soltanto il busto con la testa, il braccio destro e la cornucopia, mentre per il resto il corpo del personaggio risulta gravemente mutilato. La forte plasticità della muscolatura del torso e della gamba destra, così come l'accurata definizione dei tratti somatici e della

capigliatura lasciano comunque intravedere la mano di un artista piuttosto dotato e aggiornato sui modelli anche della statuaria classica. L'anonimo scultore conosceva forse il bozzetto con la personificazione di un *Fiume* attribuito a Jacopo Sansovino ed oggi alla Ca' d'Oro di Venezia (inv. Sc. 76), ma rispetto al modello sansovinesco se ne distanzia per una minore robustezza della figura e per l'attenzione più manierista all'eleganza della posa e del movimento. Su tali basi, pare lecito ampliare il raggio dell'area geografica di produzione anche all'Italia centrale, più precisamente alla Toscana della metà del Cinquecento.

Bibliografia

Brinckmann 1924, II, p. 16; Santangelo 1954, p. 86.

7. Scultore veneziano

San Marco Evangelista

sec. XVI, secondo-terzo quarto

terracotta; cm 22 x 27 x 5,5

Inv. 9821; 1936, Acquisto De Faveri



Il piccolo rilievo di forma ottagonale rappresenta *San Marco Evangelista* assiso e in atto di tenere il libro aperto con la mano destra, mentre ai suoi piedi è sdraiato il leone che solleva con una zampa la palma del martirio. Le figure non sono molto rielivate e presentano una colorazione assai più scura rispetto al fondo in terracotta chiara; inoltre le ridotte dimensioni, un piccolo foro in alto e la cornice ribassata fanno pensare ad un riutilizzo a fini espositivi.

Al Museo l'opera è assegnata ad uno scultore veneziano attivo nella prima metà del Cinquecento, come suggerisce l'aspetto genericamente sansovinesco dell'evangelista. In effetti alla plastica di Jacopo (1486-1570) rimanda soprattutto la fisionomia del personaggio dalla barba folta, con la bocca semiaperta e le sopracciglia sporgenti, tratti che caratterizzano, ad esempio, il *San Giovanni Battista* in bronzo del Lichtenstein Museum di Vienna (inv. SK20), o il volto poderoso di *Tommaso*

Rangone nella scultura in bronzo del filologo e medico sulla facciata della chiesa di San Zulian a Venezia (1555). Non mancano poi ulteriori riferimenti alla produzione di Danese Cattaneo (1512-1572), autore di un rilievo per la tomba del doge Leonardo Loredan (Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo), in cui compare una raffigurazione del *Tevere* dall'espressione molto simile al *San Marco* in esame. Tuttavia l'anonimo scultore della terracotta di Palazzo Venezia rielabora ancora superficialmente il linguaggio di Sansovino e di Cattaneo e ne coglie soltanto alcuni aspetti esteriori senza soffermarsi sull'accuratezza della qualità esecutiva, di gran lunga inferiore a quella dei maestri succitati.

Bibliografia

Inedito.

8. Scultore fiorentino o veneziano

San Giovanni Battista

1550-1560 ca.

terracotta policroma; cm 35,3

Inv. 10400; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1952, Donazione Nicod Sussmann
Restauri: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini



La piccola scultura raffigurante *San Giovanni Battista* è registrata *ab antiquo* nello studio di Bartolomeo Cavaceppi come opera di Michelangelo ed è giunta nelle collezioni del Museo di Palazzo Venezia come dono di Margaret Nicod Sussmann, in memoria del cognato Ludwig Pollak. Il suo stato di conservazione risulta purtroppo alquanto compromesso: anche la radiografia, eseguita dall'ingegner Claudio Falcucci, ha confermato l'esistenza di numerose fratture già percepibili all'osservazione diretta, rivelando la presenza di altre lesioni nascoste, a riprova di come la scultura sia in realtà stata riassembleata dopo una frammentazione prodottasi verosimilmente già in fase di cottura. Alcune delle linee di frattura, rinsaldate mediante l'introduzione di otto perni metallici, si trovano in corrispondenza delle ipotizzabili linee di giunzione tra i diversi elementi di impasto che dovevano costituire il modellato, come ad esempio quella lungo la vita, non a caso segnata da un evidente cretto da cottura. I principali elementi metallici di rinforzo, dei fili con una sezione di almeno 7 millimetri, sono inseriti fra la base e le ginocchia, all'altezza dei femori e tra il bacino e lo sterno, a costituire una sorta di scheletro, quasi completo che prosegue nel collo con un filo più sottile, di supporto per i frammenti. Altri elementi metallici di diametro ridotto, simili a quello del collo, sono inseriti nel braccio, nella gamba e nel panneggio sul fianco al fine di garantirne la tenuta. Per quanto riguarda invece la policromia, le analisi eseguite dalla dottoressa Claudia Pelosi hanno rilevato la presenza di una missione oleo-resinosa utilizzata per far aderire l'oro e di piombo associato alla biacca che solitamente veniva addizionata alla miscela mordente.

La statuetta fu pubblicata per la prima volta da Brinckmann (1923) che la assegnava ad un seguace diretto di Michelangelo, ritenendola una sorta di derivazione dal *Cristo* di Santa Maria sopra Minerva. Nel suo *Catalogo delle sculture* del 1954, Santangelo precisava l'attribuzione parlando di "un manierista fiorentino dell'ambito di Baccio Bandinelli, e forse Vincenzo de' Rossi nel suo primo periodo romano". In seguito la critica non si è più soffermata su questa interessante terracotta, lasciando ancora aperti numerosi problemi a partire dalla sua natura, ovvero se sia stata pensata come opera autonoma o destinata poi ad essere tradotta in dimensioni monumentali. Al momento non si sono individuate sculture che presentino una somiglianza tanto stretta da farne supporre la filiazione, anche se nella chiesa di San Clemente a Roma si conserva un bel

marmo di analoga iconografia, assegnato ad un seguace di Jacopo Sansovino ed eseguito nel primo quarto del XVI secolo. Le affinità tra le due sculture sono tuttavia troppo labili e non valicano i confini dell'impostazione di massima, soprattutto delle gambe, mentre il gesto del braccio destro risulta molto più misurato nella figura in San Clemente, in generale assai più equilibrata e composta. L'opera in esame, viceversa, presenta una posizione molto accentuata e quasi sforzata nella tensione del gesto che fa propendere per una datazione alla metà del secolo, quando ormai gli stilemi del serpentinato manierista si erano largamente affermati non soltanto in Toscana, ma anche in altre zone, come ad esempio in Veneto. Ed è proprio a quell'area geografica che si può guardare in alternativa per individuare un possibile autore della statuetta di Palazzo Venezia. Lo stesso Sansovino (1486-1570), nella città lagunare dopo la fuga da Roma a seguito del Sacco del 1527, è autore di un bronzetto con *San Giovanni Battista*, oggi al Lichtenstein Museum di Vienna (cm 53, inv. SK 20), che per l'esuberanza della muscolatura si avvicina all'opera in esame. Ma sono soprattutto le figure di Danese Cattaneo (1512-1572), spesso dalla ge-

stualità sforzata ed espressiva, a rappresentare un termine di confronto ancor più calzante.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, p. 56; Santangelo 1954, p. 88; Barberini 1994, p. 135; Giometti 2011, pp. 260-261.

9. Scultore attivo nella seconda metà del XVI secolo

La Notte (da Michelangelo)

seconda metà XVI secolo
terracotta; cm 23 x 31 x 13

Inv. 13441; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

In un *Elenco* delle sculture di proprietà di Bartolomeo Cavaceppi, databile attorno al 1770 (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16), è ricordato un "bozzetto dei Crepuscoli cioè una dona che sta al Deposito de Medici à Firenze opera di Michelangelo". Nel 1802, a seguito dell'acquisto dell'intera raccolta da parte del marchese Giovanni Torlonia, i pezzi vennero inventariati da Vincenzo Pacetti e, tra questi, compariva anche un "Crepuscolo di Michelangelo", valutato uno scudo e 20 baiocchi. Passata all'inizio



del Novecento nelle mani del cantante lirico Evan Gorga, l'opera è giunta nel 1949 al Museo di Palazzo Venezia con l'attribuzione a Michelangelo e la corretta identificazione con la figura della *Notte* delle tombe medicee nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze. La paternità al Buonarroti è stata di recente messa in dubbio da Barberini (1996) che ha proposto di individuarne l'autore in Niccolò Tribolo il quale prese effettivamente parte ai lavori del cantiere di San Lorenzo. Lo scultore avrebbe dovuto realizzare le figure allegoriche della *Terra* e del *Cielo* che non furono mai portate a termine per l'improvvisa partenza di Michelangelo da Firenze nel 1534 a seguito della morte di Clemente VII. Giorgio Vasari racconta che, poco dopo quell'episodio, Tribolo si dedicò a modellare "tutte le figure che aveva fatto Michelagnolo di marmo, cioè l'Aurora, il Crepuscolo, il Giorno e la Notte, e gli riusciron così ben fatte, che monsignor Giovanni Batista Figiovanni, priore di San Lorenzo, al quale donò la Notte perché gli faceva aprir la sagrestia, giudicandola cosa rara, la donò al duca Alessandro, che poi la diede al detto Giorgio [Vasari] che stava con Sua Eccellenza, sapendo che egli attendeva a cotali studi". Mentre proprio la statuette della *Notte* sembra essere andata perduta, le altre tre figure sono conservate al Museo del Bargello di Firenze e costituiscono un nucleo omogeneo per dimensioni e stile; tuttavia per gli stessi criteri di valutazione si può escludere che l'opera in esame facesse originariamente parte del gruppo tribolesco ed anche la stessa attribuzione allo scultore fiorentino deve essere messa in discussione.

La terracotta di Palazzo Venezia è più piccola di circa un terzo rispetto agli omologhi del Bargello, da cui si differenzia per una tecnica di modellazione meno incline alla definizione grafica dei volumi e alla descrizione puntuale di certi dettagli decorativi. Anche al confronto con l'originale marmoreo si nota una maggiore apertura della figura con la gamba sinistra più scalata verso il basso e una torsione del busto meno accentuata; nel modelletto di derivazione scompaiono inoltre la lunga treccia che ricade sulla spalla destra della scultura, la civetta e il mascherone che accompagnano il sonno, e il panneggio su cui si adagia la *Notte* michelangiotesca è sostituito da una più semplice base d'appoggio sommariamente modellata in un blocco di argilla. L'accostamento di recente proposto con un bozzetto di analoga iconografia e dubbia attribuzione conservato nella collezione Pietri di Caracas (l. 63,5 cm) non aggiunge sostanziali elementi di conoscenza poiché, anche in questo caso, ci troviamo

di fronte a due opere eterogenee per misure e ispirazione, tanto che la versione di Caracas è considerata uno studio precedente all'esecuzione del marmo.

La *Notte* di Palazzo Venezia ha subito vari guasti nel corso del tempo che ne hanno provocato la perdita del piede destro e hanno reso necessario il rifacimento in epoca moderna del collo, del velo sui capelli e del braccio ripiegato a sorreggere la testa della figura. Nonostante tali accidenti, il pezzo rivela ancora intatta la vigoria del modellato e una notevole qualità esecutiva e la sua genesi, più che al Tribolo nella fabbrica di San Lorenzo intorno al 1534, deve essere assegnata ad uno scultore attivo a Firenze verso la metà del secolo ed oltre. L'opera, così come le numerose versioni di piccolo formato ad oggi note, testimonia lo straordinario fascino esercitato dai marmi michelangioteschi sugli artisti del Cinquecento, in particolare su quelli fiorentini che si formarono sui testi della Sagrestia Nuova ove la locale Accademia del Disegno ebbe sede dal 1563 al 1567.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 129; Barberini 1996, pp. 48-49; Vaccari 2002, pp. 170-171.

10. Scultore attivo a Roma

San Matteo e l'angelo

inizio XVII secolo

terracotta; cm 40 x 24,5 x 20,5

Inv. 10401; 1952, Donazione Nicod Sussman

La scultura è entrata a far parte delle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1952 a seguito della donazione di Margaret Nicod Sussman in memoria del cognato, l'archeologo Ludwig Pollak. Lo stato di conservazione non è eccellente a causa dell'umidità sofferta durante il ricovero nel corso della Seconda guerra mondiale che ne ha provocato lo sfaldamento degli strati superficiali di materia; si segnalano inoltre la perdita di entrambe le mani del santo e un certo appiattimento dei tratti del volto di entrambe le figure. Matteo è assiso con le gambe scalate e tiene sulla sinistra il libro con l'aiuto dell'angelo, stante al suo fianco; il santo è in atto di scrivere e volge di scatto la testa verso destra, colto da improvvisa illuminazione. La parte tergale presenta un'ampia fessura che ha consentito lo svuotamento dell'interno e la superficie liscia, con le pieghe del manto dell'evangelista appena accennate, denota la futura collocazione entro una nicchia o a ridosso di una parete.

La prima indagine critica dell'opera si deve a Valentino Martinelli (1951) che ne evidenziò la stretta relazione con la scultura in travertino di analogo tema realizzata nel 1608 da Francesco Mochi (1580-1654) per una nicchia all'esterno della cappella Paolina in Santa Maria Maggiore. Lo studioso metteva in risalto la grande qualità del modellato, per "la vigoria del serrato, sonoro contrappunto di pieni e dei vuoti, dei volumi luminosi in alterno gioco con i profondi canali d'ombra, addensata nelle



continue fessature delle pieghe”; inoltre “la ruvida grossezza dei panni, la testa squadrata e il braccio forte di popolano” rappresentavano il chiaro sintomo che “l’eco dello scandalo del san Matteo di Caravaggio per la Contarelli non era ancora spento”. Santangelo (1954), pur riconoscendo una certa affinità con l’opera di Mochi così come con il *Sant’Atanasio* di Nicolas Cordier (1567-1612) sempre in Santa Maria Maggiore, rifiutò l’attribuzione ravvisandovi piuttosto i modi giovanili di Stefano Maderno (1570-1636). Il curatore non si sbilanciò per una attribuzione definitiva, assegnandone la paternità ad uno dei “maestri comacini e lombardi operanti a Roma ai primi del Seicento, difficilmente individuabile anche a causa delle interferenze reciproche nei rapporti di lavoro”. Più di recente Barberini (1991) ha condiviso la posizione di Santangelo, rilevando le notevoli differenze compositive tra la traduzione definitiva e il bozzetto in esame, che definisce “di fattura povera” e privo di quell’impeto e del movimento tipico delle figure di Mochi. Infine Favero (2008), nella monografia dedicata all’artista, inserisce la terracotta tra le opere attribuite e, sebbene non esprima esplicitamente il suo pensiero, lascia intendere un’opinione negativa alla paternità di Mochi.

Si deve concordare con Santangelo e Barberini sull’estraneità dell’opera rispetto ai modi di Mochi, le cui figure hanno corpi allungati e sempre in movimento, quasi contorti da una forza interiore che si riverbera anche nelle vesti e nei mantelli, solcati da ampie pieghe concentriche, ben esemplate nella *Santa Veronica* della basilica Vaticana (1629-1632), o nello stesso *San Matteo* della libreriana. Pare assai più pertinente riportare l’attenzione sul nome di Stefano Maderno autore di numerosi gruppi in terracotta, copie dall’antico e creazioni originali. Tra queste, già Santangelo aveva ricordato il rilievo con il *Cristo sorretto da Nicodemo* del 1605, oggi allo Staatliche Museen di Berlino (inv. 2326), cui si può associare anche la statuetta di analogo tema dell’Hermitage di San Pietroburgo (inv. 560). In entrambe le sculture, il volto di Nicodemo, dalla barba folta e dall’espressione accigliata, mostra una stretta relazione con il *San Matteo* di Palazzo Venezia ed anche la composizione generale, animata ma non febbrile, ben si conforma ai modi pacati di Maderno. Nel nostro caso, si potrebbe dunque parlare di un modello fortemente influenzato dalla plastica maderiana e forse creato all’interno della sua stessa bottega.

Bibliografia

Martinelli 1951, p. 228; Santangelo 1954, pp. 84-85; Barberini 1991, p. 31; Ferrari – Papaldo, p. 510; Favero 2008, p. 105.

11. Scultore attivo a Roma

Testa del cosiddetto Seneca (da Guido Reni)
prima metà XVII secolo
terracotta; cm 48,5 x 35 x 23

Inv. 10588; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1958, Collezione Ravajoli



Tra le numerosissime terrecotte appartenute allo scultore Bartolomeo Cavaceppi figurava anche una “bella testa di vecchio che guarda in sù” (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16). A seguito dell’acquisito, insieme all’intera raccolta, da parte del marchese Giovanni Torlonia, dell’opera si sono poi perse le tracce fino alla sua ricomparsa nel 1958 quando fu acquisita dallo Stato Italiano e destinata al Museo di Palazzo Venezia. A quella data la identificazione era ben nota alla critica ed identificata con la *Testa di Seneca* citata da Carlo Cesare Malvasia nelle pagine della *Felsina pittrice* dedicate a Guido Reni. Tracciando una carrellata della produzione plastica del famoso pittore, lo storiografo sottolineava come, anche in quella pratica, Reni si fosse distinto per la sua abilità. “Fece di rilievo e se ne diporò bene – scrive Malvasia (ed. 1841) –, come dalla famosa testa detta del Seneca che cammina per tutte le scuole e che cavò da uno schiavo in Roma che trovò a Ripa, modelleggiando in quella guisa”. Reni dunque, nella città dei papi in diversi momenti tra il 1601 e il 1614, realizzò l’opera osservando dal vero uno schiavo, uno studio dal naturale secondo la tradizione dell’accademia dei Carracci presso la quale l’esercizio della scultura era ritenuto di estrema importanza formativa.

Inoltre, dal verbo utilizzato da Malvasia – “modelleggiare” – si inferisce che Guido debba aver plasmato quella testa, presumibilmente in terracotta, per poi riutilizzarne il sembiante in alcune delle sue composizioni pittoriche successive: la stessa fisionomia di vecchio si riconosce, ad esempio, in uno dei sacerdoti della *Circoncisione* nella chiesa di San Martino a Siena (1636), e ancora nel pastore ingnocchiato dell’*Adorazione* della National Gallery di Londra (1640 ca.). Tuttavia, quel modello “ideale” di Seneca si diffuse ben presto tra gli artisti di Roma, e quindi d’Europa, e ad oggi sono state individuate numerose derivazioni e repliche in diversi materiali. La prima ad essere riconosciuta, e quindi ricondotta al racconto di Malvasia, fu la versione in gesso conservata all’Accademia Clementina di Bologna e pubblicata da Francesco Malaguzzi Valeri nel 1926; soltanto qualche anno più tardi, Otto Kurz (1942) ha incrementato questa galleria con il busto in bronzo del Museo Arqueologico Nacional di Madrid, quello in stucco della biblioteca del palazzo del Lichtenstein a Vienna, uno in pietra collocato sulla facciata del palazzo della Legion d’Onore a Parigi, oltre che ad alcuni fogli della collezione Certani di Bologna (oggi alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia, inv. 36128; 31162; 31177) e alla Royal Library di Windsor (inv. 3200). Ancor più di recente si sono poi aggiunti alla lista il dipinto alla Galleria Spada, attribuito da Federico Zeri (1954) a Eberhard Keyl (1624-1687), i bronzi dell’Art Museum di Princeton e della collezione di Franco Maria Ricci a Milano e, naturalmente, la terracotta di Palazzo Venezia. L’opera si distingue per il taglio del busto all’altezza delle clavicole che enfatizza lo sforzo del vecchio, con lo sguardo rivolto verso l’alto, la bocca semiaperta e i nervi del collo ben tesi. Un modellato fortemente pittorico caratterizza inoltre la resa dell’epidermide, solcata da numerose e profonde rughe che, soprattutto sulla nuca, si moltiplicano ammonticchiandosi l’una sull’altra. Reni conferma la sua particolare predilezione e abilità nel ritrarre “quelle forme che sono proprie della beltà matura”, come ricordava Bellori (1672 [1976]), poiché la bellezza secondo il pittore riguardava “non meno l’arie delle donne e giovini belle, che quelle de’ vecchi”. La qualità della terracotta in esame e senza dubbio notevole, seppur con qualche lieve cedimento nella modellazione delle orecchie; nonostante ciò, la mancanza di evidenze documentarie e l’ancora esiguo corpus di opere plastiche riferibili con certezza all’artista non consentono una sicura attribuzione del pezzo che potrebbe parimenti

essere una derivazione dal modello reniano eseguita da uno scultore romano entro la prima metà del XVII secolo.

Bibliografia

Malvasia (ed. 1841), II, p. 59; Malaguzzi Valeri 1926, pp. 227-230; Kurtz 1942, pp. 222-226; Zeri 1954, p. 90; Santangelo 1958, pp. 378-379; Barberini 1994, p. 134; Bacchi 2004, pp. 51-53; Vigliarolo 2009, p. 84.

12. Alessandro Algardi

(Bologna 1598 – Roma 1654)

Santi e beati della compagnia di Gesù
1629

terracotta ricoperta con foglia d'oro; cm 29 x 51

Inv. 10395; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1791, Collezione del gesuita padre Thorpe; 1949, Collezione Gorga

santo si dovette attendere il 23 luglio del 1637. Dopo un lungo periodo di oblio, il piccolo rilievo algardiano ricomparve nella collezione dello scultore e restauratore Bartolomeo Cavaceppi: all'incirca verso il 1770, nel suo studio è infatti ricordato un "bassorilievo rappresentante S. Ignazio e compagni opera della Schola dell'Algardi" (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16). È assai probabile che, qualche tempo dopo, Cavaceppi abbia venduto il pezzo al gesuita inglese padre Thorpe che, nel suo testamento redatto a Roma il 10 ottobre del 1791, lasciava all'ordine "the gilded terra cotta model of the basrelief of the saints of the Society with its frame" (Montagu 1985). Ancora una volta, dopo più di un secolo di silenzio, l'opera ricompare all'inizio del Novecento nella raccolta del cantante lirico Evan Gorga che, dopo varie traversie, nel 1949 confluisce al Museo di Pa-

buisse correttamente ad Algardi la realizzazione del rilievo sulla base delle affermazioni di Lione Pascoli; tuttavia, nella versione a stampa (1954), lo studioso riconsidera la sua posizione chiamando in causa Giuseppe Rusconi, autore, nel 1735, del paliotto dell'altare. Per tale ragione, scrive Santangelo, "è da credere che questi abbia rinnovato anche l'urna del Santo che presenta netti caratteri settecenteschi". La corretta attribuzione ad Algardi si deve ad Enno Neumann (1977) ed è stata successivamente confermata da Montagu (1985) e Barberini (1991).

L'opera rappresenta la prima prova del maestro bolognese nel campo del rilievo scultoreo e la fitta trama di personaggi, che costruisce l'intero spazio della composizione, ruota attorno alla figura di Sant'Ignazio in atto di mostrare il libro con le Regole dell'Ordine. Alla sua destra si riconoscono San Francesco Saverio e, di seguito, Roberto Bellarmino che tiene la mano destra sul capo di San Luigi Gonzaga genuflesso. Dietro di lui, l'ecclesiastico con l'ampio manto e il libro aperto potrebbe essere identificato con il beato Pietro Canisio. San Francesco Borgia, canonizzato nel 1671, sta alla sinistra di Sant'Ignazio e mostra l'ostensorio al giovane San Stanislao Kostka, inginocchiato ai suoi piedi in atto di adorazione. Segue il beato Ignazio de Azevedo che indica al suo compagno la tavoletta che rappresenta l'icona della Vergine di Santa Maria Maggiore. Dietro di loro, si intravedono il patriarca di Etiopia, Andrea Oviedo, con indosso la mitria e alcuni dei gesuiti martiri in Giappone che sollevano le croci. Rispetto alla versione bronzea, in cui lo spazio è ancora più compresso per un lieve ingrandimento delle figure, si nota l'assenza di due dettagli e cioè del teschio e della corona rispettivamente ai piedi di Francesco Saverio e del Borgia. Tale assenza può essere plausibilmente giustificata con una rottura del pezzo che ne ha compromesso alcuni brani della sezione inferiore, come rivela un restauro antico che ha ricostruito la terracotta reintegrando anche la parte terminale della tunica di Francesco Saverio. Sono ancora di sostituzione le teste del santo inginocchiato alla sinistra del rilievo e del compagno che lo assiste da dietro.



Restauri: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini. Il 2 gennaio del 1629 i fonditori Angelo Pellegrini e Francuccio Francucci si impegnavano con il padre gesuita Orazio Grassi a realizzare un'urna che avrebbe accolto le spoglie di Sant'Ignazio di Loyola nella chiesa della Compagnia a Roma. I due artigiani si dovevano attenere ai modelli forniti da padre Grassi; sebbene i documenti non ne facciano esplicita menzione, appare chiaro che, almeno per il rilievo centrale, l'autore dell'idea fu Alessandro Algardi. Il maestro bolognese studiò la composizione in un disegno oggi all'Hermitage e nella terracotta dorata del Museo di Palazzo Venezia, eseguiti plausibilmente entrambi entro il 1629; tuttavia, nonostante i lavori di gettatura fossero eseguiti nell'immediato, per la traslazione delle ceneri del

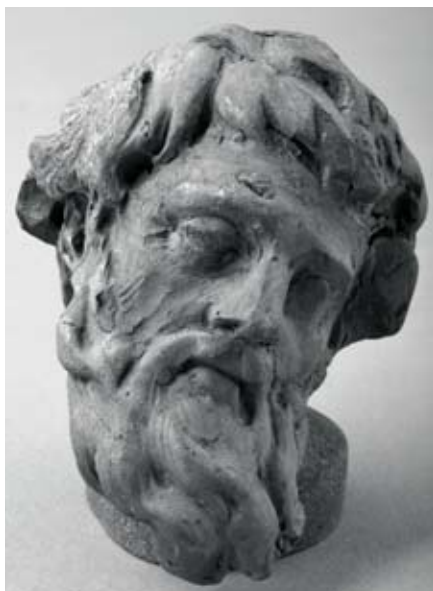
lazzo Venezia. Si segnala inoltre che anche Ercole Ferrata possedeva "due pezzi di creta modelli del paliotto della Chiesa del Gesù"; tuttavia, la genericità della descrizione, tratta dall'inventario del suo studio del 1686 (Golzio 1935, p. 70), non permette l'identificazione certa con l'opera in esame. Il rifacimento dell'altare di Sant'Ignazio su disegno di padre Andrea Pozzo (1642-1709) a partire dal 1695 ha inizialmente influenzato il giudizio della critica, volta ad individuare l'autore della terracotta in uno dei protagonisti di quella vastissima impresa decorativa. Galassi Paluzzi (1925) ha riferito il disegno della composizione proprio a Pozzo, mentre Hermanin (1948) ha assegnato all'artista gesuita anche l'esecuzione del rilievo. Antonino Santangelo, nelle bozze dattiloscritte del catalogo del museo, attri-

Bibliografia

Galassi Paluzzi 1925, pp. 17-18; Riccoboni 1942, p. 177; Hermanin 1948, p. 280; Santangelo 1954, p. 91; Santangelo 1959, p. 205; Heimbürger Ravalli 1973, pp. 130-132; Neumann 1977, pp. 318-328; Montagu 1985, pp. 387-389; Barberini 1991, p. 33; Barberini 1994, p. 133; Barberini 1996, pp. 64-65; Barberini 1999, pp. 104-105; Ferrari – Papaldo 1999, p. 500; Pittiglio 2009, p. 84; Barberini 2011, p. 262.

13. Alessandro Algardi
(Bologna 1598 – Roma 1654)
Studio per la testa di san Paolo
1634-1635

terracotta; cm 10,5 x 8
Inv. 13228; 1949, Collezione Gorga
Restauro: 2004, Davide Fodaro



Nel 1634, il padre oratoriano Virgilio Spada si garantì dal pontefice la possibilità di allestire una cappella di famiglia a Bologna utilizzando 6000 scudi originariamente destinati da suo padre Paolo ad una cappella da erigere a Roma. Una volta ottenuta la concessione dai padri Barnabiti della chiesa di San Paolo, lo Spada chiese a Bernini alcuni progetti per l'esecuzione di un altare maggiore autonomo e non ad-

dossato alla parete, e al contempo incaricò Alessandro Algardi di realizzare le sculture in marmo raffiguranti la *Decollazione di san Paolo*. Nel contratto redatto il 31 ottobre del 1634 si legge che il maestro si impegnavano "fare i modelli in conformità et soddisfazione del medesimo Padre Virgilio: et detti modelli, finita l'opera rimanghino ad esso Padre Virgilio" (ASR, *Fondo Spada Veralli*, vol. 407, cc. 3-4v, in Montagu 1985, p. 370). Nell'aprile del 1635, Virgilio Spada e Giovanni Alessi, Procuratore Generale dei Barnabiti a Roma, stilarono un successivo contratto per la fornitura dei due blocchi di marmo da tagliare secondo i disegni forniti dall'artista. La scansione dei pagamenti ad Algardi, iniziati nel 1638, rivela che le operazioni terminarono nel 1643 per un saldo di 700 scudi, comprensivi anche delle spese di incassatura dei marmi, anche se per la loro messa in opera si dovette attendere fino al 1647.

Della figura del *Carnefice* sono stati individuati ben tre studi preparatori. Il più completo è senza dubbio quello conservato all'Hermitage (inv. 661) che tuttavia presenta diverse varianti rispetto all'opera finita, soprattutto nel drappeggio, assai meno rigonfio e complesso, e nel braccio destro con la spada rivolto verso l'alto. Al Bayerisches Nationalmuseum di Monaco è stato individuato un secondo modello, frammentario, perfettamente confacente al bozzetto dell'Hermitage ma dal trattamento superficiale più vivace e compendiario. Infine, una terza versione molto restaurata e relativa soltanto alla testa e al petto del carnefice si trova presso la collezione Abegg di Reggisburg (11.25.69). Al Museo di Palazzo Venezia è stato individuato da Barberini nel 1991 uno *studio per la testa di san Paolo*, opera di estremo interesse poiché in essa lo scultore intese analizzare l'espressione del santo e al contempo la posizione del capo rispetto al suo aguzzino. Algardi si sofferma con tratto rapido ma sempre nobile a definire con maggiore accuratezza il profilo destro del volto, cioè quello più esposto al riguardante, mentre il sinistro è lasciato appena accennato, come si nota dalla mancata sottolineatura dei dettagli dell'occhio, semplicemente delimitato dall'arcata sopracciliare. Nonostante il modellato quasi sommario, lo scultore non rinuncia far emergere con chiarezza la struttura ossea e alcuni tocchi di punta dentata simulano le rughe intorno agli occhi e definiscono le ciocche della folta barba. Per le caratteristiche sopra accennate, la terracotta rappresenta una delle prime idee elaborate da Algardi per il gruppo bolognese e può essere datata tra il 1634 e l'anno successivo al pari del *Carnefice* dell'Hermitage.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 34; Barberini 1999, pp. 140-141; Ferrari – Papaldo 1999, p. 500.

14. Alessandro Algardi
(Bologna 1598 – Roma 1654)
San Filippo Neri e l'angelo
1635-1636

terracotta; cm 41 x 25 x 14,5
Inv. 13467; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1999, Acquistò Gallino
Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

Il 17 ottobre del 1635 i padri dell'Oratorio, riuniti in Congregazione, accolsero favorevolmente l'istanza di Pietro Boncompagni Corcos che si era offerto di nobilitare l'erigendo altare della Sagrestia della Vallicella col dono di una statua marmorea raffigurante San Filippo. In tal modo Corcos, appartenente ad un'illustre stirpe di origine ebraica, assolveva ad un debito di riconoscenza nei confronti del Neri la cui opera apostolica era stata determinante per la conversione della sua famiglia al cristianesimo. La scelta dello scultore – guidata con ogni probabilità dai consigli di Virgilio Spada – ricadde sul bolognese Alessandro Algardi che, con quest'opera, poteva finalmente misurarsi con un gruppo monumentale in marmo, affrancandosi da quelle voci che lo volevano capace soltanto di "modellare". Nell'aprile del 1636 il blocco di pietra era già nello studio dell'artista, sottoposto ai primi lavori di sboccatura, per essere terminato entro il 1638 quando Totti, nella sua guida di Roma, lo descrive già nella Sagrestia che fu consacrata soltanto il 26 maggio del 1640.

Di questo capolavoro algardiano, concordemente ritenuto, insieme al dipinto di Guido Reni del 1614, uno dei capisaldi dell'iconografia filippina, non erano conosciuti disegni o bozzetti preparatori fin quando è comparso sul mercato antiquario l'esemplare analizzato che, dal 1999, è entrato a far parte della collezione del Museo di Palazzo Venezia. La sua provenienza resta tuttavia ignota: un modelletto in terracotta dorata del gruppo è segnalato nell'inventario del canonico di San Pietro, Girolamo Bertucci - stilato il 9 agosto del 1667 - ma la totale assenza di doratura rende assai convincente l'identificazione, avanzata da Barberini (1994), con un modello di tema analogo e di mano di Algardi donato nel 1790 da Bartolomeo Cavaceppi all'Accademia di San Luca. La terracotta, di colore marrone chiaro, pur presentando alcuni ritocchi, è in buono stato di conservazione; il Santo, privo della mano destra, ha il naso ricostruito in cera e il lembo destro della pianeta è di rifacimento, così



come lo sono un piede e parte delle ali dell'Angelo. Quest'ultimo, di una bellezza delicatamente infantile, è genuflesso sul bordo sinistro del piedistallo; con il busto di profilo e lievemente proteso in avanti, è impegnato a sorreggere il libro su cui *San Filippo* poggia l'ossuta mano. Raffigurato stante e in posizione di poco arretrata, l'Apostolo di Roma riveste gli abiti di quel sacerdozio che fu per lui ragione di vita e si mostra al riguardante con la testa inclinata e con lo sguardo assorto in meditazione. L'elegante compostezza dell'insieme, la

fluida morbidezza del modellato e il suo delicato pittoricismo, accentuato dalla calda tonalità della terracotta, sono motivi ricorrenti nella *kleinplastik* algardiana e trovano in quest'opera la loro più compiuta realizzazione. Jennifer Montagu, che per prima ha pubblicato il gruppo assegnandolo al bolognese, esclude che possa trattarsi di un bozzetto preparatorio e, per il suo alto grado di finitezza, lo ritiene il modello presentato dal committente alla Congregazione, datandolo quindi verso la fine del 1635. Ne sarebbero prova le numerose

varianti compositive che si notano tra la terracotta e la scultura finita, dove l'angelo trova una più bilanciata posizione frontale e il santo rivolge lo sguardo verso il cielo. Il modelletto, nella sua ideazione, riflette quella che doveva essere l'originaria collocazione del marmo davanti all'altare della sagrestia; il Neri volge ancora lo sguardo innanzi poiché, da quel punto, avrebbe assunto una postura troppo forzata per alzare gli occhi al cielo, verso quegli *Angeli coi simboli della Passione* affrescati sulla volta da Pietro da Cortona (1633). Grazie alla successiva decisione di posizionare il gruppo entro la nicchia, realizzata dall'architetto Taddeo Landi alla fine del 1636, Algardi poté stabilire quell'intenso colloquio tra il Santo e le figure angeliche che viene a costituire il nucleo drammatico dell'opera, svelandone il significato più intimo. L'evento a cui si assiste, infatti, non è l'estasi ma più propriamente la discesa dello Spirito Santo ricordata anche nel versetto del Salmo 118 iscritto sul Libro della Sapienza: "VIAM MANDATORVM TVORVM CVCVRRRI CVM DILATASTI COR MEVM" (Pampalone 2001-2002). Il riferimento alla dilatazione del cuore allude al noto episodio verificatosi nel 1544 quando il Neri, raccolto in preghiera nelle catacombe, fu sconquassato nel petto da un globo infuocato che gli provocò l'inarcamento di due costole. Lo Spirito Santo s'infuse nell'anima di Filippo aprendo la strada al suo gioioso apostolato, ma ne segnò tangibilmente anche il fisico con quella deformazione del costato che Algardi manifesta nell'acuta increspatura assunta dalla casula proprio in corrispondenza del cuore. In questo contesto gli angeli, tradizionali messaggeri divini, si fanno tramite del rapporto con Dio rivestendo un ruolo chiave nell'interpretazione del gruppo algardiano. La *Pentecoste di san Filippo*, che nel modello è espressa soltanto in potenza, si compie pienamente nel gruppo della Vallicella, annunciata e assistita dalla presenza degli angeli cortoneschi con i loro emblemi dolorosi.

Bibliografia

Montagu 1977, pp. 90, 99; Montagu 1985, pp. 380-381; Connors 1989, pp. 272-274; Montagu 1990, pp. 171-177; Montagu 1992, pp. 93-99; Barberini 1994, p. 137; Martinelli 1995, pp. 472-473; Magnani 1997, pp. 100-102; Arcangeli 1999, pp. 144-145; Ferrari – Papaldo 1999, p. 345; Barberini 2000, pp. 376-377; Cannata 2000, pp. 385-386; Pampalone 2000, pp. 145-188; Barberini 2001, pp. 47-48; Pampalone 2001-2002; Di Gioia 2002a, pp. 104-106; Giometti 2003, p. 195; Vigliarolo 2009, p. 85; Barberini 2011, p. 263.

15. Alessandro Algardi
(Bologna 1598 – Roma 1654)
Battesimo di Cristo
1646

terracotta dorata; cm 45 x 46 x 25
Inv. 13474; 2004, Acquisto Pratesi



Giovan Pietro Bellori (ed. 1976) racconta che Alessandro Algardi, mentre stava lavorando per Don Camillo Pamphilj al Casinò del Belrespiro, al fine di ingraziarsi l'attenzione di papa Innocenzo X, realizzò "due piccole statue d'argento circa tre palmi, San Giovanni Battista che battezza Cristo". Queste "furono donate al papa, il quale se ne compiacque molto per alludere al suo proprio nome e per essere il Santo protettore della sua famiglia". Non sappiamo se tale dono era legato alla commissione che Algardi ricevette nel 1646 dalla Congregazione della fabbrica di San Pietro di eseguire il nuovo fonte battesimale della basilica. È invece certo che il piccolo gruppo in argento passò nella collezione di Don Camillo ed è dettagliatamente descritto nell'inventario redatto alla sua morte (†1666): "Tre figure d'argento di basso rilievo sopra à piedistallo d'argento rappresentano il Battesimo di S. Gio. Battista nel Giordano, con un Angelino piccolo in atto di tener il manto di N.S." (ADP, Scaffale 86, b. 23, t. XX). E ancora qualche anno più tardi (1684 ca.), la scultura è nuovamente ricordata tra i beni di Giovanni Battista Pamphilj, figlio di Camillo (ADP, Scaffale 86, b. 29, entrambe in Montagu 1985). Oltre a numerose versioni in bronzo – puntualmente inventariate da Jennifer Montagu (1985) – di questa composizione sono noti anche due modelli in terracotta. Il primo, in ordine cronologico ad essere stato individuato, faceva parte della collezione del cardinal Flavio Chigi: all'incirca nel 1666, nel Casinò

alle Quattro Fontane è ricordato un "battesimo di S. Gio. Battista di terra cotta alto palmi doi" (BAV, Archivio Chigi, 702, in Montagu 1985). Nel 1923 l'opera è entrata a far parte delle raccolte della Biblioteca Vaticana (inv. 2426) insieme al fondo della famiglia Chigi e alle altre importanti terracotte di Bernini. Un secondo modello del gruppo era presente nello studio di Algardi alla Fonderia Vaticana al momento della sua morte e fu destinato per legato a monsignor Cristoforo Segni, maggiordomo di Innocenzo X e patrono particolare dello scultore. La terracotta è poi segnalata da Marcello Oretti a Bologna in casa Segni a Strada Maggiore ed è quasi certamente da questo prototipo che Algardi trasse la versione in argento da mostrare al pontefice e da cui, in seguito, sono state ricavate le numerose repliche in bronzo (Montagu 1985). Parrebbe dunque lecito identificare il perduto modello già in collezione Segni con la terracotta dorata acquistata dallo Stato nel 2004 e conservata al Museo di Palazzo Venezia. Intanto l'opera differisce in alcuni piccoli dettagli dalla terracotta Vaticana, dettagli che invece tornano ad essere riprodotti nelle versioni in bronzo, tra cui la più nota è quella del Cleveland Museum of Art (inv. 1965-471). In particolare in entrambe è presente la figura dell'angelo che sorregge uno sbuffo del manto del Cristo, figura invece assente nel modello già Chigi; inoltre le indagini diagnostiche effettuate dall'ingegner Claudio Falcucci hanno dimostrato che sotto l'attuale doratura era presente una più antica foglia metallica d'argento, forse a voler nobilitare il materiale e simulare un gruppo in argento come quello del pontefice. Le analisi radiografiche hanno però dimostrato che proprio la figura dell'angelo risulta disgiunta dal corpo del bozzetto cui è unita tramite un perno metallico passante all'interno del ginocchio destro. Ed ancora la composizione della terra, molto simile nei prelievi effettuati sul Battista e sul Cristo, presenta nell'angelo un minore tenore di composti ferrosi. Anche il modellato piuttosto aggravato della figura potrebbe far pensare ad un'aggiunta di qualche tempo successiva, tuttavia tale appesantimento è piuttosto imputabile allo spesso strato di gesso e colla preparatorio per la doratura che ne ha in parte modificato il dettato originario.

Bibliografia
Inedito.

16. Alessandro Algardi
(Bologna 1598 – Roma 1654)
Busto di Innocenzo X
1650 ca.

terracotta dipinta di bianco; cm 85 x 82
inv. 13466; ante 1684, Collezione Pamphilj Giustiniani; 1966, Roma, palazzo Odescalchi; 1998, Roma, Collezione Gasparri
Restauro: 2003, Davide Fodaro; 2011, Koiné soc. coop. a.r.l.

Il bel ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj (1644-1655) è stato pubblicato per la prima volta da Italo Faldi nel 1958 con la corretta attribuzione ad Alessandro Algardi. Lo studioso, che ammirò l'opera ancora a palazzo Giustiniani Odescalchi di Bassano di Sutri, spiegò la presenza del busto del pontefice in quella sede con il rapporto di parentela intercorso tra le due famiglie: difatti, nel 1640, Maria Pamphilj, figlia di donna Olimpia Maidalchini e Pamphilio Pamphilj – e dunque nipote di Innocenzo X – andò in sposa al principe Andrea Giustiniani. Nel 1989, Bruno Contardi ha chiarito ulteriormente le vicende materiali relative all'opera grazie al rinvenimento dell'inventario *post mortem* di Maria Pamphilj, redatto nel 1684. Dal documento apprendiamo che la terracotta fu donata alla nobildonna dal bolognese Niccolò Albergati Ludovisi, creato cardinale da Innocenzo X il 6 marzo del 1645. Il legame tra i Ludovisi e lo scultore bolognese risale agli esordi romani di quest'ultimo quando, nel 1625, appena giunto in città, eseguì per il cardinale Ludovico due crocifissi d'avorio e poco dopo restaurò le statue del *Dadoforo*, dell'*Hermes Logios* e di *Atena*, facenti parte della grande collezione di marmi antichi raccolta dal prelado nella villa di Porta Pinciana. Il rapporto di fiducia con Algardi si mantenne inalterato nel tempo ed anche il cardinale Niccolò si rivolse a lui per la commissione di un ritratto di un suo antenato (Contardi 1989) e per l'opera in esame, voluta in segno di ringraziamento al pontefice che lo aveva elevato alla porpora. La terracotta, dipinta di bianco già in origine e parzialmente dorata, fu da questi donata a Maria Pamphilj; sulla base delle notizie ricavate dall'inventario del 1684, sappiamo che la nobildonna la teneva esposta nel suo appartamento del palazzo di Bassano di Sutri sopra una colonna di verde mischio, a dimostrazione del fatto che, pur trattandosi di un materiale non ritenuto nobile, l'opera era comunque apprezzata come oggetto estetico autonomo. Trasferita a Palazzo Odescalchi di Roma nel 1966, l'effigie è poi passata nella collezione Gasparri, sempre di Roma, e nel 1999 è stata acquistata dallo Stato e destinata al Museo di Palazzo Venezia.

In un primo momento la critica è sembrata orientata a datare il busto agli esordi



del pontificato innocenziano (Faldi; Heimbürger Ravalli), mentre i più recenti interventi di Montagu (1985), Contardi (1989) e Cappelletti (1999) ne fissano l'esecuzione intorno al 1650. Il ritratto sembra essere infatti una sorta di meditazione finale sulla figura del papa, in cui lo scultore elabora "la sua più sensibile interpretazione dell'uomo e del pontefice, con quegli occhi stanchi e irascibili che riflettono le amarezze delle sue molte delusioni, ma al contempo anche la consapevolezza del suo potere e del suo ruolo" (Montagu 1985). Prima di passare al cardinale Albergati Ludovisi, il busto di Innocenzo X fu utilizzato da Algardi e dai suoi collaboratori più stretti per ricavarne versioni in altri materiali. Da questo deriva il bel marmo già a Viterbo e ora a Roma (collezione CREDIOP), e proba-

bilmente anche quello della Curia vescovile di Acquapendente, ritenuto da Montagu opera di bottega (1985); sempre allo stesso prototipo si rifanno anche la testa in bronzo del busto di porfido della Galleria Doria Pamphilj di Roma e le due versioni più tarde in bronzo eseguite dall'allievo Domenico Guidi del Victoria and Albert Museum di Londra (inv. 1088-1853) e del Metropolitan Museum di New York (inv. 08.49).

Bibliografia

Faldi 1958, pp. 113-114; Nava Cellini 1964, p. 21; Bershada 1970, p. 806; Heimbürger Ravalli 1973, p. 119; Montagu 1985, p. 431; Contardi 1989, pp. 7-24; Cappelletti 1999, pp. 158-159; Ferrari – Papaldo 1999, p. 501; Boucher 2001, pp. 190-191; Costantini 2011, pp. 108-109.

17. Alessandro Algardi (Bologna 1598 – Roma 1654) *San Nicola da Tolentino* 1652

terracotta; cm 36,2 x 44
Inv. 10760; 1686, Studio Ferrata (?); 1686, Collezione Cosimo III de' Medici (?); 1949, Collezione Gorga
Restauri: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini



Il 26 aprile del 1651, Don Camillo Pamphilj stipulava un contratto con Giovanni Maria Baratta per la realizzazione dell'impianto architettonico dell'altare maggiore della chiesa di San Nicola da Tolentino a Capo le Case, "conforme il disegno, e modello fattone del Sig.r Cavalier Alessandro Algardi" (Montagu 1985). Entro l'autunno del 1654, le parti strutturali erano state completate e si può ritenere che, a tale data, fosse terminata anche l'esecuzione del gruppo scultoreo raffigurante la *Madonna col Bambino, Sant'Agostino e Santa Monica che appaiono a San Nicola da Tolentino*; i marmi, infatti, non compaiono nell'inventario dello studio del maestro scomparso proprio il 10 giugno del 1654. Giovan Pietro Bellori (ed. 1976) ci informa che Algardi "fece condurre queste figure da' suoi modelli, da lui ritoccate particolarmente in opera, venendo egli ritardato alle fatiche non dall'età, che si avvanza con l'esercizio dello scarpello, ma dalla sua corpulenza, che l'aggravava molto". Per tale motivo "la statua di Niccolò [...] di tutto rilievo tondo, [...] fu condotta da Ercole Ferrata; l'altra della Vergine quasi di rilievo fu parimente condotta da Domenico Guidi". Algardi dunque dovette fornire i modelli ai suoi due più stretti collaboratori, e di tali prototipi si fa menzione nel prezioso inventario di Ercole Ferrata. Nel documento, pubblicato parzialmente da Golzio nel 1935, compaiono "una Madonna del Langardi in lavagna di cera

con putto, S.to Agostino e S.ta Monica”, “una testa di San Nicola di Tolentino del Langardi di creta cotta”, “due San Nicola di cera in ginocchio del Langardi”, e ancora “un San Nicola di creta cotta”. Come ha suggerito Montagu (1970, 1985), quest'ultimo pezzo, per la sua forte somiglianza a San Francesco, potrebbe essere identificato con il “bellissimo modello di terra cotta di mano dell'Algardi, rappresentante un Santo della religione Francescana”, che, stando all'affermazione di Balducci, fu lasciato in eredità da Ferrata al granduca Cosimo III di Toscana. L'opera fu poi inviata a Firenze dall'agente Giovanni Battista Mancini e descritta come “una statuetta d'un Frate” (Lankheit 1962, p. 67) e da quel momento se ne sono perse le tracce. Un modello preparatorio per il San Nicola da Tolentino (forse lo stesso?) fu invece acquistato all'inizio del Novecento dal cantante lirico Evan Gorga ed è entrato a far parte delle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1949.

La statuetta, di finissima fattura, è stata oggetto di un recente restauro volto ad eliminare alcune stucature e pesanti vernici che ne alteravano la lettura. Tale pulitura ha messo in evidenza l'estrema delicatezza nella modellazione del volto del santo, la precisa scansione delle trame del pagliericcio e, soprattutto, la presenza della data “1652”, incisa sotto il giaciglio. Risultano di sostituzione entrambe le mani, e dalla sinistra è scomparsa la forma di pane che nel marmo Nicola rivolge alla Madonna in segno di ringraziamento e dedizione per averlo guarito dalla malattia, invitandolo a nutrirsi di quel pane miracoloso. Secondo Montagu (1985) dalla terracotta di Palazzo Venezia sono state tratte, pur con alcune varianti, le versioni in bronzo della collezione Brinsley Ford di Londra e quella del Museo di Arti Applicate di Budapest (inv. 11278).

Bibliografia

Montagu 1970, pp. 282-291; Heimbürger Ravalli 1973, pp. 163-164; Montagu 1985, p. 367; Neunamn 1985, pp. 332-336; Zandri 1987, pp. 129-135; Barberini 1991, p. 41; Ferrari – Papaldo 1999, p. 364; Montagu 1999, pp. 180-181; Cannata 2000, p. 393; Cannata 2003, pp. 202-203; Pittiglio 2009, p. 85; Barberini 2011, pp. 267-268.

18. Alessandro Algardi

(Bologna 1598 – Roma 1654)

Modello per il busto di Giacinta Sanvitale Conti

1652

terracotta; cm 63 x 63 x 23

Inv. 79; 1919, Donazione Torlonia; provenienza R. Galleria d'Arte Antica (20718)



Giacinta Sanvitale morì il 6 marzo del 1652 all'età di 53 anni. Insieme al marito, Appio III Conti, la nobildonna favorì l'insediamento dei padri Scolopi nei feudi dei Conti ed è per questa ragione che i religiosi avrebbero deciso di commemorarla nella loro chiesa di Santo Stefano a Poli. Nel 1653 il cenotafio era già terminato ed al centro ospitava un busto in terracotta della Sanvitale eseguito da Alessandro Algardi e dipinto a finto bronzo. Al contempo un secondo monumento fu eretto nella cappella della famiglia Sanvitale nella chiesa di San Rocco a Parma ove fu inviata la seconda versione del ritratto; a tradurla in marmo fu quindi Domenico Guidi, allievo prediletto di Algardi, che deve aver completato la scultura entro il 1653, o al più tardi nei primissimi mesi dell'anno seguente. La critica è concorde nel sot-

tolinare lo scarto qualitativo tra la versione algardiana e quella dell'allievo che, nel complesso, rivela una certa rigidità e meccanicità d'esecuzione. In particolare Nava Cellini (1960) pone l'accento sul modellato che definisce “schematico, opaco e quasi dozzinale specialmente negli ornati del ricco vestito; mentre l'espressione nobile e schiva si tramuta in un piglio d'ampollosa fierezza e la bocca perde il leggero sorriso per sigillarsi imperiosamente”. Tuttavia proprio il busto della Sanvitale sembra rappresentare al meglio l'anello di congiunzione tra la ritrattistica di Algardi e lo stile di Finelli, da cui Guidi riprende e quasi accentua il gusto per l'ornato che si traduce nella ripetizione puntuale delle trame d'alveare della passamaneria.

Nel 1924 il duca Leopoldo Torlonia aveva prelevato dal cenotafio nella chiesa di Santo Stefano a Poli il busto in terracotta dipinto a bronzo di Giacinta Sanvitale facendone dono al Museo di Palazzo Venezia; in quell'occasione Hermanin pubblicò l'opera assegnandola correttamente ad Alessandro Algardi sulla scorta dell'affermazione di Giovan Pietro Bellori secondo cui il maestro “fece ancora il ritratto della Duchessa di Poli, che fu mandato a Parma” (ed. 1976, p. 414). Nel 1948, lo stesso studioso presentò di nuovo la terracotta mettendola questa volta in relazione con la versione marmorea di Parma e rilevando come quest'ultima risultasse “meno fresca e ritoccata con minor finezza”. Nel 1954, Santangelo propose invece di assegnare il modello a Giuliano Finelli evidenziando gli stretti legami nella ritrattistica tra quest'ultimo e il maestro bolognese. Sarà quindi Nava Cellini (1960) a ricondurre la questione nei binari della plastica algardiana, notando come “la sensibile, fresca terracotta romana appare evidentemente tradotta e completata nel marmo con una fattura non priva di merito [...], ma piena d'enfasi, e con un modellato pesante ed insieme descrittivo e generico”.

Bibliografia

Hermanin 1924, p. 57; Hermanin 1948, p. 279; Santangelo 1954, pp. 58-59; Nava Cellini 1960, p. 62; Nava Cellini 1964, p. 20; Heimbürger Ravalli 1973, p. 129; Montagu 1985, p. 443; Contardi 1989, pp. 9-12; Barberini 1999, pp. 204-205; Ferrari – Papaldo 1999, p. 501; Giometti 2010, pp. 141-142.

19. Alessandro Algardi

(Bologna 1598 – Roma 1654)

Sant'Agnese appare a Santa Costanza

1652-1653

gesso dipinto a finto bronzo; cm 58 x 44

Inv. 10386; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 1997, Roberto Della Porta



Il piccolo rilievo in gesso, proveniente dalla collezione Gorga, è identico per composizione e per dimensioni alla versione in bronzo presente nella cappella del Crocifisso nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo di Genova, edificata a partire dal 1677 dal senatore Agostino Franzone e dal fratello, il cardinale Giacomo, che furono tra i più importanti committenti e protettori di Alessandro Algardi. Tuttavia, la scelta di un tema iconografico legato alla storia di Sant'Agnese e la presenza, sulla base della colonna a destra del rilievo, di una colomba che tiene nel becco un germoglio d'olivo non lasciano dubbi su una provenienza dall'ambito della famiglia Pamphilj. La piccola ancona raffigura un episodio tratto dalla *Leggenda aurea* relativo ad un miracolo occorso a santa Costanza. Avendo appreso che la martire Agnese era apparsa ai suoi parenti, la figlia di Costantino si recò al sepolcro della santa per invocare la guarigione

dalla lebbra che la stava affliggendo. Dopo lunghe ore di preghiera, Costanza cadde addormentata e, durante il sonno, le apparve la martire invitandola ad essere costante; al risveglio la giovane scoprì di essere completamente risanata. Costanza, dunque, dopo aver ricevuto il battesimo, volle far erigere la basilica di Sant'Agnese fuori le mura sul sepolcro della santa (337-350) e, poco distante, fu elevato anche il suo mausoleo. La critica si è dunque a lungo interrogata su una possibile contestualizzazione di tale composizione all'interno della fabbrica di Sant'Agnese in Agone formulando varie ipotesi. Per Heimbürger Ravalli (1973) si sarebbe trattato di uno studio per la pala dell'altare maggiore della chiesa agonale, mentre Montagu (1985), che esclude la possibilità dell'utilizzo per una porta di tabernacolo o per una collocazione in facciata, ne ritiene più probabile l'inserimento in uno degli altari della chiesa inferiore, ove ebbe luogo la passione della martire Agnese. Infine Cannata (1999) ha di recente proposto che il rilievo potesse ornare l'anta di una porta bronzea in cui erano raffigurati episodi della vita e del martirio della santa titolare. Lo stesso autore ha inoltre reso nota la scoperta di un documento rinvenuto da Rosanna Barbiellini Amidei che testimonia la presenza di una versione del rilievo nella raccolta di Costanza Pamphilj (1627-1665). Figlia di Pamphilio Pamphilj e di Donna Olimpia Maidalchini, la nobildonna andò in sposa al principe Nicolò Ludovisi, nominato nel 1663 viceré di Sardegna. Per disposizione testamentaria, Costanza volle lasciare alla cognata Olimpia Aldobrandini, principessa di Rossano, "un quadro d'Argento fatto dall'Algardi con l'Immagine di Santa Costanza" (ADP, Scaffale 93, n. 68). Quest'opera, di cui oggi non rimane traccia, doveva essere destinata alla devozione privata e fu forse donata alla Pamphilj per qualche particolare ricorrenza. La composizione raffigurata era quasi certamente la stessa dei rilievi di Palazzo Venezia e di Genova; tuttavia è assai probabile che la fusione in argento per Costanza dovesse essere una replica del bronzo in origine destinato alla chiesa agonale di Sant'Agnese e successivamente acquistato dai Franzone ed inviato nella loro cappella genovese.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 77; *Il Seicento Europeo* 1956, p. 251; Heimbürger Ravalli 1973, pp. 153-154, 173-174; Montagu 1985, pp. 356; Cannata 1999a, pp. 210-211; Ferrari – Papaldo 1999, p. 502; Cannata 2003, p. 209.

20. Scultore attivo a Roma

La Trinità (da Alessandro Algardi)

Post 1635

Gesso; cm 49,8 x 32,9

Inv. 13960; 1949, Collezione Gorga



Si tratta di una derivazione dal rilievo in gesso eseguito da Algardi verso il 1635 e poi passato in eredità ad Ercole Ferrata; questi, a sua volta, lo destinò per volontà testamentaria all'Accademia di San Luca e la Congregazione, nel 1698, decise di sistemare l'opera sull'altare della chiesa sotterranea dei Santi Luca e Martina. Una variante in bronzo di questa composizione, probabilmente derivata dal bozzetto preparatorio dello stesso Algardi (Montagu 1985), si trova nella chiesa di Saint Merri a Parigi (cm 48,4 x 31,7) e pure il calco in esame corrisponde molto fedelmente, anche nelle misure, al bronzo parigino. Sulla base di tali considerazioni, Montagu ha supposto anche per il rilievo di Palazzo Venezia una esecuzione diretta dalla terracotta algardiana.

Bibliografia

Montagu 1985, p. 346.

21. Scultore attivo a Roma

Decollazione di san Paolo (da Alessandro Algardi)

post 1648

terracotta; cm 38 x 35

Inv. 7180; 1935, Acquisto Lanzi



Il 2 ottobre del 1648, il padre oratoriano Virgilio Spada versava 80 scudi ad Alessandro Algardi per un “medaglione di metallo dorato per il paliotto [...] con la decollazione di S. Paolo” (ASR, Fondo Spada Veralli, vol. 832, in Montagu 1985), opera destinata a decorare il fronte d’altare che ospitava il gruppo marmoreo con lo stesso tema nella cappella di famiglia nella chiesa di San Paolo Maggiore a Bologna. La gettatura venne eseguita dal fonditore Cesare Sebastiani mentre monsignor Spada trattenne per se il modello in terracotta. Il successo di questa aggraziata composizione, che pur illustra il truce martirio di Paolo, è testimoniato da una lunghissima serie di repliche in altri formati e materiali. Tra queste si annovera anche il rilievo in terracotta quadrangolare entrato a far parte delle collezioni del museo di Palazzo Venezia nel 1935. Secondo Montagu (1985) e Barberini (1991) dovrebbe trattarsi di una replica da un gesso, ravvivata in superficie da alcuni tocchi di stucco. Si notano inoltre certe differenze compositive nella disposizione dei personaggi sulla sinistra e sullo sfondo ove, per la diversità del taglio, sono scomparsi il corpo del giovane che bacia il piede a san Paolo e, per intero, l’elegante figura di donna velata.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 279; Heimbürger Ravalli 1973, p. 43; Montagu 1985, p. 374; Barberini 1991, p. 63.

22. Niccolò Menghini (Roma 1609 ca. – 1655)

Santa Martina

1635 ca.

terracotta; cm 16 x 20 x 13,5

Inv. 13409; 1949, Collezione Gorga



La chiesa romana intitolata ai Santi Luca e Martina fu concessa all’Accademia di San Luca da papa Sisto V nel 1588. A seguito della nomina a Principe di quella congregazione (1634), Pietro da Cortona si impegnò a ristrutturare l’antico edificio iniziando dalla cripta di cui ottenne anche il giuspatronato: qui fece innalzare a sue spese il fastoso altare in bronzo in onore di Santa Martina, le cui reliquie furono rinvenute nella *confessio* della chiesa proprio il 25 ottobre del 1634. In virtù di questo straordinario ritrovamento anche papa Urbano VIII e il cardinal nipote Francesco Barberini, protettore dell’Accademia, stanziarono grosse somme per contribuire al restauro della fabbrica e promossero l’erezione dell’altare maggiore nella chiesa superiore sempre dedicato alla martire. I lavori degli scapellini iniziarono nella primavera del 1635, mentre tra il 20 luglio e l’8 ottobre di quell’anno sono registrati alcuni rimborsi allo scultore Niccolò Menghini per l’acquisto di 25 scalpelli. Quest’ultimo, protetto dal cardinal Francesco (Sickel 2007), fu incaricato di realizzare la statua giacente della santa destinata a costituire il fulcro visivo dell’altare insieme alla tavola di Raffaello raffigurante *San Luca in atto di dipingere la Madonna col Bambino* (Roma, Accademia di San Luca), poi sostituita da una copia di Antiveduto Grammatica.

L’idea di inserire il simulacro nel corpo dell’edicola si deve verosimilmente allo stesso Pietro da Cortona che, con questa scelta, rielabora una soluzione già sperimentata da Stefano Maderno con la sua *Santa Cecilia* (1600) nell’omonima basilica di Trastevere. Proprio sulla scorta dell’esempio maderniano, *Santa Martina* è disposta sul fianco destro ed è raffigurata con il capo ormai reciso, poggiato su di

una tazza di alabastro fiorito; la martire venne infatti condannata alla decapitazione dal tribunale di Alessandro Severo (222-235) per aver rifiutato di fare sacrifici votivi ad Apollo. La genesi di quest’opera può essere meglio compresa anche grazie all’esistenza di un bozzetto allo stato frammentario, pervenuto al Museo di Palazzo Venezia nel 1949 dalla raccolta del cantante lirico Evan Gorga. La figura è tagliata all’altezza del bacino ed ha perduto entrambi gli avambracci; nonostante tali mutilazioni, il testo è ancora ben leggibile e presenta una maggiore torsione verso l’alto della testa laddove, nella redazione marmorea, il viso si rivolge frontalmente al riguardante. Nelle restanti parti il bozzetto risulta conforme alla versione definitiva tanto da riprodurre, quasi alla lettera, le ondulazioni dei bordi del manto che si ripiega sul ventre della santa. La terracotta, che in alcuni punti palesa ancora evidenti segni del cavaterra e della stucca, mostra un trattamento della superficie a tocchi rapidi e quasi compendiosi, volti a ricreare sulla materia quell’effetto pastoso e vibrante della pittura di Pietro da Cortona.

Nel marmo della chiesa ai Fori Imperiali, la figura mantiene l’impronta cortonesca ma si fa più pacata e quasi classica, soprattutto nella serena e distaccata espressione del volto ispirato, anche nella capigliatura, ad un prototipo antico. Con quest’opera, Menghini si rivela un artista che unisce notevoli qualità tecniche ad una spiccata sensibilità, caratteristiche queste ampiamente apprezzate da Bernini che lo chiamò, qualche tempo dopo, a lavorare alla decorazione dei pilastri della navata di San Pietro.

Si segnala infine che lo scultore eseguì una seconda versione della terracotta della *Santa Martina* da lui stesso consegnata ai Barberini nel marzo del 1636; l’opera, in terracotta dorata e lunga 3 palmi, poggiava su un piedistallo ottagonale con gli stemmi di Urbano VIII e dei cardinali Antonio e Francesco. Di questa statuette, che figurava ancora negli inventari barberiniani del 1649 e del 1679, si sono oggi perse le tracce (Aronberg Lavin 1975, pp. 25, 235, 362).

Bibliografia

Barberini 1991, p. 35; Bacchi 1996, p. 823; Ferrari – Papaldo 1999, p. 509.

23. Gerhard Gröninger, attribuito (Paderborn 1582 – Münster 1652)

Testa di Cristo coronata di spine

1640-1650

terracotta; cm 41 x 34 x 34

Inv. 13387; 1949, Collezione Gorga



La terracotta raffigurante la *Testa di Cristo coronata di spine* è giunta al Museo di Palazzo Venezia nel 1949 insieme agli altri pezzi della straordinaria collezione del cantante lirico Evan Gorga e si presenta oggi in uno stato conservativo non proprio ottimale. Una parte della corona e delle chiome di Gesù sono andati distrutti e risultano frammentari anche il naso e brani della barba; tali lacune non hanno tuttavia privato l'espressione di Cristo di una forte drammaticità ben rappresentata dalla bocca semiaperta e dagli occhi rivolti al cielo. Sul collo e su parte della spalla sinistra si scorgono lacerti di una verniciatura biancastra stesa al fine di simulare il marmo o lo stucco.

L'opera reca una tradizionale attribuzione allo scultore tedesco Gerhard Gröninger e i caratteri di stile ben si accordano con la produzione di questo importante artista attivo nella prima metà del Seicento. Nato a Paderborn, in Vestfalia, nel 1582, Gröninger apprese i rudimenti del mestiere nella bottega del fratello Heinrich e nei primi anni del XVII secolo viaggiò a lungo, soprattutto nei Paesi Bassi e ad Anversa restando fortemente influenzato dal contatto con il manierismo olandese. Divenuto cittadino di Münster nel 1609, Gröninger iniziò a lavorare nella bottega di Hans Lacke e un anno dopo ne sposò la figlia; nel 1620, alla morte del suocero, ereditò il suo studio ed anche la carica di Gildemeister. Oltre a svolgere con successo l'attività di architetto, Gröninger fu uno scultore prolifico sin dagli esordi della sua carriera: al 1613 risale la statua di *San Maurizio* per la cattedrale di Münster, considerata dalla critica uno dei capolavori del barocco in Vestfalia. Altrettanto importanti sono i suoi retable, ricchi di figurazioni e rilievi incastonati entro una struttura architettonica

ad edicola timpanata, di cui è mirabile esempio quello in pietra arenaria dell'altare di Santo Stefano sempre nella cattedrale di Münster (1635-1630), dominato dalle scene con la *Derisione e flagellazione di Cristo*. Molto interessante, ai fini della nostra attribuzione, è il rilievo con l'*Ecce Homo* della chiesa di San Giovanni ad Osna-brück, scolpito intorno al 1645; il Cristo, caratterizzato dalla figura allungata e fortemente scarnificata, presenta un volto sofferente e dai tratti pressoché identici a quelli della terracotta di Palazzo Venezia. Questa notevole somiglianza, oltre a confermare la paternità di Gröninger per l'opera in esame, contribuisce a fissarne la data d'esecuzione intorno agli anni Quaranta del Seicento.

Bibliografia
Inedito.

24-25. Scultore attivo a Roma

Due geni funerari

metà XVII secolo

terracotta; cm 15

Inv. 13203; 13293 (deposito); 1770 ca.,

Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione

Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Nell'*Elenco* delle sculture che si trovavano nello studio di Bartolomeo Cavaceppi, (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16), è ricordato un "Deposito opera del Fiammingo", deposito che, nel 1802, venne inventariato con il numero "30" anche da Vincenzo Pacetti e la dicitura "Due Puttini con Urna".

In occasione della mostra dedicata a Cavaceppi (1994), Barberini ha proposto di identificare il bozzetto citato con una terracotta frammentaria conservata al Museo di Palazzo Venezia: il riconoscimento è stato reso possibile grazie ad una vecchia fotografia in cui si poteva osservare l'intera composizione con i due putti disposti ai lati di un sarcofago trapezoidale su cui era chiaramente leggibile la cifra "30" (Gabinetto Fotografico Nazionale 17186). Del gruppo originario oggi si conservano soltanto le figure dei due putti di cui, quello posto alla destra dell'urna, privo della parte inferiore del corpo.

Marion Boudon, nella monografia dedicata a François du Quesnoy (2005), rifiuta l'attribuzione allo scultore Fiammingo dal momento che il cattivo stato di conservazione dei frammenti rimasti non consente di apprezzarne appieno le qualità esecutive. La studiosa inoltre giustifica l'antica assegnazione dell'opera a du Quesnoy sulla base della presenza dei putti, motivo ricorrente nelle creazioni dello scultore a partire dai due cenotafi di *Adrian Vryburch* (1629) e *Ferdinand van den Eyden* (1633-1640) in Santa Maria dell'Anima. La tipologia monumentale con il sarcofago affiancato dalle due figurine dolenti si diffuse in ambito romano a partire dalla metà del Seicento, ed è a questo periodo che potrebbe risalire l'esecuzione della terracotta in esame. In particolare, le movenze agitate dei putti e la presenza alla sommità dell'urna di una sorta di drappo, avvicinano la composizione al sepolcro di *monsignor Giulio del Corno* eseguito da Ercole Ferrata con la collaborazione di Francesco Aprile nella chiesa del Gesù e Maria a Roma (1680-1683).

Bibliografia

Barberini 1994, pp. 120-121; Ferrari - Pappalardo 1999, p. 510; Boudon-Mauchel 2005, p. 343.

26. Antonio Raggi, attribuito

(Vico Morcote 1628 - Roma 1686)

Discesa di Cristo al Limbo

1647 ca.

terracotta; cm 44 x 56 x 20

Inv. 13271; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Il rilievo in terracotta faceva parte dell'enorme raccolta di modelli di Bartolomeo Cavaceppi e nell'inventario redatto nel 1799 dal notaio Ferri, all'indomani della scomparsa dello scultore, si parla di un "Bassorilievo di Nostro Signore quando è sceso nel Limbo, lungo palmi due e mezzo e alto palmi uno e mezzo". L'opera è inoltre assegnata ad Alessandro Algardi e valutata due scudi (Barberini 1994). Giunta nel 1949 al Museo di Palazzo Venezia insieme alle numerose sculture collezionate dal cantante lirico Evan Garoga, la terracotta non venne inclusa nei cataloghi di Hermanin e Santangelo ed è stata oggetto di una prima analisi critica nel 1985 da parte di Jennifer Montagu che ne ha pertinentemente individuato la relazione con la serie dei rilievi in stucco eseguiti tra il 1648 e il 1649 nella navata di San Giovanni in Laterano.

In previsione dell'anno santo del 1650, papa Innocenzo X promosse il restauro della basilica lateranense e affidò la direzione dei lavori a Francesco Borromini e la supervisione del cantiere a monsignor Virgilio Spada. Al di sopra delle 12 nicchie create da Borromini e degli ovali che avrebbero mostrato i muri della struttura costantiniana, si pensò di inserire una serie di rilievi raffiguranti storie del Vecchio e del Nuovo Testamento. I temi furono selezionati dal bibliotecario vaticano Annibale Albani, mentre alcuni problemi insorsero sulla scelta del materiale: una prima ipotesi di fonderli in bronzo, lasciò il passo alla

meno costosa opzione di una traduzione a mosaico ma, per la ristrettezza dei tempi, si decise di utilizzare lo stucco, ideale per la rapidità di lavorazione, il basso costo e la straordinaria durevolezza. In questa prima fase, come testimonia anche un disegno di Borromini alla Biblioteca Vaticana (Portoghesi 1967, figg. LXIII-LXIV), i rilievi erano previsti di forma rettangolare e al fine di studiare le varie composizioni, lo Spada chiese l'assistenza amichevole di Algardi, che tuttavia non risulta mai presente nei documenti contabili. Risalgono probabilmente a questo periodo dei lavori due versioni in terracotta della scena con il *Cristo nel limbo*: la prima si trova al Victoria and Albert Museum di Londra (A.83-1918) ed è stata attribuita ad Algardi da Montagu che vi ravvede tratti stilistici e tecnici ascrivibili al maestro bolognese. L'assenza del San Giovanni Battista nell'esemplare londinese, piuttosto strana se si pensa alla destinazione finale dell'opera, può aver suggerito una revisione della composizione, portando ad elaborare il secondo modello, ora a Palazzo Venezia, in cui, oltre a comparire la figura del Battista, il Cristo è posizionato in controparte rispetto al precedente studio. In relazione a questo rilievo, Montagu sottolinea come l'andamento della composizione sia analogo a quello della versione finale in stucco poi realizzata da Giovanni Francesco de Rossi ma esclude la possibilità che la scultura – "too poor in quality" – si possa riferire in qualche modo ad Algardi, senza

tuttavia fornire un nome alternativo. Una convincente ipotesi attributiva su basi stilistiche è stata formulata nel 1991 da Barberini che ha proposto il nome di Antonio Raggi, proprio in quegli anni attivo con Algardi al Casino del Belrespiro e con Bernini alla decorazione dei pilastri della navata di San Pietro. Le figure dai corpi piuttosto allungati, i volti tondeggianti e dall'espressione idealizzata e il frastagliato andamento dei panneggi arricciati sui bordi sono già elementi che contraddistinguono la plastica dello scultore ticinese, ma Barberini riscontra ulteriori analogie con opere realizzate in quel frangente giovanile della sua carriera. In particolare la figura del Cristo, per la sua postura "traballante", viene avvicinata a quella del gruppo berniniano raffigurante il *Noli me tangere*, eseguito da Raggi entro il 1649 nella cappella Alaleona ai Santi Domenico e Sisto. Ma altre assonanze compositive si possono riscontrare anche in opere della maturità, come nel rilievo con *Santa Cecilia morente visitata da papa Urbano I*, scolpito tra il 1662 e il 1665 per Sant'Agnese in Agone. La buona fluidità di modellato, dovuta chiaramente alla sua formazione di plastificatore nella terra d'origine, non nasconde tuttavia una qualche goffaggine nel delineare alcune figure, evidente soprattutto nella pesantezza del corpo di Maddalena, mentre la disposizione d'insieme non appare ancora del tutto risolta. Tali incertezze potrebbero comunque essere l'indizio di un artista che, seppur dotato, era ancora in via di formazione e cercava di elaborare una sua cifra espressiva ma già connotata in senso berniniano, proprio come accadeva a Raggi alle soglie del giubileo del 1650. Non è tuttavia da escludere la possibilità che l'opera possa costituire una prima idea compositiva eseguita da Giovanni Francesco de Rossi (doc. Roma 1640-1677), autore della versione finale del rilievo. Nel prosieguo della carriera, lo scultore lavorò estesamente a stucco in Santa Maria del Popolo, sotto la direzione di Bernini, e ancora nelle cappelle Spada in Santa Maria in Vallicella e Benedetti in Santa Maria sopra Minerva.

Bibliografia

Montagu 1985, pp. 343-344; Barberini 1991, pp. 35-36; Barberini 1994, p. 133; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 144, 509.

27. Gian Lorenzo Bernini (Napoli 1598- Roma 1680)

Modello per il memoriale di Suor Maria Raggi
1647 ca.

cartapesta dorata; 90 x 70,5 x 23
Inv. 10374; 1949, Collezione Gorga (?)
Restauro: 1951; 1989, G. Grumo e L. Risotto



L'altorilievo in cartapesta dorata, entro cornice lignea, raffigura Maria Raggi ed è da mettere in relazione con la memoria della suora realizzata da Gian Lorenzo Bernini in Santa Maria sopra Minerva a partire dal 1647. Maria, nata a Chios nel 1552, andò in sposa a soli dodici anni e, rimasta vedova sei anni dopo, si fece terziaria domenicana. Alla sua morte, nel 1600, si avviò il processo di beatificazione che, tuttavia, non venne mai portato a termine nonostante la presenza delle stimmate e di ferite sulla fronte per la corona di spine. Il cardinale Ottaviano Raggi stabilì nel suo testamento di far erigere il monumento entro un anno dalla sua morte, avvenuta nel 1643 (Lavin 1980); dal momento che nell'iscrizione dedicatoria compare anche il nome di Lorenzo Raggi con la qualifica di cardinale si deve ritenere che l'opera non possa essere stata installata prima del 7 ottobre 1647,

data della sua elevazione alla porpora.

Con questo cenotafio Bernini creò qualcosa di assolutamente nuovo e sconvolgente utilizzando tutti gli elementi canonici del genere funerario. L'iter creativo seguito dal maestro può essere ricostruito attraverso un disegno di bottega della Biblioteca Vaticana (Archivio Chigi, inv. 24910) in cui Maria è raffigurata con la corona di spine e la testa rivolta verso il cielo, come in adorazione della croce soprastante; le braccia sono aperte e le mani rivolte verso i fedeli a mostrare i segni delle stimmate. Nella cartapesta di Palazzo Venezia, momento immediatamente precedente alla redazione del bronzo, vengono eliminati i riferimenti ai segni della passione: la Raggi, reclinando lievemente la testa, socchiude gli occhi e apre in un sospiro la bocca, portandosi le mani al petto a segno di una visione tutta interiore. Nella memoria di Santa Maria sopra

Minerva, l'effigie in brillantissimo bronzo dorato è sostenuta, come un *imago clipeata*, da due angioletti che si librano sullo sfondo di un drappo di marmo nero del Belgio profilato di marmo giallo di Numidia, a sua volta precariamente appeso al pilastro della chiesa e sormontato da una croce, anch'essa in bronzo dorato. Bernini dunque trasforma una sorta di apparato effimero in un monumento permanente sostituendo alla stoffa e al legno i materiali più nobili della scultura. Tuttavia, anche la modellazione della cartapesta doveva costituire un momento importante del suo fare artistico e recenti studi sull'opera in esame hanno dimostrato che il maestro utilizzava la tecnica dei fogli di carta sovrapposti, ideale per la facilità d'esecuzione e la rapidità di essiccazione. Inoltre l'importanza di manufatti realizzati con questa tecnica è ribadita anche dal valore artistico ad essi assegnato tanto che l'immagine della Raggi "in carta pista [...] indorata et inargentata tutta", era ancora conservata nella casa di Bernini a Sant'Andrea delle Fratte nel 1706 (Borsi, Acidini Luchinat, Quinterio 1981, pp. 118-119).

Sin dalla sua prima pubblicazione da parte di Santangelo nel 1954 che la riteneva una forma di fusione per il bronzo, l'opera è stata concordemente attribuita a Bernini, a parte il possibile intervento di Antonio Raggi avanzato inizialmente da Wittkower (1955) e riproposto più di recente da Bernstock (1980). Tuttavia le approfondite indagini di Salerno (1997; 2008) hanno riconfermato l'attribuzione al maestro e hanno chiarito anche la funzione dell'oggetto nelle fasi preparatorie del monumento. La cartapesta poteva infatti essere utilizzata per allestire una sorta di prototipo a grandezza naturale, un modello in grande, attraverso il quale si studiavano gli effetti dei vari materiali, valutando l'oggetto delle parti e il punto di vista dal basso. Nella redazione finale in bronzo si notano alcune differenze rispetto allo studio qui analizzato: in particolare, la figura di Maria presenta una sporgenza relativamente inferiore e una riduzione dimensionale che lascia maggiore spazio allo sfondo, mentre la cornice inizialmente decorata da una doppia fascia con due diverse soluzioni decorative si riduce, nella versione definitiva, ad una elegante ghirlanda di foglie.

Bibliografia

Santangelo 1954, pp. 92-93; Wittkower 1955, pp. 205-206; Bernstock 1980, p. 248; Lavin 1980, p. 72; Russo 1981, pp. 115-116; Barberini 1991, p. 37; Barberini 1992, pp. 306-307; Salerno 1997, pp. 71-76; Cannata 1999b, pp. 349-350; Cannata 2003a, p. 230; Salerno 2008, pp. 94-96; Vigiariolo 2009, p. 87.

28. Bottega di Gian Lorenzo Bernini*Volto di santa Teresa d'Avila*

seconda metà XVII secolo

terracotta; cm 15 x 31 x 22

Inv. 13270; 1949, Collezione Gorga

Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

processo creativo e identificarne l'autore. Fu il cardinale Federico Cornaro, già Patriarca di Venezia ma residente stabilmente a Roma dal 1644, ad ottenere la concessione della cappella alla Vittoria il 22 gennaio del 1647: i lavori vennero avviati quasi subito e già nell'estate del 1652 un

quell'esperienza riportato dalla santa stessa nella *Vita* (cap. XXIX 12-13): "Dio volle che io vedessi alla mia sinistra un angelo sotto forma corporea [che] avea in mano un lungo dardo d'oro, dalla cui punta di ferro usciva una fiamma. Mi colpì tosto il cuore fin nelle fibre più profonde [...]. Il dolore era tanto vivo da strapparmi dei gemiti, ma la soavità che l'accompagnava era tanta che non avrei voluto che quella sofferenza mi fosse tolta". Alla scena, inondata di luce dorata proveniente da un'apertura nascosta dietro il timpano architettonico, assistono dai loro palchetti laterali i membri della famiglia Cornaro, variamente impegnati ad osservare, leggere e discutere del miracoloso evento. Del gruppo relativo alla parete orientale della cappella si conserva un vivace bozzetto al Fogg Art Museum di Cambridge (inv. 1937.77), unanimemente ritenuto autografo dalla critica. Un modello per il *tableau vivant* d'altare si trova all'Hermitage di San Pietroburgo (inv. 619): proveniente dalla collezione dell'abate veneziano Filippo Farsetti, l'opera è giudicata dalla critica con pareri discordi. Mentre Androsov ne esalta l'eccezionale qualità e l'estrema compiutezza dei dettagli, Fagiolo dell'Arco, Khun, Bacchi e soprattutto Lavin trovano proprio in questa eccessiva puntualità un motivo di dubbio sulla reale pertinenza berniniana dell'opera. Allo stesso modo, come detto, la testa di *Santa Teresa* di Palazzo Venezia lascia aperti numerosi interrogativi cui Cannata (1999; 2003) e poi Schutze (2005) hanno cercato di dare qualche risposta. Gli studiosi hanno osservato che proprio la modellazione levigata del pezzo rappresenta un grosso ostacolo all'attribuzione ed hanno proposto che l'opera, realizzata all'interno della bottega, possa essere servita come "prova per verificare direttamente nella cappella gli effetti della composizione e della luce". Se il volto della santa è stato veramente eseguito per provarne l'efficacia nella sua destinazione finale, ed è quindi stato concepito come un modello in grande, stupisce l'utilizzo della terracotta laddove solitamente tali modelli venivano realizzati in stucco, la cui colorazione, peraltro, è assai più prossima a quella del marmo. L'unico confronto può essere istituito con il *volto di Proserpina* del Cleveland Museum of Art (inv. 68101) che, pur presentando un analogo trattamento superficiale, è di dimensioni assai ridotte – circa la metà – ed anche per questo risponde pienamente alle caratteristiche di un modello. L'opera in esame, proprio per la diretta corrispondenza con il marmo della cappella Cornaro, potrebbe dunque essere una esercitazione accademica, ipotesi che comunque non chiarisce la palmare



L'opera, in terracotta chiara, ritrae l'estatica espressione di santa Teresa d'Avila e riproduce al dettaglio, anche nelle misure (riportate in Cannata 1999b), il volto della figura scolpita da Bernini sull'altare della cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria. Proprio questa puntuale coincidenza dimensionale rilevata in occasione del restauro del 1998-1999 (funzionario responsabile Livia Carloni), unita ad un trattamento della superficie troppo rifinito e alquanto estraneo alla tecnica più esuberante del maestro, rende assai arduo specificarne la funzione nel contesto del

Avviso descriveva "l'universal contento" riscosso dalle statue, apprezzate per la loro "vaghezza e bizzarria". I pagamenti a Bernini, conservati presso il banco di Santo Spirito, sono registrati a inizio (23 giugno, 29 ottobre 1649) e fine dell'impresa (5 gennaio, 20 agosto 1652), mentre negli anni intermedi sono soprattutto i collaboratori a ricevere compensi (Jacopo Antonio Fancelli; Baldassarre e Giovanni Antonio Mari; Lazzaro Morelli, Antonio Raggi). Il maestro scolpì per l'edicola d'altare il gruppo con la *Trasverberazione di santa Teresa*, dando forma tangibile al resoconto di

coincidenza delle misure con la figura in Santa Maria della Vittoria.

Bibliografia

Cannata 1999b, pp. 350-351; Cannata 2003a, pp. 229-230; Schutze 2005, p. 414.

29. Gian Lorenzo Bernini

(Napoli 1598 – Roma 1680)

Stemma per la Fontana dei Fiumi

1650 ca.

terracotta; cm 11,5 x 10 x 4

Inv. 13473; 1949, Collezione Gorga



All'indomani della sua elezione al soglio di Pietro, Innocenzo X Pamphilj incaricò Francesco Borromini di potenziare la quantità di acqua che dalla Fontana di Trevi giungeva in piazza Navona in previsione della costruzione di un nuovo grande invaso al centro dello spazio agonale. Nel 1647, a lavori appena terminati, il pontefice decise di includere nella struttura anche un obelisco e richiese a diversi artisti la redazione di un progetto; nel novero dei maestri non era compreso il nome di Gian Lorenzo Bernini per il suo passato barberiniano, ma il cavaliere – secondo una tradizione che ha quasi connotati di leggenda – riuscì a far entrare a palazzo Pamphilj, con la complicità di Donna Olimpia Maidalchini, un modelletto in argento della sua idea che Innocenzo apprezzò grandemente decidendo di metterla in opera. Oltre alla consueta miriade di disegni, Bernini realizzò numerosi modelli della fontana in diversi materiali, studiando poi la posizione delle singole figure in bozzetti autonomi in terracotta: alla Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro di Venezia si conservano due studi per le statue del *Nilo* e del *Rio de la Plata* (inv. 77, 78), mentre all'Accademia di San Luca di Roma si trova il bozzetto per il

Leone (inv. 258) che minaccioso si affaccia dagli scogli. La vivacità quasi sinestetica dell'intera composizione è stata riprodotta da Bernini in un modello, oggi in collezione privata, eseguito in legno, lavagna e terracotta mista a gesso, mentre un secondo prototipo in legno di ciliegio fu individuato nel 1968 nei depositi dell'Accademia Clementina di Bologna (*Mostra di scultura...* 1968). Buona parte delle componenti di quest'ultima opera sono andate perdute ed oggi si conservano soltanto la vasca con i suoi colonnini di recinzione, la grande roccia centrale e il bozzetto del *Rio de la Plata*, elementi che nel loro insieme restituiscono un'immagine molto vicina allo stadio finale dell'ideazione progettuale e all'inizio effettivo dei lavori.

Il modello di Bologna, oggi in deposito alla Pinacoteca Nazionale, nel 1999 fu esposto alla mostra di Roma dal titolo *Bernini. Regista del Barocco*. In quell'occasione il curatore della rassegna, Marcello Fagiolo dell'Arco, ebbe modo di individuare uno dei pezzi mancanti del modello felsineo proprio tra le terrecotte del Museo di Palazzo Venezia. Si tratta di uno stemma privo della figurazione araldica, inquadrato ai lati da due cornucopie, da una conchiglia in alto e “da una testa molto espressiva alla base, un po' faunesca e un po' moresca” (Fagiolo dell'Arco 2002). Il bozzetto fu dunque rimontato sopra l'arcata rocciosa dell'esemplare ligneo e se ne riscontrò la perfetta congruenza, certificata inoltre dalla corrispondenza della posizione di un perno che doveva sostenere lo stemma al blocco centrale. La terracotta in esame, rifinita con estrema precisione in ogni dettaglio, si riferisce all'insegna collocata nel lato della fontana prospiciente palazzo Braschi e rispetto all'opera finita non mostra particolari differenze; si può infatti supporre che anche la parte soprastante la conchiglia apicale, mutila nel bozzetto, raffigurasse la tiara pontificia e le chiavi di San Pietro come nella versione definitiva. In relazione alla cronologia, si mantiene valida la datazione al 1650 circa, ormai unanimemente accettata dalla critica.

Bibliografia

Avery 1997, p. 288; Fagiolo dell'Arco 2002, p. 110.

30. Gian Lorenzo Bernini

(Napoli 1598 – Roma 1680)

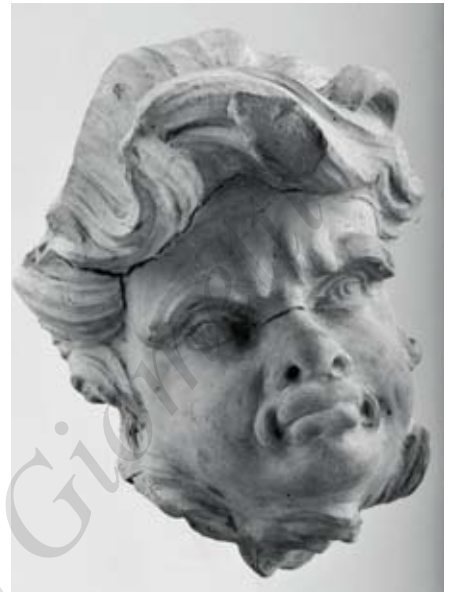
Testa di moro

1653 ca.

terracotta chiara; cm 11 x 8,5 x 10,5

Inv. 10378; 1949, Collezione Gorga

Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini



L'opera rappresenta una *Testa di moro* e fu plasmata da Gian Lorenzo Bernini per studiare la fisionomia e l'espressione della figura centrale della fontana di piazza Navona detta, appunto, del Moro. Il bozzetto è modellato con tratti rapidi di stecca e gli elementi più sporgenti, quali i ciuffi sulla fronte, il naso camuso ed anche le labbra, sembrano quasi essere stati eseguiti separatamente ed aggiunti in un secondo momento. Alcune fratture da ritiro, prodotte durante la cottura, sono ben evidenti in corrispondenza del naso e del retro della testa e una lacuna nel *ductus* plastico si riscontra nella parte superiore destra della capigliatura. Il volto da “satio nero”, come lo definì Fraschetti (1900), e con l'espressione accigliata è inquadrato da spessi riccioli di barba, mentre le ciocche dei capelli, come battute dal vento, imprimono “un moto di febbrile vitalità a tutta la testa” (Angelini 1999). Proveniente dalla raccolta di Evan Gorga, il bozzetto fu pubblicato nel repertorio di Brinckmann (1923) e successivamente da Hermanin (1948) che lo assegnò a Bernini associandolo correttamente alla “fontana minore di piazza Navona, che sta di faccia al Palazzo Doria Pamphili”. La pertinenza al *corpus* delle opere del maestro non è stata più messa in discussione e gli interventi critici successivi si sono piuttosto concentrati sulla cronologia della terracotta in relazione alla genesi e alle varie fasi dei lavori della fontana agonale.

Nel 1651, a pochi giorni dalla solenne inaugurazione della *Fontana dei Fiumi*, papa Innocenzo X incaricò Bernini di dare un nuovo assetto all'invaso sul lato sud di piazza Navona, di fronte alla chiesa di San Giacomo degli Spagnoli. La struttura era

stata realizzata in semplici forme mistilinee verso il 1570 da Giacomo della Porta, con uno zampillo d'acqua che sgorgava da una roccia posta al centro, ora del tutto inadeguata alla nuova sistemazione della piazza. Bernini ideò dunque un gruppo costituito da altrettanti delfini che, intrecciando le loro code, sorreggono una grande conchiglia e ne tratteggiano le sagome in un foglio conservato alla Royal Library di Windsor Castle (RL 5625). Le figure, poi scolpite da Angelo Vannelli, furono sistemate al centro della fontana ma risultarono subito troppo piccole e vennero presto rimosse. Trasferite dapprima a San Pietro, furono poi ricollocate nella fontana detta della Regina della villa pamphiliana al Gianicolo ove rimasero fino agli ultimi decenni del secolo scorso (D'Onofrio 1957), prima di essere sostituite da una copia e definitivamente sistemate a palazzo Doria Pamphilj al Corso. Il pontefice rinnovò l'invito a Bernini ad elaborare una seconda soluzione testimoniata, anche questa, da un foglio conservato a Windsor (RL 5623) in cui sono raffigurati due tritoni affrontati che sorreggono sulle spalle tre delfini dalle code intrecciate e dalle cui bocche defluiscono i fiotti d'acqua. In questa circostanza, il maestro formulò ancor più compiutamente il suo pensiero come stanno a dimostrare il vigoroso bozzetto del museo di Berlino pubblicato da Schlegel (1978, inv. 1795) e quello altrettanto efficace dell'Hermitage (Androsov 1991, inv. 602). Anche questo progetto non superò le fasi ideative poiché Bernini decise di puntare su una proposta forse meno dinamica ma più monumentale, incentrata sulla figura di un uomo ignudo in equilibrio su una grossa conchiglia e intento a trattenere per la coda un indomito delfino getta-acqua. Questa nuova fase del lungo processo creativo è testimoniata da un grande modello acquistato nel 2003 dal Kimbell Art Museum di Forth Worth (h. 80,5 cm.; inv. AP 2003.01) e dalla testa di Palazzo Venezia che mostra una strettissima coincidenza di tratti con la terracotta americana e, come quella, può essere datata al 1653. Proprio nell'agosto di quell'anno, infatti, il collaboratore di Bernini, Giovanni Antonio Mari (documentato 1653-1661), iniziò a scolpire il gruppo con il "Tritone, pesce e lumacone" per il quale percepì un saldo di 300 scudi il 19 luglio del 1655 (Angelini 1999). Mari si attenne assai scrupolosamente ai modelli del maestro e la traduzione marmorea presenta soltanto piccole varianti morfologiche nella capigliatura e nei ciuffi della barba, mentre sembra di poter escludere che la fisionomia del *Moro* sia stata esemplata su quella della famosa statua di *Pasquino*, collocata nell'omonima piazza a

pochi metri di distanza dalla fontana agonale. Bernini, che riteneva quella scultura uno dei massimi capolavori dell'arte antica, vi si ispirò di certo per la torsione improvvisa del busto del suo *Moro* e per l'inclinazione della testa, mentre il volto non palesa richiami all'antico e si deve ritenere frutto della sua invenzione.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, p. 57; Mariani 1929-1930, pp. 59-65; Riccoboni 1942, p. 161; Hermanin 1948, p. 279; Santangelo 1954, p. 92; D'Onofrio 1977, p. 505; Schlegel 1978, pp. 10-13; Bernini Pezzini 1986, p. 36; Barberini 1991, p. 40; Angelini 1998, p. 382 n. 120; Ferrari - Papaldo 1999, p. 503; Vigliarolo 2009, p. 86; Giometti 2011, p. 269.

31. Gian Lorenzo Bernini, attribuito

(Napoli 1598 – Roma 1680)

Studio di cavallo per il monumento equestre di Costantino

1662 ca.

terracotta: cm 22 x 14 x 13,5

Inv. 13421; 1949, Collezione Gorga



Il bozzetto in terracotta chiara è concepito come una sorta di rilievo raffigurante il segmento posteriore del corpo di un cavallo colto nell'atto di drizzarsi; l'andamento tondeggianti e ben definito dei bordi fa pensare all'intenzionale volontà di eseguire una sezione della composizione piuttosto che al risultato di una spaccatura dovuta alla cottura o ad una accidentale caduta. Sulla superficie dell'opera si notano alcune fratture molto accentuate che presentano

una direzione prevalentemente verticale nella parte inferiore e orizzontale nella metà superiore, forse perché il modellato è stato eseguito giuntando due porzioni di impasto, una per il corpo del cavallo e una per il fondo. La ricerca di impronte digitali, eseguita macrofotograficamente in luce diffusa ed in luce radente dall'ingegner Claudio Falucci, non ha evidenziato tracce riconducibili alla lavorazione con i polpastrelli; si riconoscono altresì chiaramente i caratteristici segni incisi della stecca dentata sulla base e sul ventre dell'animale.

La terracotta è stata pubblicata per la prima volta nel 1991 da Barberini che proponeva di identificarla come studio per il cavallo dello sfortunato *Monumento equestre di Luigi XIV* eseguito da Bernini tra il 1669 e il 1673 e destinato alla reggia di Versailles. Istituito un confronto con il bozzetto di quella scultura, conservato presso la galleria Borghese di Roma (1669-1670, inv. CCLXIX), la studiosa vi ravvedeva lo stesso moto vivace di inarcamento della groppa e l'analoga disposizione delle zampe posteriori. Nel 1997, Marder tornava sull'argomento associando viceversa l'opera alla statua di *Costantino* portata a termine dal maestro nel 1668 e sistemata, nel gennaio dell'anno successivo, sulla parete destra del vano d'accesso della Scala Regia in Vaticano. La commissione era iniziata nel 1654 per volontà di Innocenzo X con l'intento di collocare la scultura a ridosso del primo pilastro di San Pietro a fronteggiare il *Monumento di Matilde di Canossa*. Poco tempo dopo, con la scomparsa di papa Pamphilj (1655), i lavori si interruppero mentre la statua era poco più che abbozzata. Fu Alessandro VII che, nel 1662, decise di dare nuovo impulso all'iniziativa, optando tuttavia per un sostanziale mutamento di sede: non più l'interno della basilica vaticana ma la Scala Regia, con la possibilità di ammirare l'opera anche dal narcece. Dunque il bozzetto potrebbe essere stato realizzato in questa seconda fase del cantiere per studiare la nuova posizione del cavallo, ora addossato alla parete mossa da un monumentale drappo di stucco, e quindi concepito come una sorta di bassorilievo. Su questo particolare aspetto si sofferma anche Hermann Fiore (1998) che sottolinea come l'opera in esame, analoga al modello più completo conservato all'Hermitage di San Pietroburgo (inv. 673), presenti la parte posteriore piatta, proprio ad indicare la futura collocazione, laddove il modello del *Luigi XIV* della Borghese mostra una perfetta finitura della figura e dei particolari da ogni lato. Oltre a questo importante dettaglio, l'ipotesi costantiniana è suffragata anche dalla posi-

zione della zampa, che si flette con andamento verticaleggiante rispetto alla postura più schiacciata della terracotta borghesiana, e ancora dalla riproposizione assai fedele nel marmo delle masse muscolari del cavallo contratte nello sforzo.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 49; Marder 1997, pp. 579-580; Hermann Fiore 1998, pp. 314-315; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 503, 583

32. Gian Lorenzo Bernini

(Napoli 1598 – Roma 1680)

Angelo con il titolo della Croce
1667-1668

terracotta rossa, cm 3 x 19,5 x 18

Inv. 1195; 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1909, Acquisto Ferroni (?); 1909, Galleria Borghese; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1578



Il bozzetto raffigurante l'*Angelo con il Titolo della Croce* rappresenta uno studio preliminare modellato da Bernini per la scultura in marmo conservata nella chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte, insieme al corrispettivo *Angelo con la Corona di Spine*, originariamente entrambe desti-

nate alla decorazione di Ponte Sant'Angelo. Nel 1667, all'indomani dalla sua elezione al soglio di Pietro, papa Clemente IX Rospigliosi dedicò grande attenzione alla ristrutturazione dell'antico *Pons Aelius*, collegamento principale tra la città e la basilica di San Pietro, ed affidò a Bernini la soprintendenza del cantiere. Questi, consapevole del valore scenografico delle acque, ideò delle grate di bronzo al fine di rendere il fiume protagonista della scena e pensò di scandire i dieci contrafforti del ponte con altrettanti angeli recanti i simboli della passione di Cristo. Il maestro realizzò numerosi disegni e bozzetti per ciascuna delle statue delegandone l'esecuzione ad alcuni dei suoi usuali collaboratori e a scultori di una certa fama, quali Antonio Raggi (*Angelo con la colonna*), Lazzaro Morelli (*Angelo con il flagello*), Cosimo Fancelli (*Angelo con la Veronica*), Girolamo Lucenti (*Angelo con i chiodi*), Paolo Naldini (*Angelo con la veste e i dadi*), Ercole Ferrata (*Angelo con la Croce*), Domenico Guidi (*Angelo con la lancia*) e Antonio Giorgetti (*Angelo con la spugna*). Bernini si riservò di scolpire le due figure con il *Titolo della Croce* e la *Corona di Spine* ma, nel 1669, quando il pontefice le vide terminate le ritenne troppo belle per essere esposte alle intemperie e decise di destinarle a Pistoia, sua città natale. In realtà i due marmi rimasero nello studio dello scultore fino alla data della sua morte (†1680) e, solo nel 1729, Prospero Bernini, nipote del maestro, li donò alla chiesa di Sant'Andrea delle Fratte. Le opere furono dunque sostituite sul ponte da due copie scolpite tra il 1670 e il 1671 da Paolo Naldini (*Angelo con la Corona di Spine*) e dallo stesso Bernini in collaborazione con Giulio Cartari (*Angelo con il Titolo*).

L'immediatezza dei tratti e l'evidenza dei segni superficiali lasciati dai diversi strumenti riconducono la terracotta in esame alle prime fasi ideative e suggeriscono una datazione a cavallo tra la fine del 1667 e l'inizio dell'anno successivo. Per questo angelo Bernini concepì una posizione giocata sul motivo del contrapposto, in cui il peso del corpo è sostenuto interamente dalla gamba sinistra mentre la destra, lasciata nuda, si piega elegantemente sporgendo in avanti. Lo stesso effetto si ripete nella testa reclinata verso sinistra in contrasto con il cartiglio che si squaderna dalla parte opposta. Lo studio della posa, ispirata alla statuaria di età classica e alla plastica prassitelica, è fissato in un noto foglio dell'Istituto Nazionale per la Grafica (inv. FC 127500) in cui la *silhouette* dell'angelo è ripetuta due volte. Nel primo schizzo il maestro disegna un corpo nudo e si concentra unicamente sulla postura del torso e delle gambe, eludendo persino la raffigurazione delle braccia e della testa; nel se-

condo definisce l'intera figura, accenna lo studio del panneggio, ed aggiunge alcuni complementi iconografici, quali le ali ed il cartiglio. Anche nella terracotta Bernini stabilisce l'andamento generale della composizione, senza tuttavia soffermarsi troppo nella descrizione dei particolari: se i rigonfi riccioli della capigliatura rimandano già alle evoluzioni del marmo in Sant'Andrea delle Fratte, l'espressione dell'angelo risulta appena accennata e non tradisce l'intenso e dolente sentimento della scultura. Anche i moti della veste sono soltanto suggeriti e molto semplificati rispetto alle sovrabbondanti volumetrie dell'opera finita. Nel retro della scultura, in corrispondenza del tronco cui è appoggiato l'angelo, sono state rilevate due impronte digitali. La documentazione macro fotografica in luce diffusa e un luce



radante eseguita dall'ingegner Claudio Falcucci, lascia supporre che tali impronte siano riconducibili al contatto delle mani con la scultura avvenuto durante una movimentazione precedente alla cottura piuttosto che a un vero e proprio intento di modellare con le mani nude la creta.

Ad oggi sono stati individuati ben sei bozzetti per l'*Angelo con il Titolo*: oltre a quello di Palazzo Venezia, uno si conserva al Kimbell Art Museum di Forth Worth (Inv. 1987.02.A), due al Fogg Art Museum di Cambridge (Ma.), uno acefalo (Inv. 1937.69) e l'altro più completo anche nei panneggi (Inv. 1937.67), e gli ultimi due all'Hermitage di San Pietroburgo (Inv. 629, 630). Pur riconoscendo a tutti lo *status* di studi preparatori, la critica ne ha proposto una scansione cronologica basandosi principalmente su evidenze tecniche e stilistiche. Mark Weil (1999) ritiene che Bernini abbia iniziato l'elaborazione della figura proprio con la terracotta di Palazzo Venezia, per poi proseguire con la versione frammentaria del Fogg in contemporanea con quella del Kimbell Art Museum, giungendo ad una soluzione più definitiva nel secondo e più dettagliato esemplare del Fogg. Ribaltando il giudizio, Charles Avery (1997) sostiene che la terracotta del Kimbell costituisca il punto di partenza degli studi del maestro per un trattamento ancora troppo debole della muscolatura. Seguono il bozzetto acefalo del Fogg Art Museum, poi quello esposto in mostra ed infine il secondo *Angelo* del Fogg, definito per la sua eleganza uno dei più attraenti dell'intera produzione berniniana. Entrambi gli autori ritengono che quelli dell'Hermitage siano invece da considerare dei modellini quasi definitivi: la statuetta priva delle braccia è da riferire al marmo in Sant'Andrea delle Fratte e l'altra è da mettere in relazione con la versione della scultura realizzata da Bernini e Cartari ed oggi sul ponte, con la quale condivide una diversa soluzione del panneggio raccolto dietro la gamba destra della figura.

Una così ricca produzione di schizzi, disegni preparatori e bozzetti illustra con chiarezza le tappe del fare artistico del maestro e della sua bottega. Dapprima si studiava l'impianto generale della dell'opera senza troppa attenzione ai particolari e alle rifiniture superficiali e, solo in un secondo tempo e dopo numerose prove, si passava ai più completi modelli finali la cui traduzione in marmo era spesso affidata ai collaboratori.

Bibliografia

Notizie. Musei e gallerie 1909, p. 279; Mariani 1929-1930, pp. 57-69; *Mostra di Roma secentesca* 1930, cat. 795; Riccoboni 1942, p. 164; Grassi 1946, pp. 186-199; Hermanin 1948, p. 278; Santangelo 1954, p. 78; Martinelli 1956, pp. 256-257; Grassi 1962, p. 133; Wittkower 1955, p. 250; Fagiolo dell'Arco 1969, p. 220; Weil 1971, pp. 252-259; Weil 1974, p. 48; Mezzatesta 1982, cat. 8-9; Pope-Hennessy 1986, p. 489; Avery 1987, pp. 12, 31; Car-

dilli Aloisi – Tolomeo Speranza 1988, p. 70; Tratz 1988, p. 448; Barberini 1991, pp. 47-48; Barberini 1994, p. 119; Barberini 1996, pp. 68-69; Bacchi 1996, p. 783; Avery 1997, p. 168; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 26-27; Ulivi 1999, p. 371; Weil 1999, pp. 144-150; Boucher 2001, pp. 61-66, 198-199; Pittiglio 2009, p. 86; Giometti 2011, pp. 272-273.

33. Scultore attivo a Roma da Gian Lorenzo Bernini

Piede

1675-1725

terracotta; cm 15,5 x 24,5 x 10,6

Inv. 13959; 1949, Collezione Gorga



La terracotta, di dimensioni piuttosto ridotte, rappresenta un piede troncato all'altezza della caviglia in maniera accidentale; lo stato di conservazione non è ottimale soprattutto per la perdita di buona parte delle dita. Le analisi radiografiche, eseguite dall'ingegner Claudio Faluccci, mostrano una struttura compatta, piena, e l'unica frattura visibile – oltre a quelle presumibilmente traumatiche evidenziate all'altezza dell'attaccatura delle dita e che ne devono aver provocato la caduta – taglia trasversalmente la pianta, in corrispondenza della stuccatura presente sulla pianta a metà dell'iscrizione che legge "Lorenzo Bernini". Il numero "1723" riportato a lapis nella stessa posizione indica, forse, l'anno di esecuzione del manufatto o un numero di inventario assegnato *ab antiquo*.

Se da un lato la presenza del nome chiarisce la relazione con un'opera berniniana, probabilmente uno dei due *Angeli* eseguiti dal maestro per Ponte Sant'Angelo ed oggi in Sant'Andrea delle Fratte, dall'altro porta

ad escludere l'autografia del maestro che non avrebbe avuto motivo di firmare una sua opera. Resta da chiarire se si tratti di uno dei cosiddetti "cavi" realizzato per la produzione in serie, o piuttosto di una sorta di esercitazione di un giovane apprendista. Entrambe le ipotesi presentano una loro validità. Nel primo caso, infatti, ci possiamo immaginare che nella bottega di un formatore o di un restauratore come Bartolomeo Cavaceppi esistessero molte sculture di questo genere tratte da opere dei più importanti maestri ed utilizzate per nuove composizioni o anche come spunto per restauri integrativi. Del resto era pratica comune per gli apprendisti scultori quella di modellare la creta e riprodurre proprio mani e piedi dei marmi più famosi.

Bibliografia

Brinckmann 1924, II, pp. 38-39; Barberini 1991, p. 27.

34. Antonio Raggi, attribuito

(Vico Morcote 1624 – Roma 1686)

Testa di Putto

seconda metà XVII secolo

terracotta; cm 14 x 13 x 14,5

Inv. 1206; Museo Nazionale Romano;



1920, Castel Sant'Angelo, n. 422

La piccola testa, in terracotta di colore bruno giallastro, è pervenuta a Palazzo Venezia nel 1920 e si presenta ancora in buono stato di conservazione: si nota soltanto una fessura piuttosto profonda al di sotto della palpebra destra ed una più superficiale nella capigliatura. Al di sopra dell'orecchio sinistro è stato praticato un foro, forse per favorire la fuoriuscita dell'aria in fase di cottura, mentre la base del collo risulta sommariamente lavorata e dalla superficie scabra, ad indicare il futuro

inserimento della testa entro una più complessa composizione, forse un rilievo. Il volto del fanciullo presenta una lieve asimmetria dei tratti, la bocca semiaperta e la fronte spaziosa con i capelli ondulati e ripiegati all'indietro.

Analizzando per primo l'opera, Santangelo (1954) vi scorse uno stile "affine ai modi del Bernini" e ne assegnò l'autografia ad un artista "operante a Roma nel terzo quarto del Seicento" da identificare "con ogni probabilità con Giuseppe Mazzuoli". La terracotta porta oggi al Museo un'attribuzione per via stilistica ad Antonio Raggi (1624-1686) ed una datazione al terzo quarto del Seicento. Benché gli angioletti di Raggi appaiono in generale più mossi e dalle espressioni più vivaci, una certa somiglianza con alcune sculture autografe e di analogia iconografia induce a confermare l'attribuzione. Si pensa, in particolare, alle testine angeliche in stucco di Sant'Andrea a Quirinale, modellate tra il 1662 e il 1665, e agli angioletti che assistono alla *Visione di san Giuseppe* nel rilievo marmoreo della cappella Ginetti in Sant'Andrea della Valle, risalente al 1667-1670. Si mantiene tuttavia una certa cautela nell'accettare pienamente il nome dello scultore intelvese quale autore dell'opera in considerazione della produzione massiva di sculture simili per tutto il corso del Seicento a Roma ed in tutta Italia. Solo a titolo di esempio, si cita il volto di un angioletto reggicuscino in legno dorato che mostra stringenti affinità con quello in esame, eseguito verso la fine del XVII secolo dalla bottega di Filippo Parodi (1630-1702) e conservato nella sala dei Giganti di palazzo Doria a Genova.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 89.

35. Anonimo scultore genovese

Allegoria dell'Estate (?)

seconda metà XVII - inizio XVIII secolo
terracotta; cm 42 x 21 x 18,5

Inv. 10377; 1949, Collezione Gorga

La terracotta, completamente rivestita di una vernice di colore marrone-giallastro, rappresenta una figura femminile assisa in posizione instabile su di un modiglione; la donna, coperta di una veste blandamente fermata da un laccio, tiene con il braccio destro un fascio di foglie che è stato interpretato come un mazzo di spighe di grano ed ha portato ad identificare il soggetto con una *Allegoria dell'Estate*. Anche il Ripa, alla voce relativa della sua *Iconologia*, ricorda che "solevano gli Antichi dipingere per l'Estate Cerere in abito di Matrona con un mazzo di spighe di grano, & di papavero con altre



cosè à lei appartenenti". In genere, le spighe compaiono parimenti ad inanellarne la chioma ma nel nostro caso non si riesce ad identificarle con chiarezza, poiché il modellato, in alcuni brani piuttosto compendiaro, non indugia troppo nella definizione dei dettagli. Sul retro, ad esempio, la base del modiglione è appena sbazzata, tanto da far pensare ad una sorta di roccia e quindi alla probabile destinazione finale in una fontana. L'opera porta una antica attribuzione ad un anonimo scultore – o forse meglio plastificatore – fiorentino della prima metà del Settecento, tuttavia più che con la cultura figurativa della capitale granducale pare di riscontrare maggiori assonanze con quella genovese della seconda metà del Seicento e dell'inizio del secolo successivo. Oltre ai ricordi nei panni sfrangiati della pittura di Gregorio De Ferrari (1647-1726) e Domenico Piola (1627-1703), tornano alla mente alcune sculture di Filippo Parodi (1630-1702) quale, ad esempio, il bel marmo raffigurante *Clizia trasformata in girasole* (1660-1680) nella Galleria degli Specchi di palazzo Reale a Genova.

Bibliografia

Inedito.

36. Sculture attivo a Roma

Crocifisso

seconda metà XVII secolo

terracotta dorata; Cristo cm 23 x 15 x 5,5;
cornice cm 36 x 37 x 7

Inv. 13385 (deposito); 1949, Collezione Gorga



Il *Crocifisso* di piccole dimensioni presenta una doratura superficiale ancora in buona parte integra ed anche il suo stato di conservazione è sostanzialmente buono, ad esclusione della perdita di parte dell'avambraccio e della mano destra. Il Cristo, ancora vivo e dall'espressione profondamente dolente, ha il corpo ben proporzionato nell'anatomia: il modellato nervoso evidenzia la particolare tensione delle braccia e del busto scavato, cui fa da contrappunto l'andamento più morbido e sinuoso del perizoma. La croce, dalla caratteristica forma a tau, è inserita entro una cornice lignea modanata di forma trapezoidale sul retro della quale un cartiglio riporta la seguente iscrizione: "Brandani da Urbino è/ l'autore del presente Cristo/ in creta cotta/ [...]991 KAL". Sarebbe dunque lecito ricondurre l'opera nell'alveo della produzione di Federico Brandani (Urbino 1522/25-1575), prolifico scultore e plastificatore attivo nella nativa Urbino e nelle Marche, ma anche a

Roma, Rivoli e Fossano.

Dopo un apprendistato presso il “vasaio” Giovanni Maria Mariani, il giovane Federico entrò nella bottega del pittore ed architetto Girolamo Genga (1476-1551) ed in questo frangente perfezionò la tecnica dello stucco dando prova delle sue capacità, già nel 1541, con le dieci statue di *Santi e Profeti* per la chiesa di Santo Stefano a Piobbico. Tra il 1552 e il 1553 lo troviamo impegnato nel prestigioso cantiere di Villa Giulia a Roma ove eseguì nei due saloni ai lati dell'atrio d'ingresso i riquadri che fungono da cornice agli affreschi di Taddeo Zuccari e Prospero Fontana, rifacendosi anche al ricco repertorio squadernato da Giovanni da Udine a villa Madama. Tornato in patria, lavorò per Guidobaldo II Della Rovere in varie sale e nella cappella prossima allo studiolo del palazzo Ducale e a Senigallia decorò sei ambienti del palazzo dell'umanista Giuseppe Baviera (1560). La sua fama valicò ben presto i confini dello stato Pontificio e, nel corso degli anni Sessanta, Brandani fu chiamato da Emanuele Filiberto di Savoia a decorare i castelli di Fossano e Rivoli almeno in due occasioni (1562-1564 e 1569). È probabilmente nell'intervallo tra le trasferte piemontesi che lo scultore realizzò il gruppo con il *Crocifisso e la Maddalena che abbraccia la croce* per la cappella Bonamini nella chiesa di Sant'Agostino a Pesaro, scultura che, pur nel netto scarto dimensionale, costituisce l'unico riferimento di confronto iconografico con l'opera in esame. Nel Cristo morto di Pesaro, Brandani rappresenta il corpo ormai abbandonato sulla croce, mentre nella piccola terracotta di Palazzo Venezia lo spasimo del dolore tende le braccia, contrae il ventre e, soprattutto nel volto, la sofferenza si concentra nella bocca semiaperta e negli occhi socchiusi, con la fessura delle palpebre incisa nervosamente. Anche il perizoma si fa più articolato nella disposizione e presenta uno svolazzo elegante e moderno nella concezione. Nell'insieme la figura risulta molto vivida e presenta una forte impronta naturalistica che si va decisamente smorzando nella versione monumentale ancora improntata ai moduli della maniera. Si potrebbe quindi pensare che il piccolo cartiglio sul retro della cornice, pur risultando antico, non riporti la corretta indicazione dell'autore ma soltanto una tradizione radicata. La concezione dell'opera, infatti, non sembra poter prescindere da alcuni capisaldi dell'arte barocca romana come il *Crocifisso* dipinto da Guido Reni tra il 1638 e il 1639 e ora sull'altare maggiore di San Lorenzo in Lucina a Roma, o il *Cristo vivo* ideato da Bernini nel 1657 per la serie dei candelabri e crocifissi destinati agli altari di San Pietro. Sulla base di tali

affinità, si può quindi plausibilmente assegnare l'esecuzione della terracotta ad uno scultore attivo a Roma nella seconda metà del XVII secolo.

Bibliografia
Inedito.

37. Scultore attivo a Roma

Olindo e Sofronia

metà XVII secolo

terracotta; cm 49,5 x 53,5 x 18

Inv. 10354; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1947, Donazione Nicod Sussmann
Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sfor-
zini

Il rilievo era conservato nello studio di Bartolomeo Cavaceppi ove venne catalogato come “rappresentante tre Donne legate a un palo per essere abbruciate opera della Schola del Bernini” (BAV, Ferrajoli MSS. 974, 16); è poi entrato a far parte delle raccolte del Museo di Palazzo Venezia nel 1947 a seguito della donazione promossa da Margaret Nicod Sussmann in memoria del cognato, l'archeologo Ludwig Pollak. Lo stato di conservazione non è ottimale dal momento che sullo sfondo si notano alcune fessurazioni di una certa entità ed un brano piuttosto consistente dell'angolo superiore destro è andato perduto. Nel 2010 l'opera è stata sottoposta ad un restauro che ne ha rimosso la vernice rossastra che ricopriva per intero la superficie, rivelando il

colore giallo molto tenue della terracotta. Brinckmann, che per primo la pubblicò nel 1923, la riteneva un modello preparatorio per una pala marmorea con il *Martirio di Sant'Agnese* destinata alla chiesa pamphiliana di piazza Navona; tuttavia Santangelo (1954), escludeva questa ipotesi individuando correttamente il tema tratto dalla *Gerusalemme Liberata* di Torquato Tasso (II, 33-38). Nel poema si narra che il mago Ismeno aveva suggerito al re saraceno Aladino di rubare un'icona della Madonna da un tempio cristiano e di custodirla in Gerusalemme, al fine di garantire la protezione al suo regno. La sacra immagine scomparve misteriosamente e quando Aladino minacciò di uccidere tutti i Cristiani di Gerusalemme, Sofronia e poi Olindo si dichiararono colpevoli per salvare il loro popolo e, benché innocenti, furono condannati al rogo. Il rilievo in esame raffigura il momento in cui i giustizieri portano le fascine da ardere ai piedi del palo a cui i due innamorati sono legati, mentre sulla destra irrompe a cavallo Clorinda, guerriera saracena, che intercede col re per la liberazione dei giovani offrendogli in cambio i propri servizi militari.

Santangelo, nell'unica disamina stilistica dell'opera ad oggi esistente, proponeva un'attribuzione ad Ercole Ferrata (1610-1686), “in un momento pienamente maturo, ma ancora prossimo all'Algardi”, e, più di recente, anche Ferrari e Papaldo (1999) hanno confermato, seppur dubita-



tivamente, la paternità ferratesca. Allo stato attuale delle conoscenze si può definitivamente escludere l'intervento di Ferrata nella terracotta di Palazzo Venezia, spostando la nostra attenzione su un artista più vicino ai modi e alla sensibilità di Pietro da Cortona (1596-1669), tanto quasi da supporre un intervento diretto del maestro stesso. Il passaggio rapido della stecca sulla superficie della terracotta quasi ricorda le pennellate dense e vibranti del grande pittore; anche la presenza sullo sfondo del rilievo di un tempio monoptero rimanda alla stessa architettura dei dipinti con *Anania guarisce san Paolo dalla cecità* (Roma, Santa Maria della Concezione) e *Cesare rimette sul trono Cleopatra* (Lione, Musée des Beux-Arts), o alle forme del narcece di Santa Maria della Pace, progettata proprio dal Berrettini. Si devono tuttavia rilevare altre componenti stilistiche, non ultimo una forte impronta berniniana soprattutto nella figura del saraceno all'estremità destra del rilievo, assai prossimo nell'impostazione ai *Padri della Chiesa* disegnati dal cavaliere per la *Cattedra di San Pietro* in Vaticano. Sono proprio tali riferimenti figurativi a far propendere per una datazione dell'opera alla seconda metà del XVII secolo e ad avvicinare il tratto compendiario del modellato allo stile di Leonardo Retti (documentato tra il 1666 e il 1714), plastificatore di origini ticinesi, attivo a Roma dal 1673 e tra i collaboratori di Antonio Raggi nella decorazione a stucco della volta della chiesa del Gesù.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, p. 120; Santangelo 1954, p. 86; Barberini 1994, pp. 131-132; Ferrari – Papaldo 1999, p. 506; Giometti 2011, pp. 264-265.

38. Antonio Giorgetti

(documentato a Roma 1657-1679)

Studio per un angelo inginocchiato 1657 ca.

terracotta; cm 17 x 11,5 x 15

Inv. 13316; 1949, Collezione Gorga

L'attività dello scultore Antonio Giorgetti è stata negli ultimi anni oggetto di importanti studi da parte di Jennifer Montagu che ne ha ripercorso le tappe fondamentali della carriera, evidenziando i tratti salienti dello stile. La studiosa ha potuto quindi individuare la forte ascendenza delle opere di Alessandro Algardi nella formazione di Giorgetti che, in tutta la letteratura critica precedente, era definito come appartenente alla scuola di Bernini. Figlio del falegname Giovanni Maria e fratello dello scultore Giuseppe, Antonio esordisce sulla scena ro-



mana nel 1657 nella cappella Spada in San Girolamo della Carità, con un'opera sorprendente per la novità d'invenzione.

Il sito nella chiesa di via di Monserrato venne concesso ad Orazio Spada nel 1599, ma i lavori iniziarono soltanto nel 1634 per volontà di Virgilio, nipote di Orazio e oratoriano di San Filippo. Per quanto riguarda la ristrutturazione architettonica, il monsignore si avalse delle consulenze di Pietro da Cortona, Francesco Borromini, Giulio Buratti, e della collaborazione fissa di Francesco Righi. I monumenti funebri e i medaglioni degli avi di famiglia presero forma, così come ora si ammirano, a partire dal 1654 e furono eseguiti dai più valenti "giovani" del panorama artistico romano, vale a dire, Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Cosimo Fancelli, Paolo Naldini, Francesco Baratta e Giuseppe Peroni. La presenza di Giorgetti nel cantiere è registrata nei documenti dell'archivio Spada tra il 1657 e il 1659 (Heimbürger 1977, pp. 105-106), e a lui si deve l'esecuzione dei due angeli inginocchiati che reggono un lungo drappo di diaspro venato con funzione di balaustra. Soprattutto per la figura di destra è stato messo in luce il profondo debito di Giorgetti nei confronti della plastica algardiana (Montagu 1970), con particolare riferimento all'angelo genuflesso a sostenere il libro ai piedi del *San Filippo* nella sagrestia di Santa Maria in Vallicella (1635-1638). Sempre di questa scultura sono noti alcuni bozzetti preparatori. Il primo in ordine cronologico ad essere stato messo in relazione con l'opera in San Girolamo è conservato presso lo Staatliche Museen di Berlino (inv. 5/73) e mostra un'idea compositiva ormai

pienamente risolta e molto simile alla versione marmorea, da cui si differenzia soltanto per la diversa posizione della testa dell'angelo rivolta frontalmente. Secondo Schlegel (1978) sarebbe da datare tra il 1665 e il 1666, ma i documenti dell'Archivio Spada anticipano la cronologia di circa dieci anni. Allo stesso periodo, quindi intorno al 1657, si colloca anche la terracotta di Palazzo Venezia che appare troncata all'altezza del busto: tale cesura, secondo Barberini (1991), non sarebbe il risultato di una spaccatura fortuita, bensì sarebbe stata intesa da Giorgetti stesso per concentrare la sua attenzione sullo studio delle gambe. La superficie levigata dei bordi e il taglio trapezoidale sul ventre fanno pensare piuttosto ad un incastro che avrebbe consentito allo scultore di modellare due o più versioni per la parte superiore della figura ed individuare la soluzione più consona all'insieme. Resta il fatto che il bozzetto in esame, con la sua plasticità morbida e fluente, ben si conforma all'esemplare berlinese, di cui ripete la cadenza delle pieghe intorno alla vita e sulla gamba destra. La freschezza di tocco di queste terrecotte viene tuttavia a perdersi nella versione marmorea e l'*Angelo* di destra della balaustra di San Girolamo appare un poco appesantito dalla lezione del classicismo accademico.

Infine, una terza versione in terracotta per la stessa figura, ma solo della testa dell'*Angelo*, è apparsa sul mercato antiquario londinese nel 1995 (Trinity Fine Arts) ed è ora in collezione privata americana con l'attribuzione a Gian Lorenzo Bernini.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 42; Bacchi 1996, p. 808; Ferrari – Papaldo 1999, p. 507.

39. Domenico Guidi

(Torano di Carrara 1625 – Roma 1701)

Due cherubini con Agnus Dei 1657-1658

terracotta dorata; cm 20,1 x 21,5

Inv. 13446; 1949, Collezione Gorga



Il modello raffigurante *Due cherubini con l'agnello* proviene dalla collezione del tenore Evangelista Gorga ed è entrato a far parte delle raccolte di Palazzo Venezia nel 1949. Nel 1991, Barberini lo ha correttamente messo in relazione con il rilievo di analogo tema scolpito da Domenico Guidi per la porta del coretto a sinistra dell'altar maggiore di Sant'Agnesa in Agone, proponendo un'attribuzione congiunta a Guidi ed Ercole Ferrata, entrambi impegnati nell'impresa decorativa della chiesa pamphiliiana. Dopo quell'importante contributo, l'opera non ha goduto di particolare attenzione da parte della critica e soltanto Ferrari e Papaldo ne hanno assegnato l'esecuzione al solo Guidi. In effetti dalla "Nota delle opere di scultura" redatta nel 1683 a margine di una importante biografia dell'artista, si apprende che Guidi aveva eseguito "alcuni Putti che portano li misterij di Sant'Agnesa nella medesima Chiesa in Navona sotto li Coretti in Roma" (Giometti 2010, p. 130). Inoltre nell'archivio Doria Pamphilj si conserva un pagamento a Guidi di 30 scudi "per saldo de' putti di basso rilievo" (ADP, Scaffale 86, n. 13, int. 3, f. 308, pubblicato in Garms 1977, p. 69). Sulla base di confronti stilistici, Montagu (1989) ha attribuito allo scultore di Carrara i rilievi con gli *Angeli con l'agnello* e, dubitativamente, anche quelli con la spada, i simboli del martirio e il velo.

L'opera, di forma quasi quadrata e dalla superficie dorata, presenta una fessura che ne fende per intero la parte sinistra; inoltre un piccolo foro in alto al centro indica, probabilmente, che la terracotta è stata adattata per l'esposizione su una parete. Su uno sfondo reso vibrante dalla lavorazione con la stecca dentata, si stagliano i corpicini dei due angeli che sostengono l'agnello, oggi acefalo; il senso di sospensione e di movimento del gruppo è reso ancor più efficace dalla presenza di due drappi che si snodano sinuosi tra le figure come battuti dal vento. Proprio questi nastri di tessuto dai bordi lievemente squadrati e dalle pieghe un po' rigide e angolate costituiscono già un indizio valido per una assegnazione a Guidi poiché rappresentano un motivo ricorrente della sua plastica nella terracotta così come nel marmo. Ulteriore conferma all'attribuzione risiede anche nelle modifiche compositive riscontrabili tra il modello e l'opera finita, una prassi tipica del *modus operandi* dello scultore. Nella terracotta, infatti, i due angeli sono scalati su piani sovrapposti e mostrano entrambi il volto al riguardante; viceversa nel marmo le figure si affrontano e specialmente quello di sinistra si dispone interamente di profilo mostrando anche le

ali prima celate. Nella sua redazione marmorea il gruppo angelico sembra perdere quell'effetto di spontaneità della terracotta per raggersi in un canone di sobria compostezza.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 44; Bacchi 1996, p. 811; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 8, 507; Giometti 2010, p. 285.

40. Melchiorre Cafà

(Vittoriosa, Malta, 1636-Roma 1667)

San Giovanni Battista

1661-1667

terracotta; cm 43 x 18 x 14,4

Inv. 10355; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1947, Donazione Nicod Sussmann
Restauro: 2011, Davide Fodaro, Livia Sfor-
zini



Il *San Giovanni Battista* raffigurato in questa scultura poggia su una base quadrata, lavorata con una stecca dentata a linee parallele molto sottili tra le quali si individua la scala di riporto delle misure. La figura si bilancia sulla gamba destra mentre la sinistra flessa lambisce quasi l'angolo della base; la lavorazione del retro è quasi del tutto tralasciata ed è indizio della progettazione di una statua a veduta nettamente frontale. Viceversa, la testa risulta perfettamente modellata e definita nei singoli dettagli, dalle pupille scavate alle ciocche corpose della barba, il tutto lavorato finemente con stecche dentate e cavattera a sezione ovale. Il recente restauro ha eliminato la patina a finto bronzo, applicata in epoca imprecisata ma posteriore all'esecuzione, facendo emergere il numero "102" relativo all'inventario dello studio di Bartolomeo Cavaceppi, redatto nel 1802 da Vincenzo Pacetti in occasione della vendita della vasta raccolta del restauratore romano al marchese Giovanni Torlonia. L'opera è poi passata nella collezione dell'archeologo Ludwig Pollak ed è stata donata al Museo di Palazzo Venezia dalla di lui cognata Margaret Nicod Sussmann nel 1947. Nel pubblicare per primo la terracotta, Brinckmann (1923) l'ha assegnata ad Ercole Ferrata ritenendo che si trattasse di uno studio per la statua del *Sant'Andrea* per la facciata di Sant'Andrea della Valle; sarà Santangelo, nel 1954, ad attribuirle correttamente a Cafà con un probabile riferimento alla figura del *San Giovanni Battista del Battesimo di Cristo* in bronzo, di ignota collocazione (riprodotto in Sciberras 2006, p. 264). In realtà, a tutt'oggi, resta aperto il problema della eventuale traduzione in scala monumentale di questo modello, ipotesi suffragata anche dalla presenza alla base dei punti di riporto; tuttavia non si conoscono opere del maltese di tale iconografia e si può solo supporre che l'improvvisa morte, nel settembre del 1667, abbia interrotto un'impresa a quel momento solo agli esordi. Una derivazione diretta dal prototipo di Cafà è stata riconosciuta nel *San Giovanni Battista* ligneo (cm 41,4 x 18,7 x 18), facente parte di un gruppo omogeneo di otto sculture donate da Ercole Ferrata alla chiesa di San Michele di Pello Inferiore, suo paese natale, e oggi conservate al Museo Diocesano di Scaria. L'unica differenza tra le due composizioni risiede nella posizione dell'agnello, che risulta stante nella terracotta e adagiato nella versione ligneo. La stessa figura, ma in due diverse angolazioni, è inoltre rappresentata in due disegni autografi del Museum der bildenden Künste di Lipsia, pubblicati da Montagu (1972). La reiterazione del modello di Cafà da parte di Ferrata e dei suoi collaboratori nella scultura di Pello porta

plausibilmente a ritenere che la terracotta del *San Giovanni Battista* provenga proprio dallo studio dello stesso Ferrata.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, pp. 116-117; Santangelo 1954, p. 88; Montagu 1972, p. 75; Schlegel 1978, p. 49; Barberini 1991, p. 45; Barberini 1994, p. 126; Ferrari – Pappalardo 1999, p. 504; Montagu 2006, p. 72; Sigel 2006, pp. 196-200; Di Gioia 2010, p. 64; Barberini 2011, pp. 270-271.

41. Melchiorre Cafà

(Vittoriosa, Malta, 1636 - Roma 1667)

Martirio di sant'Eustachio

1659-1660

terracotta; cm 51 x 42

Inv. 10093; 1686, Studio Ferrata; 1770 ca.,

Collezione Cavaceppi; 1937, Donazione

Tomassi

Restauri: 2005, Tony Sigel

Nel 1660, lo scultore maltese Melchiorre Cafà, appena giunto a Roma, fu introdotto nello studio di Ercole Ferrata di cui divenne ben presto l'allievo e il collaboratore più fidato. Fu probabilmente grazie all'intercessione del maestro se, proprio nello stesso anno, Don Camillo Pamphilj lo incaricò di eseguire un bassorilievo con la storia del *Martirio di Sant'Eustachio* per il primo altare a sinistra della chiesa di Sant'Agnesine in Agone. Cafà firmò il contratto con il principe il 16 dicembre impegnandosi a eseguire il lavoro entro due anni a partire dal gennaio del 1661 per la somma complessiva di 1000 scudi (Di Gioia 1984). Per parte sua il committente, che aveva già esaminato ed approvato il modello in piccolo, avrebbe sostenuto le spese per la fornitura del marmo, e messo a disposizione dell'artista maestranze e strumenti necessari allo svolgimento del lavoro. Il maltese si dedicò subito alla realizzazione del modello in grande di stucco che fu poi col-

locato sull'altare della chiesa pamphiliana, ove rimase probabilmente fino al 1668: alcuni pagamenti dell'Archivio Doria Pamphilj (Garms 1972, p. 166) lasciano supporre che nella primavera del 1661 questo prototipo a grandezza naturale fosse già terminato. Al contrario il lavoro sul marmo procedette con notevole lentezza, per il ritardo nella fornitura del materiale da Carrara e forse anche a causa di sopravvenute commissioni che allontanarono lo scultore dall'impresa; le ricevute in favore di Cafà ripresero nel luglio del 1665 e continuarono per tutto l'anno successivo. Il 27 agosto del 1667, l'architetto della fabbrica, Giovanni Maria Baratta, venne incaricato di assicurare altro marmo "che bisogna a Melchiorre per finire il suo lavoro" (Di Gioia 2002a). Il 4 settembre successivo lo scultore morì improvvisamente lasciando l'opera incompiuta. Si aprì così una lunga vertenza tra Giovanni Battista Pamphilj, succeduto al padre nella direzione della fabbrica, e gli eredi di Cafà, rappresentati a Roma da Marco Antonio Verospi, ricevitore dell'Ordine di Malta. Una prima perizia per la valutazione dell'intero lavoro redatta da Paolo Naldini nel 1668 non fu accolta; solo 19 settembre del 1669, dopo la nomina di Ercole Ferrata per parte della famiglia Pamphilj, e di Cosimo Fancelli designato dagli eredi, si giunse ad un accordo tra le parti (Preimesberger 1973). Dal documento si apprende che lo scultore aveva quasi terminato l'esecuzione della figura di Sant'Eustachio e aveva abbozzato altri due blocchi che, secondo Preimesberger, dovevano corrispondere alla figura del figlio inginocchiato. Nel frattempo proprio Ferrata, nel maggio del 1669, si era impegnato a portare a compimento il rilievo con l'aiuto del suo collaboratore Giovanni Francesco de Rossi per la somma di 800 scudi; secondo Di Gioia (2002), soprattutto l'intervento di quest'ultimo "reca i segni della fredda e incompleta esecuzione di un modello eccellente da parte di uno scultore irrimediabilmente lontano dal temperamento artistico di Cafà".

L'iter compositivo della pala può essere ricostruito piuttosto fedelmente attraverso una nutrita serie di materiali a partire proprio dal bel modello del Museo di Palazzo Venezia, correttamente assegnato allo scultore maltese già nella *Guida Generale delle Mostre Retrospective in Castel Sant'Angelo* del 1911. Si deve trattare di una delle prime idee elaborate da Cafà e forse mostrate al committente, anche se successivamente devono essere state apportate alcune varianti viste le differenze con il marmo pamphiliano. La composizione si snoda attorno alla ispirata figura di Eustachio, il generale romano che venne dato in pasto ai leoni, insieme alla moglie e ai figli, dall'imperatore Adriano per essersi rifiutato di sacrificare agli



dei nel tempio di Apollo; una volta nell'arena, le belve tuttavia si dimostrarono mansuete e docili, risparmiando miracolosamente i quattro sventurati cristiani. Incardinato al centro della scena, Eustachio si rifà nella posa al *San Longino* di Bernini (1628-1638) e vive l'evento miracoloso in totale comunione con gli uomini, gli animali e la natura che lo circondano. La figura inginocchiata in basso a sinistra e l'angelo che si libra con la palma del martirio in alto a destra costituiscono i punti di riferimento della diagonale su cui è intessuta l'intera composizione; la luce dà loro risalto, sfiorando appena altre zone che emergono con sensibilità pittorica dal fondo in un paesaggio che passa dallo stacciato, al mezzo rilievo, al rilievo pieno. Secondo l'interpretazione, ancora attualissima, di Preimesberger (1973) Cafà va al di là delle modalità espressive del suo maestro Ferrata, e adotta "un "sotto in su" illusionistico tipico dei rilievi berniniani. Nell'apparente sregolatezza del modellato, [...] si avverte in embrione una nuova concezione – che è tardo barocca – del rilievo". Un recente restauro ha eliminato il pesante strato di vernice acrilica che lo ricopriva, rivelando la raffinata tecnica del modellato ottenuta con l'uso di stecche dentate, cavaterra a sezione ovale e spatole di setola.

La qualità altissima del modello conferma l'interesse dello scultore maltese a saggiare i rapporti tra disegno, pittura e scultura nel duttile *medium* dell'argilla. Una sperimentazione che si ritrova anche in due sezioni frammentarie di studio per la pala ritenute concordemente autografe dalla critica. La prima, per la figura genuflessa nella parte bassa di sinistra, conservata al Museo di Roma, e l'altra, molto compromessa, con il leone che lecca il piede al santo, rinvenuta nel 1989 al Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo. Esistono inoltre altri due studi parziali riferibili all'opera e entrambe assegnate da Brinckmann (1923) ad Ercole Ferrata, ma più verosimilmente da considerarsi esercitazioni di bottega su disegni o modelli di Cafà. Uno studio per la figura di Eustachio si trova alla Liebieghaus di Francoforte si (inv. 793) e rappresenta il martire con la mano destra sul petto, il mantello svolazzante, e alla sua sinistra, in rilievo appena accennato, la moglie in atto di preghiera, in una posizione del tutto simile a quella della pala marmorea. Infine un piccolo rilievo in terracotta al Carnegie Institute of Art di Pittsburgh raffigura il giovane inginocchiato in basso a sinistra, dietro il quale si intravedono un leone e la balaustra con gli spettatori, in una composizione che si avvicina molto all'impostazione dell'opera finita.

La quantità di bozzetti e modelli preparatori eseguiti da Cafà per la pala di Sant'Agnese è testimoniata inoltre dal numero di pezzi ri-

cordati nel dettagliato inventario dello studio di Ferrata, che aveva trattenuto molte opere di piccola plastica del giovane collaboratore. Oltre a "due bassi rilievi di Sant'Eustachio", e "un Sant'Eustachio di creta cotta", è segnalato anche "un bassorilievo di creta con cornice di legno di Sant'Eustachio del Melchior" (Golzio 1935), pezzo da identificare quasi certamente con la terracotta di Palazzo Venezia. Successivamente l'opera è rintracciabile nella collezione di Bartolomeo Cavaceppi ove è descritta come un "bassorilievo di S. Eustachio che l'opera stà à Santa Sagnese a Piazza Navona fatta da Melchior Maltese" (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16).

Bibliografia

Mostre Retrospective... 1911, p. 229; Hermanin 1948, p. 280; Santangelo 1954, p. 83; Preimesberger 1973, pp. 230-235; Di Gioia 1984, pp. 48-67; Di Gioia 1986, pp. 189-195; Contardi 1989, p. 25-33; Barberini 1991, p. 43; Barberini 1994, p. 130; Ferrari – Papaldo 1999, p. 504; Boucher 2001, pp. 214-216; Di Gioia 2006, pp. 56-61; Sigel 2006, pp. 165-172; Montagu 2008b, pp. 84-87; Pittiglio 2009, p. 88.

42. Melchiorre Cafà

(Vittoriosa, Malta, 1636 – Roma 1667)

Studio preparatorio per santa Rosa da Lima 1663-1664

terracotta; cm 14,7 x 26

Inv. 1210; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 349

Rosa da Lima, al secolo Isabella Flores, nacque nel 1586 e sin da fanciulla si dedicò con grande devozione all'esercizio delle virtù cristiane. Entrata come terziaria nel monastero delle Domenicane nel 1606, Rosa intensificò nel tempo le mortificazioni fisiche al fine di rivivere sul proprio corpo le sofferenze patite da Cristo, e proprio come Cristo era solita indossare una corona d'argento con i chiodi. L'intensità di queste pratiche la portarono ad una prematura morte, occorsa alla giovane età di trentuno anni, il 24 agosto del 1617. La fama delle sue visioni e delle miracolose guarigioni si diffuse ben presto e Rosa fu oggetto di immediato culto popolare, tanto che, già nel 1625, giunsero a Roma, alla Sacra Congregazione dei Riti, le prime petizioni per la beatificazione. A causa dell'eccessiva devozione dei fedeli del Perù, il culto venne interdetto ma nel 1663 la causa venne riaperta grazie all'intenso lavoro del domenicano Francesco Gonzales de Acuña e all'interessamento del cardinal Decio Azzolini. Il 12 febbraio del 1668, papa Clemente IX Rospigliosi firmò il decreto di beatificazione che fu sancito, con solenni cerimonie, il 15 aprile dello stesso anno, mentre il suo successore, Clemente X, proclamò Rosa da Lima protettrice delle Americhe e delle Indie l'11 agosto del 1670. È in questo clima di fervore celebrativo che nel 1663, in netto anticipo sulla data di beatificazione, venne commissionata una effigie marmorea della gio-



vane terziaria domenicana allo scultore Melchiorre Cafà ed è assai probabile, come ha proposto Jennifer Montagu (1984), che il promotore dell'impresa sia stato proprio Gonzales de Acuña.

Giunto a Roma dalla nativa Malta nel 1660, Cafà entrò nello studio di Ercole Ferrata ma, come ricorda Lione Pascoli (ed. 1992), “poco ebbe a faticare con lui il maestro; perché era tale, e tanta l'abilità sua, e l'apertura sua di mente, che appena aveva veduta fare una cosa, che così ben l'apprendeva, che avrebbe potuto insegnarla agli altri”. La sua fama si consolidò rapidamente se già nel 1660, all'indomani del suo arrivo, firmò il contratto per la pala d'altare con il *Martirio di Sant'Eustachio* per la chiesa di Sant'Agnese in Agone (v. scheda n. 41). Dunque i domenicani a lui si rivolsero verso 1663 per l'esecuzione della statua giacente di Rosa da Lima che Cafà portò a termine nel 1665 (Mujica Pinnella 1995), come dimostra l'iscrizione sul marmo che legge: “Melchior Cafà/ Melitensis/ Faciebat/ Romae/ A d.ni/ MDCLXV” (Anselmi 2006). Terminata in tutte le sue parti prima della partenza dello scultore per Malta nel 1666, l'opera rimase a Roma ancora per alcuni anni e giunse al porto di Callao in Perù solo il 15 giugno del 1670 ove fu temporaneamente esposta nella cappella del Palazzo Reale, per essere infine collocata nella cattedrale di San Domenico a Lima. Una dilazione assai lunga che, secondo Anselmi (2006), potrebbe far pensare ad una possibile originaria collocazione in una chiesa domenicana di Roma, ipotesi plausibile ma ancora da vagliare a livello documentario. L'opera, a grandezza naturale (cm 150x70x80), rappresenta la santa distesa su un giaciglio roccioso lievemente digradante; dalla pietra che le fa da cuscino emerge una rosa, mentre un rosario è abbandonato a fianco della sua mano destra. L'abito domenicano, percorso da una serie di sottili risvolti, permette di percepire la gracilità delle membra di Rosa, mentre alle sue spalle un angioletto che l'assiste solleva un lembo della manica e del copricapo, lasciando intravedere la corona di spine. Come ha sottolineato Di Gioia (2002) “alcuni aspetti compositivi, come gli occhi semiaperti e le labbra dischiuse, sono un preciso riferimento al suo esemplare trapasso [...]: sereno, radioso tra le sofferenze del corpo, con squarci di visioni paradisiache”. Domenico Leoni, nella Vita dedicata alla santa del 1665 (p. 88 v), ricorda che anche dopo il trapasso Rosa “rimase bellissima con gli occhi aperti e non serrati e con la bocca mezzo aperta come se stesse ridendo”, quasi in uno stato di estasi. Santa Rosa dunque pare fondere

nella sua immagine di devozione gli esempi di santa Caterina da Siena, soprattutto come modello dell'*imitatio Christi*, e di santa Teresa, per l'esperienza mistica dell'amore verso Cristo. E Cafà prende a modello compositivo proprio il gruppo di Bernini che rappresenta la traversberazione teresiana nella cappella Cornaro a Santa Maria della Vittoria (1647-1651), ma da esso se ne discosta per creare una effigie più confacente al modello di santità impersonato da santa Rosa che perde la forza sensuale e vibrante dell'estasi di Teresa in favore di un abbandono pacato e totale, anche nell'aderenza delicata delle vesti al corpo.

Molto più vicino al prototipo berniniano è invece lo studio preparatorio in terracotta del Museo di Palazzo Venezia, ove la santa è distesa su una sezione di roccia decisamente più inclinata: ancora una volta Cafà attenua la tensione quasi elettrica che pervade santa Teresa per rappresentare il momento in cui il corpo si restituisce lasso alla natura. Nella parte tergale, due gambine appoggiate alla roccia lasciano intendere la presenza dell'angelo, figura che è andata perduta o che è stata eliminata dallo scultore stesso in corso d'opera per un pentimento. Anche l'abbassamento dell'inclinazione tra il modello e l'opera finita può forse essere spiegato in ragione della collocazione finale del marmo, sotto un altare – come, ad esempio, la *Santa Cecilia* di Stefano Maderno nell'omonima chiesa di Trastevere –; la netta verticalità della prima idea ne avrebbe forse compromesso l'inserimento. Tuttavia, l'evidente meditazione sulla composizione della cap-

PELLA CORNARO ha inizialmente indotto la critica ad attribuire l'opera proprio a Bernini: Hermanin (1948) lo riteneva il primo bozzetto per la statua della *Beata Ludovica Albertoni* in San Francesco a Ripa (1673-1674), mentre Santangelo lo riferì direttamente al gruppo di Santa Maria della Vittoria, basando la sua ipotesi proprio sulla presenza delle gambe dell'angelo, e con lo stesso riferimento la scultura era stata esposta alle *Mostre retrospettive in Castel Sant'Angelo* del 1911.

La corretta identificazione dell'autore e dell'iconografia si deve a Rudolph Preimesberger (1969), e la sua interpretazione è stata accolta da tutta la critica successiva.

Bibliografia

Mostre Retrospettive... 1911, p. 230; Hermanin 1948, p. 278; Santangelo 1954, p. 91; Nava Cellini 1956, p. 21; Preimesberger 1969, pp. 178-183; Di Gioia 1987, pp. 39-53; Barberini 1991, p. 46; Mujica Pinnella 1995; Barberini 1996, p. 72; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 504; Boucher 2001, pp. 210-211; Di Gioia 2002a, pp. 165-175; Cannata 2003a, p. 229; Anselmi 2006, pp. 89-96.

43. Giovanni Battista Fonti su disegno di Francesco Borromini

Cherubino

1659 ca.

terracotta; cm 20 x 29,5 x 15

Inv. 13317; 1770 ca., Collezione Cavacceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Restauri: 2005, Davide Fodaro



La piccola scultura, di eccellente fattura, è realizzata in terracotta chiara su cui è stato steso un velo di vernice bianca che, attualmente, ne copre solo parzialmente la superficie. Lo stato di conservazione è buono e il tessuto figurativo ancora apprezzabile, nonostante la mancanza di brani delle ali nella parte bassa della composizione; per garantirne l'integrità e adattarla ai fini espositivi, in epoca imprecisata l'opera è stata fissata su di una base rettangolare in ardesia (23x32).

Benché la qualità del modellato sia decisamente alta e i tratti del volto dell'angelo ben definiti, risulta piuttosto difficile tentare di identificarne l'autore soprattutto perché la produzione di teste di angelo come quella in esame era diffusissima a Roma in tutto il corso del Seicento, essendo utilizzate a fini ornamentali nelle più disparate occasioni. Nella scheda di catalogo del Polo Museale della Città di Roma (OA 1200865312) è proposta l'attribuzione a Filippo Carcani (1644-1688), scultore ma soprattutto valente plasticatore attivo nei maggiori cantieri decorativi delle chiese capitoline nella seconda metà del secolo. Tuttavia una somiglianza molto stringente si riscontra con le teste di Cherubino che decorano l'oculo della cupola borrominiana di Sant'Ivo alla Sapienza, di cui la terracotta di Palazzo Venezia potrebbe costituire uno dei prototipi preparatori.

I lavori all'interno della chiesa iniziarono nel 1642 e si protrassero fino al 1655, quando si decise di lasciare la struttura temporaneamente a rustico. All'inizio del pontificato di Alessandro VII Chigi il cantiere fu nuovamente avviato; seguendo i disegni elaborati da Borromini, Francesco Ghetti mise in opera il pavimento marmoreo mentre lo stuccatore e capomastro mu-

ratore Giovanni Battista Fonti eseguì le decorazioni in stucco della cupola. A quest'ultimo si devono dunque anche le teste di Cherubino che campeggiano alla sommità dei sei spicchi della cupola borrominiana, figure che condividono con la terracotta in esame la forma paffuta del volto, l'espressione seria e meditabonda ed anche il disporsi scomposto dei capelli. Si può quindi ritenere che Fonti abbia eseguito il modello su disegno di Borromini e poi lo abbia dipinto di bianco per meglio simulare l'effetto dello stucco.

Bibliografia

Cannata 2007a, p. 143.

44. Ludovico Gimignani e Gian Giacomo Reyff

(Roma 1643 – Zagarolo 1697; Friburgo 1627 - Roma 1700)

Modello di cembalo

1665 ca.

terracotta dorata; cm 30 x 100 x 30
Inv. 10373; 1949; Collezione Gorga; in deposito presso il Museo degli Strumenti Musicali di Roma
Restauro: 2005-2006, Davide Fodaro

La *Galleria armonica* è stata per lungo tempo una delle attrazioni più celebri della Roma del Seicento ed ha richiamato schiere di visitatori per la bizzarria della sua invenzione. Il suo ideatore, il musicista Michele Todini (1616-1690), originario di Saluzzo ma a Roma già dal 1636, aveva allestito nella sua casa a via dell'Arco della Ciambella una mirabolante *wunderkammer* costituita da "macchine" armoniche e matematiche da lui stesso ideate. Guardiano degli strumentisti della Congregazione di Santa Cecilia (1650-1652) e successivamente decano dei

Musici di Campidoglio (1676-1684), Todini dette inizio ai lavori della Galleria nel 1650 e, per portare a compimento il suo progetto, contrasse numerosi debiti che, nel 1677, ammontavano alla astronomica cifra di 9098 scudi e 90 baiocchi. Grazie ad un dettagliato resoconto del disegno e del funzionamento di quei complicati congegni, redatto dal maestro e dato alle stampe a Roma (*Dichiaratione della Galleria armonica*, 1676), siamo in grado di ricostruirne visivamente l'aspetto. La cosiddetta "macchina maggiore" era costituita da ben sette strumenti (clavicembalo, organo, tre diversi tipi di spinetta, violino, lira ad arco) che potevano essere azionati contemporaneamente, o in varie combinazioni, attraverso un'unica tastiera; pur non essendo ben chiara la loro disposizione all'interno dell'ambiente, sappiamo che l'allestimento comprendeva anche una decorazione pittorica eseguita da Gaspar Dughet. Altrettanto ricca era la composizione della "macchina di Polifemo e Galatea", di cui si conserva ancora il cembalo – il cosiddetto "Golden Hapsicord" – entrato a far parte delle raccolte del Metropolitan Museum di New York nel 1902. Polifemo, assiso su una montagna, suona una sorta di cornamusa (la "soredellina") per attrarre l'attenzione di Galatea, e al contempo una teoria di tritoni e nereidi trasportano il cembalo, annunciati da Cupido seduto su una conchiglia portata da un delfino. Gli elementi figurati, tutti dorati, si completano con i rilievi rappresentanti il *Trionfo di Galatea*, mentre alcune tele con scene marine, sempre di Gaspar Dughet, sono andate perdute. Le componenti scultoree furono eseguite nel 1665 dal noto intagliatore di origine svizzera Gian Giacomo Reyff (ASR, *30 Notai Capitolini*, uff. 2, vol. 255, in Barbieri 2002), impegnato in quegli anni per i



più importanti committenti romani, dalla principessa Olimpia Aldobrandini ai cardinali Girolamo Farnese e Antonio Barberini. L'invenzione compositiva è invece stata attribuita a Ludovico Gimignani, pittore di forte impronta berniniana e attivo per la cerchia dei Rospigliosi; il suo lavoro nel campo dei progetti scultorei è noto per l'ideazione del *monumento al cardinale Agostino Favoriti*, scolpito poi da Filippo Carcani ed eretto in Santa Maria Maggiore, il cui bozzetto è conservato al Museo del Palazzo di Venezia (v. scheda n. 67). La critica è concorde nell'assegnare proprio a Gimignani l'esecuzione del bel modello in terracotta dorata del clavicordo per Todini, già nella collezione di Evangelista Gorga e ora in deposito presso il Museo degli Strumenti Musicali. L'opera, montata su una base in legno nero, non presenta grosse variazioni rispetto alla "macchina" oggi a New York e nel complesso anche le condizioni conservative sono buone, se si esclude la perdita delle dita di alcuni personaggi e del drappo svolazzante intorno al corpo di Galatea. La qualità scultorea e la plasticità delle figure rivela l'intervento di un esperto plastificatore, capace di declinare con sapienza anche le diverse modalità espressive, come si legge nel volto estatico di Galatea o nello sguardo concentrato di Polifemo, intento a suonare

la "sordella". Se una certa assonanza stilistica con la produzione grafica di Gimignani è piuttosto evidente – soprattutto con i numerosi disegni accademici di nudo conservati all'Istituto Nazionale per la Grafica –, risulta di contro più problematico attribuire al pittore anche la realizzazione del modello in esame, dal momento che niente si conosce della produzione scultorea dell'artista. Pare dunque plausibile, come per il *Monumento Favoriti*, che Gimignani abbia fatto ricorso ad uno scultore esperto, e dunque si può supporre che abbia affidato la traduzione plastica della sua idea proprio allo stesso Reyff, intagliatore di indubbio talento.

Bibliografia

Pollens 1990, p. 33; Barberini 1991, p. 19; Cervelli 1994, pp. 304-305; Hammond 1999, pp. 203-204; Barbieri 2002, pp. 571-577; Barbieri 2006, pp. 304-305.

45. Ercola Ferrata

(Pellio Intelvi 1610 – Roma 1686)

Allegoria della Fede con il ritratto del cardinale Lelio Falconieri

1665-1666

terracotta; cm 52 x 44,5 x 32,5

Inv. GNA 2556; Collezione Fassini; 1972, Acquisto Heim Gallery, Londra

A partire dal 1665, la cappella Falconieri, nella tribuna della chiesa di San Giovanni dei Fiorentini, divenne il luogo di incontro e di confronto per i tre più importanti scultori della generazione successiva a quella di Bernini ed Algardi. Sotto la direzione di Borromini, Antonio Raggi scolpiva, in uno stile dichiaratamente berniniano, il *Battesimo di Cristo* per la nicchia dell'altare maggiore, mentre a Domenico Guidi fu affidata l'allegoria della Carità per il *sepolcro di Orazio Falconieri e Ottavia Sacchetti* per la nicchia di destra. Di fronte, Ercole Ferrata, forse da un'idea del maltese Melchiorre Cafà, eseguiva la figura della *Fede* per il *monumento del cardinale Lelio Falconieri*, creando uno dei suoi massimi capolavori.

Nel 1664 in previsione della morte, il committente Orazio Falconieri passò le redini del cantiere nelle mani del figlio ed erede Paolo Francesco che si dedicò con impegno a dare una rapida conclusione alla cappella, a cominciare dalla scelta degli scultori per il gruppo dell'altare maggiore e dei monumenti funebri. Restando ferma la volontà di non utilizzare le statue in precedenza scolpite per quella sede da Francesco Mochi (oggi al Museo di Roma), Paolo Francesco commissionò un secondo gruppo del *Battesimo* ad Antonio Raggi,



che firmò il contratto di allogazione il 19 marzo del 1665 per un compenso di 2300 scudi. Il 29 dicembre dello stesso anno fu redatta la “polizza” di Domenico Guidi per l’esecuzione della figura della *Carità* destinata al sepolcro di Orazio e della moglie Ottavia Sacchetti; è plausibile che proprio in quei giorni anche Ercole Ferrata stipulasse il medesimo accordo con Falconieri, anche se il documento riferito alla sua *Fede* non è mai stato rintracciato nelle carte dell’Archivio della famiglia a Carpegna. In linea generale, il contratto di Guidi, e dunque di Ferrata, non differisce molto da quello di Antonio Raggi. I maestri si impegnavano ad eseguire i due modelli, “in piccolo a’ soddisfazione del detto Signor Paulo francesco, e poi farne un’altro [...] in grande, come ha’ da essere la detta opera di marmo [...]”; la consegna della scultura “Lavorata, Lustrata con tutta l’isquisitezza, e diligenza” era prevista entro la fine del 1667. Nella cifra complessiva di 800 scudi non era incluso l’acquisto del marmo, a carico degli artisti, mentre il trasporto dalle rispettive botteghe alla chiesa dei Fiorentini spettava a Falconieri. Il lavoro si protrasse un po’ più a lungo del previsto e solo il 26 marzo del 1669 il capomastro Antonio Fontana annotava nei suoi conti di “haver preso allo studio del Signor Ercole ferrata la Statua rappresentante la Fede che va alla suddetta Nicchia [...] condotta alla Chiesa tirata sù, e messa in opera”. Parimenti, riferiva di aver collocato anche “l’altro Deposito incontro il suddetto con Colonne simile basamento, piedistalli Statue, et Arme” (AFC, *Luoghi Pii, I, S. Giovanni dei Fiorentini Chiesa, ed Ospizio in Roma ed in Napoli. Dal 1519 al 1842, f.n.n.*, è segnalato in Salerno – Spezzaferro – Tafuri 1973, p. 247).

Sulla base dell’inventario *post mortem* di Ferrata redatto nel 1686 apprendiamo che nel suo studio di via delle Carceri Nuove erano conservati tre modelli per la figura della *Fede*, due dei quali autografi mentre il terzo registrato sotto il nome di Melchiorre Cafà, allievo e collaboratore del maestro prematuramente scomparso nel 1667 (Golzio 1935, pp. 67, 73). Attualmente sono noti ben 6 esemplari in terracotta di quest’opera che, con alcuni scarti qualitativi e stilistici, testimoniano le diverse fasi dell’evoluzione di tale composizione. Tra le primissime idee tradotte nella creta si deve collocare il bozzetto oggi al Fitzwilliam Museum di Cambridge (h. cm 36,3, inv. M.6-1988) che differisce in maggior grado dalla versione marmorea per la posizione delle gambe con la particolare sporgenza della sinistra in luogo della destra. La freschezza del modellato suggerisce la fase iniziale della sperimenta-

zione, mentre l’alta qualità esecutiva ha fatto cautamente ipotizzare che la statuetta possa essere stata eseguita da Cafà, come ricordato nel già citato inventario del 1686 (Montagu 2006). Ancora ad uno stadio iniziale pertiene l’esemplare acquistato nel 1960 dal Toledo Museum of Art (h. cm 37,7, inv. 60.4) e ritenuto autografo da Olga Raggio (*Art in Italy...* 1965, cat. 46). Seguono altri tre modelli di una fase che potremmo definire intermedia: tra questi spicca per qualità e finezza d’esecuzione proprio quello conservato a Palazzo Venezia (h. cm 52), mentre meno felici e forse da ritenere repliche di bottega sono le terrecotte del soppresso Museo Artistico Industriale di Roma, ora in deposito presso la Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini (Brugnoli 1960, pp. 339-345), e quella in collezione privata (h. cm 45), pubblicata da Fagiolo dell’Arco (1996). Infine, il modello del Museum für Kunst und Gewerbe di Amburgo (h. cm 40, inv. 1969.143), ritenuto concordemente autografo di Ferrata, rappresenta la versione definitiva poi tradotta in grande, soprattutto per la riproposizione fedele della posa delle figure e delle evoluzioni del panneggio.

La statuetta conservata a Palazzo Venezia potrebbe dunque rappresentare il modello in piccolo mostrato da Ferrata a Paolo Francesco Falconieri per ottenere l’approvazione definitiva e dare inizio ai lavori. La *Fede*, che adesso ha perduto la mano destra con la quale teneva il calice, presenta infatti una superficie levigata e rifinita nei dettagli, così come ben caratterizzato è anche il ritratto di profilo di Lelio Falconieri entro il medaglione sorretto dall’angelo. “L’espressione estatica e vagamente sentimentale” della figura allegorica, così come “il panneggio risolto in forma accademica” (Barberini 1991) sono caratteristiche peculiari dello stile maturo di Ferrata e concorrono, una volta di più, a confermare l’attribuzione.

Bibliografia

Venturi 1931; Faldi 1972, pp. 38-39; Barberini 1991, pp. 53-54; Barberini 1994, p. 128; Bacchi 1996, p. 803; Fagiolo dell’Arco 1996, pp. 27-30; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 133-134, 506; Montagu 2006, pp. 68-71, 245.

46. Ercole Ferrata

(Pellio Intelvi 1610 – Roma 1686)

Modello di un Tritone per la Fontana di “Portogallo”

1677

terracotta; cm 40,5 x 19,5 x 21,3

Inv 4258; 1922, Acquisto Sestieri
Restauro: 1970



Nel 1677, l’ormai anziano Gian Lorenzo Bernini venne coinvolto nella famosa impresa della Fontana di Portogallo, commissionata da Dom Luís de Meneses, III conte di Ericeira, e destinata al giardino del suo palazzo dell’Annunciada sulle colline di Lisbona (oggi Palácio Nacional de Queluz); pur trattandosi di un importante progetto

internazionale, il cavaliere decise di non partecipare direttamente riservandosi l'incarico di direttore dei lavori. L'ambasciatore portoghese a Roma, il primate di Braga Dom Luís de Sousa, si occupò di garantire per il conte di Ericeira che Bernini provvedesse alla realizzazione del disegno della fontana e fornisce le misure delle varie componenti figurative, dominate dal *Nettuno* stante su una conchiglia sorretta da delfini a sua volta circondata da quattro *Tritoni*. In pieno accordo con i committenti, i modelli e le sculture furono affidate al sapiente scalpello di Ercole Ferrata che, a sua volta, si avvale di un unico collaboratore di provata esperienza identificabile, sulla scorta delle affermazioni di Balduino, con Michele Maille (Balduino ed. 1974, p. 392). L'applicazione di Ferrata all'esecuzione delle opere lusitane dovette essere piuttosto alterna, poiché durante il mese di agosto di quel 1677, lo scultore era contemporaneamente impegnato a Villa Medici, per conto del Granduca Cosimo III, nelle delicate operazioni di incasso e di trasporto fino alla Ripa di tre celebri sculture antiche - la *Venere*, l'*Arrotino* e i *Lottatori* - in partenza per Firenze. Imbarcati sulle feluche il 16 agosto, i marmi lasciarono Roma alla volta di Livorno, in attesa che il 28 settembre successivo Ferrata li raggiungesse nella capitale granducale per completare l'opera di restauro: solo in quelle poche settimane di fine estate lo scultore poté dedicarsi pienamente ai lavori per la fontana, predisponendo inoltre gli interventi anche per il periodo della sua assenza, che si sarebbe protratto fino alla metà di febbraio del 1678. È dunque altamente probabile che Ferrata, in quel lasso di tempo, abbia realizzato i modelli di almeno alcune delle statue: tra queste, come si evince dal dettagliato inventario *post mortem* dello studio di via delle Carceri Nuove, figurava anche "Il Tritone di creta una figura" (Golzio 1935, p. 66) da identificare, quasi certamente, con la terracotta ora conservata a Palazzo Venezia.

L'opera venne pubblicata per la prima volta da Fraschetti (1900) - quando ancora si trovava nella collezione del pittore Simonetti - con l'attribuzione a Bernini e fu messa in relazione con la *Fontana del Tritone* di piazza Barberini, con la conseguente datazione intorno al 1640. Santangelo (1954) ne riconfermò la paternità ma individuò la traduzione finale nella *Fontana del Moro* di piazza Navona, pur mantenendo aperta la possibilità che potesse trattarsi di un modello per una "fontana da cortile simile a quella [...] in Palazzo Massimi all'Aracoeli". Per giungere alla corretta connessione del pezzo con i lavori per il conte di Ericeira si dovranno attendere i più recenti contributi di Barberini (1996) e poi di Montagu

(1998) che, insieme ad altri autori, ha ricostruito l'intera vicenda della commissione lusitana. Il *Tritone* si erge su un ristretto piedistallo fino all'altezza delle ginocchia e sorregge con il braccio sinistro un cartiglio per lo stemma che verrà poi istoriato solo nella versione definitiva. Il braccio destro è stato eliminato a seguito di un restauro del 1970 poiché non originale ma, prima di quell'intervento, le foto storiche lo immortalano alzato a sostenere una buccina - anch'essa rimossa - da cui doveva uscire lo zampillo d'acqua; il volto del *Tritone*, dalle guance rigonfie per lo sforzo di soffiare, presenta un foro tondo in prossimità della bocca che corrispondeva al punto di congiuntura con la buccina. Il tratto rapido con cui lo scultore asporta la materia, lasciando a vista i segni del cavaterra e della stecca, unito alla "modellazione secca e sommaria dell'anatomia" (Montagu 1998) sono caratteri che ben si confanno allo stile plastico di Ercole Ferrata e concorrono a riconfermare l'attribuzione allo scultore intelvese.

Bibliografia

Fraschetti 1900, p. 124; Santangelo 1954, p. 80; Wittkower (1955) 1980, p. 226 cat. 55; Bernini Pezzini 1986, pp. 34-35; Barberini 1996, p. 74; Delaforce - Montagu - Varela Gomes - Soromenho 1999, pp. 804-811; Vigiariolo 2009, p. 87.

47. Bottega dei Mazzuoli

Putto seduto su una conchiglia
1667-1725 ca.

terracotta; cm 20,4 x 16,4 x 9

Inv. 1189-2; Donazione Magni; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1354



Ceduta nel 1920 dal Castel Sant'Angelo, la piccola terracotta presenta una serie di mutilazioni piuttosto gravi, mancando della testa, dei due avambracci e della gamba destra dal ginocchio in giù. Il *Putto* ha il busto alquanto allungato e sta seduto su una conchiglia, anch'essa in stato frammentario, che a sua volta si imposta su di una base circolare in terracotta. La superficie corporea della figura è levigata con accuratezza e la lieve pinguetudine infantile è modellata con sapiente plasticità. È forse per queste indubbe qualità esecutive che Mariani (1929-1930), nel pubblicare il pezzo per la prima volta, pensò di attribuirlo a Bernini. Qualche anno più tardi, Santangelo (1954) avanzò il nome di Giuseppe Mazzuoli, che l'avrebbe eseguito "in un momento attiguo alla collaborazione con il Bernini nei giorni del suo primo soggiorno romano e della susseguente collaborazione con il Bernini in Siena". Stando dunque alle indicazioni dello studioso, Mazzuoli avrebbe realizzato l'opera dopo il suo arrivo a Roma nel 1667, anno in cui entrò nello studio di Ferrata lavorando sotto la direzione di Melchiorre Caffà, e i primi anni Settanta del Seicento, quando iniziò la collaborazione con Bernini, fornendo i modelli per le figure della *Fede* e della *Carietà* (1672) per l'altare del Santissimo Sacramento. Lo stato di conservazione così compromesso e la grande quantità di statuette di analoga iconografia prodotte in quel tempo, anche come modelli utilizzati da pittori, inducono a considerare con cautela le indicazioni di Santangelo e, in mancanza di ulteriori termini di confronto, suggeriscono di ampliare i termini attributivi alla bottega dei Mazzuoli, comprendendo in essa, oltre a Giuseppe (1644-1725), anche il fratello maggiore Giovanni Antonio (1639-1714) e il nipote Bartolomeo (1674-1748).

Bibliografia

Mariani 1929-1930, p. 59; Santangelo 1954, pp. 81-82.

48. Cosimo Fancelli

(Roma 1618-1688)

Apparizione della Madonna di Savona
1669-1674

terracotta; cm 85,5 x 49 x 17,5

Inv. GNA 2554; Collezione Fassini; 1971, Acquisto Heim Gallery, Londra
Restauro: 1997, Roberto Della Porta

La nobile famiglia dei Gavotti di Savona, iscritta al patriziato genovese per la prima volta nel 1626, coltivava interessi anche nella città di Roma ed in particolare manteneva stretti rapporti con i Barberini. Nel



1657 Giovanni Battista Gavotti fece richiesta di erigere la propria cappella nel transetto sinistro della chiesa di San Nicola da Tolentino già dedicata alla Madonna di Savona, ma la sua domanda non poté essere accolta poiché quel sito era già stato riservato al principe Camillo Pamphilj. Dopo la sua scomparsa, furono i nipoti Nicola e Carlo a portare avanti l'iniziativa e il 2 marzo del 1661 ottennero in concessione la seconda cappella a sinistra e ne affidarono la progettazione architettonica a Pietro da Cortona; i lavori si protrassero fino al 1669, anno della morte del maestro, per

essere proseguiti da Ciro Ferri che terminò l'impresa entro il 1674. Per quanto riguarda la decorazione scultorea, le statue laterali furono commissionate ad Antonio Raggi ed Ercole Ferrata, autori rispettivamente del *San Giovanni Battista* e del *San Giuseppe*, mentre il rilievo dell'altare maggiore fu scolpito da Cosimo Fancelli, scultore cortonesco per eccellenza. La pala marmorea doveva raffigurare l'*Apparizione della Madonna della Misericordia*, evento realmente accaduto nei pressi di Savona l'8 aprile del 1536, quando la Vergine si manifestò per la seconda volta al contadino

Antonio Botta pronunciando le parole "Misericordia e non giustizia". Dal momento che Cortona progettò l'intera cappella è ragionevole supporre che possa aver fornito anche il disegno del rilievo d'altare, di cui tuttavia esiste uno schizzo di mano di Ciro Ferri all'Istituto Nazionale della Grafica (F.C. 12441r) che, per le sue caratteristiche, è stato ritenuto piuttosto un *d'après* per una versione ridotta della composizione destinata forse ad un altare o ad una riproduzione in metallo (Montagu 1997). In effetti il modello in esame, assai più che il marmo finale, risulta molto pittorico nel tratto e ben si conforma allo stile vibrante ed intenso di Pietro da Cortona. La terracotta, proveniente dalla collezione del barone Alberto Fassini, è stata acquistata dallo Stato Italiano sul mercato antiquario londinese nel 1971, e conserva ancora intatta la delicata immediatezza del tocco di Fancelli, particolarmente incline alla modellazione per aver partecipato, sempre sotto la direzione del Berrettini, ai cantieri decorativi di Santa Maria in Vallicella (1644-1648) e di Santa Maria della Pace (1657 ca.) in qualità di stuccatore. Secondo la tradizione, la scena è ambientata sulla riva di un ruscello presso il quale il contadino si inginocchiò a mani giunte vedendo una intensa fonte di luce sull'altra sponda ove, su una roccia, comparve la Vergine. Botta, portandosi le mani al petto, osserva rapito la Madonna che ricambia il suo sguardo aprendo le braccia nel classico gesto della misericordia; ben visibile è il ruscello che divide le due figure, mentre un vivace gioco di luce è scaturito dalle profonde scalfitture della materia che caratterizzano gli alberi sullo sfondo. L'effetto di freschezza atmosferica così evidente nel modello si perde fin quasi a raggelarsi nella tavola di San Nicola da Tolentino ove un processo di semplificazione viene ad impoverire la composizione, a cominciare dalla sparizione del corso d'acqua, fino alla drastica riduzione degli alberi sullo sfondo, più piccoli nelle dimensioni e goffi nelle proporzioni. Soprattutto è la figura della Vergine a farsi più fredda ed accademica, perdendo quel tocco barocco del manto svolazzante che le si avvolgeva intorno al ventre, mentre viene modificata anche la posizione delle braccia, non più rivolte verso il basso ma ora aperte orizzontalmente. Secondo la Montagu (1997), la discrasia tra le due versioni riflette "i problemi inerenti alla trasposizione di una visione da pittore, che può essere realizzata in maniera relativamente facile in terracotta" ma non altrettanto agevolmente nella meno malleabile superficie del marmo. Del resto, questa tendenza alla riduzione degli eccessi decorativi barocchi si

apprezza anche in altre opere di Fancelli come, ad esempio, nel bel rilievo raffigurante *Cristo con San Giacomo, San Giovanni e la loro madre* scolpito per la chiesa di Santa Maria Portae Paradisi (1645 ca.). A riprova del maggiore impatto del modello rispetto all'opera finita si segnala l'esistenza di una stampa di Giovanni Antonio Faldone (XVII secolo, pubblicata da Zandri 1987) che riproduce proprio la terracotta in esame.

Bibliografia

Venturi 1931, II, tav. XL; Faldi 1972, pp. 36-37; Zandri 1987, pp. 159, 160 fig. 36; Montagu 1991, p. 83; Magnani 1992, pp. 309-310; Barberini 1991, p. 50; Montagu 1997, p. 442; Ferrari – Papaldo 1999, p. 505; Cannata 2003a, pp. 211-212.

49-56. Alessio Pellegrini
(documentato a Urbino 1636-1676 ca.)

49. *Sant'Anna e la Vergine bambina*

Inv. 13197

Iscrizione: ALESIIUS PELLEGRINUS/
CAMER FECIT ANNO/ 1671



50. *Sant'Antonio da Padova*

Inv. 13198

Iscrizione: ALESSIO P. FECIT CAMO/
1669



51. *San Raimondo da Peñafort*

Inv. 13999

Iscrizione: ALESIIUS PELLEGRINUS/
CAMERIS/ FECIT ANNO 1671



52. *Madonna col Bambino*

Inv. 13200

Iscrizione: ALESSIO PELLEGRINI
FECIT CAM/ 1669



53. *Santa Francesca Romana*

Inv. 13301

Iscrizione: ALESSIO PELLEGRINI
FECIT CAM/ 1669



54. *Tobiolo e l'angelo*

Inv. 13202



55. *Maria Maddalena*

Inv. 13302



56. *San Filippo Neri*

Inv. 13976

1669-1671

terracotta dorata; 23 x 19
(deposito); 1949, Collezione Gorga



57. Bonaventura Pellegrini

(attivo nella seconda metà del XVII secolo)

Santa Rosa da Lima

1671

terracotta dorata, 23 x 19

Inv. 13201 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Iscrizione: BONA.RA PELLEGRINI/ F/ A. 1671/ [...]



I nove rilievi di forma ovale sono stati identificati da Berberini nel 1991 che, sulla base della lettura di alcune iscrizioni, ha potuto assegnarli agli scultori Alessio e Bonaventura Pellegrini, quest'ultimo autore soltanto dell'ovale con *Santa Rosa da Lima*.

Ancora piuttosto scarse sono le notizie biografiche relative ai due artisti originari di Camerino e figli del pittore milanese Giovanni Antonio, ma alcune recenti ricerche archivistiche pubblicate da Mazzalupi (2009) consentono di meglio definire il loro percorso nel contesto della scultura marchigiana della seconda metà del Seicento. Alessio nacque intorno al 1636 e si guadagnò ben presto l'appellativo di "scultore virtuoso" lavorando estesamente fino al tempo della sua morte, avvenuta poco dopo il 1676. A lui si assegnano tradizionalmente due statue di *San Nicola da Tolentino* e *Santa Monica* nella chiesa di Sant'Agostino a Fano, e la decorazione della cappella della Concezione nel duomo di Urbino, una vasta impresa che lo tenne impegnato per tutto il corso degli anni Sessanta del Seicento. Mentre il vocabolario ornamentale della volta risulta piuttosto convenzionale, le quattro statue dei Patriarchi (*Abramo, Jesse, San Zaccaria, San Giuseppe*) mostrano come Pellegrini avesse elaborato una cifra stilistica

autonoma improntata al classicismo di ascendenza emiliana piuttosto che agli eccessi espressivi del barocco romano (Arcangeli 1993). Nel 1671, lo scultore venne chiamato dal capitolo della cattedrale di Camerino in previsione della realizzazione di una statua di papa Clemente X "con ornamenti vaghissimi di stucco" (Mazzalupi 2009) e, sempre nello stesso duomo, decorò tra il 1671 e il 1674 la cappella del cardinal Giacomo Franzone, dedicata ai santi Carlo Borromeo e Filippo Neri, oggi distrutta. Infine, Aristide Conti nella sua guida su *Camerino e dintorni* (1872, p. 223), ricorda l'esistenza di due lavori "condotti allo stecchetto in terracotta" raffiguranti *Sant'Anna* e *San Venanzio*, firmati e datati rispettivamente 1671 e 1674. Le notizie relative al fratello Bonaventura sono viceversa assai ridotte e si limitano a poche informazioni biografiche. Di lui sappiamo infatti che nacque intorno al 1647 e, dopo aver sposato nel 1671 Margherita Gattaluci, morì nel 1681 (Mazzalupi 2009). La sua unica opera nota risulta al momento soltanto l'ovale di Palazzo Venezia con la *Santa Rosa da Lima*, datato 1671, la cui tipologia si conforma appieno al resto del ciclo con la cornice decorata da fogliami inghirlandati e, al centro, la santa con il Bambino in grembo e un angelo alla sommità nell'atto di sostenere sul suo capo una corona di rose. Si nota tuttavia una fattura un poco più rigida e un modellato meno fluido rispetto alle terrecotte eseguite da Alessio, ove la maggiore padronanza della tecnica si sposa con una gentilezza di tratto di stampo decisamente classico. Ne sono esempio i delicati colloqui di sguardi tra *Sant'Anna* e *la Vergine* e tra la *Madonna* e *il Bambino*, mentre risulta più drammatica nei toni la composizione del rilievo con la *Maddalena*, colta di spalle e inginocchiata in preghiera imbracciando la croce. Altrettanto interessante è la varietà di soluzioni decorative, sempre a elementi vegetali, elaborate per le cornici; in particolare su quella che delimita il *Sant'Antonio da Padova* si notano le stelle e il monte a tre cime che Barberini (1991) ha proposto di identificare nello stemma della famiglia Albani ipotizzando una commissione da parte del cardinale Gianfrancesco, futuro papa Clemente XI. Più di recente, Mazzalupi (2009) ha suggerito in alternativa di riconoscervi i simboli della nobile famiglia Savini di Camerino.

Bibliografia

Barberini 1991, pp. 51-52; Arcangeli 1993, pp. 381-382; Mazzalupi 2009, pp. 36-37.

58. Paolo Naldini

(Roma 1614-1691)

Angelo porta mensola

1673

terracotta; cm 28 x 21,5 x 14,5

Inv. 1201; Donazione Coltellacci; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1279

Nel 1673, nella navata centrale della chiesa di San Marcello al Corso, venne realizzato un pulpito su disegno di Matthia De Rossi; i parapetti marmorei furono eseguiti dallo scalpellino Carlo Torriani mentre l'*Angelo* in stucco che a mo' di cariatide sorregge la struttura è opera di Paolo Naldini. Tale soluzione riprende l'invenzione già sperimentata da Gian Lorenzo Bernini in Santa Maria del Popolo, ove Antonio Raggi aveva modellato *Angeli* e *Putti* a sostegno delle cantorie (1656-1657). Del resto anche l'impresa di San Marcello nasceva sotto l'egida berniniana dal momento che De Rossi era il suo discepolo prediletto, mentre Naldini era stato definito dal maestro il più "bono", dopo il Raggi, nell'arte dello stucco.

La difficoltosa posizione della figura angelica venne dunque messa a punto da Naldini attraverso un modello in terracotta oggi al Museo di Palazzo Venezia, e qui giunto nel 1920 dalle raccolte di Castel Sant'Angelo. Il piccolo rilievo si presenta ancora in buono stato conservativo e si rilevano soltanto la rottura dell'avambraccio e del piede destro e una frattura nel panneggio all'altezza della gamba sinistra. Nel 1948 Federico Hermanin attribuì il pezzo ad Antonio Raggi, ma già Santangelo nel suo *Catalogo delle Sculture* (1954) riferiva correttamente l'opera a Naldini mettendola in relazione con il pulpito di San Marcello, ed evidenziando la particolare vigoria della modellazione, messa ancor più esaltata dalla levigatezza della parete retrostante. Questa qualità della plastica di Naldini, e la sua predilezione per materiali malleabili come lo stucco, sono un probabile retaggio della sua formazione come pittore, in seno alla bottega di Andrea Sacchi (1599-1661).

L'angelo è assiso su un globo su cui sono incise alcune stelle, e sorregge con entrambe le braccia il piano della struttura soprastante. Tutta la figura è impegnata nello sforzo; così l'ala sinistra distende orizzontalmente mentre la testa si rechina, incorniciata da uno svolazzo del manto che ne attutisce l'impatto con la materia dura. La vivacità plastica evidenziata da Santangelo ben si manifesta nella resa anatomica dell'angelo, dal corpo snello e nervoso, e nei risvolti della veste dai contorni taglienti e quasi grafici. Questa caratteristica così evidente nel



modello si viene a perdere nella redazione in stucco di San Marcello, che risulta più compressa e di conseguenza appesantita nel panneggio, tanto che Santangelo ne ha ipotizzato l'esecuzione da parte di un secondo artefice ma su modello di Naldini.

Bibliografia

Mostra di Roma secentesca 1930, cat. 855; Hermanin 1948, p. 280; Santangelo 1954, p. 90; Barberini 1991, p. 53; Barberini 1996, p. 76; Ferrari – Papaldo 1999, p. 509.

59. Lorenzo Vaccaro, attribuito
(Napoli 1655 – Torre del Greco 1706)

Immacolata

ultimo quarto XVII secolo
terracotta; cm 49,5 x 24 x 14

Inv. 5240; 1927, prelazione Trincheri Scavino

L'opera, già di proprietà di Maria Trincheri Scavino, fu fermata all'ufficio Esportazione di Milano e acquistata dallo Stato Italiano nel 1927. La terracotta, di colore bruno intenso, risulta nel complesso ben conservata



anche se si notano alcune fratture di qualche entità alla base, sul braccio destro, e la perdita del dito mignolo della mano sinistra; due estese macchie scure all'altezza delle gambe sono probabilmente da interpretare come bruciateure occorse durante la cottura. Da un punto di vista iconografico, la figura è stata interpretata come una *VerGINE Immacolata*, tuttavia la mancata raffigurazione della falce di luna e la presenza del drago potrebbero far pensare anche ad una *Santa Marta*.

La statuetta porta una tradizionale attribuzione su basi stilistiche a Lorenzo Vaccaro, scultore napoletano dal talento multiforme attivo nella seconda metà del XVII secolo. Allievo di Cosimo Fanzago, Vaccaro fu fortemente influenzato dalla pittura di Luca Giordano e soprattutto di Francesco Solimena, tanto da essere definito "il Solimena della scultura", tuttavia nella sua arte non rinunciò a trarre spunti ed ispirazione dall'inesauribile inventiva di Gian Lorenzo Bernini. Assai vasta fu

la sua produzione decorativa in stucco come dimostrano, tra tutte, le figure di *Sant'Elena*, *Costantino* e la *Gloria con Dio Padre e cherubini* nella cappella del Crocifisso della chiesa di San Ferdinando a Napoli, ma altrettanto apprezzate furono le sue qualità di ideatore ed esecutore di opere d'oreficeria: basterà ricordare il bel *San Michele che trafigge il drago* nella cappella del Tesoro di San Gennaro, o le sculture raffiguranti le *Quattro parti del mondo* (1690-1691) in argento, ebano e pietre preziose, donate dal vicerè di Napoli, Francisco de Benavides, al re Carlo II e in seguito destinate alla cattedrale di Toledo. Bernardo De Dominicis, nelle pagine dedicate all'artista, sottolinea le sue qualità di plastificatore, soprattutto nell'arte dello stucco, nella quale Lorenzo "fece apparire uno stile nuovo, così nei bei panneggi come ne' nudi, disegnati eccellentemente e concepiti con nobile idea nei componimenti e nelle mosse" (*Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani*, Napoli 1846, IV, p. 243). Questo gusto particolare nella disposizione dei panni è ben manifesto nell'opera in esame soprattutto nello studio del mantello che deborda sul fianco destro della figura e si frange in numerose pieghe dai contorni ondulati e fortemente pittorici. Caratteri analoghi nell'impostazione compositiva e nel disegno ridondante delle vesti, si riscontrano anche nella terracotta raffigurante *l'Allegoria della Predicazione* (Napoli, Museo Nazionale di San Martino) eseguita da Lorenzo in collaborazione con il figlio Domenico Antonio (1678-1745), e nella bella statuetta di *Re David* (New York, collezione privata), poi tradotta in marmo da Vaccaro alla fine della sua carriera per una nicchia della chiesa napoletana di San Ferdinando.

Bibliografia Inedito.

60. Cerchia di Giuseppe Mazzuoli

(Siena 1644 – Roma 1725)

San Gregorio Magno

ultimo quarto XVII secolo

terracotta; cm 35,5 x 15,5 x 8,5

Inv. 10352; 1947, Donazione Nicod Sussmann

La statuetta in terracotta, raffigurante *San Gregorio Magno*, è stata ricoperta, in epoca imprecisata, da una vernice scura probabilmente per simulare l'effetto del bronzo. Si nota inoltre una profonda fessura all'altezza del collo, mentre la sezione destra della base parrebbe un'aggiunta successiva. Il santo indossa la tiara pontificia che si intuisce decorata con pietre preziose e perle,



mentre una fascia a motivi vegetali percorre i bordi del piviale; la buona qualità d'esecuzione si riscontra inoltre nella caratterizzazione fisiognomica e nella espressione meditata del papa.

L'opera è giunta a Palazzo Venezia nel 1947 come dono di Margaret Nicod Sussmann in memoria del cognato Ludwig Pollak ma già in precedenza era stata pubblicata da Brinckmann (1923) che vi riconobbe una primissima idea per una delle figure berniniane dei *Padri della Chiesa* a sostegno della *Cathedra Petri* in San Pietro. Santangelo (1954) rifiutò l'identificazione non ravvisando particolari affinità con i vari progetti grafici dell'opera di Bernini, né tantomeno con la versione definitiva in bronzo portata a termine nel 1666. Lo studioso avanzava in alternativa la candidatura di Giovanni Battista Maini (1690-1752) senza tuttavia argomentare la sua affermazione. Qualche

anno più tardi, in un articolo dedicato alla plastica di piccolo formato di Giuseppe Mazzuoli, Ursula Schlegel (1967) tornava ad esaminare la terracotta di Palazzo Venezia assegnandola, seppur dubitativamente, allo scultore senese, soprattutto per la posizione precaria della figura, al limite della perdita d'equilibrio. La proposta della Schlegel è stata poi accolta e maggiormente argomentata dalla Barberini (1991) che ne fissava la data d'esecuzione al 1677, nel periodo successivo all'apprendistato di Mazzuoli nella bottega di Ferrata ove fu a contatto con Melchiorre Caffà; evidenti, secondo la studiosa, sono i richiami alla figura di *San Tommaso di Villanova* scolpita dal maltese in Sant'Agostino a partire dal 1661. L'attribuzione è stata infine accolta ma con riserva anche da Ferrari e Palaldo (1999).

In effetti, ad un esame approfondito della terracotta, qualche dubbio sul nome di Mazzuoli si può sollevare, soprattutto per la maniera di modellare i panni che, nelle opere certe dello scultore senese, risulta più morbida e quasi gommosa. Di contro la posizione così sbilanciata di *San Gregorio* è invece piuttosto caratteristica delle sue figure, basti pensare ai *santi Matteo e Taddeo* originariamente nel duomo di Siena ed oggi al Brompton Oratory di Londra.

Si deve inoltre tener presente che Giuseppe, nel corso della sua lunga carriera romana, mantenne sempre stretti legami con la bottega della famiglia a Siena, collaborando con il fratello maggiore Giovanni Antonio (1639-1714) e con il nipote Bartolomeo (1674-1748). E proprio una certa affinità compositiva si riscontra con la statua raffigurante *San Tommaso di Villanova* nella chiesa di San Martino a Siena databile intorno al 1685, eseguita a quattro mani da Giuseppe e Giovanni Antonio. Dunque pare più corretto avanzare un'attribuzione alla bottega di Mazzuoli, non escludendo un possibile intervento di uno dei suoi meno brillanti parenti scultori, forse del più giovane Bartolomeo.

Bibliografia

Brinckmann 1924, II, p. 59; Santangelo 1954, pp. 79-80; Schlegel 1967, p. 392; Barberini 1991, p. 55; Barberini 1994, p. 123; Ferrari – Papaldo 1999, p. 508.

61. Giuseppe Maria Mazza

(Bologna 1653-1741)

Figura maschile seduta (pastore?)

1676

terracotta giallo-rossastra con tracce di policromia; cm 36,5 x 28 x 28

Inv. 10391; 1949, Collezione Gorga



La piccola terracotta raffigura un uomo nudo assiso e coperto solamente di un drappo che gli cinge la vita a ricoprire il pube. La posizione del personaggio è alquanto sforzata: le gambe sono divaricate e parzialmente ripiegate mentre il busto è sbilanciato all'indietro come in atto di difesa o di sorpresa. Purtroppo non sappiamo a quale improvvisa apparizione la figura stesse assistendo e la perdita quasi totale del braccio destro, che si intuisce sollevato, non aiuta ad interpretare l'evento. Inoltre anche l'avambraccio sinistro e la testa dell'agnello sono andati distrutti e una frattura piuttosto profonda trapassa per intero il busto. La superficie dell'opera è coperta da un residuo di vernice scura, applicata in epoca imprecisata al fine di simulare il più nobile bronzo, ma tale rivestimento non ha impedito di leggere la data e la firma incise sulla roccia, nella parte posteriore: "1676 G.M. Mazza".

Entrata a far parte del Museo di Palazzo Venezia insieme agli altri pezzi della rac-

colta del cantante lirico Evan Gorga, l'opera fu pubblicata da Santangelo (1954) che la attribuì senza incertezze a Giuseppe Maria Mazza, avendone individuato la segnatura. La proposta dello studioso non è più stata messa in discussione e anche di recente Sinagra, nella voce dedicata allo scultore del *Dizionario Biografico degli Italiani* (2009), ne ha riconfermato la validità. La data così precoce nel contesto della carriera dello scultore felsineo, configura la terracotta come uno sorta di esercitazione accademica e quindi senza l'intenzione di una ulteriore traduzione in forme più monumentali ed in altro materiale. Siamo quindi di fronte ad una delle prime opere mai eseguite da Mazza all'inizio del suo percorso artistico, quasi in contemporanea con altre due composizioni in terracotta raffiguranti l'*Adorazione dei pastori* (1675) e il *San Giovannino dormiente* (1676), entrambe in collezione privata (Riccomini 1972, pp. 91, 266). È significativo che Mazza abbia preso le mosse nella professione proprio utilizzando un materiale malleabile come la creta che gli avrebbe consentito di esprimere al meglio la sua vena pittorica, educata negli anni della formazione dapprima nell'atelier di Domenico Maria Canuti (1625-1684), poi all'accademia del nudo di Carlo Cignani (1628-1719) e nello studio di Lorenzo Pasinelli (1629-1700).

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 83; Bologna 1965, pp. 54-55; Sinagra 2009, p. 488.

62. Francesco Aprile, attribuito

(Carona di Bergamo 1654 ca. – Roma 1684)

Santa Anastasia morente

1678-1684

terracotta; cm 15,2 x 41 x 18

Inv. 13308; 1686, Studio Ferrata; 1949, Collezione Gorga

Il 4 febbraio del 1678, ad un anno dall'inizio dei lavori di restauro e ristrutturazione della chiesa di Sant'Anastasia alle falde del Palatino, furono rinvenute alcune reliquie della giovane martire arsa viva durante il regno di Diocleziano. Girolamo Gastaldi, cardinale titolare della chiesa, aveva incaricato il monsignor Francesco Maria Febei, arcivescovo di Tarso e già canonico di Sant'Anastasia, di seguire i lavori ma a causa della sua improvvisa scomparsa (1680) l'incarico passò al fratello ed erede di questi, monsignor Giovanni Battista. Si deve probabilmente a quest'ultimo l'idea di collocare nell'area della *confessio* una statua della santa giacente e con la testa poggiata su una pila di legna; l'opera venne dunque commissionata a Francesco Aprile, giovane e valente collaboratore di Ercole Ferrata, che tuttavia non riuscì a portare a conclusione l'impresa a causa della prematura morte, occorsa il 23 dicembre del 1684. Come ricorda Filippo Titi, nell'edizione del suo *Ammaestramento* del 1686, fu il suo maestro Ferrata a terminare il lavoro, anzi a scolpirlo "quasi del tutto" dal momento che Aprile aveva iniziato soltanto le operazioni di sbazzatura. Difatti, una "Santa Anastasia di marmo non finita con il suo modello in grande" è ricordata nell'inventario della bottega dell'artista a via del Cefalo, redatto all'indomani della sua morte (Marchionne Gunter 1997).

Della scultura esisteva anche un bozzetto di piccole dimensioni, ma di "creta cruda", segnalato nello studio di Ercole Ferrata (Golzio 1935, p. 66) e la critica più recente ha proposto di individuare il pezzo con l'opera ora conservata a Palazzo Venezia (Marchionne Gunter 1997), spiegando le varie fratture – alla base del collo, sulle gambe, in vari punti del basamento – come il risultato di una mal riuscita cottura successiva. La terracotta era presente alle Mostre Retro-



spettive di Castel Sant'Angelo in occasione dell'Esposizione Internazionale del 1911 con l'attribuzione a Francesco Aprile ma nel 1949, al momento della cessione allo stato da parte dell'allora proprietario, il cantante lirico Evan Gorga, la scultura fu inventariata come di autore anonimo.

La santa è distesa su una piccola porzione di terreno e sinuose lingue di fuoco spuntano dalla catasta di legna che le funge da cuscino. Una fitta trama di pieghe percorre il manto che le ricopre trasversalmente le membra, mentre i bordi della veste – preziosamente orlati e fermati sul petto con un gioiello – così come gli sporadici elementi di vegetazione sono descritti con minuziosa precisione, aspetto questo che ha impedito di confermare con certezza l'attribuzione ad Aprile, lasciando aperta la possibilità che possa invece trattarsi di un *d'après*. Per contro, l'esatta riproduzione della parte posteriore, non visibile a causa dell'inserimento della scultura nell'abitacolo sotto l'altar maggiore, porterebbero ad escludere l'eventualità di trovarsi di fronte ad una derivazione.

Con quest'opera, Francesco Aprile si inserisce nella tradizione iconografica di santi e sante giacenti inaugurata agli esordi del XVII secolo da Stefano Maderno con la *Santa Cecilia* per l'omonima chiesa di Trastevere. Più che a questo prototipo, o alla *Santa Martina* di Menghini (1635 ca., chiesa dei Santi Luca e Martina), lo scultore lombardo sembra far riferimento alla *Beata Ludovica Albertoni* di Bernini in San Francesco a Ripa (1671), di cui ripropone l'impetuosa evoluzione del panneggio senza tuttavia eguagliarne la drammaticità d'accenti.

Bibliografia

Mostre Retrospective... 1911, p. 234; Marchionne Gunter 1997, pp. 325-326, 348-349; Cannata 2003b, pp. 78-80.

63. Giulio Cartari

(documentato a Roma dal 1665 al 1691)

Amore e Psiche

1679-1680 ca.

terracotta; cm 30,8 x 25 x 18

Inv. 10396; 1952, Donazione Nicod Sussmann

Restauri: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

La terracotta fu pubblicata per la prima volta da Brinckmann (1923) come opera di ambito vagamente berniniano e forse attribuibile a Massimiliano Soldani Benzi (1656-1740). Giunto al Museo di Palazzo Venezia quale dono della signora Margaret Nicod Sussmann in ricordo del cognato, Ludwig Pollak, il modello fu inserito da Santangelo nel suo *Catalogo delle Sculture* (1954) con un riferimento all'ambito bolognese, per l'affinità con un bronzetto di



Giuseppe Mazza raffigurante *Diana ed Endimione* di proprietà dei marchesi Bevilacqua di Bologna. Si deve a Jennifer Montagu e poi a Bacchi (1996) l'identificazione dell'autore con Giulio Cartari grazie al rinvenimento della versione marmorea della composizione conservata nel Giardino d'Estate di San Pietroburgo. Le vicende materiali della scultura sono poi state definitivamente chiarite da Androsow nei suoi studi dedicati al collezionismo di Pietro il Grande. Il gruppo fu acquistato a Roma nell'aprile del 1719 da Jurij Kologrivov per conto del sovrano alla somma di 1050 talleri. L'agente ricordava che il marmo era stato eseguito per la regina Cristina di Svezia da un allievo di Bernini e che questi lo avrebbe realizzato seguendo un disegno del maestro. Kologrivov inviò *Amore e Psiche* a San Pietroburgo, via Amsterdam, ove giunse soltanto nell'estate del 1721 per essere collocato subito nella Grotta del Giardino d'Estate. Nel 1803 si registra la sua presenza a palazzo Tavriceskij ma il mutamento di sede fu assai breve se già nel 1863 l'opera era nuovamente segnalata nella sua ubicazione originaria, ove ancora oggi si ammira.

Le notizie relative a Giulio Cartari sono al momento piuttosto scarse, tanto che non ne conosciamo ancora di preciso le date di nascita e morte. Di certo lo scultore fu l'allievo prediletto di Bernini e lo seguì – e questa è la prima indicazione certa che lo riguarda – anche in Francia nel 1665 con l'incarico di sbizzare il marmo per il ritratto di Luigi XIV. A lui si deve la copia dell'*Angelo con il titolo della croce* (1671) commissionata per sostituire su Ponte Sant'Angelo l'originale del maestro, oggi in Sant'Andrea delle Fratte; ancora, tra il 1674 e il 1677, fu Giulio a completare le statue della *Verità* e della *Prudenza* e a scolpire interamente quella della *Giustizia* per il monumento di *Alessandro VII* in San Pietro. Sul finire del 1680, Cartari entrò nell'orbita degli artisti di Cristina di Svezia ricevendo regolari pagamenti fino al momento della scomparsa della sovrana: in questi anni eseguì soprattutto restauri di sculture antiche – basterà ricordare la famosa *Clizia* ora al Museo di Ponte Vedra in Spagna – e scolpì il busto di *Cristina* (1682) conservato al Palazzo Reale de La Granja. Se, come riporta Kologrivov, la composizione del gruppo con *Amore e*

Psiche fu veramente disegnata da Bernini bisogna supporre che il maestro l'abbia tracciata negli ultimi anni della sua vita, forse proprio tra il 1679 e il 1680, in un momento molto intenso dell'amicizia con Cristina di Svezia: è dunque in questo stesso lasso di tempo che Cartari può aver eseguito il modello in esame.

Nel complesso il tessuto figurativo è ancora pienamente apprezzabile, anche se si riscontrano la perdita del braccio destro e di parte del mantello di *Psiche*, e il taglio all'altezza del ginocchio della gamba sinistra di *Amore*. La superficie dell'opera risulta quasi del tutto ricoperta da una patina bruno rossastra, probabilmente intesa a simulare il bronzo e a nobilitare l'oggetto; il recente restauro e le analisi di alcuni microcampioni, effettuate dalla dottoressa Claudia Pelosi (Università della Tuscia), hanno dimostrato che i pigmenti di tale colorazione sono pressoché coevi all'esecuzione da parte di Cartari.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, p. 138; Santangelo 1954, p. 84; Bacchi 1996, p. 794; Fagiolo dell'Arco 2002, p. 219; Androsov 2004, pp. 364-365; Giometti 2011, p. 274.

64. Scultore attivo a Roma

Madonna col Bambino e angeli

1680-1720 ca.

terracotta; cm 20,5 x 22 x 4

Inv. 1651; 1920, Castel Sant'Angelo

Il tondo, di ridotte dimensioni, era originariamente montato su un fondo di legno che lo ha preservato da eventuali danni: il suo stato di conservazione è infatti molto buono e non sono evidenti fratture o mancanze. Il rilievo è piuttosto basso e le figure sono definite con vivaci colpi di spatola, mentre lo scultore è intervenuto con lo stecco a solcare variamente lo sfondo e le vesti favorendo un acceso gioco chiaroscurale. La Madonna, sul lato destro della composizione, abbassa il capo ad osservare il Bambino disteso obliquamente sul suo grembo e appoggiato su di un cuscino tondeggiante; a sinistra, due angioletti, scalati nello spazio, vegliano sorridenti su di lui.

Ceduta dal Museo di Castello nel 1920, l'opera è stata studiata per la prima volta da Santangelo il quale, nelle bozze dattiloscritte del suo *Catalogo*, la definì un "eccellente bozzettino" per un tondo da tradurre in bronzo o in marmo, assegnandola ad uno scultore "berniniiano" non meglio identificato. Nella versione a stampa (1954), lo studioso formulò un'ipotesi più compiuta, ravvisando nella tecnica i "modi soliti di Ercole Ferrata", nel periodo in cui



l'artista intelvese era impegnato ad eseguire la bella figura della *Fede* per il monumento del cardinale Lelio Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini (1665-1668), di cui si conserva un modello anche al Museo di Palazzo Venezia (v. 2556). Santangelo inoltre spiega il tratto compendiario e fortemente pittorico dell'insieme con la compresenza in quel cantiere di Pietro da Cortona e Ciro Ferri, che avrebbero dunque influenzato i modi di Ferrata. La stessa interpretazione venne confermata qualche anno più tardi anche da Valentino Martinelli nel catalogo della mostra sul *Seicento Europeo* (1956). Più di recente, soltanto Ferrari e Papaldo sono tornati a far menzione della terracotta, limitandosi tuttavia a riportare le opinioni critiche dei precedenti autori.

A ben guardare, la plastica di piccolo formato di Ercole Ferrata non risulta quasi mai così rapida e indefinita nei tratti mostrando, al contrario, un buon grado di finitezza. Oltre al già citato modello per la *Fede* Falconieri, basterà ricordare la bella terracotta dell'*Angelo con la Croce* preparatoria per la figura di Ponte Sant'Angelo, oggi all'Hermitage di San Pietroburgo (inv. 623), in cui lo scultore si sofferma a defi-

nire con estrema grazia i lineamenti del volto, le ciocche ondulate dei capelli e persino il piumaggio delle ali. Per tentare di risolvere il problema attributivo si deve, a mio avviso, volgere lo sguardo verso qualche altro artista della generazione successiva a quella di Ferrata, e dunque verso uno scultore attivo a Roma tra la fine del Seicento e i primi due decenni del secolo successivo. Tra i possibili candidati si propongono i nomi di Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) o, in alternativa, di Francesco Moderati (1680-1729 ca.). Del primo risulta particolarmente calzante il confronto con la statuetta della *Carità che calpesta l'Avarizia* sempre dell'Hermitage (inv. 618), in cui lo scultore sembra quasi scalfire a colpi rapidi e forti la superficie delle figure, creando solchi profondi nei panneggi e tratti più grafici ed epidermici sulla carne dei vari personaggi. Analogie ancor più stringenti si notano con la bella statuetta della *Carità* di Moderati all'Hermitage (inv. 635), soprattutto nella conformazione della testa dell'allegoria: il volto sommariamente definito, il capo chinato verso sinistra e il manto che lo ricopre soltanto parzialmente sono riproposti con una certa puntualità

anche nella terracotta in esame, mentre un modellato quasi impressionistico accomuna l'aspetto delle due opere.

Bibliografia

Santangelo 1954, pp. 90-91; *Il Seicento europeo* 1956, p. 263; Ferrari – Papaldo 1999, p. 506.

65. Michel Maille

(Saint Claude 1643 ca. – Roma 1703)

Angeli che sorreggono un medaglione con l'effigie di san Ranieri

1682

terracotta; cm 55,5 x 37 x 6

Inv. GNA 2555; Collezione Fassini; 1972, Acquisto Heim Gallery, Londra

L'ultima cappella della navata destra della chiesa di Santa Maria in Aracoeli, dedicata al protomartire Stefano, fu di proprietà della famiglia Margani fin quando, nel 1599, il rampollo Stefano ne cedette una metà ai Benzoni e l'altra ai Mandolini, che la consacrarono anche a San Pietro d'Alcantara. Sul finire degli anni Settanta del Seicento, il monsignore pisano Giacomo de Angelis riuscì ad accordarsi con i precedenti proprietari e ottenne il giuspatronato della cappella; "onde il mentovato Prelato, che fu poi Cardinale, col prezzo di circa sei mila scudi la rinnovò con disegno del Contini, incrostando le mura di marmo, e bardiglio di Carrara; e adempiendo con ciò la deliberazione fatta di fabbricare una cap-

pella in onore di S. Pietro d'Alcantara, per i cui meriti nel dì della sua festa dell'anno 1675, avea riportata da Dio una segnalata sanazione miracolosa" (C. Romano, *Memorie storiche della chiesa e convento di S. Maria in Araceli di Roma*, Roma 1736, p. 79). I lavori di ristrutturazione architettonica furono progettati dall'allievo di Bernini, Giovan Battista Contini (1642-1723) ed iniziarono nel 1682, mentre la ricca decorazione plastica venne affidata a Michel Maille, scultore borgognone attivo a Roma dal 1667 e già apprezzato collaboratore di Bernini per aver eseguito la statua genuflessa di *Alessandro VII* nel sacello chigiano della basilica di San Pietro (1675-1676). A Maille si deve dunque l'intero corredo scultoreo costituito dal *San Pietro d'Alcantara in estasi davanti alla croce* per l'edicola d'altare e dai due rilievi con *Angeli* che sorreggono i medaglioni con *San Ranieri* e *Santo Stefano*, rispettivamente per le pareti di destra e di sinistra.

Di queste ultime composizioni ci restano i modelli preparatori: entrambi già di proprietà del barone Alberto Fassini, furono pubblicati per la prima volta da Aldo Venturi (1931) con l'attribuzione a Gian Lorenzo Bernini. La terracotta con *San Ranieri*, patrono di Pisa, fu poi acquistata nel 1972 sul mercato antiquario inglese (Heim Gallery) da Italo Faldi per la Galleria Nazionale d'Arte Antica ed è ora nel Museo di Palazzo Venezia, mentre l'altra si conserva nella collezione Pico Cellini, sempre a Roma. Quest'ultima differisce dall'opera finita per ritrarre l'effigie di una *Santa* anziché quella di *Santo Stefano*; Fagiolo dell'Arco (1996) ne ha proposto l'identificazione con santa Maria Maddalena de' Pazzi, canonizzata proprio nel 1669 insieme a San Pietro d'Alcantara. Tale difformità si deve quasi certamente alla volontà di mantenere memoria anche dell'antica intestazione del sito a Santo Stefano, evento questo che portò ad una modifica dell'iconografia in corso d'opera.

Il rilievo in esame presenta le caratteristiche di un modello in cui lo scultore mette a punto i dettagli tecnici e compositivi della sua opera: ne sono testimonianze il righello metrico per il riporto inciso sul bordo sinistro della lastra – e presente anche nella versione della collezione Pico Cellini – e la sostituzione di un tassello quadrangolare nella parte bassa, dovuta probabilmente ad una diversa soluzione della posizione delle gambe dell'angelo e del relativo panneggio. Maille si mostra sicuro nella modellazione della terracotta e il suo tratto rapido ed incisivo non perde mai quella delicatezza di tocco che è una delle caratteristiche principali del suo



stile. La gentilezza dei volti di san Ranieri e dell'angelo – quest'ultimo appena accennato nel modelletto – si ritrova inalterata anche nella redazione definitiva dell'Aracoeli, che tuttavia risulta in controparte rispetto al modello per il citato mutamento iconografico che impose una diversa locazione all'interno della cappella. Colpisce, anche nella versione marmorea, il trattamento levigato a larghi piani delle superfici, quasi come se Maille, virtuoso nell'arte della modellazione, riuscisse lavorare il marmo come se si trattasse di stucco.

Bibliografia

Venturi 1931, tavv. XXXVI-XXXVII; Faldi 1972, pp. 50-51; Barberini 1991, p. 58; Fagiolo dell'Arco 1996, pp. 30-37; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 218-219, 508.

66. Michel Maille

(Saint Claude 1643 ca. – Roma 1703)

David con l'arpa

1682 ca.

terracotta; cm 35 x 29 x 8,5

Inv. 13265; 1949, Collezione Gorga

Tra i numerosi allievi “di grido” formati in quella straordinaria fucina di talenti che fu l'atelier di Ercole Ferrata a via Carceri Nuove, spicca la figura di Michel Maille, apprezzato dai maggiori storiografi del tempo per le notevoli qualità della sua tecnica. Mentre Liono Pascoli si limita a citare lo scultore borgognone nel novero dei giovani di Ferrata (Pascoli ed. 1992, p. 332), Filippo Baldinucci si sofferma ad esaltarne le doti e lo definisce “uomo di ottimo gusto nell'arte sua” (Baldinucci ed. 1974, p. 392), un giudizio condiviso anche da Francesco Niccolò Maria Gabburri nella nota biografica dedicata all'artista (Giometti 2005).

Le qualità di Maille non sfuggirono all'occhio sapiente di Gian Lorenzo Bernini che lo volle al suo fianco per scolpire la statua inginocchiata di *Alessandro VII* (1675-1676), nel monumento di papa Chigi in San Pietro, e ancora nel 1677 quando diresse i lavori della *Fontana* commissionata da Dom Luís de Meneses, III conte di Ericeira, per il giardino del suo palazzo dell'Annunciata sulle colline di Lisbona (oggi nel parco del Palácio Nacional de Queluz). Una volta eseguiti i disegni per le figure di *Nettuno* e dei quattro *Tritoni*, il maestro lasciò che i modelli e le sculture venissero realizzati da Ferrata, il quale lavorò alla statua del *Nettuno* con la collaborazione di Maille come un unico assistente. Sullo scorcio degli anni Settanta del Seicento il borgognone partecipò ad alcune imprese decorative su scala monumentale incentrate sull'impiego



dello stucco come materiale d'eccellenza, di cui si rivela interprete abilissimo e sensibile, a tal punto da emularne gli effetti anche quando lavora la pietra. Si segnala la sua presenza nel cantiere della chiesa del Gesù, sotto la direzione di Giovan Battista Gaulli, al fianco di Antonio Raggi, Leonardo Retti e Giovanni Rinaldi; ancora nel 1682, Maille prese parte ai lavori di ammodernamento scultoreo nella chiesa del Gesù e Maria al Corso affidati a Carlo Rainaldi da monsignor Giorgio Bolognetti, arcivescovo di Rieti. Al borgognone vanno assegnate tutte le figure sulla parete sinistra: i sei *Profeti con Putti* ai lati delle finestre dell'ordine superiore, i *Santi Gioacchino e Zaccaria* delle nicchie sotto la cornice marcapiano ed ancora il *Re David con il putto che suona la cetra* al lato del finestrone di controfacciata, il cui bozzetto in terracotta è conservato al Museo di Palazzo Venezia.

Le due figure sono inquadrare entro una incorniciatura curva che riproduce l'andamento della volta della chiesa; benché la parte superiore del rilievo risulti frammentaria e David abbia perduto entrambi gli avambracci, la composizione è ancora leggibile nella sua interezza e sul bordo sinistro del rilievo si distingue chiaramente il righello metrico per il riporto della scultura. Il *David*, in posizione stante e con le gambe scalate, così come l'*angioletto* che semi inginocchiato suona la cetra, si stacca dalla parete di fondo con forte plasticità, pur conservando quell'aria aggraziata che contraddistingue i volti e le cadenze studiate dei panni. L'impianto compositivo così concepito è riprodotto, quasi senza variazioni, anche negli stucchi di dimensioni monumentali del Gesù e Maria ove, con enfasi tipicamente barocca, la statua del re si protende all'esterno del suo spazio de-

putato e mostra un deciso ampliamento nei risvolti del mantello per consentire l'adeguata fruizione dal basso della navata della chiesa.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 59; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 109, 508.

67. Filippo Carcani

(Roma 1644-1688)

Modello per il monumento del cardinal Agostino Favoriti

1682

terracotta dipinta; cm 40 x 59 x 20

Inv. 10353; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1947,
Donazione Nicod Sussmann

Originario di Sarzana, il monsignore Agostino Favoriti (1624-1682) fu uno dei protagonisti della vita culturale romana durante il pontificato di Alessandro VII. Le sue qualità di fine letterato furono ampiamente apprezzate da papa Chigi che lo interpellava regolarmente per la scelta dei motti delle medaglie pontificie; fu ancora

Favoriti a celebrare in due poemetti esametri il Colonnato e la Cattedra di San Pietro, le più significative opere eseguite da Bernini per volontà di Alessandro VII. Non sorprende dunque che anche il monumento funebre del monsignore sia nato in ambito berniniano e affidato all'ideazione del pittore Ludovico Gimignani (1643-1697). A darne conferma è un Avviso di Roma del 2 febbraio 1685, data di inaugurazione della macchina funebre; la cerimonia si svolse alla presenza della regina Cristina di Svezia che apprezzò grandemente l'opera "non tanto in riguardo alla ricchezza de' marmi et eccellenza delle statue, quanto per la nuova invenzione, e nobilissimo disegno fatto da Lodovico Gimignani pistoiese, pittore tra' primi di questa città" (Rossi 1941, p. 254). Ad eseguire materialmente le sculture non fu però lo stesso Gimignani, di cui al momento non è nota l'attività di plastificatore, bensì Filippo Carcani (1644-1688), allievo di Ercole Ferrata e più volte collaboratore dello stesso Bernini che lo coinvolse, tra l'altro, nei lavori del *Sepolcro di Alessandro VII* in San Pietro. Già all'inizio degli anni Ottanta del secolo, Carcani aveva collezionato

una serie di importanti commissioni a partire da due statue in travertino per il colonnato di San Pietro eseguite all'inizio della carriera (1668-1669), fino alla figura della *Carità* per il *Monumento del cardinal Carlo Bonelli* in Santa Maria sopra Minerva (1674); nel 1680 iniziava poi una sorta di sodalizio artistico proprio con Gimignani in occasione dei lavori nella cappella Aquilanti in Santa Maria di Montesanto, ove il pittore eseguiva le tele con *Storie di santa Maria Maddalena dei Pazzi* e nella volta gli affreschi con *Cristo in gloria* e lo scultore ne completava la decorazione con angeli e putti in stucco. Fu forse anche grazie al buon andamento di quel cantiere che Favoriti prima, e il suo esecutore testamentario Ferdinando von Füstemberg, vescovo di Münster poi, decisero di chiamare i due artisti per realizzare il deposito di Santa Maria Maggiore. Sulla scorta dei pagamenti rinvenuti nei Libri Mastri del Banco di Santo Spirito apprendiamo che il pittore ottenne un compenso di 160 scudi (22 sett. 1684, sc. 30; 4 ap. 1685, sc. 80; 10 mag. 1685, sc. 50), lo scultore di 409 scudi (27 nov. 1683, sc. 100; 28 mar. 1684, sc. 100; 2 dic.



1684, sc. 100; 3 feb. 1685 sc. 209) e che all'impresa collaborarono anche il muratore Giovanni Antonio Tedeschi e l'intagliatore Giovanni Battista Giorgini.

La genesi dell'opera può essere ricostruita attraverso un disegno di Gimignani conservato presso l'Istituto Nazionale per la Grafica (cfr. Fusconi 1986, pp. 16-18, FC 127.496) e, soprattutto, grazie al modello in terracotta già appartenuto a Bartolomeo Cavaceppi e pervenuto al Museo di Palazzo Venezia nel 1947 dalla collezione di Ludwig Pollak. L'esemplare fu pubblicato per la prima volta da Brinckmann che lo assegnò a Carcani (1923), e tale attribuzione è stata poi accolta da Santangelo (1954) e da tutta la critica successiva. La terracotta, superficialmente rivestita da una lacca bruna, si presenta in buono stato di conservazione; la perdita della mano destra del cardinale e della testa del puttino alla base dell'inginocchiatoio non inficiano l'unità dell'insieme e la comprensibilità della composizione che mantiene intatta la sua forte ascendenza berniniana, con particolare riferimento al *Monumento del cardinal Domenico Pimentel* in Santa Maria sopra Minerva (post 1655). Favoriti è genuflesso in posizione rialzata al centro della scena e volge lo sguardo verso la figura della *Fede* assisa alla sua destra; un drappo che scende dall'inginocchiatoio contribuisce a rafforzare il legame simbolico e visivo tra le due figure, mentre sul lato opposto la *Fortezza* alza gli occhi al cielo e poggia la testa sul braccio sinistro, citando in controparte la statua della *Giustizia* del *sacello di Urbano VIII* nella basilica vaticana. Nel modello in esame Carcani mostra le sue qualità di plastificatore tanto che eleggerà anche in seguito un materiale malleabile come lo stucco a medium di elezione: il suo tratto sulla terracotta è infatti veloce e sicuro anche se lo scultore non rinuncia a sottolineare alcuni dettagli delle fisionomie o particolari più squisitamente decorativi, come il delicato cartiglio con le insegne cardinalizie che si intravede sulla faccia dell'inginocchiatoio. Rispetto alla versione finale in marmo, il modello conserva una maggiore ridondanza nel trattamento dei panni, aspetto questo che lo rende ancor più vicino alla tarda maniera di Bernini (Montanari 2000); inoltre si segnala la comparsa di un leone accovacciato nel monumento della libreria viceversa assente nella terracotta in esame.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, p. 134, tav. 58; Santangelo 1954, p. 89; Martinelli 1956, p. 343; Barberini 1991, p. 57; Barberini 1994, p. 127; Ferrari – Papaldo 1999, p. 505; Montanari 2000, pp. 397-398.

68. Paolo Morelli

(documentato a Roma 1679-1719)

Maria Maddalena

1689

terracotta; cm 41 x 13 x 12,5

Inv. 10413; 1935, Acquisto Comitato Lavori di Palazzo Venezia



Le notizie relative alla carriera di Paolo Morelli, nativo di Como, sono ancora assai frammentarie e la sua attività si può ricostruire su base documentaria a partire dal 1679 e fino al 1719, anno della sua morte. Niente sappiamo della sua prima formazione anche se le origini lombarde inducono a supporre che lo scultore abbia approfondito soprattutto le tecniche della modellazione; le sue qualità furono comunque riconosciute anche a Roma ove, nel 1702, risultò vincitore del secondo premio nella prima classe del concorso clementino all'Accademia di San Luca.

Tradizionalmente si soleva far coincidere l'inizio della produzione di Morelli con il 1699, sulla base della sua documentata presenza nel cantiere della chiesa romana di Santa Maria Maddalena per la quale congedò una figura in stucco della santa

eponima, collocata in una nicchia del corridoio di accesso al convento. Tuttavia, alcune recenti ricerche documentarie hanno premesso di retrodatare gli esordi romani dello scultore e di inquadralo in seno alla committenza della famiglia Odescalchi, anche questa originaria di Como (Walker 2002). Numerosi pagamenti sono registrati infatti nella contabilità di Don Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI (1676-1689); il primo di questi risale al 1689 ed è relativo a non ben specificati lavori di marmo effettuati tra il marzo e il settembre di quell'anno. Da tali documenti, si evince che Morelli prese anche parte, benché con compiti minori, ai lavori per il monumento del pontefice eseguito da Pierre-Etienne Monnot su disegno di Carlo Maratti: nel mese di luglio del 1697, lo scultore sbizzò i tre grandi blocchi di marmo per le figure principali che furono poi condotti presso lo studio di Monnot, tra l'agosto e il settembre successivi. Ancor più interessante risulta il pagamento di 20 scudi effettuato il 31 marzo del 1690 "per resto del prezzo di due statue rappresentanti una S. Agnese, e l'altra la Povertà". La Walker istituisce una relazione tra la succitata – e al momento perduta – *Povertà* e la *figura allegorica* acquisita alle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1935; la terracotta è firmata ("Paulo Morello") e datata "1679" e sarebbe solo tale scarto cronologico ad impedire la piena accettazione dell'analogia tra le due opere. Tuttavia la lettura dell'annata riportata da Santangelo (1954) deve essere rettificata poiché il "7" è in realtà un "8" che posticipa la data di un lustro e permette di associare dubitativamente la terracotta in esame con la citata *Povertà* Odescalchi.

Il bozzetto fu pubblicato da Hermanin (1948) che lo riteneva lo studio preparatorio per la statua di *Santa Maria Maddalena* nell'omonima chiesa romana; l'ipotesi venne tuttavia respinta da Santangelo (1954) che non vi riconobbe alcuna pregnante attinenza neppure con le sei statue in stucco della navata della stessa chiesa allusive al sacramento della confessione. In effetti, nessuna di quelle figure riproduce alla lettera le garbate movenze della nostra terracotta anche se una vaga affinità d'impostazione si può ravvedere nell'allegoria della *Contrizione*.

La statuetta, stante su un alto basamento quadrangolare e cava al suo interno, è colta nell'atto d'incedere e si porta le braccia al petto con gesto aggraziato; la testa è reclinata verso destra, quasi in un moto di pudicizia, e una fluente chioma le ricopre il collo e la spalla sinistra con riccioli corposi che ricordano da vicino alcune caratteristiche

della scultura berniniana. La modellazione è sicura e la resa plastica di estrema efficacia, anche se Morelli non trascurava di mettere a punto i dettagli incidendo, ad esempio, i bordi dell'ampio manto o definendo i tratti delicati del volto e le singole ciocche dei capelli. Allo stato attuale degli studi non è dunque ancora possibile determinare quale sia la traduzione finale della composizione studiata dallo scultore in questa terracotta che tuttavia conferma le buone doti di plastificatore dell'artista e ne giustifica l'apprezzamento da parte di un mecenate raffinato come Don Livio Odescalchi.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 280; Santangelo 1954, p. 80; Barberini 1991, p. 56; Ferrari – Pappalardo 1999, p. 509; Walker 2002, pp. 25, 32-33.

69. Scultore anonimo attivo a Roma

Modello di fontana

seconda metà XVII secolo

terracotta; cm 12,5 x 21,5 x 10,5

Inv. 9785; 1934; Donazione Jandolo.



Il modello, perfettamente rifinito e di buona qualità, rappresenta una piccola fontana ideata per essere addossata ad una parete. L'invaso di base, ad elegante andamento mistilineo, accoglie al centro un supporto decorato con semplici modanature su cui si appoggiano due draghi contrapposti e inframezzati da un mascherone; al di sopra, tre piccoli bacini a conchiglia completano la composizione. Gli zampilli dovevano provenire dalla bocca aperta del mascherone, oltre che dalle fauci dei due animali fantastici. Al momento non si è ancora riusciti a determinare se il modello sia stato successivamente tradotto in scala più monumentale e, in caso affermativo, si può ragionevolmente ritenere che l'invaso sia stato destinato ad un cortile o ad uno spazio relativamente piccolo all'interno di un palazzo, ad esempio alla sommità di uno scalone. Non è tuttavia da escludere, viste

le dimensioni ridotte della terracotta e l'alto grado di attenzione al dettaglio, che si possa trattare di un modello per un trionfo da tavola, una composizione decorativa in materiale deperibile, eseguita da un artista qualificato e attivo a Roma nella seconda metà del Seicento. La presenza del drago potrebbe suggerire una committenza della famiglia Borghese.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 279.

70. Scultore anonimo attivo a Roma

La comunione di santa Maria Maddalena

fine XVII secolo

terracotta; cm 71 x 53 x 18

Inv. 10376; 1949, Collezione Gorga

Il rilievo di forma rettangolare raffigura il vescovo Massimiano che impartisce l'ultima comunione a Maria Maddalena; la santa, in preda al deliquio, è inginocchiata e sostenuta da un gruppo di angeli. L'ambientazione desertica è ben tradotta da uno sfondo frammentato in tanti piccoli piani segnati da numerosi solchi; un brioso coro di angioletti e cherubini assiste alla scena dal cielo e contribuisce a smorzare con grande levità i toni drammatici della rappresentazione. Il manufatto ha subito alcuni danni nel corso del tempo e le sue condizioni conservative sono abbastanza critiche. Oltre ad alcune macchie scure verificatesi in fase di cottura, si notano parecchie fratture, una delle quali percorre per intero lo sfondo della composizione;



molte figure hanno perduto parti di mani e piedi e l'angelo all'estrema destra presenta un taglio netto all'altezza della vita con la parte superiore del busto eseguita – così come la testa della Maddalena – con una terra di colore più scuro.

L'opera fu esposta nel 1911 alle Mostre Retrospective di Castel Sant'Angelo, senza indicazione dell'autore e con una datazione generica al XVII secolo. Dopo essere entrata al Museo di Palazzo Venezia nel 1949 a seguito della cessione della raccolta di Evan Gorga, fu Santangelo a pubblicarla nuovamente (1954) proponendo una datazione intorno al 1730-1740 e assegnandola, seppur cautamente, a "Filippo Canarte, autore delle sculture ornanti l'ordine superiore della facciata della Chiesa della Maddalena". Lo studioso si riferiva a Giuseppe Canart (†1790) che eseguì la sola statua di *Santa Caterina de' Ricci*, pagata 250 scudi e posta in opera nel 1735. Ancora oggi assai scarse sono le informazioni relative a questo artista, di cui si ignorano la data e il luogo di nascita, anche se la sua formazione e i primi anni di mestiere si dovettero svolgere sicuramente a Roma. Da una lettera del 1739 di Giovanni Porta, residente romano alla corte borbonica, al primo ministro partenopeo Montealegre, si evince che Canart era stato allievo di Camillo Rusconi (1658-1728) e che era impegnato a Palazzo Farnese "nello modellare e copiare in marmo gl'antichi e più famosi busti [...], per commissione di varij inglesi" (Caianiello 1998). Nell'aprile del 1738, lo scultore si trasferì a Portici ed in pochi anni si guadagnò la stima della corte borbonica tanto da essere nominato Estuario del Regno nel 1755, svolgendo inoltre un'intensissima attività di restauro e tutela. Le creazioni autonome di questo interessante artista sono al momento troppo scarse per poter stabilire dei termini di confronto con la terracotta in esame. Inoltre l'arco cronologico della sua permanenza romana, presumibilmente iniziata verso la metà del secondo decennio del Settecento, sembra troppo avanzato in relazione ai caratteri stilistici del rilievo di Palazzo Venezia, la cui esecuzione dovrebbe risalire agli ultimi due lustri del XVII secolo. Ancora abbastanza viva sembra l'eco della scultura berniniana, soprattutto nella figura del vescovo Massimiano che ricorda nella posa e nell'espressione concentrata del volto i *Padri della Chiesa* per la *Cattedra* di San Pietro, mentre la Maddalena non è immune dall'influsso della plastica di Antonio Raggi. In aggiunta, si nota come l'intera composizione sia percorsa da una febbrile vivacità che conferisce alla solida plasticità delle figure la vibrazione caratteristica delle opere di Pierre Le Gros. Si può

dunque parlare di un artista attivo a Roma alla fine del Seicento che, attraverso lo studio e la rielaborazione degli esempi dei grandi scultori contemporanei, è alla ricerca della propria autonomia espressiva.

Bibliografia

Mostre Retrospective... 1911, p. 232; Santangelo 1954, p. 77.

71. Scultore anonimo

Mensola con Tritone e Nereide
fine XVII - inizio XVIII secolo
terracotta; cm 26 x 24,5 x 12

Inv. 5790; 1932, Acquisto Pietrangeli



La terracotta, di piccole dimensioni, è lavorata come un altorilievo da cui spiccano le figure di un *Tritone* e una *Nereide* che si conformano allo spazio angusto della cornice ad esuberanti volute. Il *Tritone*, dalla barba fluente e dalla folta capigliatura, è atteggiato a mo' di telamone con la testa reclinata e il braccio sinistro alzato a sostenere un modiglione; la *Nereide*, dalle fattezze delicate e dai capelli mossi da un vento marino, alza lo sguardo e con la mano destra si tiene al bordo della cornice. Le loro code si riuniscono verso il fondo della composizione e inquadrano un mascherone con il naso camuso e l'espressione accigliata che ha subito qualche danno per la presenza di una profonda fessura sul lato destro e per la perdita della parte inferiore della bocca.

L'opera è catalogata come una mensola ma la ridotta dimensione del piano d'appoggio potrebbe far pensare anche ad una composizione destinata ad essere tradotta in stucco nella sezione angolare di una volta. In alternativa alla tradizionale attribuzione ad uno scultore romano attivo nella seconda metà del Seicento si potrebbe

formulare una ipotesi che posticipa la realizzazione della scultura tra la fine del secolo e l'inizio del Settecento proprio in considerazione della complessa e ridondante forma della cornice che viene quasi a surclassare l'elemento figurale. Anche i due semidei marini presentano alcune caratteristiche che fanno propendere verso un'altra area geografica; in particolare si pensa al contesto genovese ed alla plastica mossa e vibrante di Francesco Maria Schiaffino (1688-1763), autore di una bella statua di *Nettuno* di recente passata sul mercato antiquario fiorentino (Sotheby's, Firenze 12-15 ottobre 2009), che presenta una notevole somiglianza con il *Tritone* in esame. Due versioni pressoché identiche nella composizione e nelle misure (cm 29 x 25 x 12) ma in terracotta dorata si conservano nella collezione Megna di Roma.

Bibliografia

Inedito.

72. Scultore anonimo

Testa di cherubino

fine XVII – inizio XVIII secolo
terracotta; cm 32,5 x 33 x 10,6

Inv. 13297; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 2005, Davide Fodaro



Il piccolo rilievo raffigura un *cherubino* con la caratteristica iconografia del volto di bambino inquadrato da quattro alette. La delicatezza del modellato traduce al meglio la rappresentazione divina in forme umane, nel sembiante gentile ed assorto di bambino, con i capelli ondulati e come mossi dal vento. Lo scultore crea una sorta di solco tra la faccetta del cherubino e le ali che si dispongono a creare una cornice romboidale. L'intera superficie dell'opera è inoltre ricoperta di una patina rosa chiaro, mentre l'impasto della terracotta è dello stesso colore ma di tonalità più intensa. La difficoltà di contestualizzare un'opera

del genere all'interno del catalogo di uno scultore è impresa assai ardua per la serialità di questo tipo di produzione, largamente utilizzata con le più svariate funzioni decorative. L'unica notazione critica della terracotta in esame si deve a Cannata (2007) il quale sottolinea l'estrema vaghezza della composizione e, pur ravvisandovi alcuni tratti della plastica algardiana, esclude la paternità del maestro bolognese per la scarsa intensità patetica dell'espressione della figura. In effetti una certa eco dei volti angelici di Algardi vi si ravvisa, ma proprio l'affievolirsi dell'espressività in favore di una grazia più esteriore inducono a spostare la datazione della scultura verso la fine del Seicento ed a porla nell'ambito della prima produzione plastica di Camillo Rusconi.

Bibliografia

Cannata 2007a, p. 144.

73. Scultore francese (?) attivo a Roma

Vestale Tuccia

fine XVII – primo quarto XVIII secolo

terracotta; cm 20 x 11,2 x 11,5

Inv. 13356; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1949, Collezione Gorga

Lo stato di conservazione della piccola scul-



tura in terracotta chiara non è ottimale per le mutilazioni subite dal pezzo, probabilmente a causa di qualche caduta, come starebbero a suggerire le superfici scabre rimaste a vista. Sono andate perdute la testa ed entrambi gli avambracci della figura femminile stante, mentre anche il giovanetto, bloccato al terreno dal piede della donna, risulta acefalo. La presenza di alcuni elementi iconografici rivelatori non lasciano dubbi sull'identificazione della figura con la vestale Tuccia, ingiustamente accusata di aver violato il voto di castità. La vergine chiese dunque di poter dimostrare la sua innocenza sottoponendosi ad una prova apparentemente impossibile: avrebbe tentato di raccogliere l'acqua del Tevere con un setaccio, invocando l'aiuto della dea Vesta. Grazie al pieno successo del cimento, l'innocenza di Tuccia venne definitivamente accertata. Da un punto di vista iconografico, l'opera corrisponde al dettaglio alla descrizione che propone Cesare Ripa dell'allegoria della *Castità* come "donna bella [...], nella destra mano terrà una sferza alzata in atto di battersi, & un Cupido con gli occhi bendati gli stia sotto i piedi, & sarà vestita di lungo, come una Vergine Vestale". Nell'immagine di corredo, la figura tiene il setaccio nella mano sinistra e calpesta il Cupido bendato, proprio come nell'opera in esame.

Resta tuttavia piuttosto difficile cercare di restringere il campo della ricerca verso il nome di un plausibile autore. La provenienza del pezzo dallo studio di Bartolomeo Cavaceppi, ove la terracotta era ricordata in un inventario di vendita del 1770 circa, fornisce un sicuro termine *ante quem*, anche se la datazione può essere anticipata di circa mezzo secolo ed attestarsi tra la fine del Seicento e il primo quarto del Settecento. La buona qualità del modellato, la fluidità del panneggio, e al contempo l'armonica scansione della composizione fanno pensare ad uno scultore dalle solide basi accademiche, forse da individuare tra i giovani della generazione attiva dopo Bernini e contemporanea a Camillo Rusconi, in un momento in cui gli scultori di origine francese presero quasi il sopravvento sulla scena artistica capitolina.

Bibliografia

Gasparri – Ghiandoni 1993, pp. 29, 32.

74. Camillo Rusconi

(Milano 1658 – Roma 1728)

Allegoria dell'Inverno

1692 - 1695 ca.

terracotta; cm 31 x 19 x 19

Inv. 13264; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga

Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini
All'indomani della scomparsa del maestro



Ercole Ferrata (†1686), il giovane Camillo Rusconi rimase per un lungo periodo privo di commissioni di qualche importanza tanto da meditare di far ritorno a Milano, sua città d'origine. Assecondando la sua naturale predilezione per la modellazione, lo scultore eseguì numerosi bozzetti e, all'inizio degli anni Novanta del secolo, plasmò una terracotta "rappresentante un putto con un grappolo d'uva in mano, e sedente sopra un masso dove posati erano più grappoli della medesima" (Baldinucci ed. 1974, pp. 90-91). Su consiglio dell'amico Carlo Maratti che molto apprezzò quell'opera, Rusconi la tradusse in un marmo alto quattro palmi (cm 90 ca.) che fu subito acquistato dal marchese Niccolò Maria Pallavicini. Poiché la presenza dell'uva poteva suggerire l'allegoria autunnale, lo scultore pensò di completare la serie con le altre tre stagioni che andarono ugualmente ad impreziosire la sala dell'appartamento nobile della dimora di Pallavicini a via dell'Orso. Nel 1714, le quattro figure sono registrate nell'inventario *post mortem* del marchese, e ancora nel 1721 si trovavano nel palazzo romano ove poté ammirarle e darne breve descrizione Edward Wright in visita alla città (*Some observations made in travelling through France, Italy, & c. in the years 1720, 1721, and 1722*, London 1730). Tuttavia, già verso il 1730, le quattro *Stagioni* erano giunte in Inghilterra ove furono acquistate per 4000 scudi da re Giorgio I per la Galleria di Kensington Palace, che proprio in quegli anni veniva al-

lestita e decorata da William Kent; rimasti in quella sede ancora per tutto il corso del secolo XIX, i marmi sono oggi conservati a Windsor Castle.

Di questa fortunata serie, ed in particolare della figura dell'*Inverno*, si conoscono alcuni modelli, diversi tra loro per dimensioni e scelta dei particolari. Quello di Palazzo Venezia può essere considerato un bozzetto preparatorio in cui lo scultore volle fissare le linee generali della composizione senza troppo curare la definizione e la rifinitura dei dettagli; in questa fase preliminare, infatti, non è ancora compresa la sagoma del volatile, presente invece nelle versioni successive e nel marmo di Windsor. I segni della stecca dentata, passata rapidamente sul materiale, sono ben visibili e solcano le superfici della roccia alla base, i risvolti del manto e i capelli del putto, lavorati a masse contrapposte. La perdita di un brano del drappo svolazzante e del piedino destro della figura non inficia la delicatezza già settecentesca dell'insieme (Barberini 1991). L'opera in esame venne acquistata dallo scultore e restauratore Bartolomeo Cavaceppi e fu inventariata nel 1802 da Vincenzo Pacetti con il n. 190 (ancora ben visibile sul ventre del putto), in occasione della vendita della collezione Cavaceppi al marchese Giovanni Torlonia. Un secondo esemplare dell'*Inverno*, di dimensioni pressoché simili (cm. 27) ma questa volta rifinito al dettaglio, faceva parte del famoso Museo allestito a Venezia da Filippo Farsetti. A seguito del trasferimento dell'intera raccolta a San Pietroburgo (1799) ad opera dell'erede di questi Anton Francesco, il modello è entrato a far parte delle collezioni dell'Hermitage (inv. 599). Infine, una terza replica della composizione, comparsa sul mercato antiquario londinese nel 1970 (Heim Gallery), fu acquistata da Arthur M. Sackler che, a sua volta, l'ha fatta nuovamente battere all'asta nel gennaio del 2010 (Sotheby's New York). Nel proporre l'attribuzione a Rusconi, Ciechanowiecki (1970) ha ritenuto che si trattasse di un modello preparatorio eseguito verso il 1711; tuttavia, anche per le maggiori dimensioni rispetto alle precedenti (cm 50,4), la terracotta di New York è da ritenersi piuttosto una replica successiva, forse eseguita all'interno della stessa bottega rusconiana all'inizio del XVIII secolo.

Bibliografia

Ciechanowiecki 1970, p. 27; Barberini 1991, p. 66; Gasparri – Ghiandoni 1993, p. 226; Barberini 1994, p. 121; Rudolph 1995, pp. 82-83, 198; Ferrari – Papaldo 1999, p. 509; Martin 2001, pp. 297-298; Vigliarolo 2009, p. 89; Giometti 2011, p. 275.

75. Domenico Guidi
(Torano di Carrara 1625 – Roma 1701)
San Filippo Neri
1691

terracotta, cm 35 x 25 x 12,5
Inv. 1192; Acquisto Ferrando; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 3695

Tra il 1691 ed il 1693, Domenico Guidi scolpì la statua raffigurante *San Filippo Neri*, destinata a decorare l'altare maggiore della chiesa oratoriana di Genova. ComMISSIONATO dal padre Davide Vaccà du-

rante un viaggio a Roma, il marmo risultò troppo piccolo per la nicchia disegnata da Bernardo Garvo e fu necessario far realizzare un basamento di nuvole ed angeli dallo scultore Honoré Pellé. Il modello in piccolo del *San Filippo* si conserva al Museo di Palazzo di Venezia; proveniente da Castel Sant'Angelo, può essere datato con buona approssimazione tra la fine del 1690 e l'inizio del 1691. Il suo stato di conservazione è, nel complesso, buono anche se la mano destra e la testa risultano restaurate.



Una lunga diatriba attributiva ha caratterizzato la storia critica di questa terracotta, in un primo momento assegnata da Riccoboni (1942), Hermanin (1948) e Santangelo (1954) ad Alessandro Algardi e messa in relazione con il suo *San Filippo* nella sagrestia della Vallicella. Successivamente Preimesberger (1966-67) lo ritenne il modello per l'omonima scultura della cappella Antamoro in San Girolamo della Carità, assegnandone la paternità a Pierre Le Gros. La corretta identificazione con il gruppo genovese scolpito da Guidi è stata proposta da David Bershad e, indipendentemente, da Ursula Schlegel (1974), trovando consenso unanime anche da parte della critica successiva. Nella terracotta di colore grigio rossastro il santo si erge, con instabile equilibrio, su un piedistallo di nuvole vorticose e indossa i paramenti sacri; la pianeta, finemente decorata con i classici motivi a meandro, ha il lembo sinistro ripiegato a svelare la gamba lievemente flessa. Nel momento più intenso del rapimento mistico, con le braccia aperte e lo sguardo rivolto al cielo, il Neri è sorretto da un angelo alato mentre un putto, seduto ai suoi piedi, solleva la mano destra per porgergli un giglio e con la sinistra tiene un libro aperto. L'insieme è caratterizzato da un modellato in cui il gusto della linea e il decorativismo prevalgono sulla plasticità preannunciando accenti già tipicamente settecenteschi. Nella traduzione in marmo, secondo una modalità assai tipica del suo operare, Guidi apportò numerose modifiche; grazie alla considerevole riduzione dei nemi alla base, la figura di San Filippo, pur mantenendo un elegante *dehanchement*, assume una postura più equilibrata tanto da rendere quasi vano lo sforzo dell'angelo che lo sostiene. Inoltre il putto, posato il giglio ai piedi del Neri, squaderna con entrambe le mani un libro nella direzione dei fedeli.

Bibliografia

Riccoboni 1942, p. 183; Hermanin 1948, p. 279; Santangelo 1954, p. 82; Preimesberger 1966-1967, pp. 212-213; Bershad 1973, pp. 384-385; Schlegel 1974, pp. 61, 67-68; Montagu 1977, p. 99; Souchal 1981, II, p. 291; Barberini 1991, p. 60; Barberini 1995, pp. 538-539; Bacchi 1996, p. 812; Ferrari – Papaldo 1999, p. 507; Pamalone 2000, p. 166; Giometti 2003, p. 232; Giometti 2010, pp. 299-300.

76. Giuseppe Raffaelli (documentato a Roma 1693-1713)

Allegoria della Semplicità
1696 ca.

terracotta; 50 x 25,5 x 14,3
Inv. 167; 1919, Acquisto Jandolo
Restauro: 2009, Davide Fodaro



Nel 1919, quando entrò a far parte delle collezioni del Museo di Palazzo Venezia, si riteneva che la bella testa in terracotta fosse opera di Pietro Bracci e raffigurasse una *Madonna*: è interessante dunque ripercorrerne la storia critica per comprendere come, attraverso un lento processo di avvicinamento, si sia giunti ad individuare il vero autore e la corretta iconografia di questa pregevole scultura tardo barocca. Hermanin (1948) per primo la pubblicò con l'attribuzione al berniniano Antonio Raggi, mentre Santangelo la ritenne lavoro di un artista non romano databile all'ultimo quarto del Seicento dopo aver escluso la paternità di François du Quesnoy, ampiamente argomentata nel manoscritto del suo catalogo del 1954. Sarà Antonia Nava Cellini (1966) a mettere in relazione il pezzo in esame con la statua della *Semplicità* per una delle nicchie della navata della chiesa romana di Santa Maria Maddalena. Individuato il nesso tra modello e traduzione finale, mancava da capire il nome dell'autore, passaggio reso possibile grazie alle ricerche archivistiche sulla chiesa svolte da Mortari (1987). Fin dalle guide più antiche, infatti, le sei statue allegoriche delle virtù della buona Confessione erano assegnate unicamente a Paolo Morelli e soltanto nel 1750 il *Mercurio errante* cita il nome di Carlo Monaldi per la figura dell'*Umiltà*, opera peraltro firmata sulla

base dallo stesso scultore. Un documento reso noto da Mortari rivela che a scolpire in marmo la statua della *Semplicità* fu invece Giuseppe Raffaelli: in un primo momento si era chiesto all'artista di eseguire un "S. Giuseppe a figura in piedi, con il Bambino in braccio", ma a seguito del mutamento del programma iconografico, gli fu affidata la suddetta allegoria per la somma complessiva di 200 scudi. Era il 22 novembre del 1696 e Raffaelli avrebbe completato il lavoro entro la fine del 1698, dunque si deve ragionevolmente ritenere che l'esecuzione del modello in esame risalga alle primissime fasi della commissione. Il recente restauro, che ha eliminato definitivamente una patina scura, forse intesa a simulare il bronzo, ha riportato alla luce la tenue tonalità rosa pallido della terracotta la cui superficie è levigata in maniera uniforme. La testa pudicamente reclinata e lo sguardo abbassato della *Semplicità*, più che alla *Santa Susanna* di du Quesnoy, rimandano alle molte *Madonne annunciate* dipinte in quegli anni da Carlo Maratti e tradotte con altrettante sensibilità in forme plastiche da Camillo Rusconi.

Di questo scultore dagli accenti così delicati ben poco ancora si conosce e la sua attività resta in larga parte da indagare. Dopo l'intervento alla Maddalena, tradizionalmente il primo noto della sua carriera, troviamo Raffaelli impegnato nella campagna decorativa di Santa Maria in Vallicella, ove realizzò in stucco le cornici per le tele ovali del terzo arco di sinistra e del quarto di destra (1698-1699). Tra il 1702 e il 1703, fu chiamato a scolpire la statua di *San Gervasio* per uno dei bracci dritti del colonnato di San Pietro, mentre all'anno seguente risale il *Putto reggicartiglio* per il monumento di Vittoria Parabiacchi Altieri in Santa Maria in Campitelli. Dopo aver modellato la figura allegorica che regge lo stemma papale per il *deposito di Alessandro VIII* in San Pietro (1725), lo ritroviamo nel biennio 1730-1731 a portare a termine la monumentale statua della *Temperanza* per il portico della basilica Vaticana lasciata incompiuta da Francesco Moderati.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 280; Santangelo 1954, pp. 82-83; Nava Cellini 1966, pp. 11, 59; Mortari 1987, pp. 49-54; Ferrari – Papaldo 1999, pp. 230-231; Vigiariolo 2009, p. 92.

77. Pierre Le Gros, attribuito (Parigi 1666 – Roma 1719)

Figura allegorica che tiene un medaglione con il ritratto di Innocenzo XI
1697 ca.

terracotta; cm 55,5 x 42 x 31
Inv. 10656; 1949, Collezione Gorga



Il bozzetto in esame rappresenta una figura allegorica, plausibilmente da identificare con la *Fede*, assisa su un alto piedistallo ed intenta, con l'aiuto di un angioletto, a sostenere un medaglione in cui si riconosce il profilo di papa Innocenzo XI Odescalchi (1676-1689). Due putti, in equilibrio instabile sul bordo del basamento, tengono aperto un grosso libro e sembrano quasi contenderselo; entrambe le figure sono purtroppo acefale e mancano di alcuni arti, così come il personaggio principale ha perduto la mano destra e la parte superiore della testa. Nonostante tali lacune, il volto della *Fede* risulta modellato con grande delicatezza

mentre la resa dell'ampio manto che la ricopre è caratterizzata da una superficie vibrante e a tratti fortemente incisa, con i bordi delle pieghe e dei risvolti che in alcuni punti si fanno quasi taglienti.

La storia critica dell'opera è piuttosto lunga e complessa ed anche la sua attribuzione a Pierre Le Gros, seppur largamente condivisa, non è stata ancora accertata su base documentaria. Nel 1923, Brinckmann la pubblicò per la prima volta riconoscendo nel medaglione l'effigie dell'Odescalchi. L'allora proprietario Ludwig Pollak riteneva che si trattasse del modello per la tomba del pontefice in San Pietro poi realizzata da Pierre-Etienne Monnot; tuttavia Brinckmann, stimando poco adatta quella tipologia monumentale per un deposito papale, preferiva avvicinare la terracotta alla figura della *Fede* del *Monumento a Lelio Falconieri* eseguito da Ferrara entro il 1669 per la chiesa di San Giovanni dei Fiorentini (v. scheda n. 45). Nel 1960, la Brugnoli tornò a mettere in relazione l'opera con il sacello vaticano e ne assegnò la paternità a Monnot, pur riconoscendo l'analogia di composizione tra la piccola figura allegorica e la statua della *Religione* nel *Monumento a Gregorio XV* in Sant'Ignazio scolpita appunto da Le Gros (1709-1713 ca.). Sarà invece Ursula Schlegel (1974) a riproporre con forza il nome di Le Gros evidenziando quello stile tipico dell'artista francese, fatto di "grande facilità di movimento e d'eleganza lineare che tende ad alleggerire le figure". Tale attribuzione ha trovato piena conferma in tutti gli studi successivi fin quando, di recente, la Walker (2002) e Marchionne Gunter (2003) hanno proposto, su basi documentarie, di riferire il gruppo allo scultore padovano Francesco Moratti (1686-1719), anch'egli coinvolto nella lunga e tormentata vicenda del deposito innocenziano.

La prima notizia relativa a questa commissione risale al 1690 quando, su istanza di Don Livio Odescalchi, nipote di Innocenzo XI, il cardinale d'Adda avviò contatti preliminari con Domenico Guidi per la realizzazione dell'opera. Il progetto si arenò sul nascere e solo qualche anno più tardi il nipote del pontefice decise di bandire una sorta di concorso. In questi anni Don Livio aveva instaurato uno stretto rapporto di fiducia con Monnot al quale "disse che avendo risoluto d'ornare il sepolcro della S.M. d'Innocenzo suo zio voleva che ne facesse il disegno". Lo scultore ubbidì prontamente, ma al contempo l'Odescalchi "altri ne fece fare [...] per sua soddisfazione ad altri" (Pascoli ed. 1992, pp. 946-947). La scelta ricadde comunque su Monnot che elaborò un suo modello, firmato e datato (1697), ed oggi nella collezione del

Museo del Bargello (inv. 454); tuttavia, a lui fu affiancato il pittore Carlo Maratti che ebbe un ruolo determinante nell'elaborazione della composizione, come testimoniano i sei rapidi bozzetti e il disegno preparatorio conservati presso la Reale Accademia di San Fernando di Madrid. Alla ricordata competizione artistica, partecipò anche Francesco Moratti che, il 7 gennaio del 1696, percepì direttamente da Don Livio un acconto di 50 scudi per svariati lavori, tra cui figurava pure "un modello del deposito che fa per la Santa Memoria d'Innocenzo XI" (Walker 2002), mentre un modello in cera per lo stesso monumento è ricordato nell'inventario dei beni dello scultore, redatto nel 1719 (Marchionne Gunter 2003). Su tali basi, la Walker ha ritenuto di assegnare la terracotta di Palazzo Venezia proprio a Moratti, pur riconoscendo che "da un punto di vista stilistico il bozzetto sembra essere di Le Gros". L'affermazione della studiosa è inoltre difficilmente sostenibile per la pressoché totale impossibilità di un riscontro con altre terrecotte di Moratti, di cui fino ad oggi si conosce soltanto il bozzetto – peraltro attribuito – per la statua di *Sant'Euprobio* dell'abbazia di Montecassino, recentemente individuato al Museo di Palazzo della Penna di Perugia (Marchionne Gunter 2003).

Benché le fonti tacciano sulla sua partecipazione alla gara promossa da Don Livio, non è improbabile che anche Le Gros possa aver presentato una prima idea per quella composizione e l'opera in esame risponde appieno ai caratteri del suo stile sul finire del XVII secolo. Oltre alla già citata analogia con la statua della *Religione* in Sant'Ignazio, basterà istituire un confronto con la figura in terracotta del *San Francesco Saverio* dell'Hermitage (1701 ca., inv. 632) per notare come entrambe le opere siano percorse dalla medesima vibrazione superficiale e da una grazia di sapore già settecentesco che contraddistingue l'intera produzione plastica di Le Gros.

Bibliografia

Brinckmann 1923, I, pp. 118-120; Brugnoli 1960, pp. 341-344; Schlegel 1974, p. 60; Enggass 1976, p. 84; Barberini 1991, p. 62; Bacchi 1995, p. 43; Bissell 1997, p. 41; Ferrari – Papaldo 1999, p. 507; Walker 2002, pp. 23-40; Marchionne Gunter 2003, p. 77.

78. Giuseppe Mazzuoli, attribuito

(Siena 1644 – Roma 1725)

Putto seduto su un timpano

1698 ca.

terracotta; cm 22 x 10,4 x 12

Inv. 1189-1; 1949, Collezione Gorga



La piccola composizione raffigura un *Putto* assiso su di una sezione di timpano, con la gamba destra penzoloni e la mano poggiata all'estremità della struttura architettonica. Lo stato di conservazione è in generale discreto anche se la figura risulta acefala e priva del braccio sinistro e del piede destro. Il corpo del bambino è modellato con una certa raffinatezza ed attenzione alla resa epidermica mentre la superficie del timpano, seppur levigata, mostra i segni di alcuni strumenti di lavorazione ed anche dei polpastrelli.

Già di proprietà del cantante lirico Evan Gorga, l'opera è entrata a far parte delle raccolte di Palazzo Venezia nel 1949 e dal quel momento non ha goduto di particolare interesse da parte della critica. L'unico tentativo di identificazione compare nella scheda di catalogo della Soprintendenza per il Polo Museale Romano (OA 1200865314) in cui si propone un'attribuzione a Giuseppe Mazzuoli e si ritiene che il pezzo rappresenti un bozzetto preparatorio per la figura del *Genio funerario* di sinistra nel sepolcro del principe Angelo Altieri in Santa Maria in Campitelli a Roma. Progettato da Sebastiano Cipriani insieme a quello di Vittoria Parabiacchi Altieri, il monumento è opera di Mazzuoli che ne scolpì, tra il 1699 e il 1702, il busto del principe e uno dei *putti dolenti*, mentre l'altro fu realizzato da Andrea Fucigna. Stando alla notizia riportata da Lione Pascoli, lo scultore senese dovrebbe essere l'autore di quello assiso alla sinistra del defunto, con le gambe ripiegate ed un braccio portato al volto come per asciugarsi le lacrime. L'affinità compositiva con l'opera in esame risulta alquanto generica e si basa soltanto sulla analoga impostazione del corpo; inoltre la figura di Palazzo Venezia è pensata per essere collocata sulla destra dell'even-

tuale monumento, mentre quella nella cappella Altieri si trova a sinistra. Si dovrebbe dunque ritenere che ci sia stato un mutamento di destinazione della piccola scultura tra la fase ideativa e il progetto definitivo; tuttavia al momento, in mancanza di ulteriori conferme documentarie, questa pare una conclusione un po' forzata e l'attribuzione a Mazzuoli si accetta solo dubitativamente. Sempre con riserva, si propone di riconoscere la nostra terracotta in quel "Putto a sedere [che] si crede del Fiammingo" citato nell'elenco delle sculture appartenute a Bartolomeo Cavaceppi (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16), la maggior parte delle quali furono poi acquistate dal marchese Giovanni Torlonia e quindi da Evan Gorga.

Bibliografia
Barberini 1994, p. 121.

79. Scultore francese (?) attivo a Roma
Riposo durante la fuga in Egitto
inizio XVIII secolo
terracotta; cm 52 x 55
Inv. 13999 (deposito); 1949, Collezione Gorga (?)



Il rilievo di forma pressoché quadrata non si presenta in buone condizioni di conservazione per le numerose fratture che ne segnano l'intera superficie: risulta evidente che l'opera deve essersi ridotta in frantumi a seguito di una caduta per poi essere rimposta ed inserita entro una semplice cornice lignea. Nonostante questo accidente, il tessuto figurativo è ancora ben leggibile e palesa una notevole chiarezza compositiva. Al centro della scena, ambientata forse in un loggiato dalle ampie arcate, campeggia la Vergine assisa che tiene sulle ginocchia il Bambino stante, con il braccio destro alzato ad indicare il gruppo di angioletti che portano la croce. San Giuseppe, affaticato e con gli occhi chiusi, si appoggia all'elegante schienale della sedia e, incrociando le gambe, assume

una posizione ispirata alla statuaria classica. Nell'insieme prevale una grande delicatezza di esecuzione, soprattutto nella resa dei volti dalle fattezze gentili, nella gestualità misurata e nella cadenza decorativa dei panneggi.

Rilievi di piccolo formato raffiguranti la *Sacra famiglia* si diffusero largamente a Roma nei primi due decenni del XVIII secolo soprattutto sulla scorta di alcuni esemplari eseguiti da Pierre-Étienne Monnot come quello in marmo con l'*Adorazione del Bambino* scolpito per Lord Exeter (1700) e oggi conservato nella sua dimora di Burghley House, o quello in terracotta con la *Sacra famiglia con San Giovannino* del Museum of Fine Arts di Boston (1700-1710). La mancata caratterizzazione dell'ambiente all'antica, tipica delle opere di Monnot, e una plasticità meno accentuata delle figure porta ad individuare il suo autore in uno scultore forse francese della generazione successiva, attivo a Roma nella prima metà del Settecento, con riferimenti figurativi affini all'arte di Bernardino Camentti (1669-1736), Bernardino Ludovisi (1694-1749) e Agostino Cornacchini (1686-1754).

Bibliografia
Inedito.

80. Cerchia di Massimiliano Soldani Benzi
La Maddalena sul monte Calvario
primi due decenni XVIII secolo
terracotta dorata; cm 36 x 20 x 30
Inv. 13435; 1949, Collezione Gorga



La terracotta raffigurante *Maddalena ai piedi della croce* faceva parte della collezione di Evan Gorga ed è entrata al Museo di Palazzo Venezia nel 1949, insieme agli altri pezzi della raccolta del cantante lirico. Lo stato di conservazione del manufatto è nel complesso discreto: si riscontrano soltanto la perdita totale della mano destra e quella parziale della mano sinistra, mentre la parte posteriore, perfettamente modellata, risulta svuotata di materiale nel basamento. Forse già *ab antiquo*, si è intervenuti con una doratura della superficie al fine di conferire maggiore nobiltà al materiale in previsione di una futura esposizione. La Maddalena, dai lunghissimi capelli fluenti, è avvolta in un manto solcato da pieghe ampie e con i bordi lievemente spigolosi; il suo sguardo dolente è rivolto alla croce e la drammaticità del momento è enfatizzata dal gesto delle braccia aperte in segno di ineluttabile accettazione.

L'opera non ha goduto di particolare considerazione da parte della critica ed al Museo è stata assegnata alla cerchia dello scultore Massimiliano Soldani Benzi, noto soprattutto per la raffinata qualità delle sue creazioni in bronzo molto apprezzate dai Grand Tourists e dai sovrani di tutta Europa. Nato a Montevarchi nel 1656, già nel 1678 Soldani fu mandato a studiare a Roma presso l'Accademia del Granduca di Palazzo Madama sotto la direzione di Ciro Ferri, Ercole Ferrata e dell'incisore Giovanni Pietro Trivani, per imparare a lavorare l'acciaio. Quattro anni più tardi fu richiamato a Firenze da Cosimo III e qui iniziò a realizzare i primi conî in acciaio per battere moneta. Anche il gran principe Ferdinando fu un suo estimatore e, tra gli altri incarichi, gli affidò la commissione dei rilievi in bronzo raffiguranti le *Allegorie delle Quattro Stagioni* (1708-1711) da inviare in dono all'Elettore Palatino, i cui modelli sono conservati al Museo degli Argenti di Palazzo Pitti. Tra il 1715 e il 1720, lo scultore eseguì il bellissimo gruppo con la *Maddalena ed un angelo ai piedi del crocifisso* del Monastero di Santa Maria degli Angeli di Sala, definito da Paolucci "uno dei vertici assoluti della scultura fiorentina di età barocca" ("Contributi per la scultura fiorentina del Settecento", *Paragone*, 339, 1978, p. 69). Maddalena è inginocchiata sulla roccia e, a differenza dell'opera in esame, si porta la mano al petto chinando il capo di fronte alla presenza dell'angelo. Nonostante queste differenze formali, le due sante mostrano una certa affinità di concezione, evidente soprattutto nella fluente copiosità della chioma, nel volto dall'ovale piuttosto allungato e ancora nel disporsi delle pieghe del manto. Non è da escludere che la terracotta di Palazzo Ve-

nezia possa essere stata eseguita per una futura traduzione in bronzo, come starebbe ad indicare l'insistita definizione dei dettagli – si noti la precisione descrittiva del teschio o degli elementi vegetali – o in ceramica. Nell'elenco delle "forme" presenti nella casa fiorentina dell'artista in Borgo Santa Croce, acquistate nel 1744 dai Ginori per la Manifattura di Doccia, sono ricordate anche quattro impronte relative ad un "Gruppo con Cristo in Croce, S. Maria Maddalena al Monte Calvario, e un angelo" (Lankheit 1962, p. 284).

Bibliografia Inedito.

81. Scultore attivo a Roma

Rilievo con Borea e Orizia
primi due decenni XVIII secolo
gesso; cm 57,3 x 38,3

Inv. 191; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1280



Il piccolo rilievo in gesso, in buono stato di conservazione, è giunto a Palazzo Venezia nel 1920 per cessione dal Castel Sant'Angelo. Il tema della scena, rappresentata con vigorosa plasticità, è tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio e illustra la vicenda di Borea, l'alato vento del Nord, che si invaghì di Orizia, figlia di Eretteo re dell'Attica, e la rapì portandola in Tracia ove dette alla luce quattro figli. L'opera è stata pubblicata da Barberini (1991) che la riteneva un calco in gesso ricavato, con molta probabilità, da un originale di Pierre-Étienne Monnot (Overchamps-Vennes 1657 – Roma 1733), il noto scultore francese attivo a Roma dal 1687. La studiosa

evidenzia alcune affinità compositive e stilistiche soprattutto con i rilievi marmorei terminati da Monnot nel 1699 per la cappella Capocaccia a Santa Maria della Vittoria raffiguranti l'*Adorazione dei pastori* e il *Riposo durante la fuga in Egitto*, soprattutto per la somiglianza delle fisionomie di Borea e Orizia con quelle di Giuseppe e del Bambino. Anche il volto e le chiome di Orizia mostrano evidenti richiami alla famosa *Andromeda* oggi al Metropolitan Museum di New York, già attribuita a Monnot ma in realtà scolpita da Domenico Guidi tra il 1686 e il 1691, artista anche lui attivo nella cappella Capocaccia per aver eseguito il gruppo con il *Sogno di Giuseppe* per l'edicola dell'altare maggiore. Pare evidente, dunque, che il rilievo di Palazzo Venezia sia nato in quel clima della scultura classicista di fine Seicento di cui Guidi e Monnot furono i maggiori interpreti. Tuttavia la mancata individuazione nel catalogo dello scultore francese di un preciso riferimento ad un'opera con tale iconografia suggerisce una certa cautela nell'attribuzione a Monnot dell'invenzione: tra i molti rilievi eseguiti per don Livio Odescalchi e oggi al Louvre o per il Marmorbad di Kassel, da lui interamente decorato, non si riscontra nessun marmo che raffiguri il racconto ovidiano. Si preferisce dunque assegnare il disegno dell'opera, ed anche la sua esecuzione, ad un artista attivo a Roma all'inizio del Settecento, forse in contatto con lo studio di Monnot, e certamente a conoscenza delle sue più importanti realizzazioni.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 64.

82. Scultore romano

San Francesco d'Assisi in estasi
prima metà XVIII secolo

terracotta; cm 58,8 x 53 x 33,5

Inv. 193 (altro inv. GNA 21552); 1919, Acquisto Ferrando

Restauri: 1997, Roberto Della Porta

Nel 1919, tra le prime opere a giungere nelle raccolte di Palazzo Venezia, fu una terracotta raffigurante *San Francesco d'Assisi in estasi* sorretto da un angelo; acquistata da Alfredo Ferrando, l'opera proveniva a sua volta dalla cappella di Villa Chigi sulla Salaria, anche se negli inventari ad oggi conosciuti della famiglia non se ne riscontra traccia. Il santo, dopo aver ricevuto le stigmate da Cristo apparsogli come un serafino, si abbandona all'estasi, sorretto amorevolmente dall'angelo con le ali spiegate; la presenza delle rocce su cui è inginocchiato Francesco, ben caratterizzate da ritmici solchi eseguiti con la stecca dentata,



vuole ricordare che la visione ebbe luogo sul monte della Verna, ritenuto dal frate “attissimo a orazione e contemplazione”. Oltre che da un punto di vista compositivo, l'estrema qualità della modellazione emerge dalla grande accuratezza nella definizione delle fisionomie – scavata e dolente quella di Francesco, giovane e di ascendenza classica quella dell'angelo – e dei dettagli: si noti il ricercato contrasto tra la delicatezza femminile della mano della figura angelica e la superficie ruvida del saio, su cui affonda morbidamente.

Siamo dunque di fronte ad uno scultore di grande abilità tecnica, e capace al tempo stesso di orchestrare una composizione piuttosto articolata di cui risulta difficile presagire la destinazione finale, anche se si potrebbe pensare ad una sorta di *tableau vivant* sulla scorta dell'altare di San Nicola da Tolentino di Alessandro Algardi nell'omonima chiesa romana. Non analizzata nei testi di Hermanin e Santangelo sulle

collezioni del Museo, l'opera venne menzionata per la prima volta in sede critica nel 1990 da Gaborit che la mise in relazione con un bozzetto in gesso conservato nei depositi del Louvre (inv. RF 3904) raffigurante *San Francesco sorretto dall'angelo* e da lui attribuito a Jean Jacques Caffieri (1725-1792). Benché piuttosto lacunosa, la scultura del Louvre palesa una impostazione del tutto analoga per il santo ed anche per l'angelo, anche se quest'ultimo è collocato specularmente – dunque sul lato destro – rispetto a quello di Palazzo Venezia. La presenza inoltre di un modello in gesso bronzato di un *San Francesco ed un angelo* nell'inventario dello studio dello scultore redatto nel 1767, ha fatto pensare che Caffieri, ad un certo punto della carriera, si possa essere dedicato alla produzione in serie di calchi di tal genere, derivati da suoi modelli originali (Imbellone 1996-1997). Se veramente si volesse accettare tale proposta attributiva, si dovrebbe supporre che

lo scultore francese abbia realizzato il modello nel periodo della sua permanenza a Roma come *pensionnaire* presso l'accademia reale, e cioè tra il 1749 e il 1753. Tuttavia la plastica di piccolo formato di Caffieri ad oggi conosciuta presenta caratteristiche alquanto dissimili dall'opera in esame, soprattutto per un trattamento superficiale della materia talvolta meno grafico e tendente al pittoricismo. Come già proposto da Cannata (2003), si dovrà piuttosto guardare a qualche scultore formatosi sulla scia della lezione di Camillo Rusconi e attivo a Roma nella prima metà del Settecento. In particolare sembra di poter riconoscere soprattutto nella fisionomia di *San Francesco* i tratti somatici del bel *San Filippo Neri* (1734-1737) scolpito da Giovanni Battista Maini (1690-1752) per la serie dei Fondatori degli Ordini Religiosi della Basilica Vaticana. Accomuna le due opere la modalità di solcare i panni con pieghe ondulate, l'attenzione alla modellazione nervosa delle mani e la posizione aperta e svettante di un'ala dell'angelo.

Bibliografia

Cannata 2003a, pp. 233-234.

83. Scultore francese o inglese

Imperatore romano (?)

prima metà XVIII secolo
terracotta; cm 31 x 8,5 x 9

Inv. 1200; Acquisto Ferrari; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1770



La statuetta raffigurante un *Imperatore romano* (?) proviene dalle raccolte di Castel Sant'Angelo ove era catalogata come "bozzetto [...] per la statua di Enrico IV modellato da Nicolò Cordier detto il Franciosino" (BCSA, catalogo provvisorio, 1907-1915 ca.). Il suo stato di conservazione è ancora eccellente, e gli unici accidenti riscontrabili sono nel distacco del braccio destro e nella perdita del dito medio della stessa mano. Impostato su una base di forma ovale, il personaggio indossa una lorica finemente decorata a motivi vegetali ed un mantello appuntato sulla spalla con una fibula, mentre il suo elmo è adagiato al suolo. L'impeto del gesto di comando è attutito da una generale delicatezza d'impostazione, a cominciare dalla posizione delle gambe quasi sul punto di accennare un passo di danza, e dalla estrema gentilezza dei tratti del volto che paiono quasi disegnati. Nella parte terga il modellato si fa meno intenso e le pieghe del mantello sono appena accennate; in basso, si nota la presenza di un righele metrico per favorire la traduzione dell'opera nelle dimensioni monumentali. La prima citazione critica si deve a Hermanin che la pubblicò nel 1948 riferendola alla scuola di Pietro Bracci. Qualche anno più tardi, Santangelo (1954) ne fece oggetto di una più articolata trattazione mettendola in relazione alle sculture di analogia iconografia della Sala dei Conservatori nel Palazzo di Campidoglio, o al *Marcantonio Colonna* dei giardini di Palazzo Colonna a Roma. Nelle bozze dattiloscritte del suo *Catalogo*, lo studioso sottolinea le strettissime relazioni di questa terracotta con l'arte di Georg Raphael Donner (1693-1741), lo scultore austriaco autore, tra l'altro, del marmo con l'*Apo-teosi di Carlo VI* in cui l'imperatore rammenta, seppur a grandi linee, la figura in esame. Ulteriori termini di confronto, ancora più stringenti, si possono istituire con altre figure abbigliate all'antica secondo una tendenza molto diffusa in Europa fino oltre la metà del Settecento. Si cita, a titolo di esempio, la statua dell'*ammiraglio Lord Rodney* scolpita da John Bacon (1740-1799) nel 1789 ed inviata a Spanish Town in Giamaica per il monumento commemorativo del militare. La somiglianza tra le due figure è alquanto sorprendente ma il fatto che Bacon non abbia mai soggiornato a Roma suggerisce di mantenere una certa cautela e di assegnare l'opera ad uno scultore forestiero attivo a Roma nella prima metà del XVIII secolo.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 287; Santangelo 1954, pp. 87-88.

84. Scultore anonimo

Santa Susanna (da François du Quesnoy)
prima metà XVIII secolo
terracotta; cm 64,5 x 17,5
Inv. 13412 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La statua di *Santa Susanna* di François du Quesnoy è forse una delle opere più ammirate e riprodotte della prima metà del Seicento a Roma. Commissionata dal Pio Sodalizio dei Fornari insieme ad altre 5 sculture per decorare le nicchie del coro di Santa Maria di Loreto, fu iniziata nel dicembre del 1629 con l'acquisto del blocco di marmo che, il 31 gennaio dell'anno seguente, fu trasportato presso lo studio del Fiammingo; l'effigie della santa fece il suo ingresso nella chiesa di fronte ai mercati traiani il 29 marzo del 1633 e il saldo allo scultore, previsto per il maggio di quell'anno, fu effettivamente corrisposto l'11 gennaio del 1635. Dal momento della sua apparizione l'immagine della santa ha goduto di una diffusione senza pari negli studi degli artisti e nelle accademie attraverso calchi, disegni e riduzioni in terracotta.

Nel 1736, il direttore dell'Accademia di Francia a Roma, Nicolas Wleughels, ottenne il permesso di rimuovere il marmo dalla sua nicchia per ricavarne una copia in gesso da destinare alle esercitazioni dei gio-

vani *pensionnaires*; da quel gesso Guillaume II Coustou ne avrebbe tratto una versione in marmo inviata a Parigi nel 1740 ed esposta all'Académie Royale de peinture et de sculpture al Louvre (oggi Versailles, Grand-Écuries). Il Pio sodalizio non sempre fu così accondiscendente e nel 1781 Francesco Righetti si vide rifiutare la richiesta di spostamento per realizzare il calco in vista della fusione di un bronzo per il banchiere inglese Henry Hope. Numerosissime sono poi state le riproduzioni grafiche a cominciare da quella di Domenico de' Rossi che inserì una stampa della *Santa Susanna* nella sua *Raccolta di statue antiche e moderne* (1704), mentre, tra gli altri, si esercitarono a disegnarla Giovanni Domenico Campiglia (Edimburgo, National Gallery of Scotland, inv. D. 1991), Edme Bouchardon (Parigi, Musée du Louvre, inv. 23943) e Augustin Pajou (Parigi, antica galleria Cailleux). Infine, Marion Boudon, nella sua monografia su du Quesnoy (2005), ha individuato quattro versioni in terracotta della scultura, tutte di dimensioni ridotte seppur con alcune varianti nell'altezza. In due casi è stato possibile anche identificarne l'autore: l'esemplare della Real Accademia de Bellas Artes de San Fernando a Madrid (h. cm 90, inv. E-214) fu realizzato da Isidoro Carnicero (1736-1804) nel 1760, durante il suo soggiorno in Italia, mentre quello dell'Accademia Albertina di Torino (h. cm 76) è opera di Ignazio Collino (1724-1793). Restano invece anonime le statuette del Victoria and Albert Museum (h. cm 100, inv. A15-1941) e del Museo di Palazzo Venezia.

Quest'ultima, la più piccola della serie, presenta numerose fratture e la perdita di parte della base, dell'avambraccio e del piede sinistro. L'esecuzione è piuttosto fedele al dettato originale, anche se il volto risulta più blando nella resa dell'espressione. La mancanza di ulteriori dati stilistici riconoscibili non consentono di individuare un possibile autore, anche se pare plausibile ritenere che la terracotta possa essere stata eseguita da un artista attivo a Roma nella prima metà del Settecento.

Bibliografia

Boudon-Machuel 2005, p. 240.

85. Jean Baptiste Théodon

(? 1646 – Parigi 1713)

Modello per il rilievo con Giuseppe che distribuisce il grano agli Egiziani

1703 ca.

gesso; cm 120 x 77

Inv. 10390; 1949, Collezione Gorga
Restauro: 1988, Laboratorio di restauro
Soprintendenza Beni Artistici e Storici



L'abate Filippo Titi, nell'edizione del 1686 del suo *Ammaestramento*, ci informa che le due pareti laterali della Cappella del Monte di Pietà avrebbero ospitato le effigi dei fondatori del pio istituto, San Carlo Borromeo e padre Giovanni Calvo, di cui Domenico Guidi aveva già approntato i modelli. Tuttavia le opere non furono mai realizzate e, a seguito della morte del maestro di Carrara (†1701), la Congregazione del Monte indisse una

sorta di concorso cui parteciparono numerosi scultori: le fonti ricordano i nomi di Jean Baptiste Théodon, Pierre Le Gros, Lorenzo Ottoni, Camillo Rusconi, Angelo de Rossi e Giuseppe Mazzuoli. La scelta dei committenti ricadde sui due artisti francesi che già si erano affermati per aver partecipato all'impresa corale dell'*Altare di Sant'Ignazio* nella chiesa del Gesù progettato dal padre gesuita Andrea Pozzo. La loro ammirazione per l'opera di Guidi e la conoscenza diretta del maestro avvenuta certamente nelle classi di studio dell'Accademia di Francia a Roma, avrebbe garantito una continuità con il rilievo del *Compianto sul Cristo morto* già esistente sull'altare maggiore e una notevole armonia stilistica d'insieme. Théodon e Le Gros firmarono il contratto di allogazione il 4 luglio del 1702 e alla fine del 1704 le ancone marmoree, raffiguranti due eventi biblici legati al tema della carità, furono collocate *in situ*. Sulla parete destra della piccola aula, Le Gros allestisce una pala dalla materia vibrante e di grande effetto pittorico raffigurante *Tobia che presta il denaro a Gabelo*. Tobia, seduto al centro della scena, elargisce i suoi danari a Gabelo che, ricurvo in avanti, pare quasi fuoriuscire dalla composizione mentre sullo sfondo l'affollarsi dei poveri rimanda agli affreschi di Domenichino nella cappella di Santa Cecilia in San Luigi dei Francesi. A Théodon fu affidato il tema di *Giuseppe che distribuisce il grano agli egiziani* ed il suo bassorilievo si distingue per la chiarezza compositiva di severo impianto classicista. Nonostante l'affollamento della scena, le figure sono nitidamente scalate nei piani e la presenza della palma, pur in posizione eccentrica, si configura come solido appiglio visivo.

Di questa monumentale pala, al Museo di Palazzo Venezia si conserva il bel modello in gesso la cui chiarezza compositiva è ancora più accentuata rispetto alla redazione finale. Théodon snoda la figura nello spazio seguendo schemi geometrici ben precisi che poi saranno ripetuti in maniera pressoché identica anche nel marmo. Come ha evidenziato Adamczak (2009) l'unica sensibile modifica tra le due versioni si riscontra nell'aggiunta di un personaggio ai piedi di Giuseppe, assente nel modello in esame. La perdita di cinque teste e della mano destra di Giuseppe non pregiudicano la lettura della scena; inoltre la resa plastica delle figure e la maggiore fluidità dei drappaggi delle vesti conferiscono al modello in gesso un aspetto di estrema compostezza che si trasforma, nel marmo, in un tessuto figurativo più concitato e denso.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 77-78; Martinelli 1956, pp. 275-276; Santangelo 1959, p. 212; Enggass 1976, p. 71; Barberini 1988, p. 196; Barberini 1991, p. 65; Ferrari – Pappalardo 1999, pp. 425, 510; Adamczak 2009, pp. 461-463.

86. Scultore attivo a Roma

Rilievo raffigurante Romolo che offre sacrificio al simulacro di Ercole

1704-1705

terracotta; cm 42,4 x 52

Inv. 13433 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Il rilievo rappresenta *Romolo che offre sacrificio al simulacro di Ercole* e fu presentato come prova per il secondo o terzo premio della prima classe del Concorso Clementino del 1705, vinto ex equo da Antonio Arrighi e Pietro Paolo Troisi. L'opera è ricordata all'Accademia di San Luca nell'inventario del 1807 e vi rimase fino al 1930 quando, in occasione del trasferimento dell'istituto alla nuova sede a Palazzo Carpegna, se ne sono perse le tracce. Fu in quel frangente che ne entrò in possesso Evangelista Gorga il quale, nel 1949, la cedette al Museo di Palazzo Venezia insieme al resto della sua ricchissima raccolta. Nonostante il rilievo risulti fortemente danneggiato, con la sezione superiore in creta non cotta aggiunta probabilmente in un secondo tempo, se ne può leggere ancora assai bene la composizione, organizzata in modo piuttosto diverso rispetto al modello vincitore del primo premio, anche questo conservato a Palazzo Venezia (v. scheda n. 87). Resta ferma la presenza dell'ara al centro della scena ma il numero dei personaggi diminuisce drasticamente e l'ambientazione è quella di un paesaggio boschivo e non più il panorama cittadino con le alte mura di Roma. Anche il simulacro di Ercole è relegato quasi in secondo piano mentre Romolo, purtroppo acefalo, si rivolge verso l'ara pronto a celebrare il sacrificio. L'ispirazione vagamente classica delle fisionomie di alcuni personaggi si accompagna ad un'attenzione al dettaglio descrittivo; il modellato è tuttavia piuttosto pesante in alcuni passaggi – si veda ad esempio proprio la borsa figura di Romolo – e denota la mano di uno scultore ancora giovane e alla ricerca di una personale cifra espressiva. Nonostante i nomi dei vincitori del secondo e del terzo premio della prima classe di concorso siano noti, resta ancora assai arduo determinare a quale dei tre artisti si debba assegnare il rilievo in esame, soprattutto per la pressoché totale assenza di altre opere di confronto. Il secondo premio fu assegnato ex equo ad Antonio Livi, di cui non si hanno notizie ulteriori, e a Giulio



Coscia, noto per aver scolpito nel 1703 la statua di *Santa Maria Maddalena dei Pazzi* per i bracci dritti del colonnato di San Pietro. Il terzo premio se lo aggiudicò invece Antonio Bicchierai (1688-1766) che, proprio nel 1705, aveva partecipato anche al concorso della prima classe di pittura ottenendo il terzo riconoscimento.

Bibliografia

Barberini 2000b, pp. 89-90.

87. Antonio Arrighi, attribuito

(Roma 1687 - 1776)

Rilievo raffigurante Romolo che offre un sacrificio al simulacro di Ercole

1704-1705

terracotta; cm 62 x 76

Inv. 13434 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Restauri: 1997

Il bassorilievo in creta rappresenta la prova vincitrice del Concorso Clementino del 1705. Quell'anno Giuseppe Ghezzi, segretario perpetuo dell'Accademia di San Luca, aveva richiesto ai candidati di rappresentare l'episodio di Romolo che offriva solenne sacrificio all'altare di Ercole: più precisamente



si prescriveva di modellare “una nobile ara situata avanti il simulacro di Ercole et il Re Romolo vestito con la clamide e corona reale che pomposamente fa l’oblazione della vittima accompagnato dai suoi cortigiani”. La competizione fu vinta ex equo da Antonio Arrighi e dal maltese Pietro Paolo Troisi (1686-1750), artisti che avrebbero in seguito praticato principalmente l’attività di argentieri, ed è probabilmente al primo dei due cui si può riferire la paternità dell’opera in esame almeno su basi stilistiche. Ricordato nelle stanze dell’Accademia negli inventari del 1729 e ancora del 1807, il modello deve essere stato trafugato nel 1930 in occasione del trasferimento delle opere nella nuova sede di palazzo Carpegna, per poi ricomparire nella collezione del cantante lirico Evan Gorga e quindi, a seguito della cessione allo Stato Italiano, al Museo di Palazzo Venezia. Rinvenuto in stato frammentario, il pezzo è stato fatto restaurare (1997) ed esposto nel 2000 alla mostra *Aequa Potestas* tenutasi presso l’Accademia di San Luca a Roma. Nell’impostare la scena, l’autore si attiene scrupolosamente ai dettami della traccia concorsuale. La composizione, infatti, ruota intorno alla piccola ma “nobile” ara circondata dai sacerdoti pronti a sacrificare l’agnello. Sullo sfondo delle mura di Roma da cui si affacciano suonatori di tromba, numerosi soldati assistono all’evento mentre Romolo, in posizione eccentrica sulla parte destra del proscenio, si volge “pomposamente” verso l’altare di Ercole in atto di venerazione e ringraziamento. Le varie figure sono scalate nei piani con grande sapienza ed inquadrare entro le quinte della colonna di sinistra e dell’edicola con la statua di Ercole. Colpisce inoltre la notevole attenzione riservata ai particolari delle vesti e degli elmi, alla decorazione a infiorescenze incise nella specchiatura dell’ara, all’insistita metodicità nel delineare i singoli mattoncini delle mura, dettagli che rimandano proprio alla precisione disegnativa dei repertori ornamentali degli argentieri. In occasione della succitata esposizione romana, Barberini ha individuato i due potenziali autori dell’opera senza tuttavia avanzare una più definita proposta attributiva. A seguito di approfondite ricerche sulla dinastia degli argentieri Arrighi, la Montagu (2007) si è espressa cautamente per il nome di Antonio che, con questo rilievo, già agli esordi di carriera dava prova della competenza acquisita come autore di modelli. Figlio di Giovanni Francesco, il giovane Antonio ottenne la patente di argentiere il 9 giugno del 1733, dopo che il fratello maggiore Agostino (1672-1762) aveva rinunciato al diritto di ereditare la patente paterna. Da quel momento, Arrighi fu a capo di una bottega fiorentissima che realizzò, tra gli altri, oggetti liturgici di straor-

dinario valore per la decorazione della chiesa São Roque di Portogallo, per la conventuale di San Giovanni a La Valletta (oggi a Midna), ma anche per la cappella di San Filippo Neri alla chiesa romana della Vallicella, per la quale eseguì il sorprendente ornamento d’altare in bronzo dorato, argento e pietre dure.

Bibliografia

Barberini 2000b, p. 89; Montagu 2007, p. 15; Montagu 2009, pp. 12-13.

88. Giuseppe Lironi

(Como? 1689 – Roma 1746)

San Sebastiano

1710 – 1730 ca.

terracotta; cm 31,5 x 25 x 16,5

Inv. 10397; 1952, Donazione Nicod Sussmann

L’opera è entrata a far parte delle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1952 a seguito della donazione della signora Margaret Nicod Sussmann in memoria del cognato, l’archeologo Ludwig Pollak. Santangelo la pubblicò nel suo *Catalogo delle Sculture* del 1954, con l’attribuzione a Massimiliano Soldani Benzi, ritenendola “un modello per un piccolo bronzo affine al rilievo con il compianto sul Cristo del Museo Nazionale di Monaco”.

La terracotta raffigura san Sebastiano esanime al termine del suo martirio. Il giovane era stato nominato Capitano delle Guardie del Pretorio da Diocleziano che,

in tal modo, intendeva distoglierlo dalla professione della fede cristiana. La sua perseveranza provocò l’ira dell’imperatore che lo fece arrestare e lo condannò a morte: Sebastiano venne quindi legato ad un albero e poi trafitto da numerose frecce. In questo caso, il santo è spogliato della sua armatura, dell’elmo e dello scudo che sono ammonticchiati al suolo, come a formare una natura morta; il corpo privo di forze giace quasi completamente a terra, sostenuto soltanto dal braccio destro annodato al tronco. Questo dettaglio, tuttavia, si intuisce per analogia iconografica con altri gruppi poiché la scultura risulta mutila proprio di quell’avambraccio e del piede sinistro, nonché di alcuni frammenti della parte basamentale. Inoltre una vernice bruno-rossastra ne ricopre per intero la superficie quasi certamente per simulare l’effetto del bronzo. Come abbiamo visto, Santangelo suggerisce un confronto con il rilievo bronzeo del Soldani raffigurante il *Compianto* conservato al Bayerisches National Museum di Monaco, soprattutto per l’analogia con la figura del Cristo che è reclinato su una roccia e con il braccio cadente, nella classica iconografia della Pietà. Ma varie similitudini si possono riscontrare anche con altre composizioni del maestro fiorentino, basti pensare al bel volto di *Marte* del rilievo in terracotta con l’*Inverno* (1735) di Palazzo Pitti che richiama, nella delicatezza dei tratti, quello del nostro *San Sebastiano*, e ancora, nella stessa opera, il gruppo di armi e corazze



ammassate nella fucina di Vulcano ricordano da vicino quelli a coronamento della base del martire. Resta tuttavia da rilevare una certa debolezza in alcuni passaggi del modellato, in particolare nella definizione del corpo di Sabastiano, un segnale che induce a cercare altrove l'autore dell'opera. La presenza di un marmo identico per composizione e misure (h. cm 35) nella collezione di Sir Brinsley Ford a Londra contribuisce a risolvere in maniera convincente il problema. L'opera fu acquistata a Roma negli anni Settanta del Settecento dal gesuita padre Thorpe per conto dell'ottavo conte di Arundell, ed è proprio il prelado – molto addentato al mercato dell'arte e generalmente puntuale nelle attribuzioni – ad assegnare il piccolo marmo a Giuseppe Lironi. Nel catalogo della collezione Ford, Nicholas Penny (1998, p. 273) conferma il nome di Lironi e classifica la scultura come un "academic reception piece for which such expressive male nude subjects were often selected". La terracotta di Palazzo Venezia rappresenta quindi il modello preparatorio del marmo londinese e la sua esecuzione può essere scalata tra il primo e il terzo decennio del Settecento.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 85.

89. Angelo de Rossi

(Genova 1671-Roma 1715)

Adorazione dei pastori

gesso: cm 58 x 52 x 10

Inv. 10388; 1949, Collezione Gorga

frammenti in terracotta
putto tra nuvole; 30 x 23
panneggio e gamba; 20 x 23,5
Madonna col Bambino; 20 x 15
1711

Inv. 13295; 1949, Collezione Gorga



Nel 1711, lo scultore genovese Angelo de Rossi, a Roma già dal 1688-1689, presentava come *pièce de réception* all'Accademia di San Luca un rilievo in terracotta raffigurante l'*Adorazione dei pastori*. Nella biografia dedicata all'artista da Ratti (1797) si legge che la composizione fu così apprezzata dal consesso dei congregati che "meritò d'esser renduta pubblica per mezzo della forma del fu Gio. Battista Maini, egregio Scultore del nostro secolo". In un documento conservato nell'archivio di San Luca (*Libro delle Congregazioni* 46a, f. 130, in Enggass 1976), la vicenda è raccontata con maggiore ricchezza di dettagli: "Havendo il Signore Angelo de Rossi Scultore Genovese, Uno de Novelli Accademici ultimamente eletto, portato un Bassorilievo fatto di Sua Mano, rappresentante la Natività di Nostro Signore per donarlo alla nostra Accademia in memoria dell'onor ricevuto d'essere ascritto al Numero degli Accademici di merito; lo presentò di vista di tutti li Congregati, dalli quali veduto, sommamente lodato fu consegnato alli Signori Custodi Accademici". Il rilievo in terracotta ed il gesso sono quindi rimasti nella collezione di San Luca fino ad una data indeterminata, probabilmente fino al 1930, quando l'istituto cambiò sede e si trasferì a Palazzo Carpegna; entrati poi a far parte della raccolta del cantante lirico Evan Gorga furono ceduti nel 1949 al Museo di Palazzo Venezia. Nel 1954, Santangelo pubblicò il calco sottolineando il carattere fortemente pittorico dell'opera, avvicinata dubitativamente ad un artista bolognese dell'ambito di Giovanni Gioseffo del Sole, forse Ubaldo Gandolfi. La corretta identificazione dell'autore e la ricostruzione della vicenda si deve a Franz Duhme (1986) e la sua proposta ha trovato pieno consenso in tutta la critica successiva.

La composizione, elaborata attraverso 13 accurati studi grafici (Monaco, Graphische Sainnilung, inv. n. 6859; Berlino, Kupferstichkabinett, *KdZ* 18 191 s., 21 652-55, 23 530; Parigi, Louvre, inv. n. 9552), è apprezzabile grazie al presente calco, forse da identificare proprio in quello realizzato da Maini per conto dell'Accademia. Armonicamente suddivisa in due parti, presenta a sinistra la *Vergine* seduta su un giaciglio coperto di paglia con in grembo il *Bambino*, mentre *Giuseppe* si china alle loro spalle, trattenendo con la mano sinistra un lembo del manto. Di fronte alla Sacra Famiglia si stagliano, sullo sfondo di un grande arco, le figure dei pastori che mostrano, nelle loro pose studiate, l'attenta riflessione di de Rossi sulla plastica algaradiana. Nonostante la quantità dei perso-

naggi, la scena non risulta affollata e i vari gruppi sono disposti armonicamente. Nei tre frammenti in terracotta sempre a Palazzo Venezia si riscontra una estrema finezza di modellato e una delicatezza d'accenti soprattutto nel brano con la *Vergine* che tiene il *Bambino* intento a succhiare il dito, particolare rivelatore in un gusto narrativo già tipicamente Settecentesco.

Il successo della composizione fu tale che di quest'opera si conoscono almeno due repliche, oltre a quella in esame, e precisamente conservate al Museo Lia di La Spezia (terracotta) e a Bologna (argento). Quest'ultima fu donata nel 1744 da papa Benedetto XIV alla chiesa di San Pietro nella Metropolitana ed è oggi esposta nel Museo del Tesoro della Cattedrale.

Bibliografia:

Ratti 1797, pp. 235-240; Santangelo 1954, p. 78; Enggass 1976, p. 161; Franz Duhme 1986, pp. 222-227; Franz Duhme 1988, pp. 217-134; Barberini 1991, p. 67; Barberini 1992, pp. 308-309; Bacchi 1996, p. 840.

90. Pierre Le Gros

(Parigi 1666 – Roma 1719)

Visione san Francesco di Paola

1716

terracotta; cm 25,6 x 17,5 x 5

Inv. 13211; 1949, Collezione Gorga

Di ritorno da Parigi, dove si trattenne dall'aprile del 1715 all'ottobre dell'anno successivo, Pierre Le Gros fu impegnato nella decorazione di una cappella nella chiesa di San Giacomo degli Incurabili. Al culmine della sua fama, l'artista francese scolpì la pala marmorea raffigurante *San Francesco di Paola che prega per gli ammalati* così come le teste di cherubino e gli stucchi sovrastanti, opere di cui egli stesso realizzò il "pensiero" e il disegno.

Nel modello in terracotta Le Gros sta ancora elaborando le varie parti della composizione: il santo, inginocchiato al suolo in uno spazio all'aperto, osserva due angioletti con un cartiglio ed è sovrastato da una gloria di angeli che sostengono un riquadro con l'immagine della Madonna. Sullo sfondo, un monaco assiste all'evento dall'arcata di un portico. Nell'opera finita la scena si sposta all'interno di una chiesa e si arricchisce di numerosi personaggi. Una schiera di ammalati si affolla sul proskenio del rilievo mentre San Francesco di Paola è ora genuflesso su una nuvoletta rialzata dal pavimento e prega in direzione dell'effigie delle Vergine. Lo snodarsi delle figure assume un andamento a spirale che prende le mosse dall'uomo che sorregge un



ammalato, in basso a sinistra, per terminare alla sommità nel quadretto con la Madonna accerchiata dal gioioso drappello di angeli. Pur non rinunciando alla vibrante eleganza che caratterizza le sue sculture, Le Gros accentua in quest'opera gli aspetti teatrali nell'intento di coinvolgere emotivamente i fedeli e dilata i margini della composizione oltre i limiti imposti dalla cornice.

Bibliografia

Barberini 1991, p. 68; Bissell 1997, p. 259; Cannata 2003, p. 211; Guderzo 2007, pp. 245-246; Vigiariolo 2011, p. 254.

91. Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli
(Siena 1644 – Roma 1725; Siena 1674 – 1725)

Ritratto di papa Benedetto XIII
1724-1725

terracotta policroma; cm 41 x 33
Inv. 980; 1919, Acquisto Jandolo
Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

In previsione del Giubileo del 1725, papa Benedetto XIII (1724-1730) incaricò l'architetto Filippo Raguzzini (1680-1771) di restaurare il tetto della basilica di Santa Maria Maggiore; in segno di ringrazia-



mento, i canonici fecero scolpire un busto del pontefice che venne posto entro una nicchia ovale nella sacrestia, e in seguito ricollocato sulla parete destra del battistero ove ancora oggi si ammira. Di questo marmo si conserva la bella terracotta preparatoria entrata nelle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1919: sin dai primi studi di Federico Hermanin (1929-1930; 1948), entrambe le opere sono state assegnate a Pietro Bracci (1700-1773) ed anche Santangelo (1954) ne ha confermato l'attribuzione proponendo una datazione precoce, anteriore al 1724. Lo studioso giustifica tale cronologia sulla base della mancata segnalazione della commissione nel dettagliato *Diario* dello scultore, la cui stesura ebbe inizio a partire dal 1725. In numerosi interventi successivi la critica ha concordemente ribadito la paternità di Bracci e, solo di recente, Montagu (2002) ha espresso forti perplessità sottolineando come tale attribuzione non fosse sostenuta da alcuna evidenza documentaria. Nel 2008, in occasione della mostra *The Color of Life*, si è potuto asse-

gnare il busto in esame a Bartolomeo Mazzuoli, sulla base di un documento rinvenuto da Michael Erwee ma non ancora reso noto. Il ritratto di Pietro Francesco Orsini, elevato al soglio di Pietro nel 1724, è un saggio di grande naturalismo tanto da sfociare quasi nella caricatura: il naso aquilino, il mento prominente e le labbra sottili, gli occhi sgranati ad osservare attonito un qualche interlocutore apparso alla sua sinistra sono riprodotti con estrema fedeltà e senza intenti di idealizzazione. La grande vivacità dell'effetto complessivo è inoltre accentuata dalla decisa policromia che va dal rosso acceso della mozzetta e del camauro, al bianco del colletto, alle varie tonalità di rosa dell'incarnato. In occasione del progetto finanziato dalla Getty Foundation di Los Angeles il busto è stato sottoposto ad accurate analisi scientifiche che ne hanno rivelato alcune caratteristiche tecniche di estremo interesse anche ai fini dell'interpretazione storico artistica. Le indagini radiografiche, eseguite dall'ingegner Claudio Falucci, hanno evidenziato che la testa del papa appare cava fino all'altezza della bocca. Sul retro del capo è stato praticato un foro, indispensabile in fase di cottura per consentire la fuoriuscita dei gas ed evitare l'apertura di fessure passanti provocate dall'aumento della pressione interna. Nonostante tale precauzione, si notano numerose fratture: alcune, molto marcate, in corrispondenza della testa, altre sul torso. Proprio tra queste ultime se ne riscontra una passante, verticale, sulla parte sinistra del petto e una meno profonda, ma parallela alla prima, sulla parte destra. Tali segni testimoniano probabilmente la riapertura, in fase di cottura, delle linee di giunzione delle diverse porzioni di impasto che non avevano aderito perfettamente. Si è inoltre effettuato uno studio della superficie policroma prelevando due micro frammenti, dal colletto e dalla veste sul retro della scultura sottoposti ad analisi stratigrafiche e micro Raman dalla dottoressa Claudia Pelosi (Università della Tuscia, Dipartimento di Studi per la Conoscenza e Valorizzazione dei Beni Storico Artistici). La pellicola pittorica rossa, applicata sulla terracotta in uno strato molto sottile (circa 10-20 µm), ha rivelato la presenza di cinabro, mentre l'analisi XRF della stesura bianca ha consentito l'identificazione degli elementi chimici presenti nel pigmento: calcio, ferro, stronzio e zinco. Se i primi tre sono componenti caratteristici della terracotta, la presenza dello zinco nella forma di ossido (ZnO) risulta molto importante ai fini della datazione della stesura pittorica: questo pigmento, infatti, è stato utilizzato come materiale pittorico solo a partire dalla fine del XVIII-inizi XIX secolo, pertanto si può ritenere che la stesura sia successiva alla data di realizzazione dell'opera, ovvero al 1725.

Merita infine una riflessione la nuova attribuzione a Bartolomeo Mazzuoli, nipote del più famoso Giuseppe (1644-1725) e attivo nell'industriosa bottega senese del padre Giovanni Battista. La collaborazione tra i vari membri della famiglia è attestata da numerose prove e lo scambio di modelli fra le botteghe era pratica piuttosto consueta: i busti di *Camillo e Virgilio de Vecchi*, per i rispettivi monumenti della chiesa di San Martino a Siena, furono scolpiti da Bartolomeo ma su modelli forniti da Giuseppe, così come accadde per i due ritratti di *Innocenzo XI* e *Clemente XI* in collezione privata di Siena. Bartolomeo, pur essendo un artista di buona formazione, non dimostra nelle prove ad ora conosciute una capacità interpretativa particolarmente raffinata e talvolta anche la tecnica di lavorazione risente di una certa rigidità. Non conoscendo il testo del documento rinvenuto da Erwee non è possibile farsi un'idea più compiuta, ma sembra plausibile ipotizzare che Bartolomeo anche per la redazione del busto marmoreo di Santa Maria Maggiore possa aver fatto affidamento su un modello eseguito dallo zio Giuseppe negli ultimi mesi della sua vita, ed è dunque a quest'ultimo a cui si può attribuire la terracotta di Palazzo Venezia.

Bibliografia

Hermanin 1929-1930, p. 254-262; Riccoboni 1942, p. 299; Hermanin 1948, p. 282; Santangelo 1954, p. 79; Santangelo 1959, p. 68; Radcliffe 1992, pp. 138-141; Boucher 1998, p. 78; Boucher 2001, p. 238-241; Montagu 2002, pp. 385-387; Sotheby's London 2002, pp. 102-103, lot. n. 129; Schmidt 2008, pp. 104-107; Giometti 2011, p. 277.

92. Bernardino Ludovisi

(Roma 1694 – 1749)

Allegoria della Carità 1728

terracotta; cm 54 x 24,5 x 12

Inv. 10751; 1770 ca., Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga

Dopo una formazione nei ranghi dell'Accademia di San Luca che lo vide vincitore del primo premio della Prima Classe di scultura nel 1716, Bernardino Ludovisi intraprese una brillante carriera, grazie anche alla protezione dei principi Colonna che furono i suoi maggiori committenti. Una volta terminata la figura del *Padre Eterno* per il coronamento dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù (1726), lo scultore fu chiamato a realizzare una monumentale figura della *Carità* destinata ad una nicchia del portico vaticano, tra il narcece della Basilica e la Scala Regia. Il primo documento



relativo all'opera risale 13 dicembre del 1728, e attesta il pagamento di 50 scudi da parte della Reverenda Fabbrica di San Pietro per consentire l'avvio dei lavori sulla "Statua di Travertino rappresentante la Carità" (Engass 1968). I versamenti si susseguirono fino al 12 agosto del 1732, quando Ludovisi ricevette il saldo per un totale di 450 scudi; tuttavia, a seguito di una richiesta di maggior compenso per aver eseguito più figure rispetto a quelle pattuite, lo scultore ottenne una maggiorazione di 60 scudi. Secondo Engass, l'opera è forse una delle meno riuscite di Ludovisi, il cui stile, aggraziato e fortemente influenzato dai modi di Pierre Le Gros e Camillo Rusconi, poco si addiceva alle dimensioni colossali di San Pietro. La terracotta del Museo di Palazzo Venezia può essere considerata un modello preparatorio realizzato da Ludovisi nella seconda metà del 1728, in concomitanza con l'avvio dell'impresa. Si tratta di un'opera molto rifinita nei particolari: si notino, ad esempio, i risvolti morbidi e incavati del manto sul ventre della donna, fermato da un laccio che scompare sotto il corpo del bambino sollevato, mentre l'altro fanciullo, in bilico su un piede all'estremità della base, si slancia con

enfasi verso l'alto. Lo stato di conservazione è ancora molto buono anche se si rilevano alcune fratture alla gamba destra del putto in braccio alla Carità, al capo di quello in basso e della Carità stessa. Minervino (2003) ritiene che la testa della figura principale sia una probabile aggiunta realizzata nell'Ottocento in ambito purista. In effetti, la fisionomia della donna risulta poco conforme rispetto ai volti di analoghe opere plastiche di Ludovisi, assai più delicati e quasi leziosi come si può osservare nell'allegoria del *Timor di Dio*, rilievo in stucco di un pennacchio della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, o nella più monumentale figura dell'*Estate* per la Fontana di Trevi. Soprattutto si nota un netto scarto qualitativo nei confronti dell'opera finita, che presenta una diversa acconciatura, più rigonfia e fermata alla sommità da un fiocchetto, nonché una inclinazione opposta della testa che guarda a destra nella statua di San Pietro e a sinistra nella nostra terracotta. Il numero "136" ancora leggibile sulla superficie del basamento fu apposto da Vincenzo Pacetti nel 1802 in occasione della vendita della collezione di Bartolomeo Cavaceppi, di cui l'opera faceva parte, al marchese Giovanni Torlonia.

Bibliografia

Enggass 1968b, p. 442; Gasparri – Ghianoni 1994, p. 19; Savettieri 2000, p. 470; Minervino 2003, pp. 276, 285.

93. Pascal Latour (Liegi 1701– Roma 1754?)

Frammento di rilievo

1728

terracotta; cm 30 x 23 x 6

Inv. 14009 (deposito); 1949; Collezione Gorga



Il rilievo è giunto al Museo del Palazzo di Venezia insieme alla messe di sculture provenienti dalla collezione del cantante lirico Evangelista Gorga. Si tratta di un frammento di una più ampia composizione che doveva probabilmente essere inserita in un parato murario, come stanno dimostrando i lacerti di intonaco ancora visibili nella parte tergale. Il pezzo era stato tradizionalmente catalogato con il titolo vago di *Scena di trionfo*, ma una recente ricerca compiuta da Michel Lefftz ha dimostrato che si tratta del tema assegnato alla classe di scultura del concorso Clementino del 1728, che richiedeva di rappresentare "in Bassorilievo Josia Re di Giuda che comanda al Pontefice Elchia, Sacerdoti, e Custodi del Tempio del Signore che n'estraggono i vasi fatti a Baal, al Sole, ed a tutte le altre Deità, che ivi si adoravano dal Popolo" (Libro 4 dei Re, cap. 23). Il primo premio fu assegnato allo scultore Pascal Latour, originario di Liegi, ma presente a Roma già dal 1722: sulla base della composizione e dei tratti dello stile, Lefftz ritiene che l'opera in esame sia da identificare proprio con quella eseguita da Latour in occasione della prova accademica. La robustezza dei corpi e l'intensità espressiva dell'insieme ricordano le figure di Renier Panhay de Rendeux (1674-1744), maestro di Liegi nella cui bottega il giovane Latour si formò prima della partenza per Roma. Ma assonanze altrettanto stringenti si riflettono anche nella produzione successiva dello scultore che condusse nella città dei papi una prolifica carriera fino alla sua morte.

Già nel 1734, Latour prese parte al cantiere decorativo della facciata di San Giovanni in Laterano eseguendo la statua di *San Tommaso d'Aquino*, e nel 1747 lo ritroviamo impegnato nella realizzazione delle due monumentali figure di *San Giovanni di*

Mattha e San Felice di Valois, per il prospetto della Santa Trinità degli Spagnoli a via Condotti. Sono soprattutto i volti di queste due ultime statue a presentare caratteristiche simili alla figura barbata del rilievo, proprio nel disporsi ampio e fluente delle barbe e delle capigliature. Il tratto incisivo ed aggraziato conferma la notevole qualità tecnica dell'artista fiammingo che, non a caso, nel 1754 fu chiamato dal cardinale Domenico Orsini ad eseguire il basamento roccioso di sorprendente virtuosismo per la *Diana cacciatrice* di Bernardino Cametti (1716), oggi allo Staatliche Museen di Berlino.

Bibliografia

Lefftz 2003, pp. 319-321.

94. Angelo Gabriello Piò (Bologna 1690 – 1770)

Cristo morto

1730 ca.

terracotta dipinta; cm 18 x 40 x 23 (Cristo); cm 38 x 25 (base)

Inv. 10389; 1949, Collezione Gorga

La piccola terracotta raffigura il *Cristo morto* nella caratteristica posa della Pietà, nei momenti immediatamente successivi alla deposizione dalla croce. L'effetto drammatico della composizione è ulteriormente accentuato dall'uso della policromia che evidenzia il biancore del corpo privo di vita e il sangue che contorna i fori lasciati dai chiodi sulle mani e sui piedi, e cola dalla ferita sul costato. La perdita di alcuni frammenti di stesura pittorica, soprattutto sul corpo del Cristo, lascia intravedere il colore originario della terra di tonalità rosa chiaro. La statuetta è impostata su di una base quadrangolare che, in epoca imprecisata, è stata inserita entro un supporto ligneo con bordi mistili-



nei, modanati e dorati, quasi certamente per adeguare l'opera ad un contesto espositivo. Non si conoscono le vicende materiali di questo modelletto che è entrato a far parte della collezione del Museo di Palazzo Venezia nel 1949 insieme al resto della straordinaria raccolta del cantante lirico Evan Gorga. Le caratteristiche di stile hanno tuttavia portato ad una tradizionale attribuzione allo scultore bolognese Angelo Gabriello Piò, eccellente plasticatore attivo nella sua patria per quasi tutto il corso del Settecento. Allievo dapprima di Andrea Ferreri e poi di Giuseppe Maria Mazza, il più noto scultore felsineo del tempo, Piò completò la sua formazione a Roma presso la bottega di Camillo Rusconi, ove giunse nel 1718 munito di "molte lettere raccomandatorie di cardinali, di cavalieri, e d'altre illustri persone, e tra queste una principalmente di Giovan Gioseffo dal Sole" (Canotti 1739). Tornato a Bologna dopo circa un anno, Piò fu ammesso nel 1721 all'Accademia Clementina e, nel giro di poco tempo, prese il posto dell'ormai anziano maestro Mazza nelle principali committenze cittadine. Uno dei temi più volte affrontato dall'artista in opere in terracotta di medio o piccolo formato è proprio quello della *Pietà*; con questo soggetto Piò esordì sulla scena artistica bolognese nel 1712 in uno degli otto rilievi per l'oratorio del Suffragio, successivamente destinati alla chiesa di San Giovanni in Persiceto. Qualche anno più tardi, verso il 1730 secondo la cronologia proposta da Eugenio Riccomini (1977, p. 54), lo scultore tornò a rielaborare il tema del *Compianto* nel bel gruppo in terracotta dorata della chiesa di Sant'Isaia a Bologna, ed è proprio con tale composizione che l'esemplare di Palazzo Venezia trova un privilegiato termine di confronto. Se escludiamo la presenza della Vergine a mani giunte e della Maddalena – che peraltro potevano far parte anche della frammentaria scultura in esame –, si nota come il corpo del Cristo si conformi in maniera del tutto simile in entrambe le opere, soprattutto nella costruzione del busto con l'arcata delle costole in particolare evidenza, e nella maniera caratteristica di accavallare le gambe. Sulla base di tali affinità si propone anche per la terracotta in esame una datazione intorno agli anni Trenta del Settecento.

Bibliografia
Inedito.

95. Edme Bouchardon
(Chaumont 1698 – Parigi 1762)

Allegoria della Religione
1730-1732 ca.

terracotta; cm 45 x 33 x 23

Inv. 10385; 1949, Collezione Gorga
Restauro: 2009, Davide Fodaro



Lo scultore francese Edme Bouchardon iniziò il suo apprendistato a Parigi presso l'atelier di Guillaume Coustou e nel 1722 vinse il prestigioso *Prix de Rome*; l'anno seguente, in compagnia del collega Lambert-Sigismund Adam, si recò dunque a Roma per studiare all'Accademia di Francia sotto la direzione di François Poerson e, dal 1725, di Nicolas Vleughels. Nelle vesti di *pensionnaire* fu anche lui invitato a scolpire la copia di una statua classica e si cimentò con il famoso *Fauno Barberini*, oggi alla Glyptothek di Monaco, di cui dette una interpretazione piuttosto libera non essendogli stato permesso di trarne il calco. Bouchar-

don fu molto apprezzato dalla comunità internazionale per le sue qualità di ritrattista e a lui si deve la creazione della prima effigie settecentesca all'antica, elaborata nel *busto del barone von Stoch* (1727, Berlino, Staatliche Museen), e riproposta, con alcune varianti a breve distanza di tempo, nei due ritratti di *John Gordon of Invergordon* (1728, in deposito presso l'Inverness Museum) e *Lord Hervey* (1729, collezione privata). Lo scultore fu inoltre coinvolto anche in imprese di carattere pubblico che, sebbene poi non realizzate, sono rivelatrici del grande credito guadagnato nel panorama artistico capitolino. Nel 1728, con il calo-



rosso supporto del cardinale Alessandro Albani, il giovane realizzò un modello per il monumento di papa Clemente XI, mentre nel 1731 presentò un progetto per la sistemazione della Fontana di Trevi che tuttavia venne scartato. Nei dieci anni trascorsi a Roma, Bouchardon produsse una enorme quantità di disegni tratti da sculture antiche e moderne, ma anche da dipinti ed affreschi delle più importanti chiese della città. In questi fogli, per la maggior parte conservati al dipartimento di Arti Grafiche del Louvre, l'artista studia le opere di Bernini ed Algardi e le grandi decorazioni seicentesche, ma spesso combina diverse composizioni creando soluzioni originali come nel caso del progetto per un monumento funebre con la figura di un prelado inginocchiato (Album Bouchardon Edme-2-, f. 28, inv. 24309 recto), chiaramente ispirato al sepolcro del cardinale Giovanni Francesco Ginetti, scolpito da Alessandro Rondone nella cappella della famiglia in Sant'Andrea della Valle. Alla base del sacello, ma non presente nell'opera romana, Bouchardon disegna la figura di una *Carità* assisa che, nella torsione del busto e nella disposizione delle gambe, si avvicina sensibilmente alla terracotta raffigurante la *Religione* del Museo di Palazzo Venezia. La piccola scultura, di squisita fattura, è lavorata con estrema ricercatezza nella definizione dei dettagli: si osservino i frutti della cornucopia, la varietà dei fiori nel cesto tenuto da uno dei due putti, e le pietre preziose che decorano la tiara. L'opera, cava al suo interno come rivela l'apertura centinata

nella parte tergale, era pensata per essere addossata ad una parete, ma anche su questo lato nascosto al riguardante lo scultore non rinuncia a modellare il mantello, che si dispone morbidamente sulla testa e sul corpo della figura allegorica senza tuttavia privare l'insieme di una certa vivacità.

Giunta nelle raccolte statali nel 1949 insieme alla collezione di Evan Gorga, la scultura è stata pubblicata per la prima volta da Santangelo (1954) che ne collocava l'esecuzione verso il 1732, nel periodo finale della permanenza romana di Bouchardon. Tale cronologia può essere in sostanza confermata presupponendo che l'artista abbia realizzato la terracotta a Roma e qui l'abbia lasciata in dono ad un collega o a qualche illustre protettore.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 85; *Il Settecento a Roma* 1959, p. 66.

96. Filippo della Valle

(Firenze 1698 – Roma 1768)

Predicazione di San Giovanni Battista
1734

terracotta, ridipintura scura; cm 19 x 21 x 3,8

Inv. 10092; 1937, Donazione Tomassi



Negli anni della sua formazione, il fiorentino Filippo della Valle ebbe la fortuna di lavorare con due tra i più importanti maestri del suo tempo. Nella sua città natale apprese i rudimenti del mestiere sotto la guida dello zio Giovanni Battista Foggini (1652-1725), scultore di corte del Granduca Cosimo III a sua volta erede della tradizione di Ercole Ferrata col quale aveva studiato all'Accademia fiorentina di Roma. Alla morte di Foggini, della Valle si trasferì proprio nell'Urbe e qui entrò nello studio di Camillo Rusconi (1658-1728), uno tra i principali protagonisti dell'arte tardo-barocca e interprete di un classicismo composto ed elegante. Con l'elezione al soglio di Pietro del connazionale Clemente XII Corsini (1730-1740) per della Valle iniziò un periodo di intensa attività e la sua presenza è registrata in tutti i più importanti cantieri avviati dal nuovo pontefice, a cominciare dalla cappella Corsini in San Giovanni in Laterano per la quale realizzò la bella figura della *Temperanza* (1732-1735), ritenuta a pieno titolo la sua opera più rappresentativa.

Tra il 1732 e il 1733, Clemente XII promosse inoltre la costruzione della nuova facciata di San Giovanni dei Fiorentini e ne affidò il progetto all'architetto e connazionale Alessandro Galilei (1691-1737), già autore del prospetto della basilica lateranense (1732). La sobria decorazione scultorea venne limitata a quattro rilievi quadrangolari con storie della vita del Battista, collocati negli intercolumni al di sopra delle nicchie. L'esecuzione si deve ad altrettanti artisti che firmarono il contratto il 9 giugno del 1734, impegnandosi a completare il lavoro entro i sei mesi successivi: Domenico Scaramuccia scolpi la scena della *Decollazione*, Paolo Benaglia la *Visitazione*, Pietro Bracci il *Battesimo di Cristo* e della Valle la *Predicazione del Battista*. L'ordine di pagamento di 300 scudi a quest'ultimo, conservato nell'archivio di San Giovanni dei Fiorentini (tomo 239, n. 425) e pubblicato da Moschini (1925, p. 181), fu firmato da Galilei il 7 settembre del 1735, anche se si può supporre che lo scultore abbia terminato il suo lavoro alcuni mesi prima.

Alla metà del 1734, risale senz'altro il piccolo rilievo in terracotta eseguito da della Valle come modello preparatorio per orchestrare i personaggi e la composizione della *Predicazione*. Il paesaggio roccioso sulle rive del Giordano, è dominato dalla figura del Battista, con la croce e il caratteristico vello di cammello, che ammonisce una piccola folla di sole 5 figure a rappresentare i vecchi e i giovani, le madri e i lavoratori. Il rilievo, oggi coperto da una ridipintura scura intesa forse a simulare il bronzo, è piuttosto basso e in alcuni casi solo accennato, mentre è ben

visibile l'uso della stecca a definire i contorni di alcuni personaggi, delle rocce e della vegetazione sullo sfondo. Nel marmo della chiesa dei Fiorentini la plasticità delle figure si fa più netta e, soprattutto nel vecchio assiso in basso a destra, si raggiungono brani a tutto tondo. Pubblicato con la corretta attribuzione da Brinckmann nel 1924, il modello è stato confermato a della Valle da tutta la critica successiva a partire da Moschini (1925) e fino al recente contributo di Minor (1997). Unica voce fuori campo fu quella di Federico Hermanin che, nel suo libro su Palazzo Venezia del 1948, assegnò l'opera a Pietro Bracci, autore in realtà del rilievo con il *Battesimo*.

Bibliografia

Brinckmann 1924, II, p. 118; Moschini 1925, p. 181; Hermanin 1948, p. 282; Santangelo 1954, pp. 89-90; Honour 1959a, p. 175; *Il Settecento a Roma* 1959, p. 95 n. 188; Salerno – Spezzaferro – Tafuri 1973, p. 253; Minor 1997, p. 149 n. 19-A.

97. Ignazio Marabitti, attribuito

(Palermo 1719 – 1797)

Deposizione dalla croce

1740-1745 ca.

terracotta; cm 64,5 x 46 x 11,8

Inv. 10379; 1949, Collezione Gorga

Di questo bel rilievo, raffigurante una concitata scena di *Deposizione*, non conosciamo la storia collezionistica se non quella novecentesca; era infatti stato acquistato dal cantante lirico Evangelista Gorga e da questi poi ceduto al Museo di Palazzo Venezia nel 1949 con tutta la sua raccolta di modelli. I vari cambiamenti di sede hanno causato nel tempo alcuni danni ancora ben visibili, e solo in parte sanati da un primo restauro del 1952: la figura del Cristo è la più gravemente colpita presentando una frattura sulla gamba e sul braccio sinistro, mentre la dolente che sorregge la Vergine ha subito il distacco dello strato superficiale di materia sul volto perdendo di conseguenza i tratti della fisionomia. Gli accidenti del tempo non hanno tuttavia privato l'insieme di una certa freschezza ed intensità che ne costituiscono forse il tratto più vivo e apprezzabile, tratto pienamente colto da Santangelo che inserì il pezzo nel suo *Catalogo delle sculture* del 1954, sottolineando "il pittoricismo della composizione e i rapporti con i frescanti solimeniani sul tipo di Vito d'Anna". Sulla base di tali affinità lo studioso avanzò un'attribuzione allo scultore palermitano Ignazio Marabitti, e da quel momento la proposta non è stata più messa in discussione. L'indicazione di Santangelo è senza



dubbio calzante e mantiene la sua validità ma deve essere accolta con una certa cautela per i motivi che vedremo.

Nato in una famiglia di scultori – i fratelli Giuseppe e Lorenzo esercitavano entrambi la professione –, Marabitti fu allievo in patria di Gioacchiano Vitaliano e, tra il 1740 e il 1741, si recò a Roma a completare la sua formazione presso la bottega di Filippo della Valle (1698-1768). Questo periodo di studio fu di fondamentale importanza per il giovane artista che ebbe modo di formare il suo stile sui testi della grande plastica tardo barocca romana. Oltre ai caratteri d'eleganza accademica desunti dalle opere del suo maestro della Valle, Marabitti trae i maggiori spunti di ispira-

zione dal linguaggio vibrante e sensibile di Pierre Le Gros (1666-1719), artista a cui continua a far riferimento in molte opere eseguite anche dopo il ritorno in Sicilia. Nei rilievi con l'*Apoteosi di Sant'Ignazio* della chiesa dei Gesuiti di Catania e l'*Apoteosi di San Benedetto* a Monreale il suo punto di riferimento figurativo è la pala monumentale con *San Luigi Gonzaga in gloria* scolpita da Le Gros per la cappella Ludovisi in Sant'Ignazio a Roma; e ancora la statua di *Sant'Ignazio* a Siracusa (Collegio dei Gesuiti) si ispira al *San Filippo Neri* che lo scultore francese realizzò per la cappella Antamoro in San Girolamo della Carità. Palese è l'impronta di Le Gros anche nel rilievo in esame, soprattutto nella vi-

brazione inesausta delle vesti, che sembrano mosse dal vento, e nelle pose aggraziate delle figure: si noti, ad esempio, il passo quasi di danza dell'angelo che sorregge le gambe di Cristo, o le delicate movenze della Maddalena inginocchiata. Una certa affinità di modellato si riscontra anche con pochi bozzetti noti del siciliano e conservati alla Galleria Nazionale di Palermo (Fittipaldi 1976, pp. 65-105). Se dunque si assume che Marabitti sia l'autore del rilievo con la *Deposizione* si deve supporre che lo scultore lo abbia eseguito durante il suo soggiorno romano, dunque tra il 1740 e il 1745 circa, come una sorta di esercitazione non destinata ad essere tradotta in marmo o in altro materiale, dal momento che le fonti antiche non ricordano alcuna scultura monumentale di tale iconografia a lui ascrivibile.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 84.

98. Bernardino Ludovisi

(Roma 1694 – 1749)

Papa Sisto III

1741-1742

terracotta policroma, base in legno; cm 44 x 18 x 11

Inv. 10753; 1968, Donazione Ghenzi



All'indomani della sua elezione al soglio pontificio, papa Benedetto XIV (1740-1758) dette avvio ai lavori della facciata di Santa Maria Maggiore affidandone il progetto e la direzione a Ferdinando Fuga. Un nutrito gruppo di artisti, alcuni dei quali avevano partecipato al cantiere di San Giovanni in Laterano, fu chiamato ad eseguire le statue di coronamento e i rilievi del narcece; tra essi compariva anche Bernardino Ludovisi, che aveva in precedenza lavorato con Fuga nella *Fontana con delfini* al Quirinale (1733). Allo scultore furono assegnati il rilievo rappresentante *Giovanni Patrizi che offre le sue ricchezze al papa* (1743) e la statua in travertino con l'effigie di *Sisto III*, già ultimata nel 1742.

Il modello in terracotta di questa figura fu donato nel 1968 al Museo del Palazzo di Venezia dall'avvocato Alessandro Ghenzi ed è stato pubblicato per la prima volta l'anno successivo da Maria Vittoria Brugnoli, che lo ha messo in relazione con la statua della basilica liberiana attribuendolo a Ludovisi. L'opera, fissata su un piccolo piedistallo in legno, è piuttosto ben conservata, anche se si deve segnalare la perdita di entrambe le mani, la scheggiatura di alcuni segmenti dell'orlo del piviale e del camice e una lesione alla base del collo che lascia presupporre una precedente rottura del pezzo; la parte tergale non è scolpita ed è scavata al fine di rendere più leggera la statuetta. La tecnica di esecuzione risulta oltremodo raffinata soprattutto nella definizione dei dettagli, dalle decorazioni a volute vegetali incise sul camice, alla rifinitura dei tratti somatici che delineano il volto dall'espressione rapita del pontefice. È assai probabile che la cromia non sia contestuale alla creazione del modello ma sia stata apportata in un secondo momento, per conferire maggiore dignità alla terracotta: la qualità del tratto pittorico risulta in alcuni punti assai sommaria, in particolare nella definizione delle foglie ansate dipinte ad oro sul manto. Ludovisi si conferma un valente plastificatore, capace di infondere alla materia delicate vibrazioni acquisite al proprio lessico attraverso lo studio delle sculture di Pierre Le Gros, dal *San Francesco Saverio* in Sant'Apollinare (1702) alla statua del *cardinal Girolamo Casanate* dell'omonima biblioteca romana (1708) che, in questa circostanza, lo scultore sembra voler quasi citare per una certa similitudine nelle movenze.

Nel trasporre in dimensioni monumentali la sua composizione, Ludovisi tradisce, come sempre, una certa difficoltà a mantenere inalterata l'originaria ispirazione e la statua di *Sisto III* si fa più statica e solenne. Rispetto al modello in esame, si rileva una maggiore rotazione del corpo con la rela-

tiva modifica della posizione delle braccia, e l'aggiunta di un lembo della stola che oltrepassa il piviale sollevato per ricadere fin quasi ai piedi del pontefice.

Bibliografia

Brugnoli 1969, tav. 58; Pietrangeli 1988, pp. 247-248, 294; Minervino 2003, pp. 278.

99. Scultore attivo a Roma

San Pietro

1750-1780

terracotta; cm 70 x 31 x 27

Inv. 13457 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Restauro: 2003-2004, Davide Fodaro

La scultura in terracotta chiara proviene dalla raccolta del cantante lirico Evan Gorga e raffigura *San Pietro* nella classica iconografia con le chiavi della chiesa e il libro della dottrina. L'opera è stata messa in relazione con una serie di *Apostoli* eseguiti per la manifattura del marchese Carlo Ginori a Doccia negli anni immediatamente successivi all'apertura dell'attività. I modelli di tutte quelle figure sono ricordati nell'inventario redatto da Lorenzo Ginori, figlio di Carlo, verso il 1780 e nella chiosa si legge che "gli originali sono in San Giovanni La-



terano e i sopradetti apostoli son di diversi autori”; per tale motivo Lankheit, che ha pubblicato il documento nel 1982 (*Die modellsammlung der Parzellenmanufaktur Doccia*) attribuisce ciascuna scultura ai rispettivi autori dei colossi lateranensi. Come è stato inizialmente puntualizzato dalla critica (Winter 2005), le differenze nella composizione e nella gestualità delle figure ha fatto pensare che si tratti di varianti più tarde eseguite forse sotto la direzione di Gaspero Bruschi, capo modellatore della manifattura già dal 1737. Viceversa pare che le sculture siano arrivate in blocco da Roma, come starebbe a testimoniare una lettera inviata da Guido Bottari a Carlo Ginori il 16 marzo del 1754. Bottari, fratello del più noto erudito e custode della Biblioteca Apostolica Vaticana, Giovanni Gaetano, lavorava a Roma per conto del marchese alla ricerca di modelli da poter riprodurre in porcellana, facendo spesso ricorso all’aiuto dello scultore Filippo della Valle che conservava nel suo studio proprio il gruppo di terrecotte del Laterano. Le repliche di questo nucleo di sculture erano comunque disponibili sul mercato romano dal momento che degli Apostoli sono state individuate varie versioni. Le prime due opere superstiti, in porcellana, provengono proprio dal primigenio Museo di Doccia e rappresentano *Sant’Andrea* (collezione privata) e *San Giovanni Evangelista* (Museo Richard-Ginori della Manifattura di Doccia). Esistono poi *San Pietro*, *San Paolo*, *San Giovanni Evangelista* e *Sant’Andrea* in bronzo dorato, che furono commissionati dal cardinale Flavio II Chigi all’argentiere Leandro Gagliardi nel 1776, forse per qualche spazio sacro della sua villa sulla Salara, e oggi conservati presso l’Art Institute di Chicago. E ancora altre quattro figure in terracotta dorata sono al momento segnalate sul mercato antiquario romano (Di Castro). Anche Luigi Valadier si ispirò a questo set di modelli per la figura del suo *San Pietro* in bronzo dorato, eseguito insieme all’intero apparato decorativo per l’altare della cattedrale di Monreale tra il 1770 e il 1773, mentre all’Hermitage di Sanpietroburgo si conserva una terracotta sempre della figura di *San Pietro* che differisce da quella in esame soprattutto per l’andamento più ampio del panneggio, per una capigliatura più folta e ricciuta e per la resa del volto dalla fisionomia decisamente più classica. Sulla base delle osservazioni già espresse da Winter e Montagu, si può escludere che la statuetta di Palazzo Venezia sia opera di Gaspero Bruschi che alla manifattura di Doccia dovette soprintendere piuttosto all’esecuzione delle versioni in porcellana. Pare assai più probabile che ad eseguirla insieme alle altre figure degli Apostoli sia stato

invece uno scultore attivo a Roma nella prima metà del Settecento e che tali prototipi siano stati replicati e diffusi nella stessa città, come stanno a dimostrare le numerose versioni succitate.

Bibliografia
Inedito.

100. Pietro Pacilli, attribuito

(Roma 1720-1773)

San Camillo de Lellis

1750 ca.

terracotta; cm 29 x 15 x 7,5

Inv. 1204; Donazione Rocchi; 1920, Castel Sant’Angelo, n. 1557

Camillo de Lellis (1550-1614), originario di Bucchianico in Abruzzo, era un soldato di ventura e giunse per la prima volta a Roma all’età di ventun’anni per curarsi una piaga al piede destro. Ritornatovi qualche tempo dopo per sanare la stessa infermità, Camillo si trattenne per nove anni all’ospedale di San Giacomo, maturando la vocazione sacerdotale e la volontà di dedicarsi all’assistenza degli infermi; per questo decise di affittare l’oratorio della Maddalena e di fondare la compagnia dei “Ministri degli Infermi”, riconoscibili per la croce rossa cucita sulla toga, simbolo di carità.



Morto a Roma il 14 luglio 1614, de Lellis venne beatificato nel 1742 e canonizzato nel 1746 da papa Benedetto XIV. Verso la fine del quinto decennio del secolo i padri camilliani dovettero dunque pensare di celebrare il loro fondatore con una scultura per la navata della basilica di San Pietro e ne affidarono l’incarico a Pietro Pacilli che, già nell’estate del 1750, era alle prese con il modello in grande di gesso, scoperto nel settembre dello stesso anno. Si trattava della prima opera di dimensioni monumentali per il giovane Pacilli: terminati i lavori sul marmo nell’ottobre del 1753, lo scultore riscosse la piena approvazione dei camilliani che, a breve distanza di tempo, gli commissionarono un gruppo con angeli e cherubini per l’altare maggiore di Santa Maria Maddalena, chiesa madre dell’ordine. Proprio alla Maddalena, in una piccola nicchia del passaggio tra la chiesa e la sacrestia, si trova il modello in terracotta (h. 46 cm) dipinta di bianco della statua vaticana, opera che, a livello compositivo, presenta poche varianti rispetto al marmo e individuabili nella diversa posizione della mano sinistra con il palmo alzato e nella testa, marcatamente rivolta all’indietro quasi ad imitare la classica posizione di San Filippo Neri. Un ulteriore passaggio nel processo creativo per la figura di San Camillo può essere individuato in un bozzetto in terracotta dorata conservato a Palazzo Venezia.

Entrata a far parte della raccolta museale nel 1920 come opera di Alessandro Algardi, la scultura fu poi pubblicata da Santangelo (1954) che propose un’attribuzione a Giuseppe Rusconi (1687-1737) per la forte somiglianza con la statua di *Sant’Ignazio di Loyola* (1731-1733) sempre per la serie petriana dei santi fondatori, portata a compimento da Giuseppe a seguito della scomparsa del suo maestro Camillo Rusconi (†1728). L’indicazione di Santangelo è stata accolta pienamente dalla critica successiva; solo di recente, Debenedetti (2002) ha proposto di individuare nel *San Camillo* di Palazzo Venezia una prima elaborazione della scultura di Pacilli per San Pietro e la sua intuizione può essere validamente sostenuta con motivazioni di carattere stilistico e cronologico. Intanto le ridotte dimensioni dell’opera ne palesano la natura sperimentale cui lo scultore dette in seguito maggiore compiutezza nel succitato modello oggi alla Maddalena. Rispetto a quest’ultimo, il santo in esame si porta la mano sinistra al petto, provocando un ampio rigonfiamento del manto all’altezza dell’avambraccio; tuttavia, nella parte destra, la posizione delle due figure risulta del tutto simile per il libro aperto poggiato sul fianco, e soprattutto nel movimento in

avanti della gamba che modula il mantello in pieghe quasi sovrapponibili. Anche il trattamento del volto – seppur mutilo del naso –, dalle fattezze delicate e dall'espressione ispirata e quasi languida, mostra una stretta filiazione con l'esemplare marmoreo che ne ripropone la bocca semiaperta e gli occhi incisi, rivolti al cielo. Nel passaggio tra l'idea primigenia e la versione definitiva, *de Lellis* assume una posizione più enfatica, aprendo le braccia in un gesto di ecumenica benevolenza, e si accompagna con la figura dell'angioletto portacroce, assiso ai suoi piedi.

Una volta elaborato il secondo e più compiuto modello, Pacilli deve aver donato il bozzetto ai padri camilliani, ed è probabile che per questa occasione sia stata eseguita la doratura e aggiunta la frase sul libro: "Haec est requies mea reficite lassum" (Isaia 28).

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 90; *Il Settecento a Roma* 1959, p. 200; Gani 2000, p. 748; Debenedetti 2002, p. 71.

101. Francesco Gesuelli, attribuito

(documentato a Roma, metà XVIII secolo)

Noli me tangere

1755

terracotta; cm 43,5 x 29,2 (Gesù); 38 x 13 (Maddalena)

Inv. 10392; 1700 ca., Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Nello studio di Bartolomeo Cavaceppi, tra le centinaia di bozzetti e gessi ancora presenti al momento della sua scomparsa, è ricordato, tra gli altri, un "Nostro Signore e la Madalena" con attribuzione a François du Quesnoy (BAV, Ferrajoli mss. 974, 16). Nel 1802, anche Vincenzo Pacetti, nello stilare il lungo elenco di tutte le opere acquisite dal marchese Giovanni Torlonia, segnala un *Noli me tangere* del valore di 4 scudi e gli assegna il numero "118". Passata in seguito nella collezione del cantante lirico Evangelista Gorga, l'opera è entrata al Museo di Palazzo Venezia nel 1949 e dal quel momento ha goduto di una vivace attenzione da parte della critica, anche se ad oggi non si è giunti ad una convincente ipotesi attributiva. Santangelo, che la pubblicò per primo nel suo *Catalogo delle sculture* del 1954, la assegnò ad Antonio Raggi (1628-1686) ritenendola una prima idea per il gruppo dell'altare della cappella Alaleona nella chiesa romana dei Santi Domenico e Sisto. Commissionata da suor Maria Alaleona per espiare un grave peccato commesso da un'altra monaca della sua casata, la decorazione della cappella fu



affidata a Gian Lorenzo Bernini ed i lavori ebbero inizio nel 1649; il maestro supervisionò l'intero progetto e fornì il disegno delle sculture (oggi al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi) la cui esecuzione si deve al giovane Raggi, che avrebbe dunque realizzato il modello proprio in quel frangente. L'attribuzione, riconfermata da Valentino Martinelli in occasione della mostra sul *Seicento Europeo* (1956), è stata invece rifiutata da Wittkower (1955) che ha rilevato l'impronta classicheggiante dell'opera e affatto vicina ai modi di Bernini e Raggi, suggerendo di posticiparne la datazione al XVIII secolo. Questa interpretazione è stata successivamente condivisa da Barberini (1994) e Westin (1978) che ne ha ribadito l'alterità di stile rispetto alla plastica di Raggi intorno al 1650.

L'analisi formale della terracotta porta, in effetti, ad escludere la produzione in ambito berniniano per una generale pacatezza d'insieme, ben radicata nella tradizione classicheggiante di Alessandro

Algardi e poi di Camillo Rusconi. Il tessuto figurativo ha subito alcuni danni che, tra l'altro, hanno provocato la spaccatura della base d'appoggio, quasi certamente unitaria in origine; si riscontrano poi numerose e profonde fratture e la perdita quasi totale delle dita delle mani di entrambi i personaggi. Il retro della composizione non è stato modellato e la superficie risulta livellata sommariamente con la stecca e direttamente con i polpastrelli, quasi ad indicare che l'eventuale traduzione in marmo dovesse essere addossata ad una parete.

È soprattutto la figura del *Cristo* a riportare l'attenzione sulla plastica algardiana, non solo per la generale impostazione del corpo e il ricadere morbido e cadenzato del manto: il volto dai lineamenti sottili e il disporsi dei capelli ad onde sovrapposte, rimandano alla figura modellata dal maestro bolognese nel rilievo in terracotta con il *Cristo che libera le anime dal Limbo* del Victoria and Albert Museum di Londra (inv.

A.83-1918), o all'effigie del *San Giacomo Minore* in bronzo dorato della serie degli apostoli per la chiesa del Gesù di Roma. A questa vena classicheggiante, si deve aggiungere una nota di delicatezza che, come sottolineava Wittkower, sposta la realizzazione dell'opera all'inizio del Settecento, probabilmente nell'ambito della scuola di Camillo Rusconi, che fu una fucina di numerosi e dotati scultori.

Un termine di confronto stringente, che può offrire una valida soluzione al problema attributivo, è dato da un rilievo raffigurante il *Noli me tangere* nella tribuna della chiesa romana di Santa Maria Maddalena, eseguito dal quasi sconosciuto Francesco Gesuelli. Nel 1756 iniziarono i lavori di generale riassetto dell'area dell'altare maggiore sotto la supervisione dell'architetto Francesco Nicoletti, e al Gesuelli furono affidati i due rilievi – l'altro rappresenta le *Marie al sepolcro* – da porsi sopra le porticole laterali. Il contratto fu firmato il 31 dicembre 1755 e lo scultore avrebbe percepito 800 scudi a patto di eseguire il lavoro entro un anno (Mortari 1987). La composizione della pala marmorea risulta molto asciutta e priva di sentimentalismi o eccessi decorativi: il Cristo si sporge quasi al di fuori della cornice nell'atto di rivolgersi alla Maddalena che, genuflessa, tende a lui le mani. Le due figure sono ben stagliate dal piano di fondo e sono quasi sculturate a tutto tondo; non stupisce quindi che Gesuelli possa avere studiato la loro posizione proprio con un modello autonomo, forse da addossare solo in un secondo momento allo sfondo che, peraltro, nel marmo non presenta elementi compositivi particolarmente complessi. La notevole somiglianza tra le figure, che risultano più distanti tra di loro nella versione definitiva, induce a ritenere che la terracotta di Palazzo Venezia costituisca il modello preparatorio per il rilievo della Maddalena e che sia stato eseguito da Gesuelli sul finire del 1755, poco prima della firma del contratto con i camilliani.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 88; Wittkower 1955, p. 271; *Il Seicento Europeo* 1956, p. 274 n. 362; Faldi 1958, pp. 122-123; Westin 1978, p. 139; Barberini 1994, p. 127; Ferrari – Papaldo 1999, p. 510.

102. Tommaso Righi, attribuito

(Roma 1722/23 – 1802)

Nudo accademico

1755-1760 ca.

terracotta; cm 30 x 26 x 5

Inv. 10421; 1949, Collezione Gorga

Il piccolo rilievo in terracotta raffigura un nudo maschile quasi completamente recli-



nato su un giaciglio coperto da un drappo; l'uomo, visto di schiena, è colto in atto di alzarsi e solleva il braccio destro forse per aiutarsi o, più probabilmente, per coprirsi e difendersi da una presenza inaspettata. L'espressione accigliata del volto e la direzione un po' caotica delle ciocche di capelli sembrerebbero suffragare questa seconda ipotesi. La figura presenta un trattamento della superficie corporea ben levigato mentre lo sfondo è uniformemente trattato a piccoli solchi verticali ottenuti con la stecca nei tre quarti superiori del rilievo, mentre nella restante parte inferiore l'andamento si fa mistilineo in senso orizzontale. Il perimetro dell'opera non risulta perfettamente rettangolare anche per la perdita di alcuni frammenti di materiale ad entrambi gli angoli di sinistra e a quello inferiore destro; inoltre una fessura piuttosto profonda taglia la superficie partendo dalla metà del rilievo a scendere fino al bordo, passando sulla gamba destra dell'uomo e sul contorno del panno.

La terracotta è entrata a far parte del Museo del Palazzo di Venezia a seguito della cessione nel 1949 allo Stato Italiano della raccolta di Evan Gorga; fu pubblicata per la prima volta da Santangelo (1954) con l'attribuzione a Vincenzo Pacetti (1746-1820), e avvicinata, seppur vagamente, nella concezione e nello stile alle "decorazioni policrome della Borghese". A conclusioni diverse si è giunti soltanto di recente grazie all'individuazione da parte di Federico Zeri di quattro studi di *Nudi accademici* assegnati Tommaso Righi (Zeri 1985). Già in collezione Zeri ed ora all'Accademia Carrara di Bergamo, i rilievi furono probabilmente eseguiti dallo scultore all'inizio della sua carriera, verso la metà degli anni Cinquanta del Settecento, quando iniziava il tirocinio per l'accesso all'Accademia di San Luca conseguito nel 1760.

Allievo del fiorentino Filippo della Valle da cui mutuò il gusto per la morbidezza di modellato e l'attenzione ai dettagli, Righi si assicurò le prime commissioni proprio gra-

zie all'intercessione del maestro che nel 1748 lo mise alla prova con il modello della *Nascita della Vergine* (Berlino, Staatliche Museen) per la cappella del Voto del Duomo di Siena – poi realizzato con altra composizione da Carlo Marchionni –, e ancora nel 1754 riuscì a fargli ottenere la decorazione a stucco della chiesa abbaziale di San Nilo a Grottaferrata. Al 1755 risale invece un bel disegno a sanguigna con un nudo accademico visto di profilo e con il braccio destro sollevato e legato al tronco di un albero (Roma, Accademia di San Luca; firmato "Tommaso Righi scultore"), con cui il giovane si aggiudicò il secondo premio al concorso della Scuola Capitolina del Nudo tenutosi nel gennaio di quell'anno. A questa prova grafica, particolarmente riuscita per gli effetti pittorici, si possono associare le quattro terrecotte ora a Bergamo (anch'esse siglate "T.R.") che presentano nudi maschili in diverse declinazioni compositive ispirate ad alcune sculture classiche e contemporanee. Il modellato solido dei corpi, la presenza in tre rilievi del drappo a movimentare la scena, il trattamento dello sfondo fittamente solcato da sottili linee di stecca, accomunano le opere di Bergamo a quella conservata a Palazzo Venezia che, seppur in via ipotetica e solo su basi stilistiche, può essere attribuita parimenti a Tommaso Righi e datata tra il 1755 e il 1760.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 89; Zeri 1985, pp. 63-64; Negro 2002, p. 83.

103. Scultore romano

Oceano (da Pietro Bracci)

post 1759

terracotta grigio rossastra; cm 41 x 21,5 x 19

Inv. 1190; 1920, Acquisto Cremonesi; Castel Sant'Angelo, n. 347

Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

Nel 1730, papa Clemente XII indisse un concorso per dare una sistemazione definitiva all'annoso, problema della fonte dell'Acqua Vergine, che languiva in misere condizioni dagli anni '40 del Seicento quando Bernini ne aveva gettato solo in parte le fondamenta. Dopo ben due anni di attesa, la competizione fu vinta da Nicola Salvi (1697-1751) ma ancora una volta i lavori si protrassero a lungo e, al momento della scomparsa dell'architetto, erano ultimati il prospetto di facciata e le scogliere alla base, mentre la decorazione scultorea era stata parzialmente realizzata nella forma dei modelli in grande di stucco eseguiti da Giovanni Battista Maini (1690-1752). A por-



tare a termine l'esecuzione delle tre figure monumentali dell'*Oceano con i tritoni e cavalli marini* e delle allegorie della *Salubrità* e dell'*Abbondanza* furono chiamati rispettivamente Pietro Bracci e Filippo della Valle. E dalle minuziose informazioni riportate dallo stesso Bracci nel suo *Diario*, apprendiamo che il primo aprile del 1759 "fu principiato [...] a fare li modelli di greta alti p.m.: 4 dentro lo stuccato in opera alla Fontana su l'andare di quelli che vi erano in stucco" (Gradara 1920, p. 111). Da questo momento in avanti i lavori si susseguirono a ritmo serrato: tra l'agosto del 1759 e il luglio dell'anno seguente, Bracci fu alle prese con la scultura dei vari blocchi di marmo che, dal suo studio, vennero poi trasportati in situ e montati entro il maggio del 1762. Lo scultore dunque eseguì almeno un modello in terracotta del suo *Oceano* di altezza pari a quattro palmi, vale a dire circa 90 centimetri (1 palmo=22,43 cm). Quest'opera al momento non è ancora stata identificata ma al Museo del Palazzo di Venezia esiste una seconda versione della figura tradizionalmente attribuita a Pietro Bracci, di dimensioni pari a circa la metà rispetto al succitato esemplare. A favore dell'autografia braccesa si sono espressi Riccoboni (1942), Hermanin (1948), e Santangelo (1954) il quale, oltre a rilevare la discrasia di misure tra le due versioni, segnala che la statuetta superstite faceva parte di un monumentale modello in legno della Fontana di Trevi esposto alle *Mostre retrospettive di Castel Sant'Angelo* del 1911 e oggi conservato al Museo di Roma. Il

grande apparato, attribuito a Nicola Salvi e in scala 1:15 rispetto all'originale, fu acquistato verso il 1855 dal conte Alessandro Zeloni che lo espose a palazzo Albani alle Quattro Fontane, ora Del Drago. Per celebrare l'occasione, Erasmo Pistolesi dette alle stampe un libello encomiastico in cui si narravano le vicende della Fontana e dei suoi protagonisti (*Modello della Fontana di Trevi ridotto al 15° dell'originale attribuito a Nicola Salvi: esistente nella galleria del Conte Zeloni al Palazzo Albani in Roma*). Nel testo si legge che, al momento dell'acquisto, della "Salviana antica mole non esisteva che la verticale parte muraria o laterizia", per cui lo Zeloni intese abbellirla "nel costruire la scogliera, il bacino o piano acquario, la statua monumentale e le decorative [...]", si che stando di prospetto a quel fonte, t'illudi in modo come ti stassi incontro al gigantesco". Sulla base di tali affermazioni, Armando Schiavo (1956) ha dunque respinto la paternità di Bracci per l'opera in esame ed anche per l'allegoria dell'*Abbondanza* di della Valle (v. scheda n. 104), ritenendole viceversa dei d'après: "Il silenzio del diario di Pietro Bracci – scrive lo studioso – e le precise parole di Pistolesi [...] consentono di rettificare la paternità delle terrecotte stesse, le quali non sono dunque bozzetti originali ma riproduzioni ad un quindicesimo delle rispettive statue della fontana di Trevi, eseguite da anonimo scultore intorno al 1850 per incarico del conte Alessandro Zeloni". Tuttavia l'esame di termoluminescenza condotto su un campione dell'*Abbondanza* ne colloca l'esecuzione entro gli anni Settanta del Settecento, non concordando dunque con la pur plausibile ipotesi avanzata da Schiavo. La terracotta di Palazzo Venezia, ancora in buono stato di conservazione nonostante la perdita quasi totale del braccio sinistro, mostra indubbie qualità tecniche e formali, soprattutto nella estrema finitezza dei dettagli. L'insistita sottolineatura delle ciocche di capelli e della barba, l'incisione decisa delle pupille e una resa quasi gommosa delle volute del manto, sono elementi alquanto estranei agli altri esemplari noti della produzione in terracotta di Bracci. Un confronto con il bel modello della *Fortezza* (1741, San Pietroburgo, Hermitage, inv. 639) per il monumento del cardinale Giuseppe Renato Imperiali (Roma, Sant'Agostino), palesa una certa alterità soprattutto nel trattamento delle superfici, scandite in questo caso da piani più morbidi e ben cadenzati. A confutare ulteriormente l'autografia di Bracci intervengono ancora due dettagli: in primo luogo la soluzione del mantello che si rigonfia dietro le spalle di *Oceano* è risolta in maniera un po' goffa e non pienamente riuscita. Inoltre, la parte posteriore della scultura risulta liscia e non a

tutto tondo come invece è stato poi realizzato il colosso per la fontana. Questo particolare e la presenza di un buco per un perno alla base lasciano chiaramente supporre che la piccola scultura sia stata eseguita da qualche abile plasticatore appositamente per il prototipo ligneo di Salvi oggi al Museo di Roma, probabilmente poco dopo il 1759, quando il modello realizzato da Pietro Bracci fu approvato e si dette inizio al lavoro sul travertino.

Bibliografia

Mostre Retrospettive... 1911, p. 234; Gradara 1920, p. 111; *Il Settecento Italiano* 1932, p. 649; Riccoboni 1942, p. 298; Hermanin 1948, p. 282; Santangelo 1954, pp. 87; Schiavo 1956, p. 127; *Il Settecento a Roma* 1959 (II ed.), p. 69 n. 103; Cardilli Alloisi 1986, pp. 176-177; Pinto 1991, pp. 70-75; Vigliarolo 2009, p. 91; Giometti 2011, pp. 278-279.

104. Scultore romano

Allegoria della Fertilità (da Filippo della Valle)

post 1759

terracotta; cm. 32,5 x 15,5 x 7,5

Inv. 1193; Donazione Apolloni; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1370

Restauri: 2009, Davide Fodaro

Quando nel 1759 Filippo della Valle prese parte alla decorazione scultorea della Fontana di Trevi era ormai considerato uno dei massimi artisti di Roma tanto da aver già ricoperto la carica di Principe dell'Accademia di San Luca tra il 1752 e il 1753. Della Valle e con lui Pietro Bracci furono chiamati a sostituire Giovanni Battista Maini che, al momento della sua scomparsa nel 1752, aveva realizzato i modelli in stucco in grande almeno per la figura centrale dell'*Oceano*, poi tradotta in marmo da Bracci. A della Valle furono invece affidate le due statue laterali raffiguranti le allegorie della *Salubrità* e della *Fertilità*, portate a termine già nel 1760 come testimonia la guida di Rossini (*Mercurio Errante*, pp. 336-337) che, a quella data, le descrive già collocate nelle nicchie della fontana.

Al Museo di Palazzo Venezia si conserva un modello per la figura della *Fertilità*, ancora in buono stato conservativo nonostante i segni di rottura sul collo e sul braccio sinistro. Insieme con la statuetta dell'*Oceano* di Bracci, l'opera in esame proviene dalla grande riproduzione in scala della Fontana di Trevi appartenuta al conte Zeloni ed oggi nelle collezioni del Museo di Roma. Esposta a Castel Sant'Angelo nel 1911 e pubblicata nel volume sul *Settecento Italiano* del 1932 con un'attribuzione a Pietro Bracci, la terracotta è stata poi



Temperanza (1734, Londra, Trinity Fine Art) per la cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, mostra analoga accosciatura raccolta sulla nuca a mo' di fiocco, ma l'andamento ondulato risulta solo accennato e non presenta quei più profondi solchi che viceversa caratterizzano l'opera di Palazzo Venezia. Infine, la scultura mostra la parte posteriore completamente liscia, come a voler suggerire una collocazione addossata ad una parete, a conferma di una sua espressa esecuzione per il grande modello ligneo attribuito a Nicola Salvi.

Bibliografia

Mostre Retrospective... 1911, p. 91; Moschini 1925, p. 189; *Il Settecento Italiano* 1932, fig. 650; Riccoboni 1942, p. 291; Hermanin 1948, p. 287; Santangelo 1954, pp. 86-87; Honour 1959a, p. 177; *Il Settecento a Roma* 1959 (II ed.), p. 95 n. 189; Cardilli Alloisi 1986, pp. 178-179; Pinto 1991, pp. 70-75; Minor 1997, p. 258 n. 42-A.

105. Ubaldo Gandolfi

(Bologna 1728 – Ravenna 1781)

Madonna col Bambino e sant'Enrico
1760-1770

terracotta; cm 44,5 x 28,5 x 17,5

Inv. 129; 1919; Acquisto Ferrando

Restauro: 2003-2004, Davide Fodaro

concordemente assegnata a della Valle da Hermanin (1948), Santangelo (1954) e quindi da Honour (1959). Al contrario, Armando Schiavo ha messo in dubbio questa attribuzione ritenendo che si tratti invece di una copia ottocentesca della scultura originale, eseguita appositamente per decorare il modello ligneo del conte Zeloni. Lo studioso basa la sua ipotesi sulle affermazioni riportate da Erasmo Pistolesi nel suo testo celebrativo 1855 (*Modello della Fontana di Trevi ridotto al 15° dell'originale attribuito a Niccolò Salvi: esistente nella galleria del Conte Zeloni al Palazzo Albani in Roma*), da cui si apprende che, al fine di abbellire la struttura architettonica, il conte Zeloni decise di far costruire "la scogliera, il bacino o piano acquario, la statua monumentale e le decorative". Più di recente, anche Minor (1997), nella sua monografia sull'artista, ha abbracciato la tesi di Schiavo sostenendo che l'estrema finitezza dei dettagli lascia propendere per una copia successiva piuttosto che per un bozzetto o un modello preparatorio. Tuttavia l'esame di termoluminescenza condotto su un campione dell'opera ne colloca l'esecuzione entro gli anni Settanta del Settecento, portando a confutare l'ipotesi di Schiavo.

In effetti la statuetta in esame presenta un trattamento troppo inciso delle superfici, abbastanza estraneo ai modi più delicati di della Valle, soprattutto nello scavare i panneggi e nel tratteggiare le ciocche dei capelli. La bella terracotta con l'allegoria della



La storia materiale di questo modello ha inizio nel 1911 quando fu acquistato con l'attribuzione a Gian Lorenzo Bernini per la Regia Galleria d'Arte Antica presso l'anti-

quario Alfredo Ferrando, la cui bottega era sita a Roma in via del Babuino. L'oggetto fu preso in carico soltanto il 30 gennaio del 1919 e inventariato con il numero 129 da Federico Hermanin, che ne riconobbe l'iconografia e ne rettificò anche la paternità assegnandolo ad Alessandro Algardi. Esposto alla *Mostra di Roma seicentesca* del 1930, il pezzo è stato successivamente pubblicato da Santangelo (1954) che ha messo in dubbio la pertinenza algardiana riferendolo comunque ad un "maestro bolognese, a lui strettamente legato". L'attribuzione al pittore e plastificatore felsineo Ubaldo Gandolfi si deve a Claudia Fiocchetti che ha studiato l'opera in occasione del restauro e ne ha resi noti i risultati in un articolo del 2007. La rimozione di una vernice marrone piuttosto scura, stesa su tutta la superficie forse prima dell'ingresso al museo, ha riportato alla luce le tracce di un'originaria e vivace policromia che andava dal blu del mantello della Vergine, al rosso arancio della sua veste e del manto di Sant'Enrico, fino al marrone dei capelli del Bambino e dell'angelo. La composizione è concepita come una sorta di altorilievo, con la parte tergale non scolpita, e con le figure che si stagliano a tutto tondo su un'ideale parete di fondo, quasi si trattasse di una pala d'altare. Questo accento delicatamente pittorico, unito all'evidente pertinenza dell'opera all'ambito artistico bolognese della metà del Settecento, ha portato Fiocchetti a formulare l'ipotesi attributiva ad Ubaldo Gandolfi, ipotesi sostenuta con validi confronti stilistici e di contesto. Nato a San Matteo della Decima nel 1728, Ubaldo è testimoniato come studente dell'Accademia Clementina a partire dal 1746, allievo dapprima di Felice Torelli (1667-1748), poi di Ercole Graziani (1688-1748), ma anche dello scultore ed anatomista Ercole Lelli (1702-1766). Il discepolato presso Lelli pone dunque l'accento sull'attività di plastificatore Gandolfi di cui oggi siamo in grado di ricostruire un primo corpus di opere anche su scala monumentale, come le due statue in stucco raffiguranti i profeti *Isaia* e *Geremia* nella chiesa di San Giuliano a Bologna. Alla mostra sulla *Scultura Bolognese del Settecento* del 1965, Eugenio Riccomini espose il bozzetto in terracotta con *San Giuseppe e il Bambino*, firmato "UGF" e conservato nella sagrestia di San Giovanni in Monte, e quello con *Enrico II d'Inghilterra* o forse *David* in collezione privata, cui si sono aggiunti in seguito il gruppo con il *Cristo morto* e *la Vergine addolorata* (collezione privata; Biagi Maino 1990) e quello con *Santa Teresa d'Avila* attribuito da Ursula Schlegel. Numerose sono le affinità compositive tra l'opera in esame e le tante pale d'altare dipinte da Gandolfi nel corso della sua lunga

carriera ma sono soprattutto due disegni a confermare l'autografia di Ubaldo: il primo, al Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi (inv. 20455 F.), ritrae un *Frate domenicano* accompagnato da un angioletto assiso che si conforma in maniera piuttosto simile all'analoga figura alla base della nostra terracotta, mentre il secondo (Bologna, collezione privata) rappresenta un *San Sigismondo* che ricalca fedelmente il *Sant'Enrico* scultoreo nella posa e nell'abbigliamento. Pur lasciando aperto il problema della cronologia, si propone una datazione agli anni Sessanta del Settecento, e sicuramente antecedente alla realizzazione dei due profeti di San Giuliano (1780).

Bibliografia

Roma 1930, n. 850; Santangelo 1954, p. 81; Fiocchetti 2009, pp. 170-187.

106. Joseph Nollekens, attribuito

(Londra 1737 – 1823)

Sacrificio di Isacco

1762-1770 ca.

terracotta; cm 32 x 22,5 x 14

Inv. 10398 (altro inv. 10420); 1770 ca., Collezione Cavaceppi; 1952, Donazione Nicod Sussmann

Nella biografia di Joseph Nollekens, redatta dal suo allievo J. T. Smith, si leggono alcuni interessanti brani dedicati alla particolare predilezione dello scultore per la modellazione di piccole opere in terracotta. "The greatest pleasure our sculptor ever received – scrive Smith – was when modelling small figures in clay, either singly or in groups, which he had baked; and in consequence of his refusing to sell them, and giving very few away, they became so extremely numerous [...]. His talent in this was esteemed superior to many things executed by him of a large size" (Smith 1828, II, pp. 13-15). La veridicità di tali affermazioni trova conferma nel gran numero di modelli e "pensieri" ancora presenti nel suo studio e inventariati in occasione della vendita *post mortem* curata da Christie's dal 3 al 5 luglio del 1830: tra gli oltre 120 pezzi, a fianco della produzione dello stesso maestro, sono ricordate anche opere di Michelangelo, Giambologna, du Quesnoy, Bernini, Rysbrack e Roubiliac. L'interesse di Nollekens per la plastica di piccolo formato si manifestò fin dal suo esordio nella disciplina, tanto che già nel 1759, all'età di 18 anni, ottenne un premio di 15 ghinee dalla neonata Society of Arts per aver modellato una non meglio specificata figura in terracotta (Esdaile 1944, pp. 220-223). Ma fu durante il soggiorno di studio a Roma, iniziato nel 1762 e protrattosi per ben 8 anni, che lo scultore poté esprimere appieno questa sua in-



clinazione. Entrato quasi subito nella bottega di Bartolomeo Cavaceppi, Nollekens eseguì alcune repliche di sculture antiche e ritratti per i suoi connazionali in visita alla città, ma soprattutto acquistò un certo numero di sculture in terracotta e ne eseguì molte egli stesso ottenendo nel 1768 il premio al concorso Balestra con il gruppo raffigurante *Giove, Giunone ed Io*, oggi perduto.

Proprio agli anni romani, risale anche il modello con il *Sacrificio di Isacco*, la cui attribuzione allo scultore anglosassone è stata resa possibile grazie ad un disegno della stessa composizione passato all'asta di Christie's del 12 dicembre 1968 (lotto 138) e acquistato dalla Huntington Library di San Marino, California (Kenworthy-Browne 1998). Il fatto che l'opera provenga dalla collezione di Cavaceppi induce plausibilmente ad ipotizzare che il giovane allievo l'abbia eseguita come una sorta di esercitazione, lasciandola poi in dono al maestro. Nel complesso lo

stato di conservazione del manufatto è ancora buono, ma i diversi spostamenti di sede hanno causato nel tempo la perdita del braccio destro di Abramo e di entrambi i piedi e le caviglie di Isacco. Concepito come una sorta di bassorilievo, il gruppo presenta le due figure principali modellate a tutto tondo, mentre la parte posteriore risulta sommariamente appiattita con la spatola e, in alcune parti, direttamente con i polpastrelli. Appare assai evidente come Nollekens in questo momento stia studiando i testi della scultura tardo barocca e una forte impronta rusconiana si riscontra nella fisionomia e nella posa di entrambi i protagonisti, tanto che Santangelo (1954) aveva assegnato la terracotta ad un anonimo artista romano del XVIII secolo, "accogliente risonanze dagli scultori operanti nella navata di San Giovanni in Laterano, e particolarmente dal Rusconi". Si deve altresì sottolineare la buona finitezza dei dettagli quasi a confermare il fatto che siamo di fronte ad una prova di stu-



dio: simili caratteristiche scompaiono invece nelle opere eseguite da Nollekens dopo il ritorno in Inghilterra, caratterizzate da un tratto più compendiaro e da una resa vibrante delle superfici.

Bibliografia

Santangelo 1954, pp. 86; Barberini 1994, p. 127; Kenworthy-Browne 1998, pp. 73, 77.

107. Luigi Valadier e Filippo della Valle (Roma 1698-1768; Firenze 1726 – Roma 1785)

La nascita della Vergine
1765 ca.

terracotta; cm 68 x 111

Inv. 14031; 1949, Collezione Gorga

Restauro: 1996, Silvano Germoni, Ivy Gabriellides

Nel 1765, Luigi Valadier, il maestro argentiere più noto ed apprezzato di Roma, ricevette da monsignor Francesco Testa, arcivescovo di Monreale, la prestigiosa commessa di realizzare il disegno e la decorazione dell'altare maggiore della cattedrale cittadina. Si trattava di un'impresa molto impegnativa soprattutto per la grande quantità di ornati da eseguire: si pensi soltanto ai tre grandi rilievi del paliotto e ai cinque più piccoli del gradino d'altare con scene della vita della Vergine (1765-1769), alle sei figure di santi alte ben 120 centimetri

(1770-1773), senza contare varie mensole, specchiature, cornici ed altri elementi architettonici. Il lavoro, che si protrasse per circa otto anni, fu assai ben remunerato se si considera che nel 1770, quando le sei statue in argento non erano ancora state messe in opera, Valadier aveva già ricevuto l'ingente somma di 15.540 scudi.

Tra gli elementi più complessi dell'intera struttura, vi era certamente il grande rilievo del fronte d'altare raffigurante *La nascita della Vergine* il cui modello preparatorio è conservato al Museo di Palazzo Venezia. La terracotta, proveniente dalla collezione di Evan Gorga, è stata rinvenuta in stato frammentario nel 1990 da Maria Giulia Barberini che ne ha riconosciuto il legame con l'opera di Monreale; a seguito del restauro volto a ricomporre l'insieme, l'opera è stata esposta alla mostra di Roma dal titolo *Loro di Valadier* (1997). L'affollata composizione si snoda attorno al grande bacile entro il quale un'ancella sta versando dell'acqua per il lavacro della piccola Maria, in braccio ad un'altra fantesca assisa in primo piano a destra. Come nella più classica iconografia della scena, sullo sfondo si scorge, a rilievo molto basso, sant'Anna ancora distesa sul letto mentre viene assistita da una donna; un gruppo di vivaci angioletti che aleggiano sugli astanti completa il quadro. Se si escludono le parti figurative andate perdute – le teste ed un braccio di due ancelle –, la composizione risponde al detta-

glio a quella dell'opera finita e tale congruità attesterebbe che siamo di fronte al modello eseguito per la fusione. Peraltro, come ipotizzato da Winter (1997), la qualità del tracciato scultoreo farebbe pensare all'esecuzione da parte di uno scultore importante come Filippo della Valle, di cui Valadier nel 1756 aveva sposato la figlia Caterina. Pare infatti ormai accertato che il maestro fiorentino negli ultimi anni della sua vita lavorasse anche come fornitore di bozzetti per la bottega del genero, ed alcune inflessioni stilistiche trovano riscontro con la sua produzione più nota. In particolare la figura in primo piano che versa l'acqua nel bacile assume quasi la stessa posizione della bella allegoria della *Temperanza*, scolpita da della Valle per una nicchia della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano. Inoltre la modalità disegnativa delle figure a stacciato torna pressoché identica anche nel piccolo rilievo preparatorio con la *Predica del Battista*, anch'esso conservato al Museo di Palazzo Venezia (v. scheda n. 96). Infine, è significativo ricordare che un "bossirilievo Ovale di Creta Cotta con la Nascita della Madonna" è menzionato nel dettagliato inventario della bottega dell'argentiere di via del Babuino, stilato nel 1810 da Giuseppe Valadier, figlio di Luigi, in previsione della vendita.

Bibliografia

Winter 1997, p. 163.



108. Scultore napoletano

Sette scene di presepe

ultimo quarto XVIII secolo
 terracotta e legno policromi, filo di ferro,
 vetro, stoppa, tessuti vari (figure); sughero,
 gesso, legno policromo (scenografie); cm
 80 x 70 x 52 (*Natività*); 59 x 49 x 30 (*In-
 terno di un'osteria*); 60 x 50 x 29 (*Bottega di
 fruttivendolo*); 49 x 35 x 29 (*Bottega di pe-
 scivendolo*); 52 x 35 x 29 (*Bottega di calzo-
 laio*); 52 x 35 x 29 (*Elemosina ai pezzenti*);
 57 x 35 x 28 (*Due donne in conversazione*)
 Invv. 1431 (*Natività*); 1432 (*Interno di
 un'osteria*); 1436 (*Bottega di fruttivendolo*);
 1434 (*Bottega di pescivendolo*); 1435 (*Bot-
 tega di calzolaio*); 1433 (*Elemosina ai pez-
 zenti*); 1437 (*Due donne in conversazione*);
 Donazione Società degli Amici di Castello;
 1920, Castel Sant'Angelo, nn. 2655-2611;
 dal 1929 in deposito presso la Pinacoteca
 Provinciale di Bari
 Restauri; 1991, 1992, 1995 (*Natività, Bot-
 tega del calzolaio, Bottega del pescivendolo,
 Elemosina ai pezzenti*)

Le sette scene di *Presepe* furono cedute in
 deposito alla Pinacoteca Provinciale di Bari
 nel 1929 e l'anno seguente furono pubbli-
 cati nella *Guida* dell'Istituto (Gervasio

1930). Il successivo intervento in sede cri-
 tica si deve a Gelao che, a seguito di un ac-
 curato restauro, ha analizzato i pezzi nel
 nuovo catalogo della Pinacoteca (1998)
 sottolineando la raffinatezza esecutiva e
 l'unitarietà stilistica dell'insieme. La stu-
 diosa evidenza un tratto tipicamente roc-
 cò che, unito al gusto rovinistico
 dell'architettura classica nella *Natività*, fa
 propendere per una datazione agli anni '80
 del Settecento. Pare inoltre evidente la pro-
 venienza napoletana del gruppo che ri-
 sente, tra gli altri, dei riflessi dell'opera di
 Francesco Celebrano (Napoli 1729-1814),
 artista formatosi come pittore presso la
 scuola di Solimena, ma noto soprattutto
 per la sua attività di scultore avendo por-
 tato a termine la decorazione della famosa
 Cappella Sansevero con la pala marmorea
 raffigurante la *Deposizione*. Nel 1772, Ce-
 lebrano fu nominato direttore dei model-
 latori e dei pittori della Real Fabbrica,
 dando vita ad una vasta produzione di fi-
 gure presepiali, soprattutto di *Pastori*, par-
 ticolarmente apprezzati da Ferdinando IV
 di Borbone.

Bibliografia

Gervasio 1930; Gelao 1998, pp. 31-32.



109-141. Bartolomeo Cavaceppi (Roma 1716 - 1799)

Secondo di tre figli di Gaetano e Petronilla Rotti, Bartolomeo visse tutta la sua vita a Roma nella parrocchia di Santa Maria del Popolo, se si esclude il viaggio in Germania intrapreso in compagnia di Johann Joachim Winckelmann nel 1768. Lo stesso scultore racconta di aver appreso i rudimenti del mestiere da Pierre-Étienne Monnot (1657-1733), presso la cui bottega fece ingresso verso il 1729, proprio mente il maestro stava lavorando ai rilievi e alle sculture per il Marmorbad commissionato dal Langravio Karl von Hesse a Kassel. Le fonti, purtroppo, non contribuiscono a chiarire in quali forme il giovane scultore abbia realmente preso parte alla vita di quella bottega, ed è evidente che il nome del famoso maestro borgognone costituisca per Cavaceppi una indubbia patente di nobiltà; è parimenti assai plausibile ipotizzare un suo apprendistato in uno dei tanti laboratori di restauro aperti a Roma in questi anni. La legittimazione del suo *iter* artistico è comunque dimostrata dalla presenza, nel 1732, nella terza classe di concorso all'Accademia di San Luca, ove si misurò con una copia dell'*Abacuc* di Bernini, per poi aggiudicarsi nel 1738 il secondo premio della seconda classe con il rilievo d'invenzione raffigurante *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, opere entrambe andate perdute. In questi anni, Cavaceppi prese a frequentare lo studio di Carlo Antonio Napolioni (1675-1742), senza dubbio il restauratore più importante della prima metà del secolo a Roma: a lui vennero infatti affidati i marmi della collezione del cardinale Alessandro Albani acquistata dal marchese Alessandro Gregorio Capponi, foriere maggiore di Clemente XII, primo custode e presidente antiquario, e destinati a costituire il primo nucleo del nascente Museo Capitolino. Nel 1742, al momento della sua scomparsa, Napolioni lasciò le redini della sua avvatissima bottega nei pressi del Gesù e Maria, al nipote Clemente Bianchi, ma nel suo testamento, rogato il 6 settembre di quell'anno, non dimenticò di nominare Cavaceppi, cui volle lasciare 15 scudi "per una sol volta e ciò in ricompensa della buona servitù prestatami per molti anni" (Barberini 1994). Da questo momento, i due giovani iniziarono una collaborazione che, tuttavia, prevedeva per Cavaceppi ancora il ruolo di comprimario. Grazie ai buoni uffici del Capponi, i due scultori ottennero il prestigioso restauro del *Fauno* in marmo rosso, rinvenuto in alcuni scavi presso Tivoli e oggi ai Capitolini: la formula utilizzata nel pagamento del 30 gennaio del 1745 per definire l'apporto di Bartolomeo – "di ricognizione e mancia" – fa pensare che questi non lavorasse ancora in

una condizione di piena autonomia. Tuttavia, ben presto, il restauratore aprì uno studio indipendente sempre nella stessa zona, nel vicolo di Gesù e Maria, ed iniziò a lavorare assiduamente su più versanti: oltre ad instaurare solidi rapporti commerciali con i più importanti mercanti di antichità del tempo, quali Gavin Hamilton (1723-1798) e Thomas Jenkins (1720-1798), Cavaceppi continuò la stretta collaborazione con il Museo Capitolino, passato dal 1746 sotto la direzione di Giovan Pietro Lucatelli, per il quale nel 1753 restaurò 16 sculture provenienti da Tivoli, tra cui figurava la nota *Amazzone ferita*. Al contempo, il suo legame professionale con il cardinale Alessandro Albani si rinsaldò tanto da divenirne il restauratore principale, proprio negli anni in cui il porporato stava allestendo la sua villa sulla Salaria, su progetto di Carlo Marchionni, ove tutto era pensato in funzione dell'esposizione dei reperti archeologici. In questo cenacolo, Cavaceppi conobbe Winckelmann, a Roma dal 1755, e il rapporto con lo studioso del mondo antico sarà fondamentale per la nascita di una nuova concezione del restauro dell'antico. Secondo Winckelmann era dapprima imprescindibile lo studio approfondito del pezzo e l'individuazione del soggetto, e solo in un secondo momento si poteva prevedere l'intervento di un esperto restauratore, un maestro qualificato che garantisse l'alta qualità dell'integrazione. Lo stesso Cavaceppi elabora e ribadisce questi dettami nel testo introduttivo del prezioso volume da lui pubblicato in cui erano raffigurate a stampa le più importanti sculture su cui era intervenuto negli anni (*Raccolta d'antiche statue, busti, bassirilievi ed altre sculture restaurate da Bartolomeo Cavaceppi scultore romano, 1768-1772*). Il maestro insiste sull'importanza di "informarsi con gli eruditi pratici della storia e della mitologia" prima di "accingersi all'opera", e in caso di mancata individuazione del soggetto, guai ad apporvi attributi che avrebbero potuto mistificarne l'identità! Resta il fatto che lo scultore rispecchia anche il gusto e il sentire della sua epoca quando afferma che le aggiunte dovranno essere mimetizzate scegliendo un marmo della stessa qualità di quello antico: "Sarebbe una delle maggiori sconcevolezze – scrive Cavaceppi – se non si usasse cioè che si osservi di che marmo è la scultura da restaurarsi [...] e che se ne trovi uguale per la restaurazione". Intanto la sua fama andava crescendo e, ancora grazie all'appoggio del cardinale Albani, lo scultore ottenne nel 1761 la commissione per la colossale figura di *San Norberto* da collocarsi in una nicchia di fronte all'ingresso della basilica di San Pietro. Purtroppo l'operazione non andò in porto poiché il Capitolo non gradì il mo-

dello in grande collocato *in situ* e l'esecuzione del marmo venne affidata a Pietro Bracci. Nel 1768, Cavaceppi e Winckelmann lasciarono Roma diretti a Berlino: una volta giunti a Vienna i due si separarono, e lo storico, sulla via del ritorno, trovò la morte a Trieste. La terribile notizia lo raggiunse alla corte prussiana, a circa la metà del suo viaggio, che proseguì poi a Dessau, Kassel e Francoforte. Al suo ritorno a Roma, anche in virtù di quel viaggio, Cavaceppi fu contattato dai mecenati più importanti d'Europa: nel 1775 vendette alcune statue a Federico II di Hessen, ed altre raggiunsero le raccolte di Caterina II di Russia e di Gustavo III di Svezia. Nel corso della sua lunga e prolifica carriera, lo scultore aveva radunato nel suo studio una straordinaria raccolta di materiale scultoreo e modelli in terracotta, che oltre a costituire strumento quotidiano di lavoro, sarebbero serviti a dar vita al suo progetto di Accademia. A tale proposito, alla sua morte, avvenuta il 9 dicembre del 1799, Cavaceppi decise di lasciare quell'«inestimabile patrimonio – "fino all'ultimo chiodo e minima scaglia" – all'Accademia di San Luca. Tuttavia, l'antica istituzione romana, al fine di ovviare alle onerose spese di gestione e conservazione, decise di metterlo all'asta e nominò Vincenzo Pacetti come curatore della vendita. Grazie ad un accordo preventivo e all'intermediazione dello stesso Pacetti e di Giovanni Valadier, l'intera collezione di scultura finì nelle mani del marchese Giovanni Torlonia per la modestissima somma di 10.000 scudi, contro i 60.000 della valutazione reale. Al momento della distruzione di palazzo Torlonia a piazza Venezia (1903), la maggioranza delle sculture in terracotta venne immessa sul mercato e buona parte dei modelli derivati dalle sculture antiche furono acquistati da Evan Gorga che, nel 1949 per sanare i suoi problemi con il fisco, li cedette allo Stato.

109. *Venere (o musa)*
terracotta; cm 50,5
Inv. 13254 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Tra il 1763 e il 1764, Henry Temple, secondo visconte di Palmerston (1739-1802), visitò più volte Roma nel corso del suo movimentato viaggio in Italia. Inoltre, grazie all'intermediazione di Gavin Hamilton che per Palmerston dipinse la tela con *Briseide ed Achille*, riuscì ad acquistare numerose sculture antiche tra cui il bel marmo raffigurante *Venere (o una Musa)*, oggi conservato nella dimora di Broadlands (Hampshire). Di tale opera, Cavaceppi, al-



l'epoca in rapporto d'affari con Hamilton, realizzò un modello in terracotta, e forse restaurò lo stesso marmo prima della vendita a Palmerston. Identificata come *Venere* nel Libro di Pacetti del 1802 e valutata 3 scudi e 50 baiocchi, la piccola figura è coperta nella parte inferiore del corpo da un manto finemente drappeggiato e poggia con la gamba sinistra su una roccia; l'inclinazione del busto, che conferisce una certa fluidità all'insieme, si conclude nell'elegante incrocio delle braccia.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 101; Giometti 2010, p. 423.

110. *Bacco e Arianna*

terracotta; cm 54 x 26 x 26

Inv. 13255 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Il gruppo raffigurante *Bacco e Arianna*, probabile ricostruzione tardo settecentesca di pezzi antichi, fu acquistato da James Smith Barry, che soggiornò a Roma in più occasioni tra il 1771 e il 1780, per la sua dimora di Marbury Hall (e oggi al Museum of Fine Arts di Boston). È probabile che Cavaceppi sia l'autore del restauro del gruppo e, come propone Gonzales-Palacios (2008), la terracotta, inventariata nel 1802 da Pacetti con il numero "73", potrebbe essere il modello per il rifacimento del marmo. Tuttavia, dal momento che anche Vincenzo Pacetti possedeva probabilmente un marmo dello stesso tema, resta assai difficile determinare l'identità dell'autore del-



l'intervento. Lo stato di conservazione dell'opera in esame non è ottimale, come rivelano le numerose fessurazioni e la mancanza degli avambracci sinistri di entrambe le figure.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 106; Gonzales-Palacios 2008, pp. 17-18.

111. *Lottatori*

terracotta; cm 31

Inv. 13257 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 1993, Ivy Gabrielides



Sulla spalla del lottatore accovacciato si legge il numero "56", assegnato da Pacetti nel 1802 in occasione della redazione dell'inventario della collezione del restauratore romano. La piccola terracotta, priva di entrambe le teste

dei due protagonisti, secondo Barberini (1994) potrebbe essere stata modellata come studio d'accademia piuttosto che per il mercato dei souvenir. Nonostante la presenza di numerose crepe superficiali, l'esecuzione risulta estremamente raffinata e fedele al dettato del marmo antico. Anche in questo caso, si tratta di una delle sculture classiche più famose: rinvenuti presso Porta San Giovanni nell'aprile del 1583, nel giugno seguente i *Lottatori* furono acquistati dal cardinal Ferdinando de' Medici e portati nella sua villa del Pincio. Il gruppo fu inviato a Firenze nel 1677 e qui restaurato da Ercole Ferrata, per poi essere definitivamente esposto nella Tribuna degli Uffizi.

Bibliografia

Barberini 1994, pp. 88-89.

112. *Molosso*

terracotta; cm 37

Inv. 13258 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Restauri: 1993, Ivy Gabrielides



Henry Jennings (1731-1819), durante il suo viaggio a Roma, acquistò per 400 scudi il celebre marmo antico raffigurante il *Cane di Alcibiade* e lo fece restaurare da Bartolomeo Cavaceppi, di cui era uno dei clienti più affezionati. Nel 1778 il marmo fu acquistato da Charles Duncombe di Duncombe Park nello Yorkshire. Ma Cavaceppi restaurò una seconda versione della scultura di proprietà del principe Chigi che, il 7 luglio del 1783, lo pagò 65 scudi per il lavoro. Il marmo, divenuto di proprietà dello stato italiano con la vendita di Palazzo Chigi, è oggi in prestito presso il Ministero degli Esteri. Il modello in

terracotta eseguito da Cavaceppi e inventariato da Pacetti nel 1802 con il numero "17" è, come sempre, di raffinatissima fattura e, superficialmente, presenta tracce di una vernice bianca di rivestimento. Secondo Barberini (1994), "l'espressione umanizzata del *Molosso* ricorda più il *Cerbero* del *Plutone e Proserpina* berniniano che non i marmi antichi raffiguranti il ringhioso cane di Alcibiade".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 100; Barberini 2000a, p. 244.

113. *Torso del Belvedere*

terracotta; cm 13,5

Inv. 13260 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Restauro: 1993, Ivy Gabrielides



Il marmo divenuto poi noto col nome di *Torso di Belvedere*, opera dello scultore Apollonio di Atene, fu rinvenuto verso il 1430 sulle pendici di Monte Cavallo a Roma ed entrò subito a far parte della raccolta del cardinale Prospero Colonna. Passato poi nello studio dello scultore Andrea Bregno, fu venduto, alla morte di questi nel 1506, al papa che lo fece subito sistemare nel cortile delle statue al Belvedere. Anche il *Torso*, con il trattato di Tolentino, fu trasportato a Parigi ma, a seguito della caduta di Napoleone, fece ritorno a Roma e nel febbraio del 1816 fu ricollocato in Vaticano. Cavaceppi riproduce al dettaglio la corporatura possente e scolpita del *Torso Belvedere* in una versione in terracotta piena e di piccolo formato, anche questa probabilmente destinata al mercato delle copie dall'antico per *connoisseurs* e amatori. Sul petto della figura, sui solchi della stecca dentata, si legge il numero

"128" con cui Vincenzo Pacetti aveva inventariato il pezzo nel 1802.

Bibliografia

Barberini 1994, pp. 87-88.

114. *Tripode Cavaceppi*

terracotta; cm 48

Inv. 13263 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



La terracotta raffigura un tripode costituito da tre grifi che, ad ali spiegate, circondano un albero di alloro le cui fronde vanno a costituire una sorta di capitello alla sommità. Come ha notato Barberini (1994), le teste e le zampe degli animali sono state modellate e cotte a parte, probabilmente per evitare danni durante la fase di essiccamento del materiale. Sulla base di un documento della Computisteria dei Sacri Palazzi Apostolici (ASV, vol. 273, f. 192, in Barberini 1994) si era ritenuto che il tripode fosse un modello realizzato da Cavaceppi nel 1754 per il restauro dell'esemplare in marmo lunense del Museo Capitolino. Tuttavia, di recente Arata (2005) ha dimostrato che il pezzo restaurato dal maestro era un secondo tripode al tempo presente in Campidoglio, ma poi trasferito a Parigi a seguito del trattato di Tolentino e mai più restituito (Stuart Jones 1912, p. 398). Nel Libro Pacetti del 1802 l'opera è inventariata con il numero "42".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 93; Barberini 2000a, pp. 240-241; Arata 2005, pp. 152-153.

115. *Filosofo*

terracotta; cm 52,5

Inv. 13267 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Restauro: 1993, Ivy Gabrielides



La terracotta, ancora in buono stato di conservazione, presenta un trattamento delle superfici molto dettagliato in senso naturalistico, non solo nelle pieghe dense e pesanti del mantello, ma anche nelle vene che emergono nervose sulle gambe e sulla mano. Tracce di scialbo stanno ad indicare che probabilmente l'opera era rivestita di una patina volta a nobilitare il materiale. Il personaggio riprodotto si ispira alla lettera alla figura di *Filosofo* rinvenuto nel 1701 durante uno scavo a Civita Castellana, in un terreno dei Cesarini, ma subito acquistato dal cardinale Alessandro Albani. Nel 1733 la scultura entrò a far parte delle collezioni del Museo Capitolino insieme a gran parte della raccolta dell'Albani.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 97.

116. *Giunone Cesi*

terracotta; cm 58

Inv. 13970 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

L'opera presenta alcune lacune rispetto al marmo dei Musei Capitolini, essendo priva di entrambe le braccia e rivelando diverse



fratture all'altezza del ginocchio destro e della testa. Barberini (1994) suppone una sua collocazione in posizione un po' rialzata, vista la misura della testa, sottodimensionata rispetto al corpo, e la scarsa attenzione nella lavorazione della parte tergale. Viceversa i panneggi sono modellati con grande maestria, soprattutto grazie al sapiente uso del cavaterra nella definizione delle pieghe e dei risvolti della veste. Il marmo antico, risalente al 175-150 a.C., è descritto già verso il 1550 nel giardino di Federico Cesi nel quartiere di Borgo. Passata nella collezione dal cardinale Alessandro Albani, la statua fu acquistata da papa Clemente XII per il Museo Capitolino e, in quell'occasione, fu fatta restaurare da Carlo Antonio Napolioni. Nel 1816, dopo il trasferimento a Parigi a seguito del trattato di Tolentino, l'opera è tornata a Roma ed è esposta nella sala del Galata del succitato museo. Nel Libro Pacetti del 1802 la *Giunone* è inventariata con il numero "70".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 22.

117. *Pasquino*

terracotta; cm 13 x 5,1 x 4,4

Inv. 13339 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Si tratta di una replica della famosa scultura, del I secolo d.C., già nota nel 1501 quando il cardinal Carafa la pose su un



pedistallo all'angolo del suo palazzo nei pressi di piazza Navona, poi distrutto per lasciare posto all'attuale palazzo Braschi. Le piccole dimensioni della terracotta lasciano qualche dubbio sull'attribuzione a Cavaceppi.

Bibliografia

Inedito.

118. *Leda e il cigno*

terracotta; cm 65 x 24 x 23,5

Inv. 13343 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



La statua di *Leda con il cigno* faceva parte della collezione del cardinal Alessandro Albani, venduta nel 1733 al Museo Capitolino, ed oggi è conservata nella Galleria del Palazzo Nuovo. La fama del gruppo è testimoniata anche dalla presenza di ben tre versioni nello studio dello stesso Cavaceppi, una in marmo e due in terracotta. L'opera in esame, inventariata da Pacetti con il numero "43", presenta alcune mancanze, in una sezione del piedistallo, nella testa del cigno e in quella di Leda, che tuttavia, per il taglio netto e la superficie a solchi, sembra più eliminata volontariamente dallo scultore che danneggiata per cattiva conservazione. La parte centrale del manto è frutto di un'integrazione realizzata con impasto di gesso e polvere di mattone.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 107.

119. *Diana*

terracotta; cm 50,8

Inv. 13360(deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Restauri: 1993, Ivy Gabrielides



La statuetta raffigurante *Diana*, catalogata da Pacetti con il numero "21", presenta numerose crepe e lacune che il restauro del 1993 è riuscito in parte a sanare. La figura è mancante della mano e dell'avambraccio destro mentre fratture sono visibili alle caviglie e alle ginocchia, così come nel pannello sul tronco e alla base del collo. Barberini ritiene che l'opera rappresenti il bozzetto, una sorta di prima idea per la *Diana* marmorea scolpita da Cavaceppi per il principe Marcantonio

nio Borghese il quale, verso la fine del XVIII secolo, decise di incrementare la collezione di sculture antiche per la sua villa suburbana. Conservata oggi a villa Ruffo, l'opera rappresenta una delle poche sculture firmate da Cavaceppi, insieme al *busto di Faustina*, alla *Flora* di Syon House e all'*Omero* Wallmoden. Rispetto al marmo, la terracotta presenta alcune differenze soprattutto nella disposizione delle braccia, abbandonate lungo il tronco, mentre il panneggio, che in alcune parti simula un tessuto bagnato, ricrea un effetto assai più simile alla superficie marmorea.

Bibliografia

Barberini 1994, pp. 113-114; Gasparri – Ghiandoni 1994, p. 47.

120. *Musa*

terracotta; cm 116

Inv. 13389 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



La scultura in marmo pentelico da cui Cavaceppi ha tratto il suo modello è alta 203 centimetri ed in origine doveva rappresentare una Kore che, a seguito della perdita degli attributi, è stata reinterpretata come Urania o Musa (Stuart Jones 1926, pp. 20-21 cat. 1). L'opera, proveniente dal Vaticano, è conservata oggi nel primo ripiano della scala del Palazzo dei Conservatori. La terracotta in esame, più piccola all'incirca di 1/3 rispetto al marmo antico, deve aver subito un danno di qualche entità poiché l'inventario del Museo di Palazzo Venezia la descrive divisa in tre pezzi. Nonostante tali

problemi conservativi, l'opera mantiene intatta la sua eleganza formale; la raffinatezza della tecnica esecutiva ben si evince dal morbido dispiegarsi delle pieghe del mantello e dal tocco delicato che definisce i lineamenti del volto e le ciocche di capelli. È assai probabile che il modello, forse destinato ad ornare una nicchia, sia stato eseguito come *pendant* della *Flora Capitolina* (v. scheda n. 123), realizzata con lo stesso tipo di creta e molto simile per dimensioni. Nel Libro Paccetti del 1802 l'opera è inventariata con il numero "163".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 112; Giometti 2010, pp. 421-422.

121. *Ecate Tricorpore*

terracotta; cm 43

Inv. 13390 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Come ha rilevato Barberini (1994), la terracotta è una replica sottodimensionata dell'erma tricorpore di Ecate conservata a Roma nel Palazzo dei Conservatori (Stuart Jones 1912, p. 228). La studiosa evidenzia le varie tecniche di lavorazione utilizzate da Cavaceppi, dalla stecca dentata al tornio per la base sagomata, alla cordicella per il taglio delle teste, eliminate volutamente dal maestro. Sempre secondo Barberini, l'insieme "raggiunge una grande eleganza formale, misurata e morbida al contempo, che ricorda lo scultore Clodion". Nell'inventario di Paccetti del 1802, l'opera è contrassegnata con il numero "42", proprio come il *Tripode* precedente (v. scheda n. 113) ad indicare, probabilmente, il fatto che le due sculture erano

sistemate una sopra l'altra, in una sorta di composizione artistica ispirata all'antico.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 94; Barberini 2000a, pp. 240.

122. *Germanico*

terracotta; cm 50 x 17 x 11

Inv. 13391 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La statua di Germanico, databile tra il 31 a.C. e il 14 d.C., era di proprietà di Sisto V, al secolo Felice Peretti, e si trovava a Villa Peretti-Montalto già prima della morte del suo fondatore nel 1590. Il marmo non mutò collocazione nel 1655, quando il principe Giulio Savelli ereditò la villa dalla famiglia Peretti, ma nel 1685 fu acquistato da Luigi XIV per i giardini di Versailles, per poi essere trasferito al Louvre all'incirca nel 1792. La versione in terracotta di Cavaceppi, priva della mano e del piede sinistri e di parte della gamba destra, riproduce con estrema attinenza il modello antico nel fitto drappo che fiancheggia la figura quasi in tutta la sua altezza, e soprattutto nel volto accigliato e meditando del generale romano.

Bibliografia

Inedito.

123. *Flora capitolina*

terracotta; cm 54

Inv. 13393; Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 1993, Ivy Gabrielides



Bibliografia
Inedito.

124. *Flora capitolina*

terracotta; cm 122
Inv. 13259 (deposito); Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga



La scultura nota con il nome di *Flora Capitolina* (h. 168 cm, Stuart Jones 1912, p. 353 cat. 14) fu rinvenuta a Villa Adriana, nell'area delle Cento Camerelle, a seguito di alcuni scavi promossi da Liborio Michilli a partire dal 1739. Nel 1744 il proprietario la donò a papa Benedetto XIV che la fece sistemare nella Sala del Galata del Museo Capitolino; il marmo venne inoltre fatto restaurare da Carlo Monaldi che ne riscolpì la corona, la mano destra e la sinistra con i fiori. Cavaceppi ne realizzò due versioni di diverse dimensioni. La prima, più piccola, catalogata da Pacetti con il numero "49", è un'opera di alta qualità tecnica, nonostante la perdita di entrambe le mani e del nastro sul retro della nuca. La finezza del modellato può far pensare che la scultura sia stata ideata come oggetto decorativo autonomo. La seconda, contrassegnata da Pacetti con il numero "164", è una libera interpretazione del dettato antico dal momento che la mano destra presenta una soluzione alternativa rispetto al restauro di Monaldi ed anche la testa originale è stata sostituita con il ritratto di *Faustina minore*. Su tutta la superficie si notano poi numerose crocette di riporto che sarebbero servite ai vari assistenti del maestro per tradurre correttamente nel marmo le proporzioni del modello.

Bibliografia
Barberini 1994, pp. 95, 111; Giometti 2010, p. 421.

125. *Venere Medici*

terracotta; cm 40
Inv. 13396 (deposito); Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga



La piccola scultura si presenta in condizioni di conservazione piuttosto precarie; oltre a numerosi fratture, si notano la perdita di entrambe le braccia e dei piedi. Nonostante ciò, la modellazione del corpo risulta molto accurata dando l'impressione di carni morbide e delicate. Nel Libro di Pacetti del 1802, l'opera è inventariata con il numero "6" ed è descritta come la *Venere di Firenze*; in effetti vi si riconoscono i tratti della notissima *Venere dei Medici*, già di proprietà Della Valle e acquistata nel 1584 dal cardinale Ferdinando. Nel 1677, insieme ai *Lot-tatori* e all'*Arrotino*, la scultura venne trasportata a Firenze per essere restaurata da Ercole Ferrata, là giunto a tal proposito, e dal 1688 divenne una delle maggiori attrazioni della Tribuna degli Uffizi.

Bibliografia
Barberini 1994, p. 99.

126. *Apollo*

terracotta; cm 52
Inv. 13397 (deposito); Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga
Restauri: Ivy Gabrielides



Federico il Grande, grazie ai buoni uffici del suo intermediario, Giovanni Ludovico Bianconi, riuscì ad acquistare un gruppo di sculture antiche che fece restaurare a Cavaceppi verso il 1760, prima della loro partenza per Potsdam. Tra queste figurava anche l'*Apollo* che lo stesso maestro volle riprodurre a incisione nella sua *Raccolta d'antiche statue busti bassirilievi ed altre sculture* (1768, I, tav. 56) in calce alle quale si legge: "di scultura eccellente, alto per una metà della statura umana; anche questo trasferito in Germania". Il modello, catalogato da Pacetti con il numero "52", risulta privo del braccio sinistro, di alcune dita della mano destra e di buona parte della gamba destra. Sulla superficie sono presenti tracce di barbottina, mentre, in più parti, sono visibili alcune crocette di riporto per la realizzazione di calchi in gesso. Nel Libro Pacetti del 1802 l'opera è inventariata con il numero "51".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 102

127. *Fauno con capretto*
terracotta; cm 32

Inv. 13399 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Verso il 1676, durante i lavori di apertura di una strada nei pressi della Chiesa Nuova, fu rinvenuto un bellissimo marmo raffigurante un *Fauno con capretto* (100-200 d.C.) che fu subito acquistato dalla regina Cristina di Svezia e fatto restaurare da Ercole Ferrata. Alla morte di Cristina e del suo erede, il cardinal Decio Azzolini, il *Fauno*, insieme a buona parte della collezione reginense, passò a Don Livio Odescalchi, nipote di papa Innocenzo XI. Nel 1724, a seguito della scomparsa dell'Odescalchi (†1713), il suo erede, Baldassarre Erba, vendette le sculture antiche a Filippo V di Spagna; il *Fauno*, dapprima esposto a San Ildefonso, nel 1839 fu definitivamente collocato al Prado. La fama dell'opera fu immensa e Cavaceppi non poteva esimersi dall'eseguirne almeno una replica in terracotta, oggi purtroppo acefala e priva di entrambe le braccia e buona parte delle gambe. Contrassegnata da Pacetti con il numero "60", l'opera risulta ricoperta da una patina di creta liquida, la cosiddetta barbottina. Oltre al modello in esame, il restauratore possedeva anche un gesso tratto dallo stesso marmo.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 96.

128. *Antinoo del Belvedere*
terracotta; 36 x 15
PV 13400 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La monumentale statua di *Antinoo* (h. 1,95), databile tra il 117 e il 138 d.C., fu rinvenuta nella vigna della famiglia de Palis, presso Castel Sant'Angelo, il 27 febbraio del 1543. L'opera fu collocata in una nicchia del famoso cortile ottagonale del Belvedere Vaticano e fu restaurata una prima volta da Guglielmo della Porta (*post* 1560) e poi da Agostino Cornacchini, durante il pontificato di Clemente XI Albani (1700-1721). A seguito del Trattato di Tolentino, nel 1798 l'opera fu trasferita a Parigi e fece ritorno a Roma nel 1816. La terracotta di Cavaceppi risulta piuttosto frammentaria pur mantenendo una chiara leggibilità soprattutto nel busto vigoroso e ben modellato. La replica è infatti acefala e priva delle braccia; mancano inoltre le parti inferiori delle gambe che, forse, non furono mai realizzate come suggerirebbe il taglio netto della creta.

Bibliografia

Inedito.

129. *Torso maschile con fascia*
terracotta; cm 22,5 x 16 x 10
Inv. 13401 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La terracotta raffigura un torso maschile percorso da una sottile fascia: risultano mancanti la testa, le braccia e le gambe, ma il taglio alle spalle e alla coscia destra pare piuttosto netto e probabilmente non è conseguente a una frattura. La frammentarietà dell'opera non consente una precisa identificazione del modello antico cui si ispira: potrebbe trattarsi del *Giovane con fascia*, copia romana di originale di scuola policletea (I-III secolo d.C.), o della statua di *Adriano come Marte* (117-138), entrambe conservate ai Musei Capitolini di Roma.

Bibliografia

Inedito.

130. *Gamba*
terracotta; cm 40,7 x 14,4 x 14,4
Inv. 14004 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La terracotta, in buono stato di conservazione e dalla superficie particolarmente levigata, rappresenta lo studio autonomo di una gamba probabilmente femminile; non si tratta dunque di un frammento scultoreo, come sta a testimoniare il bordo superiore dell'arto, all'attaccatura dell'inguine, ove non sono riconoscibili segni di fratture. Sulla parte interna della coscia è riportato a matita il numero 4.

Bibliografia
Inedito.

131. *Ercole Farnese*
terracotta; cm 53
Inv. 13410 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 1993, Ivy Gabrielides

Il torso dell'*Ercole Farnese* (200-220 d.C.) fu rinvenuto nel 1545 alle Terme di Caracalla, mentre la testa e le gambe apparvero rispettivamente a Trastevere nel 1540 e in località Frattocchie nel 1560. Già ricordato nel 1556 a Palazzo Farnese vi rimase fino al febbraio 1787, quando fu trasportato presso lo studio di Carlo Albacini che lo sottopose ad un restauro prima della partenza per Napoli, ove giunse nel giugno dello stesso anno. Inizialmente sistemato nell'Antica manifattura di porcellane di Capodimonte, dal 1792 fu quindi collocato al Museo degli Studi, oggi Museo Archeologico Nazionale. Il marmo divenne ben presto famosissimo e fu replicato in numerose versioni che, soprattutto nel Settecento, erano molto ricercate dai *Grand Tourists*. Anche la terracotta eseguita da Cavaceppi era probabilmente destinata alla



vendita e alla riproduzione in altri materiali. Lo scultore modella le superfici con estrema raffinatezza, ed esaspera il tessuto muscolare dell'eroe. La perdita della mano sinistra e di una parte del piede corrispondente, probabilmente causata dal ritiro del materiale durante la cottura, non compromettono la leggibilità e l'alta qualità della modellazione. Nel Libro Pacetti del 1802 l'opera è inventariata con il numero "72".

Bibliografia
Barberini 1994, pp. 86-87.

132. *Marco Aurelio a cavallo*
terracotta; cm 80 x 58
Inv. 13414 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Nell'inventario del 1802, Pacetti cataloga con il numero "52" un "Cavallo di Campidoglio" valutandolo 10 scudi: si tratta della terracotta della notissima scultura equestre probabilmente utilizzata da Cavaceppi come modello per la versione marmorea poi acquistata dal marchese Giovanni Torlonia e collocata nella sua villa di via Nomentana. Eseguita in creta piena, l'opera ha subito alcuni danni che hanno causato la perdita delle zampe del cavallo, tranne



quella inferiore sinistra, e anche della gamba e del braccio destri di Marco Aurelio. Secondo Barberini (1994) "il modellato è accurato e conserva, pur nel ripetere un modello così famoso, una grazia elegante soprattutto nel raffinato andamento del capo e del busto".

Bibliografia
Barberini 1994, p. 109

133. *Cupido e Psiche*

terracotta; cm 86 x 35,5

Inv. 13415 (deposito); Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga; in deposito presso la
Presidenza del Consiglio dei Ministri, Pa-
lazzo Chigi

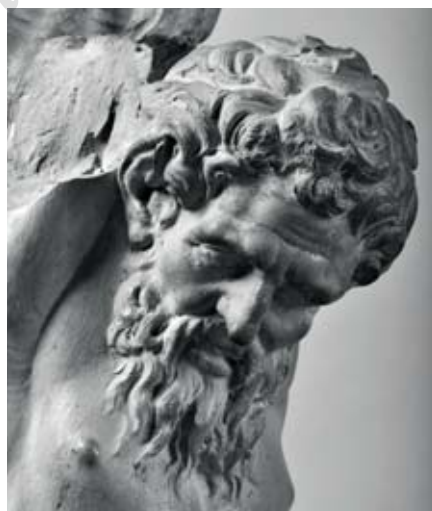
Il gruppo raffigurante *Cupido e Psiche*, copia romana del II secolo d.C., fu rinvenuto nel febbraio del 1749 in una proprietà del canonico Panicale sull'Aventino; l'anno successivo, papa Benedetto XIV lo donò al Museo Capitolino, ove è ancora esposto nella sala del Galata. A seguito del trattato di Tolentino, il marmo fu trasferito a Parigi ma nel 1816, dopo la caduta di Napoleone, fece ritorno nella sua sede originaria. Il successo del marmo fu immenso e fu replicato in numerosissime versioni in porcellana, bronzo e biscuit. Cavaceppi eseguì il suo modello in terracotta piena suddividendola in tre sezioni, che sono state ricongiunte prima che il materiale raggiungesse la totale essiccazione. L'eleganza formale del modellato e la lavorazione anche nella parte tergale hanno indotto Barberini (1994) a ritenere che l'opera fosse pensata per essere ammirata da tutti i lati. Nel Libro Pacetti del 1802 l'opera è inventariata con il numero "184".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 108.

134. *Marsia*

terracotta; cm 96,5

Inv. 13418 (deposito); Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga
Restauri: 1993, Ivy Gabrielides

La scultura, in terracotta color nocciola, è realizzata in un blocco unico di creta e presenta sul retro quattro fori di sfiato per evitare danni durante la cottura. La figura di Marsia ha perduto entrambe le braccia e quasi per intero anche la gamba sinistra, ma il trattamento della superficie corporea risulta estremamente rifinito e conferisce all'insieme la dignità di una scultura di grande valore. Tracce di una vernice bianca, unite alla grandezza considerevole del pezzo, fanno pensare che l'opera potesse essere destinata alla collocazione entro una nicchia, forse per un esterno. Il marmo antico era esposto già agli inizi degli anni Trenta del Cinquecento nel cortile del palazzo Della Valle – Capranica, e fu acquistato dal cardinal Ferdinando dei Medici nel 1584 per la sua villa del Pincio. Nel 1780 l'opera fu trasferita a Firenze ed esposta alla Galleria degli Uffizi. Nel Libro Pacetti del 1802 la scultura è inventariata con il numero "41".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 91.

135. *Pudicizia*

terracotta; cm 53

Inv. 13442 (deposito); Collezione Cava-
ceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949,
Collezione Gorga

La statua della *Pudicizia*, copia romana in marmo lunense di un originale di epoca ellenistica (Stuart Jones 1912, p. 285 cat. 15), faceva parte della prima collezione del cardinal Alessandro Albani e fu acquistata dal mar-

chese Alessandro Gregorio Capponi nel 1733 per il nascente Museo Capitolino. Cavaceppi eseguì l'opera di dimensioni ridotte di poco meno di 1/3 rispetto all'originale (h. 181 cm) attenendosi con estrema attenzione al dettato dell'antico: l'insistenza nella resa dei dettagli lascia supporre che la terracotta sia stata in seguito utilizzata per ottenere calchi e repliche in diversi materiali, con destinazione prevalentemente ornamentale. L'opera si trovava ancora nello studio di Cavaceppi al momento della sua morte (Libro Pacetti n. "65"), insieme ad una versione in bronzo, probabilmente delle stesse dimensioni ("una figurina della Pudicizia in bronzo", Libro Pacetti, 1061) e ad una statua di marmo a grandezza naturale valutata 200 scudi.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 90; Giometti 2010, p. 423.

136. *Cerere Mattei*

terracotta; cm 53

Inv. 13445 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 1993, Ivy Gabrielides



Il marmo, di epoca tardo ellenistica (125-100 a.C.), all'inizio del Seicento era di proprietà di Ciriaco Mattei e fu immortalato da Pieter Paul Rubens durante il suo soggiorno a Roma. Poco prima della morte (†1614), Mattei impose il fidecommesso sulla collezione esposta nella sua villa al Celio, ma nel 1770 don Giuseppe Mattei vendette la *Cerere* – insieme a molti altri pezzi – a papa Clemente XIV

che la fece restaurare da Gaspare Sibilla e la destinò al Museo Pio Clementino. Ceduta ai francesi in seguito al Trattato di Tolentino, fu poi restituita dopo la caduta di Napoleone e oggi si trova nella sala dei candelabri del Museo Pio Clementino. Il modello, privo della mano sinistra e con una fessura evidente alla base probabilmente causata da una caduta, presenta un panneggio più ricco e sovrabbondante rispetto all'originale che crea una superficie particolarmente mossa e pittorica. La parte posteriore non lavorata lascia supporre che la statuina sia stata pensata per una destinazione ornamentale, e quindi collocata con la parte tergale addossata ad un mobile o un muro. Nel Libro Pacetti del 1802 la *Cerere Mattei* è inventariata con il numero "94".

Bibliografia

Barberini 1994, pp. 85-86.

137. *Busto di Marco Aurelio*

terracotta; h. cm 54

Inv. 13453 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Il busto risulta, sia nella fattura che nelle misure, molto simile al ritratto della scheda seguente (n. 138) tanto da far ipotizzare che le due opere possano essere state ideate come *pendant*. Su una piega del manto, in basso a sinistra, si legge il numero "174" scritto a matita da Pacetti in occasione del suo inventario del 1802. Il prototipo di cui Cavaceppi esegue la presente replica è un ritratto di *Marco Aurelio* eseguito in età imperiale (161-180 d.C.) e conservato nella Sala degli Imperatori dei Musei Capitolini.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 104.

138. *Busto di Settimio Severo*

terracotta; cm 55

Inv. 13454 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Il busto dell'imperatore *Settimio Severo* fu donato dal cardinal Alessandro Albani a papa Benedetto XIV che lo destinò al Museo Capitolino, ove è ancora conservato nella Sala degli Imperatori. Si tratta di un'opera risalente agli inizi del III secolo dopo Cristo, di grande raffinatezza formale con la testa in marmo bianco e il busto in alabastro di tonalità verde giallastra (h. 85 cm, Stuart Jones 1912, p. 203 cat. 51). Forse anche per queste caratteristiche e per l'importanza del personaggio, il busto attrasse l'attenzione di Cavaceppi che ne redasse almeno la versione in esame e un secondo esemplare, sempre in terracotta, in collezione privata (Gasparri – Ghiandoni 1994, p. 44, fig. 38). Rispetto all'originale, il busto di Palazzo Venezia è più piccolo di venti centimetri e, pur mantenendo una stretta aderenza al dettato antico, presenta alcune varianti interpretative nel mantello dall'andamento più morbido e sinuoso e nell'espressione più ingentilita del volto.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 103; Giometti 2010, p. 420.

139. *Busto femminile*

terracotta; cm 59,5

Inv. 13455 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga



Nel Libro Pacetti del 1802 il busto in esame era inventariato con il numero "190" e descritto come "ritratto di donna". Si tratta quasi certamente di un'opera d'invenzione, in cui vari elementi ripresi dall'antico sono ricomposti a creare un'immagine ideale. La veste solcata da fitte pieghe e il manto, dal modellato più morbido, fanno da cornice al capo che si caratterizza per l'inusuale corona dalle punte trilobate. Il volto, parimenti ispirato ai modelli antichi della *Flora Farnese* (Napoli, Museo Archeologico Nazionale) o della *Giunone Cesi* (Roma, Musei Capitolini), trova preciso riscontro anche nella coeva produzione più monumentale dello stesso Cavaceppi, come si evince dal confronto con il sembiante della *Diana* conservata alla Villa Ruffo di Roma.

Bibliografia

Barberini 1994, p. 105; Giometti 2010, p. 419.

140. Marco Aurelio

terracotta; cm 52

Inv. 13969 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga
Restauri: 1993, Ivy Gabrielides

La scultura originale, già nella collezione del cardinale Alessandro Albani e ora al Museo Capitolino, è alta quasi due metri e rappresenta l'imperatore Marco Aurelio stante, nel tipico atteggiamento dell'*adlocutio*, con il braccio destro proteso e il sinistro piegato e fasciato dal mantello. A ricoprire la tunica, è una corazza (*lorica*) riccamente decorata: al di sotto della consueta testa di Medusa, due Vittorie innalzano un trofeo affiancandovi un elmetto e uno scudo (Stuart Jones 1912, pp. 296-297 cat. 32). La terracotta di



Cavaceppi – ancora in buono stato di conservazione pur se priva della mano sinistra e del braccio destro quasi per intero – è impostata su una piccola base quadrangolare e riproduce piuttosto fedelmente il dettato originale, anche se lo scultore addolcisce il modellato soprattutto nei lineamenti del volto dell'imperatore. La tecnica esecutiva si distingue, come di consueto, per l'estrema attenzione ai particolari, curati fin nei minimi dettagli soprattutto nelle figurazioni della corazza e negli ornati dei calzari. Nel Libro Pacetti del 1802 l'opera è inventariata con il numero "80".

Bibliografia

Barberini 1994, p. 98; Giometti 2010, pp. 423-42141.

141. Spinario

terracotta; 35 x 21 x 28

Inv. 13256 (deposito); Collezione Cavaceppi; 1800, Collezione Torlonia; 1949, Collezione Gorga

Un'iscrizione commemorativa datata 1471 ci informa che Sisto IV ordinò lo spostamento di alcuni bronzi dal Laterano al Campidoglio e si può ritenere, con buona sicurezza, che tra questi ci fosse anche il famoso Spinario, notissima scul-



tura bronzea risalente al primo secolo avanti Cristo. La statua venne ceduta ai francesi dopo il trattato di Tolentino del 1797 e collocata al Musée Central des Arts solo nel 1800. Tornato a Roma nel 1816, lo Spinario fu esposto inizialmente nella Sala dei Fasti e dal 1917, dopo vari spostamenti, è collocato nella Sala dei Trionfi. La terracotta in esame, per le sue caratteristiche tecniche e il trattamento superficiale, può essere di buon grado attribuita a Bartolomeo Cavaceppi nella cui galleria di modelli dall'antico non poteva mancare una delle sculture in assoluto più famose e riprodotte.

142. Augustin Pajou, attributo

(Parigi 1730 – 1809)

Ritratto di giovinetto

1772 ca.

terracotta; cm 39 x 29 x 18

Inv. 5474; 1930, Acquisto Bartoli

Restauri: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

La terracotta di piccole dimensioni e di colore rosa chiaro raffigura un giovinetto elegantemente abbigliato e con la testa rivolta alla sua destra. Il busto è tagliato con andamento tondeggiante all'altezza dello sterno ed anche le braccia sono appena accennate. La giacchina, fittamente abbottonata, gli si stringe sul petto e crea delle pieghe profonde in prossimità delle maniche, mentre il colletto della camicia, a due ordini soprammessi di trine, si dispone intorno al collo con lieve movimento ondulatorio. Lo sguardo del bambino è vivace e incuriosito e il labbro superiore leggermente prominente lascia intendere un'espressione di sorpresa; i lunghi capelli sono fermati sulla nuca con un grande



fiocco e, in corrispondenza delle orecchie, si raccolgono in voluminosi boccoli.

Entrata nelle collezioni del Museo di Palazzo Venezia nel 1930, l'opera ha da subito attratto l'attenzione dei curatori per l'indubbia qualità d'esecuzione e per la sicura pertinenza alla scultura francese della seconda metà del Settecento. Hermanin, che per primo pubblicò il busto nel 1948, lo riteneva opera di Jean-Antoine Houdon (1741-1828), artista di solida formazione accademica – dal 1764 fu *pensionnaire* all'Accademia di Francia a Roma – e noto per le sue qualità di eccellente ritrattista. Nelle bozze dattiloscritte del *Catalogo delle sculture di palazzo Venezia* (1954), Santangelo propose in alternativa il nome di Jean-Baptiste II Lemoyne (1704-1778), riscontrando affinità di esecuzione tecnica con i numerosi ritratti eseguiti in terracotta dall'artista. A sciogliere definitivamente il nodo relativo al nome dell'autore è giunta la pubblicazione di un busto pressoché identico, conservato in una collezione privata, firmato e datato "Pajou/ fec/ 1772". La terracotta, alta circa 34 cm ed in *pendant* con l'effigie di una bambinetta di identica età, è apparsa sul catalogo della mostra monografica dedicata nel 1997 ad Augustin Pajou, scultore e disegnatore di grande talento allievo di Jean-Baptiste II Lemoyne. Il successo di Pajou come ritrattista iniziò proprio con la magnifica effigie in terracotta del suo maestro presentata al Salon del 1759 (Nantes, Musée des Beaux-Arts), ma lo scultore raggiunse il suo apogeo al Salon del

1773 con il busto di *Madame du Barry*, oggi conservato al Louvre. Allo stesso periodo, risale anche il ritratto di giovinetto di collezione privata che presenta una sorprendente somiglianza con l'esemplare in esame, forse con qualche piccola variante nel numero e nella forma dei boccoli, e con la dubbia presenza del fiocco sulla nuca che la fotografia riprodotta sul catalogo succitato non riesce a far intravedere. Sembrerebbe dunque di poter assegnare a Pajou anche l'opera di Palazzo Venezia che, per la finitura dei dettagli e la delicatezza del trattamento superficiale, ben si potrebbe ascrivere tra le prove più delicate dello scultore francese. Occorre tuttavia ricordare che lo straordinario consenso riscosso proprio dai suoi ritratti di bambini dette vita ad un'altrettanta vasta produzione di copie realizzate da abilissimi falsari a cavallo tra Otto e Novecento. Famoso è il caso di Fernando Ciancianaini, uno scultore che espose regolarmente alla Société des Artistes Français tra il 1907 e il 1928 e che, nel corso della sua carriera, rea-

lizzò numerosi busti sulla falsariga di quelli di Pajou. Se inoltre si considera che quest'ultimo era solito apporre con orgoglio la firma a quasi tutte le sue opere, sorge qualche dubbio sulla reale autenticità del pezzo in esame che potrebbe dunque rivelarsi una copia di bottega o ottocentesca ma di altissima qualità.

Bibliografia

Hermanin 1948, p. 287; Santangelo 1954, p. 74; Draper 1997, p. 221-228; Giometti 2011, p. 280.

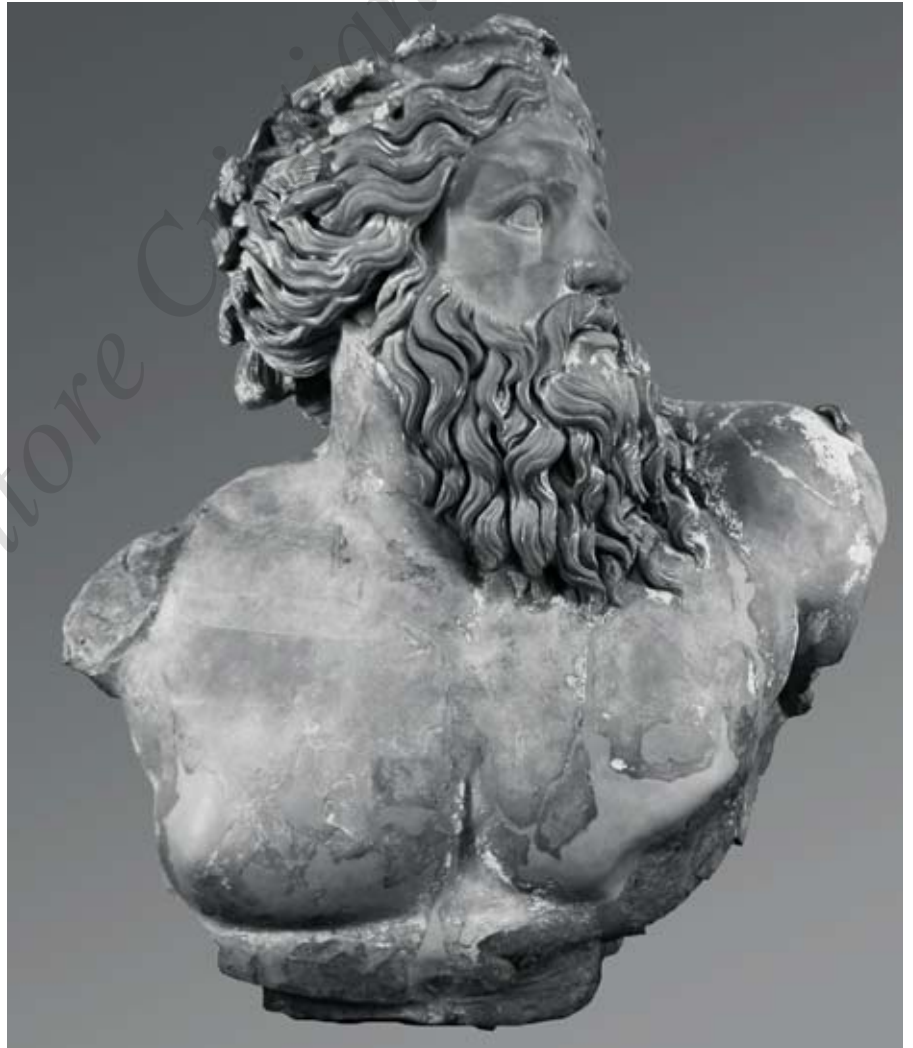
143. Gaspare Sibilla (Roma 1723 – 1782)

Nilo

1773 ca.

terracotta; cm 83 x 72

Inv. 13944; 1949, Collezione Gorga; 2009, in deposito temporaneo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri, Palazzo Chigi
Restauro: 2008-2009, Davide Fodaro, Livia Sforzini



L'opera riproduce a grandezza naturale l'effigie della famosa statua del *Nilo* rinvenuta, verso il 1513 insieme a quella del *Tevere*, nei pressi della chiesa di Santo Stefano del Cacco, area in cui anticamente sorgeva il tempio di Iside e Serapide. Giorgio Vasari, nella vita di Donato Bramante, ricorda che le due sculture furono collocate nel Belvedere vaticano già durante il pontificato di Leone X (†1521), e vi rimasero fino al 1776 quando il *Nilo* fu rimosso da quella sede e spostato in una stanza del costituendo Museo Pio Clementino che prese il suo nome proprio dal colosso fluviale. In base al trattato di Tolentino (1797), l'opera venne ceduta alla Francia e raggiunse Parigi nel 1803 per essere esposta dal 1811 nel Musée Central des Arts nella Salle des Fleuves; la sua permanenza in questa sede fu tuttavia assai breve e nel 1816, a seguito della caduta di Napoleone, il marmo fece ritorno a Roma e fu sistemato nel Braccio Nuovo dei Musei Vaticani, la cui costruzione fu completata nel 1822 durante il pontificato di Pio VII. Dal momento del suo ritrovamento in avanti, il *Nilo* ha subito una serie di restauri il primo dei quali già tra il 1524 e il 1525 ad opera di Piero Antonio da San Miniato che effettuò il reintegro di alcune parti anatomiche (labbra, naso, varie dita dei piedi), ma l'aspetto attuale del marmo si deve ad un intervento successivo effettuato da Gaspare Sibilla su commissione di papa Clemente XIV (†1774). Divenuto Spacciatore della Calcografia Camerale nel 1770, Sibilla aveva soprattutto l'incarico di monitorare lo stato conservativo e, all'occorrenza, di restaurare tutte le statue antiche del Museo Capitolino e dei palazzi e giardini vaticani, compito che svolse con la supervisione dell'antiquario Giovanni Battista Visconti e grazie alla collaborazione di un nutrito gruppo di giovani scultori. La lunga e dettagliata nota di pagamento consegnata da Sibilla al termine del cantiere, e pubblicata dalla Guerrieri Borsoi (2002), rivela che nella stessa occasione venne risarcito anche il *Tevere* ma il grosso del lavoro fu riservato proprio al *Nilo* e fu valutato 1000 scudi contro i 460 della statua compagna. Motivo di tale disparità di stima si deve al fatto che Sibilla scolpì per intero i sedici putti che stavano a rappresentare, secondo la tradizione pliniana, i cubiti d'acqua portati dal fiume in piena e simbolo della sua fecondità. Non sappiamo da quale fonte lo scultore abbia tratto ispirazione per la scelta delle varie posizioni dei giovanetti, ma è certo che in questo frangente abbia giocato un ruolo chiave la stretta collaborazione con Visconti. Notevole sforzo fu inoltre riservato alla reintegrazione della

testa del fiume cui furono "rifatti di nuovo [...] il naso, e parte del labbro superiore, gran parte del serto, che orna la testa del medesimo, tutta la fettuccia della legatura di detto serto, [...], molti pezzi di capelli e barba" (ASR, *Camerale II*, Antichità e Belle Arti, vol. 17, giustificazione 15, in Guerrieri Borsoi 2002). È a questa fase del lavoro che risale la realizzazione del busto del *Nilo* di Palazzo Venezia; Sibilla eseguì il modello al fine di poter riprodurre nella maniera più precisa e dettagliata possibile le sezioni da intergere soprattutto nelle ciocche dei capelli e della barba. Lo stesso scultore fa menzione di tale operazione anche nella relazione di restauro specificando che "di tutti li descritti pezzi [da integrare] se ne deve prima costruire il modello in creta, e poi si deve formare, e gettare in gesso".

Si trattò dunque di un lavoro molto lungo e complesso in cui le parti aggiunte di nuovo, pur mostrando un maggior grado di levigatezza rispetto al marmo originale, si integrano in maniera mimetica al tessuto antico, secondo le ben note teorie elaborate da Bartolomeo Cavaceppi proprio negli stessi anni. In tal modo Sibilla si conferma come uno dei restauratori più capaci del suo tempo tanto che Giovanni Gherardo De Rossi, nella sua *Lettera sopra il restauro di un'antica statua di Antonno* (Nuovo Giornale dei Letterati, 28, 1826, p. 34) ne loda la "diligenza ed esattezza", e ricorda come nei suoi lavori "con gran difficoltà possano trovarsi i luoghi delle commisure".

Bibliografia

Baraldi – Barberini – Fodaro – Pelosi – Sforzini 2011.

L'INTERVENTO DI RESTAURO

Il progetto di conservazione e restauro della scultura di Gaspare Sibilla - ideato e realizzato dallo scrivente con la restauratrice Livia Sforzini - si è sviluppato in diverse fasi così articolate: pulitura delle superfici, consolidamento dei materiali costitutivi decoesi, integrazione plastica delle lacune e, in ultimo, trattamento cromatico delle stuccature. L'intervento è stato preceduto da un'approfondita campagna diagnostica realizzata dalla prof.ssa Claudia Pelosi dell'Università della Tuscia.

La scultura si presentava in un pessimo stato di conservazione: le superfici erano ricoperte da pesanti depositi di particolato atmosferico, polvere e un consistente strato di sporco dall'aspetto grasso che era costituito, probabilmente, da prodotti di combustione degli idrocarburi. Inoltre, era visibile una grossolana ridipintura policroma, che nascondeva

l'originale patinatura bianca presente, seppure in modo molto lacunoso, sull'intera superficie del busto. Particolarmente grave appariva lo stato di conservazione del corpo ceramico che mostrava estesi fenomeni di fessurazione, esfoliazione, polverizzazione e numerosissimi sollevamenti. Tutte queste manifestazioni di deterioramento particolarmente avanzato, erano localizzate, in modo più accentuato, nella parte inferiore della scultura. Tali danni sono in buona parte da imputare a fenomeni ciclici di cristallizzazione e sub-cristallizzazione di sali solubili presenti nel corpo ceramico.

Per i motivi indicati l'intervento conservativo si preannunciava articolato e complesso. A causa del precario stato di conservazione dell'opera, per le operazioni di pulitura si è deciso d'impiegare la tecnologia laser. I risultati sono stati eclatanti e con tale sistema si è potuto operare sulle superfici deteriorate in modo selettivo e modulato. L'impiego del laser ha permesso di effettuare la pulitura evitando il pre-consolidamento della terracotta e, inoltre, è stato possibile "indebolire" lo strato di ridipintura agevolandone la successiva rimozione con solventi.

La fase successiva, non meno delicata, è consistita nel consolidamento del corpo ceramico e della patinatura dipinta. Per le condizioni conservative riscontrate si è deciso di realizzare il consolidamento in due fasi distinte e utilizzando due tipi di consolidante: per il trattamento del corpo della terracotta, interessato come abbiamo detto da polverizzazione, è stato impiegato un consolidante a base di silicato di etile; per ripristinare l'adesione dei sollevamenti e delle esfoliazioni si è proceduto ad eseguire delle infiltrazioni con un consolidante a base acrilica in soluzione alcolica.

Dopo il laborioso intervento di consolidamento, si è iniziata la fase successiva di stuccatura e micro-stuccatura delle lacune plastiche e delle numerose fessurazioni. Le mancanze più consistenti sono state integrate utilizzando uno stucco plasmabile bi-componente, appositamente formulato per le operazioni di restauro, mentre le micro-stuccature sono state realizzate con un prodotto a base gessosa.

L'ultima fase è consistita nel trattamento cromatico di tutte le numerosissime integrazioni. La tecnica impiegata per questa operazione è stata quella del "puntinato", realizzato con tempere acriliche. Tale metodo consente di legare in modo efficace le parti ricostruite alla materia originale, pur mantenendole distinte e distinguibili.

In ragione della presenza di sali all'interno del corpo ceramico e per non alterare il naturale inter-scambio di umidità della terracotta con l'ambiente esterno, e, non ultimo, al fine di evitare modificazioni cromatiche

della materia costitutiva, non si è ritenuto opportuno applicare un protettivo alle superfici.

Davide Fodaro
Istituto Superiore per la Conservazione
e il Restauro

144. Vincenzo Pacetti

(Roma 1746 – 1820)

Ritratto di Domenico De Angelis

1774

terracotta; cm 47 x 37,5

Inv. 10375; 1949, Collezione Gorga



Nel suo *Catalogo delle sculture* del Museo di Palazzo Venezia (1954), Antonino Santangelo pubblicò un rilievo ovale con un ritratto, firmato sotto il taglio del busto: “Vincenzo Pacetti Rom. F.”. Tuttavia nella scheda lo studioso confonde la terracotta in esame con il *Busto di Pio VI*, sempre di Pacetti e sempre conservato nello stesso museo (v. scheda n. 145), e scrive che l’opera “corrisponde per fattura al gesso dell’Accademia di San Luca, preparatorio per il busto in marmo di Pio VI destinato all’Ospizio di San Michele in Roma, o per l’altro «collocato in pubblico sito in Ancona»”. Dopo questa involontaria digressione, Santangelo torna sul rilievo, forse da ritenere un modello per un medaglione destinato ad un deposito, ma non ne identifica il personaggio ritratto, che comunque non poteva essere papa Braschi.

Siamo dunque di fronte ad un’opera certa di Pacetti, scultore e restauratore, figlio dell’intagliatore di gemme Andrea e fratello del noto Camillo, anch’egli scultore. La carriera di Vincenzo, che iniziò nel 1766 con l’apprendistato nella bottega di Pietro Pacilli (1720-1772), fu coronata da successi accademici e da numerose commissioni internazionali; ma la sua figura è ancor più interessante per le molteplici attività da lui

svolte, non ultima quella di compravendita e scambio di pietre dure, antiche e moderne, e naturalmente di opere di scavo. Questa fitta trama di rapporti e conoscenze, che apre uno squarcio su quella cosmopolita società romana ormai destinata all’inesorabile declino, è raccontata dallo stesso Pacetti nelle pagine del suo dettagliatissimo *Giornale*, (Biblioteca Alessandrina di Roma, ms. 321; Museo Centrale del Risorgimento; Getty Research Institute di Los Angeles), e in un breve *Diario* relativo agli anni 1772-1774, di recente pubblicato da Pampalone (2004). Tra i numerosi artisti ed antiquari citati, ricorre anche il nome di Domenico De Angelis, archeologo di Tivoli, noto per aver rinvenuto presso la Villa di Cassio 18 statue, tra cui il gruppo delle Muse acquistate nel 1776 da Ennio Quirino Visconti per decorare l’omonima sala del Museo Pio-Clementino. In particolare, nel *Diario* all’anno 1774 si legge che “Il Signor De Angelis di Tivoli ha voluto il ritratto in bassorilievo, mi ha dato scudi sette; in questo tempo mi diede a fare un restauro di una figura d’Imperatore quale è un Settimio Severo accordato per il prezzo di scudi tre cento ed è una bella Scultura”. Proprio sulla base di questo passo, Pampalone ha proposto di identificare in De Angelis il soggetto ritratto nell’ovale e la ridotta entità del compenso giustificerebbe l’utilizzo della terracotta al posto del più costoso marmo. La palmare somiglianza con l’effigie del De Angelis immortalata nel dipinto di Pietro Labruzzi (1739-1805), datato 1787 (collezione privata), giunge ad ulteriore conferma del riconoscimento (Ghidoli 2005, pp. 229-230). Anche in questo saggio per così dire minore, l’altissima perizia tecnica di Pacetti plastificatore è unita ad una interpretazione viva della fisionomia dell’archeologo, il cui sguardo attento sembra quasi rapito da un evento improvviso. Proprio la vivacità degli occhi, la resa delicata dell’incarnato e la morbidezza dei vestimenti fanno di quest’opera “un capolavoro di indagine naturalistica” (Pampalone 2004).

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 78; Pampalone 2004, pp. 43-44.

145. Vincenzo Pacetti

(Roma 1746 – 1820)

Ritratto di papa Pio VI

1775-1780 ca.

terracotta; cm 43 x 34 x 23

Inv. 13958; 1949, Collezione Gorga

Giovan Angelo Braschi divenne papa con il nome di Pio VI il 15 febbraio del 1775 e il suo lungo regno, conclusosi nel 1799, segnò il definitivo acuirsi della crisi che minò alla base l’esistenza stessa dello Stato Pontificio.



Nel 1797 le truppe francesi giunsero fino a Roma e deposero il vecchio papa sostenendo la nascita e la breve esistenza della Repubblica Romana. Nonostante le evidenti difficoltà sul piano politico, Pio VI fu un grande mecenate delle arti e un attento conservatore dello straordinario patrimonio della città, basti pensare che fu lui a dare avvio alla costruzione della Sagrestia di San Pietro su progetto di Carlo Marchionni e a sostenere una vasta operazione di ampliamento del Museo Pio-Clementino in Vaticano. Proprio l’attività di scavo, ancora fiorentissima negli ultimi decenni del secolo, rendeva necessarie integrazioni alle sculture frammentarie destinate all’esposizione e tale esercizio contribuì a creare quelle figure di scultori, specializzati nel restauro e nelle copie dall’antico. A fianco di Bartolomeo Cavaceppi, capostipite della categoria, Vincenzo Pacetti fu uno dei più capaci artefici in questo campo e non mancò di esprimere la sua sensibilità di scultore anche con creazioni originali. Molto apprezzate furono le sue doti di ritrattista che espresse con efficacia nelle effigi di Pietro Bracci, Marco Benefial, Anton Raphael Mengs, per il monumento ai Santi Michele e Magno, e naturalmente del pontefice regnante.

Al Museo di Palazzo Venezia si conserva una bella terracotta raffigurante il volto di Pio VI: la testa è impostata su una breve sezione di busto, delimitato alle spalle dagli stoloni della mozzetta su cui sono modellati, a rilievo molto basso, due cartigli privi dei simboli araldici. L’attenzione del pontefice sembra rapita dall’improvvisa apparizione di un interlocutore e le labbra appena socchiuse paiono suggerire l’accenno di una risposta; la curiosità e l’acutezza dello sguardo non celano, tuttavia, la grande fragilità umana del personaggio. A giudicare dall’aspetto e dalla

resa morbida e lievemente appesantita dell'incarnato, Pacetti dovrebbe aver modellato il ritratto non molto tempo dopo l'elevazione di Braschi al soglio di Pietro, quindi tra il 1775 e il 1780 circa, e tali fattezze ben si addicono ad un uomo intorno ai 65-70 anni d'età. Resta da capire se l'opera in esame sia servita come modello per la traduzione in altro materiale o sia stata concepita come creazione autonoma. Una seconda effigie di Pio VI scolpita da Pacetti in marmo fu commissionata dal priore di San Michele, monsignor Gazzoli, nel 1793 e completata alla fine di novembre dell'anno successivo. Benché l'affinità tra le due sculture sia evidente, la grande discrasia cronologica porta ad escludere che la terracotta di Palazzo Venezia sia servita come modello per il busto oggi al San Michele.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 78; Santangelo 1959, p. 162 n. 406; Pampalone 2004, pp. 43-44; Pittiglio 2009, p. 93.

146. Angelo Viva, attribuito

(Napoli 1748 – 1837)
Popolana con due bambini
1780-1790 ca.

terracotta; cm 37,5 x 17 x 15
Inv. 10380; 1909, Collezione Ferroni;
1949, Collezione Gorga



La piccola scultura in terracotta bruno-rosastra rappresenta una giovane donna con due bambini: quello più piccolo è in braccio alla madre mentre la seconda, più grandicella, è in piedi alla sua destra e le si attacca alla veste. Tra le due figure si instaura un vivace scambio di sguardi, reso ancor più naturale per l'utilizzo di pasta vitrea a caratterizzare gli occhi: la giovinetta sembra rivolgersi animatamente alla madre che le risponde con altrettanta intensità ma anche con accenti di dolcezza, come rivela la mano destra abbassata a carezzare la testa della bimba. Il retro della composizione risulta modellato a piani più ampi, anche se lo scultore non rinuncia ad impostare, seppur a grandi linee, le movenze dei panni e a definire al dettaglio il corpetto della donna.

Già di proprietà di Gioacchino Ferroni, l'opera fu poi acquistata dal cantante lirico Evangelista Gorga che, nel 1949, la cedette allo Stato Italiano insieme al resto della sua straordinaria raccolta. Santangelo, che per primo la pubblicò nel 1954, sottolinea la sua pertinenza all'ambito della scultura napoletana da presepe e suggerisce come possibile autore il nome di Lorenzo Mosca (documentato 1760-1780). Nel confermare la provenienza napoletana dell'opera, Barberini (1996) propone invece l'attribuzione ad Angelo Viva, talentuoso aiutante di Giuseppe Sanmartino, noto anche per la sua attività nel campo della produzione presepiale. Nato a Napoli nel 1748, Angelo è segnalato come allievo dell'Accademia del disegno di San Carlo alle Mortelle già nel 1758; non sappiamo ancora a quando risalga l'ingresso nella bottega di Sanmartino, ma già nel 1760 vi è attestata la presenza di suo fratello Giacomo. Lo scultore, fortemente segnato dai modi del maestro, lavora al suo fianco nel 1781 nella chiesa della Santissima Annunziata ove eseguì in stucco le virtù della *Sobrietà* e della *Modestia*, ed ancora tra il 1780 e il 1783 tradusse in marmo i *Quattro Evangelisti* in San Giovanni dei Pappacoda utilizzando i bei modelli di Sanmartino di recente studiati da Andrea Bacchi (2009). Assai ricco è anche il catalogo della sue statuette da presepio, particolarmente apprezzate perché realizzate "tutte un pezzo, in terracotta" (Perone 1896). Come ha sottolineato Catello, "in queste figure l'aderenza ai modi sanmartiniani è davvero totale, almeno sul piano formale: prova evidente di quanto il Viva, non condizionato dall'ufficialità, si sentisse più vicino al maestro" (Catello 2004, p. 175). Anche nell'opera in esame non mancano dunque riferimenti alla produzione del Sanmartino: se il panneggiare ampio e voluminoso rimanda alla plastica di piccolo formato di quest'ultimo, l'impo-

stazione generale del gruppo si ispira, seppur vagamente, alla statua della *Carità* scolpita dal maestro verso il 1773 per la chiesa di San Martino a Martina Franca, mentre la posizione della bambina implorante sembra rifarsi a quella dell'*Angelo* che aiuta *San Matteo* nel bel marmo della cappella Pappacoda, realizzato da Viva proprio su modello di Sanmartino.

Bibliografia

Catalogue Ferroni 1909, n. 657; Santangelo 1954, p. 81.

147-151. Alexander Trippel (Schaffhausen 1744 – Roma 1793)

147. *Figura femminile dolente* (attribuito)
1778-1793

terracotta; cm 28 x 26 x 13
Inv. 13246 (deposito); 1949, Collezione Gorga



148. *Giove* (attribuito)
1778-1793

terracotta; cm 44 x 23 x 21
Inv. 13266 (deposito); 1949, Collezione Gorga



149. *Apollo e Giacinto*

1778-1793

terracotta; cm 49 x 27 x 22,5

Inv. 13275 (deposito); 1949, Collezione Gorga

150. *Pellicano che nutre i piccoli e due teste di cherubino* (attribuito)

1790-1793

terracotta dorata; 28 x 18

Inv. 13284 (deposito); 1949, Collezione Gorga

151. *Ninfa distesa* (attribuito)

1778-1793

terracotta; cm 16,5 x 44 x 21

Inv. 13402 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La vicenda biografica dello scultore di origine svizzera Alexander Trippel assume quasi i contorni di un romanzo d'appendice. Settimo figlio di un modesto falegname, nel 1754 si trasferì con parte della famiglia a Londra ove imparò i primi rudimenti del disegno dall'intagliatore Johann Christian Ludwig von Lücke. Giunto a Copenhagen e grazie al supporto finanziario del fratello maggiore Bernhard, il giovane Trippel riuscì ad essere ammesso all'accademia reale e, dopo aver seguito i corsi di scultura di Johannes Wiedewelt e Carl Frederik Stanley, nel 1768 ottenne la medaglia d'oro per un rilievo raffigurante *Giuseppe che si mostra ai fratelli*. Dopo un soggiorno a Parigi (1771) e un periodo di lavoro in Svizzera, finalmente nel 1776 riuscì a raggiungere Roma ma vi si trattenne per poco tempo, per poi farvi ritorno e stabilirvisi definitivamente due anni dopo. Con l'esecuzione del busto in gesso di *Dorothea Schlözer*, in visita a Roma tra il 1781 e il 1782 con il padre, lo storico e pubblicista August Ludwig (Gottinga, Museo dell'Università), la fama di Trippel oltralpe si affermò rapidamente tanto che il suo studio presso Trinità dei Monti divenne ben presto punto di riferimento per molti artisti di passaggio a Roma: si può addirittura configurare una sorta di "accademia trippeliana" in cui si impartivano lezioni a numerosi giovani scultori tra i quali si ricordano Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829) e Joseph Anton Maria Christen (1767-1838). La consacrazione giunse qualche anno più tardi con la commissione, da parte del principe di Waldeck, del busto di *Johann Wolfgang von Goethe* (1788, Arolsen, Residenzschloss), di cui lo stesso poeta fa cenno nel suo *Italienische Reise* sottolineando il generale apprezzamento per la bellezza dell'opera. La serie di busti di illustri personaggi contemporanei proseguì nell'immediato con le effigi di *Federico II di Prussia* (1788-1790, Arolsen, Residenzschloss) e di *Johann Gottfried Herder* (1790, Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek). Il prestigio di Trippel nell'ambiente artistico capitolino si accrebbe rapidamente nel giro di pochi anni e le sue realizzazioni venivano spesso annunciate

anche sui primi periodici a stampa pubblicati in città. Un articolo del *Giornale delle belle arti* del maggio 1785 (p. 156) ricorda, ad esempio, il *Ritratto sedente del cardinale Giovanni Francesco Albani*, e ne loda la raffinatezza dei dettagli descrivendo minuziosamente il rilievo scolpito sulla sedia raffigurante l'apertura della Porta Santa della basilica di San Paolo Fuori le Mura in occasione del Giubileo del 1775. Purtroppo molti dei suoi modelli sono andati perduti e alcuni di questi non furono mai tradotti in marmo per la precoce e improvvisa scomparsa dello scultore, avvenuta nel 1793 mentre stava portando a termine il monumento di *Johann I di Schwarzenberg*, completato poi dai suoi allievi Giuseppe Pisani (1757-1839) e Johann Jacob Schmid (1759-1798). È per tale ragione che il nucleo di terrecotte riferibili a Trippel, conservato al Museo di Palazzo Venezia, assume un valore particolarmente significativo nel contesto della sua produzione. Si tratta di cinque pezzi provenienti dalla di Evan Gorga che si ricompongono attorno al gruppo con *Apollo e Giacinto*, firmato "A.T." e parzialmente coperto da tracce di vernice scura originariamente volta a simulare il bronzo. Alla figura di Apollo che sorregge il corpo senza vita di Giacinto si collega direttamente per il tema mitologico la terracotta raffigurante *Giove*, replica in piccolo formato del famoso *Zeus Verospi*, scultura in marmo giallastro di epoca imperiale rinvenuta presso Sant'Agnes fuori le mura e oggi ai Musei Vaticani. Il modello di Trippel presenta una cromia diversificata: a finto bronzo sul corpo di Giove, in giallo sul manto e in nero sullo sgabello e l'aquila dietro al dio. Ancora di ispirazione classica e siglata con le iniziali dell'artista è la *Ninfa distesa*, la cui posa è vagamente ispirata alla nota statua di *Arianna* sempre dei Musei Vaticani. Chiudono la galleria due opere a carattere inebriante: la prima rappresenta una probabile idea per una stele funeraria con una *Figura femminile dolente* reclinata su un medaglione destinato ad accogliere l'effigie del defunto. La seconda, in terracotta dorata, riproduce un *Pellicano che nutre i piccoli*, posto su una sorta di mensola sorretta da due teste di cherubino, opera che può essere messa in relazione con il monumento *Schwarzenberg*, ancora non completamente terminato al momento della morte dello scultore. Dall'inventario dei beni rinvenuti nello studio (ASR, 30 Notai Capitolini, uff. 15, 1793, in Rotili 2004), sappiamo che Trippel aveva già eseguito le allegorie dell'*Abbondanza* e della *Giustizia*, il *Genio della morte* e, appunto, il *Pellicano*.

Bibliografia

Rotili 2004, pp. 47-48.

152. Giuseppe Sanmartino

(Napoli 1720 – 1793)

La Religione Velata

1785-1786

terracotta dipinta in bianco; cm 48 x 26 x 10,5

Inv. 10587; 1958, Acquisto Di Castro



La statuetta raffigurante la *Religione velata* fu acquistata nel 1958 dallo Stato Italiano presso l'antiquario Eugenio Di Castro. L'opera è ancora in buono stato di conservazione, nonostante la perdita dell'avambraccio destro della figura femminile e della testa del putto che sta scivolando alla base del piedistallo mistilineo; nella parte posteriore il bozzetto è parzialmente cavo e non modellato con la materia lasciata a vista, mentre anteriormente la superficie è dipinta di colore bianco e sulla cornice della base è ancora visibile il righello metrico per il riporto.

Appena entrata al Museo di Palazzo Venezia, la terracotta fu subito pubblicata da Antonino Santangelo (1958) che la attribuì allo scultore veneto Antonio Corradini (1668-1752), mettendola in relazione sia con la statua del *Trionfo dell'Eucarestia* del Duomo di Este (1725), sia con una *Fede* già conservata nella Galleria

Manfrin di Venezia (oggi perduta) e citata da Antonio Balestra in una lettera a Francesco Niccolò Maria Gabburri del 25 dicembre 1717. Nel 1960, Alparone tornava sull'argomento avanzando qualche dubbio sull'autografia corradiniana e mettendo per la prima volta in relazione l'opera con il nome di Giuseppe Sanmartino. La nuova ipotesi critica trovava fondamento in un testo periegetico dedicato all'isola di Ischia e redatto dal letterato Scipione Volpicella nel 1853. Durante una visita alla cappella Regine di Forio, Volpicella osservò una scultura definita la *Religione di Cristo* che collimava perfettamente con le caratteristiche iconografiche della terracotta in esame: si trattava di una "donna anzi piccina che grande, panneggiata e velata, la quale in atteggiamento poco acconcio, calpesta col piè sinistro sopra la pietra quadra della Chiesa la maschera dell'ipocrisia e le carte delle false dottrine e i serpentelli de' vizi, sostiene con la mano stanca una croce di tronchi posata sopra il libro degli evangelii a cui sottostanno ritte le tavole delle legge, solleva con la destra mano il cuore fiammeggiante della carità ed ha presso al piè dritto il profano amore senz'ali, bendato e capovolto" (*Gite di Scipione Volpicella*, in *Albo Artistico Napoletano*, Napoli 1853, p. 120). Sempre dalla stessa fonte si apprendeva che la figura era firmata Sanmartino e datata 1786. Al momento in cui Alparone scrisse il suo intervento, il bel marmo era ritenuto disperso e non si trovava più nella cappella commissionata da Pietro Regine nei primi anni Settanta del Settecento. Nonostante ciò, la descrizione di Volpicella non lasciava dubbi sulla correttezza dell'identificazione e consentiva di avanzare due ipotesi altrettanto valide: o bozzetto e scultura erano stati realizzati entrambi da Sanmartino, o l'artista doveva aver eseguito la *Religione* su modello di Corradini, dopo che questi gli aveva donato il modelletto al tempo della loro pur breve collaborazione nella cappella Sansevero di Napoli (1751-1752). Successivamente anche Elio Catello ha assegnato la terracotta di Palazzo Venezia a Sanmartino, poiché "essa rivelava senza ombra di dubbio il suo stile inconfondibile assai lontano dall'algida eleganza corradiniana che sembra piuttosto legata ad un classicismo di matrice cinquecentesca". Inoltre la colorazione bianca, ritenuta da Santangelo un indizio rivelatore della provenienza veneziana, era viceversa riconosciuta come uno dei tratti tipici della tecnica di Sanmartino che soleva stendere un velo di biacca su quei modelli destinati ad essere tradotti in marmo. Il nodo attributivo si è definitivamente sciolto grazie



al ritrovamento nel 1986 della versione marmorea della *Religione velata* nel cimitero di Sant'Anna a Trieste (Firmani 1986): l'opera, datata e firmata come ricordato da Volpicella ("Joseph Sanmartino inv. et sculpsit 1786") era stata acquistata in epoca imprecisata, ma comunque tra il 1867 e il 1886 (Catello 2004), dal ricco mercante di grano Pietro Sartorio che l'aveva fatta trasportare nella propria cappella del cimitero triestino. La perfetta coincidenza tra la terracotta di Palazzo Venezia e il succitato marmo permette dunque, in maniera definitiva, di confermare l'autografia di Sanmartino e di fissarne la cronologia tra il 1785 e il 1786.

Bibliografia

Santangelo 1958, pp. 380-381; Alparone 1960, pp. 287-280; Firmani 1986; Catello 2004, pp. 82-87.

153. Giuseppe Sanmartino

(Napoli 1720 – 1793)

Il miracolo del cieco nato

1789 ca.

terracotta: Ø cm 36; profondità cm 6,5

Inv. 10100; 1937, Acquisto Tutti

Nel corso della sua lunga carriera, Giuseppe Sanmartino partecipò ad alcuni tra i più importanti cantieri decorativi avviati nelle chiese di Napoli e del regno borbo-



nico nella seconda metà del XVII secolo. Dopo il folgorante esordio con il *Cristo velato* su modello di Antonio Corradini per la cappella Sansevero (1753), lo scultore fu subito chiamato dal rettore della Certosa di San Martino, Giustino Nervi, per la realizzazione delle statue delle cappelle dedicate al santo eponimo e all'Assunta, e ancora a lui si deve la straordinaria teoria di otto figure per il cappellone di San Cataldo della Cattedrale di Taranto. Sanmartino realizzò anche opere ornamentali di più piccolo formato ma di immutata qualità, come le vivacissime statuette di putti che si fronteggiano a sorreggere medaglioni nei paliotti delle mense (Napoli, chiesa della Nunziatella), o gli angioletti reggifiaccola assisi sui mensoloni laterali dei gradini d'altare (Maddaloni, chiesa di Sant'Antonio; Foggia, cattedrale).

A questo genere di produzione, in cui spesso si riscontra il controllato intervento dei collaboratori di bottega, appartiene anche la commissione per la chiesa napoletana di Regina Coeli, promossa da Donna Anna Serafina Carafa, badessa di

quel monastero. Il 25 settembre del 1789, lo scultore percepiva 100 ducati "per l'assistenza data a due bassorilievi, uno rappresentante il Cieco nato e l'altro la Cena in Emmaus e per li modelli fatti per detti bassorilievi" (Borrelli 1979). I due tondi furono tradotti in marmo da Antonio Belliazzi, scultore vicino al maestro, e poi disposti sui laterali della tribuna entro preziose incorniciature policrome. Di tali opere si conserva al Museo di Palazzo Venezia il solo modello con la composizione per il *Miracolo del cieco nato*, acquistato dallo stato italiano nel 1937 dal signor Bruno Tuti. Si tratta di una terracotta in cui Sanmartino conferma appieno le sue doti di plastificatore e si mostra capace di graduare sapientemente i piani, pur nella limitatezza delle dimensioni: se il Cristo e il miracolato si staccano nettamente dal fondo, raggiungendo brani di tutto tondo, le figure degli astanti che assistono alla scena sono invece appena rilevate e quasi a stacciato, e le loro sagome sono caratterizzate da un tratto inciso e fortemente disegnativo. Un modellato pittorico dunque, enfatizzato nella veste

vibrante del Cristo, che fu riproposto piuttosto fedelmente da Belliazzi anche nella versione marmorea, seppur con qualche rigidezza nei panneggi.

Bibliografia

Borrelli 1979, p. 34; Catello 2004, pp. 104-111.

154. Scultore anonimo

Sant'Andrea (da Camillo Rusconi)

fine XVIII – inizio XIX secolo
terracotta, cm 41,5 x 24,5 x 12,5

Inv. 10752 (deposito); 1968, Donazione Ghenzi



Il bozzetto raffigurante *Sant'Andrea* è entrato a far parte della collezione del Museo di Palazzo Venezia nel 1968 come donazione dell'avvocato Alessandro Ghenzi che, nella stessa occasione, cedette anche la statuette di *Papa Sisto III* di Bernardino Ludovisi (v. scheda n. 98). La figura è impostata su una base quadrangolare ora frammentaria, a sua volta rimontata su un basso piedistallo in legno; la superficie dell'opera risulta coperta da uno strato di vernice scura, intesa a simulare l'effetto del bronzo. Il santo, appoggiato alla croce del suo martirio, ha perduto entrambe le mani e l'estremità sinistra della stessa croce risulta mancante.

Appena giunta in museo, la terracotta fu

pubblicata da Maria Vittoria Brugnoli (1969) come il modelletto preparatorio eseguito da Camillo Rusconi per uno dei tabernacoli borrominiani della navata di San Giovanni in Laterano. La studiosa sottolineava l'importanza del pezzo soprattutto "per la incisività con cui l'artista ha modellato l'argilla, usando la stecca con acutezza di segno nella caratterizzazione del volto come nella definizione della anatomia e delle pieghe del manto". Tuttavia, rispetto alla potente plasticità dell'originale, si deve mettere in evidenza in questo caso una certa meccanicità d'esecuzione e una propensione al calligrafismo che tende a rimarcare i contorni della muscolatura e delle pieghe del panneggio, piuttosto che a rilevarne la profondità o le sporgenze. Questa caratteristica, del tutto estranea alla plastica di piccolo formato di Rusconi, porta ad escludere definitivamente l'attribuzione e fa pensare, piuttosto, ad una copia ottocentesca eseguita da un autore poco brillante.

Bibliografia

Brugnoli 1969, p. 37.

155. Scultore attivo a Roma

Santa Cecilia (da Stefano Maderno)

inizio XIX secolo

terracotta; cm 12,3 x 40,5 x 17

Inv. 13989 (deposito); 1949, Collezione Gorga



In occasione del giubileo del 1600, il cardinale Paolo Emilio Sfondrati (†1618) promosse il restauro della basilica di Santa Cecilia in Trastevere affidandone la supervisione dell'architetto Pompeo Tarbone, con la collaborazione di Guglielmo della Porta e Giovanni Guerra. Il 20 ottobre del 1599, nel corso di alcune indagini nell'area della confessione, fu ritrovato il corpo di santa Cecilia insieme ai resti di altri martiri e proprio lo straordinario evento determinò una revisione del progetto. In maniera del tutto armonica, sotto il ciborio arnolfiano si decise di inserire una decorazione sontuosa, intarsiata di marmi preziosi, punteggiati di bronzi

dorati e culminante nel loculo in marmo nero che accoglie la statua della santa. La realizzazione della scultura fu affidata a Stefano Maderno che portò a termine il lavoro con estrema rapidità, tanto che il 16 dicembre del 1600 ricevette il pagamento a saldo di 65 scudi. L'aspetto di questa figura così nota è il risultato dell'incontro tra la cultura controriformata di Sfondrati e la sensibilità naturalistica dell'artista. Dallo sfondo in marmo nero del sacello compare improvvisa Cecilia con il viso nascosto allo sguardo dei fedeli e rivolto verso terra; le mani, ricadute sulla nuda lastra d'appoggio, infrangono lo spazio della rappresentazione e con questa invenzione, ancora timidamente barocca, enfatizzano l'autentico valore devozionale della scultura. All'atmosfera rarefatta dello spazio sacro, si affianca un ricchissimo apparato ornamentale costituito da un rivestimento parietale in marmi policromi a commesso; sono invece in bronzo dorato gli angeli con la corona, i vasi di fiori e i due rilievi con le immagini dei santi *Valeriano, Cecilia, Tiburzio e Urbano, Lucio e Massimo*.

Le fonti ad oggi note non fanno cenno ai modelli preparatori approntati dallo scultore per questa commissione ma soltanto ad una versione di piccolo formato in avorio saldata da Sfondrati nel 1603. Di Maderno si conoscono al contrario numerose opere in terracotta – soprattutto riproduzioni di marmi antichi – alcune delle quali già nella collezione dell'abate Farsetti e oggi all'Hermitage di Sanpietroburgo. Al Museo di Palazzo Venezia si conserva una statuetta che riproduce al dettaglio la *Santa Cecilia*: la leggibilità del manufatto è inficiata da numerose fratture passanti – al collo, a entrambe le braccia e all'altezza del ginocchio sinistro –, mentre è perduta la mano sinistra e buona parte della base, in prossimità dell'angolo inferiore destro. La resa puntuale, quasi didascalica, di certi dettagli più che ad un lavoro preliminare fa pensare piuttosto ad un *d'après*, ad uno studio eseguito da qualche giovane apprendista scultore di una delle tante botteghe attive a Roma all'inizio del XIX secolo.

Bibliografia

Inedito.

156-165. Bartolomeo Pinelli

(Roma 1781 – 1835)

156. *L'addio del brigante*

1828

terracotta; cm 45 x 28 x 23

Inv. 1186; Acquisto Zucchi; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1103; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 75; Incisa della Rocchetta 1956, p. 196 n. VII

157. *Donna con orcio*

1829

terracotta; cm 39 x 15 x 11

Inv. 1187; 1920, Castel Sant'Angelo; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 75; Incisa della Rocchetta 1956, p. 196 n. VIII

158. *Il gioco della morra*

1830-1835

terracotta; cm 43 x 20 x 17

Inv. 1188; Donazione Società degli Amici di Castel Sant'Angelo; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 2259; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 74; Incisa della Rocchetta 1956, pp. 199-200 n. XXIII

159. *Il ferito*

1830-1835

terracotta; cm 40 x 28 x 16

Inv. 1183; Acquisto Jandolo; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 3860; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 75

160. *Rissa di briganti*

1830-1835

terracotta; cm 40 x 43 x 15

Inv. 10394; 1949, Collezione Gorga; dal 1958 in deposito al Museo di Roma

161. *Costumi della campagna romana*



1833

terracotta; cm 30 x 38 x 17

Inv. 10382; 1949, Collezione Gorga; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 76

162. *Pastore e contadina della campagna romana*

1834

terracotta; cm 39 x 37 x 25

Inv. 1184; Acquisto Zucchi; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1104; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 76; Incisa della Rocchetta 1956, p. 198 n. XVII

163. *Famiglia del brigante ammalato*

1834

terracotta; cm 40 x 33 x 17

Inv. 10381; 1949, Collezione Gorga; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Santangelo 1954, p. 76

164. *Testa dell'Ercole Farnese*

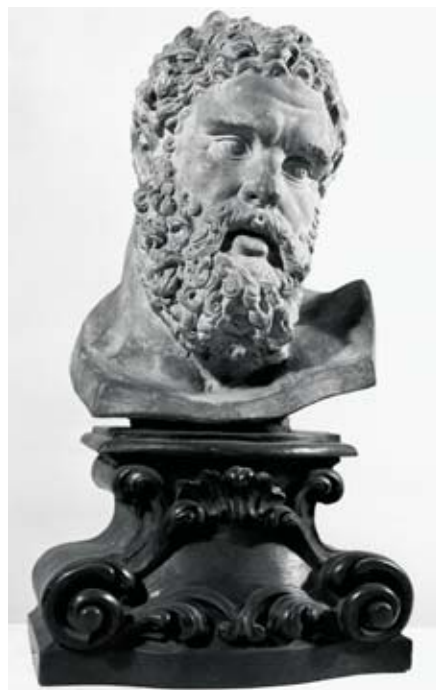
1830-1835

terracotta; cm 40 x 23 x 16

Inv. 1203; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 3900; dal 1958 in deposito al Museo di Roma

Bibliografia

Mariani 1931; Hermanin 1948, p. 278; Santangelo 1954, p. 74





165. *Achille trascina il corpo di Ettore*
1833

terracotta; cm 50 x 90 x 40

Inv. 10387; 1949, Collezione Gorga; dal 1958 in deposito al Museo di Roma

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 92; Incisa della Rocchetta 1956, p. 197 n. XIV; Pirani 2005, pp. 196-197

166. *Achille Pinelli*
(Roma 1809-1841)

166. *Due suonatori di piffero e zampogna*
1839

terracotta; cm 55 x 41

Inv. 1185; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1048; dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Bibliografia

Incisa della Rocchetta 1956, p. 206

La fama di Bartolomeo Pinelli è legata in primo luogo alla sua vasta opera grafica ispirata alla vita della Roma del suo tempo

e agli scorci suggestivi della città che ritrasse in numerosi acquerelli, disegni e stampe. Altrettanto significativa, seppur di più ridotta entità, è la sua produzione di plastica in terracotta, una forma d'arte che Pinelli esercitò sin dagli esordi, realizzando circa trenta sculture di piccolo formato, spesso firmate e datate.

Il padre dell'artista è infatti ricordato dalle fonti come plastificatore attivo presso un pentolaio di Trastevere. Oreste Raggi, il più accreditato biografo di Pinelli (Raggi 1835), ricorda che Giovanni Battista "lavorava per esso quei piccoli basso-rilievi, che spesso veggonsi scolpiti nei vasi, rappresentandovisi strane fantasie, animali, rabeschi od altre simili cose; ed anche di quelle terre cotte, nelle quali sono effigi di nostra Donna, di Cristo ed altre sacre figure". Il giovane Bartolomeo apprese ben presto i rudimenti del mestiere al fianco del padre ed alternò la pratica allo studio del disegno, dapprima a Bologna sotto la direzione di Giovan Battista Frulli (1762-1837), e di nuovo a Roma, presso l'Accademia Capitolina e nello studio di Felice Giani (1758-1823). Il segno forte di Pinelli e il suo stile eroico ben si adattarono ai temi tratti dalla storia romana (*Raccolta di n. 100 soggetti li più rimarchevoli dell'Istoria Romana*, 1821) o ad illustrare i poemi di Dante, Ariosto e Tasso. Ma a fianco di questo registro aulico, Pinelli ne elaborò uno più spontaneo e popolare col quale descrisse scene della quotidianità e dei costumi di Roma e della campagna circostante, realizzando una infinita galleria di microstorie capitoline. Sul finire della carriera alcune di queste composizioni, incise all'acquaforte o disegnate e poi acquerellate, presero anche forma plastica trovando nella terracotta un materiale di grande freschezza espressiva. Sempre Oreste Raggi racconta che il maestro "fece,

negli ultimi giorni, molti gruppi in creta di piccola grandezza, che pure rappresentavano moderni costumi, e che vendeva, come era solito, a tenuissimo prezzo. [...] Il quale modo di scolpire, tenuto da lui, piace, perché vi è sempre quello spirito, quel fuoco e quel tocco franco, che scorgi in ogni sua opera". Pinelli progettò di modellare un centinaio di sculture ma, stando alle fonti, ne eseguì soltanto 29 e nel 1834 ne trasse anche una serie di incisioni (*Gruppi pittoreschi modellati in terra-cotta da Bartolomeo Pinelli ed incisi all'acquaforte da lui medesimo*). Un nucleo consistente di tali opere è giunto a Palazzo Venezia in due momenti distinti: 6 sculture sono state cedute nel 1920 dal Castel Sant'Angelo, mentre le 4 rimanenti facevano parte della raccolta di Evangelista Gorga e sono state acquisite dallo Stato nel 1949. Il primo ad essere stato modellato, in ordine cronologico, è il gruppo che raffigura *Laddio del brigante* (156), uno spaccato di vita familiare in cui la donna con in braccio un bimbo in fasce tenta di trattenere il compagno, ormai sul punto di partire. Il caratteristico copricapo della popolana permette di associare l'origine dei personaggi alla cittadina di Sonnino e di identificare la stessa famiglia, questa volta in un momento di riposo, in una terracotta firmata e datata 1832, conservata al The David and Alfred Smart Museum of Art della University of Chicago. La figura femminile isolata è studiata nella *Donna con orcio* appoggiata ad un tronco di colonna (157), in cui la posizione di riposo di derivazione classica ben si armonizza con il delicato studio dell'espressione malinconica. È viceversa molto vivace la composizione del *Gioco della morra* (158): i due popolani – quasi certamente briganti –, uno visto di spalle e l'altro frontalmente, si sono tolti le giubbe per avere maggiore libertà di movimento e gesticolano in maniera animata discutendo sulla mossa appena scoperta. Assai ricorrenti sono poi gli episodi ispirati alle vicende dei briganti, personaggi che Pinelli volle studiare da vicino trascorrendo un periodo di tempo nei boschi per seguire in presa diretta le loro scorribande e anche momenti di più intimi e privati. Mitizzati nelle poesie e nei racconti popolari, i briganti indossavano giacche e gilet di velluto, portavano i capelli lunghi e cappelli dal caratteristico cono alto e tese strette; e così abbigliati Pinelli li ritrae mentre si danno alla fuga in gruppo trascinando un ferito (159), o durante un combattimento (160), o ancora accovacciati e silenziosi in preda a qualche malattia. Non mancano infine momenti di vita pastorale (161), quadretti idilliaci la cui iconografia, almeno in un caso (162), quasi si avvicina ai moduli della

sacra famiglia nell'episodio del *Riposo durante la fuga in Egitto*.

Da questo nucleo omogeneo, si distaccano due sculture di matrice dichiaratamente classica. La prima è un'interpretazione piuttosto libera della testa dell'*Ercole Farnese* (164), opera capitale della statuaria antica oggi al Museo Archeologico di Napoli (inv. 6001). Rispetto all'originale, Pinelli si affretta nel delineare i riccioli della barba e dei capelli, e carica l'espressione di Ercole di un tono enfatico e quasi ingenuo. L'opera inizialmente assegnata al maestro romano da Mariani (1931), fu poi attribuita a Jacopo Sansovino da Federico Hermanin (1948), per essere ricondotta da Santangelo (1954) alla mano di un artista accademico d'inizio Ottocento. L'altra terracotta immortalava un passo dell'Iliade (Libro XXII) in cui si narra dello strazio perpetrato da Achille sul corpo di Ettore per vendicare l'uccisione di Patroclo (165). Anche in questo caso prevale un gusto narrativo basato sull'enfasi gestuale di Achille in piedi sul carro che, sprezzante, solleva lo sguardo dal cadavere di Ettore, segnato dal supplizio e avvicicabile, nelle membra sforzate, all'iconografia del *Cristo deposto*. Una certa sproporzione caratterizza l'insieme, soprattutto nelle figure allungate dei cavalli, mentre una fessura, probabilmente generatasi in fase di cottura, separa la biga dal corpo di Ettore. Oltre alla firma e alla data incise sul piedistallo, il gruppo è testimoniato da una ricevuta rilasciata da Bartolomeo Pinelli a Giovanni Scudellari il 26 gennaio 1833, in cui l'artista dichiarava di essere già stato pagato ma di non aver ancora consegnato l'opera (Incisa della Rocchetta 1956).

A questo gruppo omogeneo di opere, si può aggiungere anche il piccolo rilievo con i *Due suonatori di pifferi e zampogna* (166) eseguito dal figlio di Pinelli, Achille. Il giovane si formò quasi esclusivamente alla scuola del padre e ne seguì le orme distinguendosi, in particolare, nel disegno che illustrano con disinvolta maniera spaccati della vita quotidiana del tempo, ritratti di amici, scene d'intimità. Specializzandosi in incisioni di soggetto romano e per le Sacre Rappresentazioni, Achille fu anche plastificatore e l'opera in esame, che è una delle rare testimonianze in questo ambito, mostra come il giovane Pinelli non si discosti dallo stile fresco e narrativo del padre.

167. Joseph Gott

(Londra 1785 – Roma 1860)

Fanciullo che afferra un caprone
terzo-quarto decennio XIX secolo
terracotta; cm 18,5 x 14

Inv. 13251 (deposito); 1949, Collezione Gorga



La piccola scultura raffigura un giovanetto, abbellito vagamente all'antica, che sta cercando di trattenere un caprone dopo avergli afferrato un corno con la mano sinistra. Lo stato di conservazione è piuttosto buono, nonostante l'animale abbia perso le due zampe anteriori e quella posteriore. La scena si imposta su una base ovale a sua volta applicata su un piedistallo di marmo cipollino; sul margine esterno del basamento in terracotta si legge la firma dell'autore "J.GOTT F.". Si tratta dello scultore originario di Londra, Joseph Gott che, trasferitosi a Roma nel 1822, vi trascorse poi il resto della sua vita. Dopo aver intrapreso il suo apprendistato nello studio di John Flaxman – un tirocinio che si protrasse per circa quattro anni (1798-1802) – nel 1805 Gott entrò alla Royal Academy Schools e nel 1819 fu premiato con la medaglia d'oro dell'accademia per il gruppo raffigurante la *Lotta di Giacobbe con l'angelo*. Nel 1822 l'artista giunse a Roma con una lettera di presentazione del pittore Thomas Lawrence per Antonio Canova, e da quel momento stabilì la sua attività nella Città Eterna, sebbene facesse regolari trasferte in Inghilterra per incontrare i suoi mecenati e procacciarsi nuove commissioni. Il suo successo fu garantito dal costante supporto del parente Benjamin Gott, ricco industriale della lana di Leeds, e da una clientela di facoltosi viaggiatori soprattutto dello Yorkshire che non mancarono di visitare la sua bottega durante il *Grand Tour*.

Oltre a numerosi busti ritratto e monumenti funebri – tra cui quello al colonnello Edward Cheney, protagonista della battaglia di Waterloo (Gaddesby church, Leicestershire) –, la sua produzione si caratterizza soprattutto per gruppi marmorei di piccolo formato incentrati sui gio-

chi tra bambini ed animali, di cui Gott è interprete particolarmente sensibile. Si veda, ad esempio, il vivace sguardo del *Toy Terrier* marmoreo del Victoria and Albert Museum di Londra (h. 38 cm, inv. 1183-1882), anch'esso eseguito a Roma e firmato, o la delicata composizione del *Bambino che carezza un cane*, esposto alla mostra dedicata allo scultore a Leeds nel 1972 (cat. 60) e passato all'asta da Christie's nel 2004 (lotto 246, h. 64,8). Anche la terracotta di Palazzo Venezia si iscrive perfettamente in questo genere di piccola plastica dalle intonazioni intime e giocose. Difatti, come ha sottolineato Terry Friedman, maggiore studioso dello scultore, "Gott non è mai stato attratto dall'austero stile neo-greco elaborato da John Gibson e James Wyatt: la sua scultura è antierica, pastorale, romantica".

Bibliografia

Inedito.

168. Giovanni Ceccarini

(Fano 1790 ca. – Roma 1861)

Raffaello Sanzio

1833 ca.

terracotta; cm 32,7 x 34,5 x 17

Inv. 13236 (deposito); 1949, Collezione Gorga



Giovanni Ceccarini nacque a Fano verso il 1790 e, entrato ben presto a studiare presso l'Accademia di San Luca a Roma, si distinse nella scultura per aver ottenuto il secondo premio ai concorsi del settembre 1808 e del marzo 1809 e per essere stato insignito del primo premio nel settembre del 1809. Fu in seno all'Accademia che Ceccarini entrò in contatto con Antonio Canova il quale, dopo averlo diretto in occasione della prima delle tre prove succitate, lo chiamò a lavorare nel suo studio. La sua produzione si caratterizza soprattutto per opere di carattere pubblico e celebrativo a

cominciare dal busto di *Donatello* (1816), finanziato da Canova stesso, ed oggi alla Protomoteca Capitolina. Nel 1820, Ceccarini scolpiva una colossale statua del suo maestro molto apprezzata dai contemporanei ed ora conservata presso il Municipio di Frascati, mentre tra il 1822 e il 1823 eseguì i gruppi con il *Nettuno* e la *Dea Roma tra il Tevere e l'Aniene* per le fontane al centro dell'emiciclo di piazza del Popolo. Sulla base dell'iscrizione che legge "G. Ceccarini/ Roma", al Museo di Palazzo Venezia è stato identificato il modello preparatorio realizzato dallo scultore per la statua di *Raffaello* inizialmente destinata alla città di Urbino, ma acquistata nel 1833 da Lord Shrewsbury. Nel *Giornale di Belle arti* di quell'anno si legge l'interessante resoconto della vicenda: "Questa è la prima statua che sia stata eretta a quel sommo fra gl'Italiani. Essa fu eseguita per commissione di Lord Shrewsbury, da Giovanni Ceccarini, dietro le tracce d'un modello da lui fatto in addietro per scolpirsi in proporzioni colossali e collocarsi in Urbino. Questa opera a un tratto dignitosa e leggiadra mostra Raffaello seduto, colla matita in mano, quasi avesse appena terminato di confidare alla tavoletta, che regge colla sinistra, il pensiero della Trasfigurazione. Stanno a' suoi piedi i simboli delle Arti sorelle da lui coltivate ad un tempo".

Bibliografia Inedito.

169. Scultore anonimo

Madonna col Bambino (da Benedetto da Maiano)

stucco policromo; Ø cm 54
sec. XIX, seconda metà

Inv. 548; 1928, Acquisto de Clemente
Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini

Il rilievo in stucco policromo è entrato a far parte delle collezioni di Palazzo Venezia nel 1928 ed è stato pubblicato per la prima volta da Antonino Santangelo nel 1954 con un'attribuzione a Benedetto da Maiano. Lo studioso identificava correttamente il prototipo dell'opera in un bel rilievo in marmo, già a Bologna nella raccolta Caprara Orléans, e oggi al Metropolitan Museum di New York (Blumenthal Collection): il Bambino, assiso su un cuscinetto e con le gambe scalate, gioca con il velo materno stringendolo in pugno mentre la Vergine, con la testa reclinata e sguardo amorevole, gli carezza delicatamente la mano destra. La composizione, a sua volta liberamente ispirata ad una tavola di Andrea del Verrocchio (1466-1470, Berlin, Staatliche Museen), si può datare alla



piena maturità dell'artista, tra il 1485 e il 1495, ed è del tutto probabile che il successo del prototipo possa aver determinato la richiesta di repliche anche in altri formati. Tra le versioni circolari se ne ricordano una già nella collezione Figdor di Vienna e una seconda al Museo J. Balogh di Budapest. Assai interessante è la replica presente al Museo dello Spedale degli Innocenti di Firenze che, se si esclude la più vivace policromia, presenta una stringente similarità con l'opera in esame a cominciare dalla quasi perfetta identità di misure (Ø 53,5). Bellosi (1977a) ritiene che l'esemplare fiorentino sia stato eseguito in serie da una matrice derivante dal marmo Blumenthal e certi passaggi appesantiti del modellato – si veda soprattutto la mano sinistra della Madonna e il modo goffo con cui il Bambino stringe il velo – potrebbero giustificare la serialità dell'esecuzione. Le stesse caratteristiche si riscontrano nella versione romana, anche questa certamente ottenuta da un calco, seppure di fattura poco più raffinata del tondo fiorentino. Come è emerso durante le operazioni di restauro, la tecnica pittorica è risultata piuttosto sommaria mentre il colore biancastro del velo della Vergine non è stato ottenuto con una stesura vera e propria, ma semplicemente

“sporcando”, con poco colore, il bianco del gesso. Le modeste qualità esecutive e stilistiche dell'opera inducono dunque ad escludere una produzione tardo quattrocentesca nell'ambito della bottega maianese e fanno viceversa pensare ad una replica eseguita nell'Ottocento appositamente per il mercato antiquario. L'esistenza dell'esemplare dello Spedale degli Innocenti – di cui peraltro si ignora la data d'ingresso nell'istituto – e la provenienza del pezzo in esame dalla raccolta del mercante fiorentino Achille de Clemente (1874-1940) contribuiscono a sostenere validamente l'ipotesi emersa in sede di restauro, eseguito nel 2010 da Davide Fodaro e Livia Sforzini in occasione della mostra *Restituzioni*.

Bibliografia

Santangelo 1954, p. 25; Bellosi 1977a, p. 227; Giometti 2011, p. 281.

170. Scultore anonimo

Testa di bambina
seconda metà XIX secolo
terracotta; cm 20 x 15

Inv. 1199; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 352

Restauro: 2010, Davide Fodaro, Livia Sforzini



Nel 1920 è entrata a far parte delle raccolte di Palazzo Venezia la piccola terracotta che raffigura la *Testa di una fanciulla* con l'attribuzione ad un anonimo scultore francese attivo nella seconda metà del Settecento. Lo stato di conservazione non è perfetto e si notano alcune lacune di materia sul mento, sulle labbra e sul naso della bambinetta che volge lo sguardo verso l'alto; la capigliatura, raccolta in un morbido ciuffo sulla nuca, è trapuntata da piccole infiorescenze simili a roselline appena accennate. Tale dettaglio risulta poco confacente con le acconciature più tipiche del XVIII secolo e fa pensare piuttosto a quel gusto eclettico e sentimentale sviluppatosi in Europa verso la fine dell'Ottocento. Il dato di carattere puramente stilistico sembra essere confortato anche dalle evidenze emerse dalle analisi scientifiche ed in particolare dalla presenza in quantità elevate di piombo e zinco nell'impasto della terra; anche l'esame della termoluminescenza avrebbe confermato una datazione assai posteriore a quella nota tradizionalmente. Inoltre, in sede di restauro sono stati evidenziati alcuni tratti assimilabili a quelli di uno stampo.

Con ogni probabilità siamo dunque di fronte ad un'opera eseguita sul crinale del XIX secolo da uno scultore forse specializzato nella produzione di ritratti e sculture cimiteriali che, proprio in quell'epoca, ebbero uno straordinario successo e una larghissima diffusione tanto da giustificarne la riproduzione in serie.

Bibliografia

Giometti 2011, p. 283.

171. Francesco Fabi Altini (Fabriano 1830 – San Marino di Perugia 1906)

Susanna

1870-1871

terracotta; 32,5 x 9,7 x 13

Inv. 5523; Collezione Gorga (?); dal 1958 in deposito al Museo di Roma



Nato a Fabriano nel 1830 a pochi mesi dalla scomparsa del padre, Francesco Fabi si trasferì a Roma con la madre ed il fratello maggiore Giuseppe verso il 1834, e godette della protezione del cardinale Ambrogio Bianchi che lo fece accogliere all'ospizio apostolico di San Michele a Ripa. Il giovane fu subito avviato allo studio dell'arte ed in particolare della scultura sotto la guida dapprima di Adamo Tadolini (1788-1868) e in seguito di Pietro Tenerani (1789-1869), maestro che influì maggiormente sulla formazione del suo linguaggio figurativo. Il suo primo successo pubblico si può fissare al 1850 con l'esecuzione del gruppo marmoreo raffigurante *Amore e Mercurio*, acquistato dall'imperatrice Elisabetta d'Austria e destinato al palazzo imperiale di Vienna. Al 1856 risale invece il *monumento funebre del cardinale Bianchi* in San Gregorio al Celio, in cui il bel busto del defunto è fiancheggiato dalle figure allegoriche della *Pietà* e della *Carità*. Da questo momento in avanti la produzione dello scultore si mantenne su questi due registri iconografici – allegorico-mito-

logico e funebre-religioso –, improntandosi ad uno stile ancora classicheggiante ma non del tutto immune dallo studio del vero. In occasione dell'Esposizione nazionale di Firenze del 1861, Fabi Altini ottenne un premio per la statua di *Beatrice* (Budapest, Museo nazionale) sul cui basamento è raffigurato il viaggio allegorico di Dante in quattro bassorilievi, mentre nel 1866, grazie all'intercessione del suo maestro Tenerani, si aggiudicò la commissione di una monumentale sepoltura nel cimitero della Certosa di Ferrara voluta dai conti Giacomo e Giovanni Gulinelli. È soprattutto al cimitero romano del Verano che si possono ammirare ancora oggi molte delle opere più significative di Fabi Altini a cominciare dalle colossali figure della *Meditazione* e della *Preghiera* (1874-1878) collocate all'ingresso (i modelli sono conservati nella basilica di Santa Maria degli Angeli), per proseguire sotto un'arcata del quadriportico con il *monumento alla marchesa Teresa Stampa di Soncino*, dominato da una grande allegoria della *Carità*. Ma la sua fama valicò ben presto i confini nazionali e, nel 1880, lo scultore espose a Londra una statua raffigurante la *Galatea*; l'opera, che ritrae la ninfa a grandezza naturale seduta su una roccia in riva al mare, riscosse tanto successo che all'autore venne commissionata una replica destinata a Melbourne in Australia. All'apice della carriera, Fabi Altini fu eletto accademico di San Luca per la scultura (1874) e presiedette la prestigiosa istituzione romana tra il 1884 e il 1885; nel 1901 fu inoltre nominato socio di merito dell'Accademia dei Virtuosi al Pantheon.

Alla collezione del Museo di Palazzo Venezia, ma dal 1958 in deposito presso il Museo di Roma, pertiene il modello in terracotta raffigurante la casta *Susanna* del racconto biblico di Daniele, colta di sorpresa nell'atto di ricoprirsi poco dopo aver smascherato la presenza dei due vecchioni che la stavano osservando. L'eroina, assisa su un tronco di colonna, mostra il suo stupore nella bocca socchiusa e nell'espressione accigliata ma, nel complesso, la concitazione della scoperta si stempera in un timore pacato, quasi suggerito e assecondato da un modellato che fluisce morbido nelle linee del corpo e nei meandri tondeggianti del panneggio. La versione marmorea, databile al 1871 e conservata presso la Camera dei Deputati ma di proprietà della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, fu molto apprezzata dai contemporanei e anche in questa occasione allo scultore vennero richieste numerose repliche.

Bibliografia

Mostra di Roma nell'Ottocento 1932; Men-carelli 1993, p. 700.

172. Scultore romano

Trasverberazione di santa Teresa (da Gian Lorenzo Bernini)

fine XIX secolo

terracotta; cm 48,5 x 38,5 x 28

Inv. 14011 (deposito); 1949, Collezione Gorga



Il piccolo gruppo in terracotta chiara raffigura l'estatica esperienza di santa Teresa d'Avila, sul punto di essere trafitta da un dardo d'oro, secondo la composizione ideata e messa in opera da Bernini nella cappella del cardinale Federico Cornaro in Santa Maria delle Vittorie a Roma (1647-1652). Lo stato di conservazione non è ottimale e, oltre a numerose microfratture superficiali, si notano il distacco della mano destra e dell'ala sinistra dell'angelo. Il modellato risulta piuttosto semplificato in alcuni brani del panneggio e la composizione si fa compressa e più verticaleggiante rispetto alla distensione spaziale del marmo berniniano e dell'altro modello, di altezza pressoché identica, conservato all'Hermitage di San Pietroburgo (inv. 619; h. 47). Quest'ultima terracotta, già appartenuta all'abate veneziano Filippo Farsetti, presenta una buona qualità esecutiva tanto che Androsov (1991; 1998) la ritiene autografa del maestro, rilevandone la vivacità di stile nelle vesti mosse e dinamiche e l'intensità espressiva del volto della santa. Sebbene buona parte della critica non sia concorde con lo studioso russo, l'esemplare già Farsetti mostra una netta superiorità di tecnica esecutiva rispetto a quello in esame che può dunque essere considerato un *d'après* eseguito probabilmente verso la fine del XIX secolo.

Bibliografia
Inedito.

173-178. Constantin Dausch

(Württemberg 1841 – Roma 1908)

173. *Figura femminile seduta con ghirlanda tra le mani (Talia?)*

1880

terracotta; cm 35,5 x 17 x 21,5

Inv. 13231 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Iscrizione: 1880/ APRILE/ C. DAUSCH. ROMA



174. *Figura femminile seduta affiancata da un putto (Clio?)*

1875-1899

terracotta; cm 32 x 20 x 19

Inv. 13235 (deposito); 1949, Collezione Gorga



175. *Figura femminile con lira (Erato?)*

1875

terracotta; cm 36,8 x 13 x 12

Inv. 13253 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Iscrizione: C. DAUSCH./ ROMA.1875



176. *Figura femminile con braccio alzato (Urania?)*

1881

terracotta; cm 44,8 x 18,8 x 13

Inv. 13252 (deposito); 1949, Collezione Gorga





Iscrizione: C. DAUSCH./ ROMA.1881
177. *Figura femminile abbigliata all'orientale (Cleopatra?)*
1894
terracotta; cm. 19 x 19
Inc. 13244 (deposito); 1949, Collezione Gorga



178. *Anacreonte*
1904
terracotta; cm 30,5 x 14,3 x 17,6
Inv. 13249 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Iscrizione: JEDE SKIZZE/ GEHÖRT M:
NICHTE/ MARIA RUCKH/ C
DAUSCH
C. DAUSCH/ FEC: ROM/ 1904
JUNI/ 1904
ANACREON



Al Museo di Palazzo Venezia si conserva un nucleo consistente ed omogeneo di modelli in terracotta dello scultore tedesco Constantin Dausch: si tratta di sei pezzi eseguiti tra il 1875 e il 1904, periodo particolarmente intenso per l'attività dell'artista trasferitosi a Roma già dal 1869. In virtù dell'iscrizione, nella galleria di figure si può di identificare con certezza soltanto il personaggio di *Anacreonte* (178), il poeta greco vissuto tra il 580 e il 485 circa a.C., assiso e rivestito di un mantello, mentre suona la certa, il suo strumento prediletto. Alcuni dettagli iconografici consentono, tentativamente, di riconoscere in altre quattro sculture le effigi di alcune *Muse*: in particolare *Talia*, la commedia, assisa e con la ghirlanda d'edera tra le mani (173); *Clio*, la storia, anch'essa seduta e con una pergamena sorretta da un putto (174); *Erato*, la poesia amorosa, con la caratteristica lira (175); *Urania*, l'astrologia, con il bastone puntato al cielo (176). Resta più difficile

definire l'identità dell'ultima figura femminile abbigliata all'orientale e con preziose collane a ricoprire parzialmente il petto nudo (177); nonostante la perdita della testa e del braccio destro, si può avanzare l'ipotesi che si tratti di *Cleopatra*, forse poco prima del suicidio causato dal morso di un'aspide. Ciò che accomuna intimamente le sei terracotte è proprio lo stile sobrio di Dausch, improntato al classicismo canoviano, in cui il ritmo cadenzato dei drappeggi e la pacata emotività delle espressioni ben si sposa con una tecnica sapiente che declina con sottili vibrazioni le superfici dei panni e le capigliature inghirlandate, mentre si fa più nitida e delicata negli incarnati. Non sappiamo se questi modelli furono poi tradotti in dimensioni monumentali ma, in generale, si può affermare che nei suoi marmi una certa severità di tradizione accademica prevale nettamente sulla vivace immediatezza della plastica di piccolo formato.

Del resto la formazione di Dausch, nato a Bad Waldsee nel 1841, iniziò proprio presso l'accademia di Monaco per poi proseguire a Roma (1869) grazie ad una borsa di studio concessa dallo stato di Württemberg. Dal 1873, assieme al collega Peter Feile, lo scultore stabilì la sua attività nello studio che era stato di Antonio Canova e, proprio quell'anno, ottenne grande successo con il suo gruppo raffigurante *Sansone e Dalila*, inviato all'Esposizione Internazionale di Vienna. La sua produzione si mantenne sul filone iconografico delle figure allegoriche profane o religiose destinate ad ornare giardini, residenze e monumenti funebri dei suoi facoltosi committenti d'oltralpe come dimostrano, ad esempio, la bella figura della *Speranza* (datata 1896) per la tomba della famiglia Wolff nel cimitero di Ohlsdorf ad Amburgo, o il classicheggiante *Sigfrido che combatte con il dragone* (1890) per il giardino di Bürgerpark a Brema. Dausch, inoltre, si misurò anche con le repliche dall'antico e al King's College di Londra si conserva la sua versione del *Sofocle*, copia romana di un originale greco del IV secolo a.C. rinvenuto a terracina nel 1839, poi donato a papa Gregorio XVI ed esposto nel palazzo del Laterano (oggi Museo Gregoriano-Provano in Vaticano).





REPERTORIO

Copia Autore Cristiano Giometti

SECOLO XV

179. Scultore toscano o padovano

Madonna con Bambino, angelo, santi e scena con il Battista davanti a Erode (?)

metà XV secolo
pastiglia; cm 83 x 55 x 5
Inv. 1088 (deposito); 1920,
Collezione Sangiorgi

A differenza di altri manufatti presenti nella collezione del Museo, risultati copie moderne di prototipi quattrocenteschi, l'opera in esame mostra caratteri di originalità che fanno propendere per una datazione antica. Seppur la cornice mostri una scarsa qualità d'esecuzione, il rilievo si rivela ben concepito nella composizione dei personaggi e nella tecnica, soprattutto per le figure della

Vergine, degli angeli e per la ghirlanda sotto il trono di Maria. Hermanin, che pubblicò il rilievo nel suo catalogo del 1948, interpretava erroneamente il tema del pannello inferiore come *Susanna e i vecchioni*: lo studioso inoltre assegnava l'opera da un artista padovano seguace di Donatello, ritenendo che il motivo decorativo della cornice basamentale fosse di derivazione toscana ed esportato a Padova dal maestro fiorentino durante il suo soggiorno in città. Una conferma dell'autenticità del rilievo si ricava dalla testa consunta del Bambino, probabile indizio di funzione devozionale.

Bibliografia

Hermanin 1948, pp. 275-277;
Santangelo 1954, p. 19



SECOLO XVI

180. Scultore italiano

Gesù bambino



XVI secolo (?)
terracotta; cm 17 x 45
Inv. 14069 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

181. Scultore anonimo

Profeta



XVI - XVII secolo
terracotta; cm 25 x 10,3 x 17
Inv. 13972 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

182. Scultore emiliano

Testa di santa Caterina da Siena



metà XVI secolo
terracotta con tracce di policromia; cm 37,5 x 31

Inv. 5482 (deposito); 1931, Acquisto Alpinolo
Nella scheda OA di Soprintendenza, l'opera è assegnata all'ambito dello scultore Antonio Begarelli, attivo a Modena tra il 1499 e il 1565, noto per le sue qualità di plastificatore e per le sue sacre rappresentazioni in terracotta.

183. Scultore anonimo

Testa di uomo barbato (profeta?)



fine XVI - inizio XVII secolo
terracotta; cm 6,5 x 6 x 4
Inv. 13968 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
La testa è attualmente montata su una base in marmo verde.

SECOLO XVII

184. Scultore romano

Testa di uomo barbato



XVII secolo
terracotta; cm 7,6 x 4,4 x 5,1
Inv. 13229 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

185. Scultore italiano (?)
Testa d'uomo barbato



XVII secolo (?)
terracotta; cm 33,5 x 26
Inv. 13335 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

186. Scultore italiano (?)
Rilievo con la salita di Cristo al Calvario



XVII secolo (?)
terracotta con tracce di verniciatura; cm 38 x 30 x 4
Inv. 13334 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

187. Scultore italiano
Satiro e ninfa



XVII secolo
terracotta con tracce di doratura; cm 28,5 x 20,2 x 13,8
Inv. 13358 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

188. Scultore italiano (?)
Testa d'uomo barbato



XVII secolo (?)
Terracotta con tracce di policromia; cm 41 x 25 x 16
Inv. 14086; deposito (deposito); 1949, Collezione Gorga

189. Scultore italiano
Testa di Cristo coronato di spine



XVII secolo
Terracotta con tracce di policromia; cm 19 x 15
Inv. 13978; deposito (deposito); 1949, Collezione Gorga

190. Scultore attivo a Roma
Fregio con draghi



XVII secolo
terracotta; cm 16,7 x 25 x 3,5
Inv. 14070; deposito (deposito); 1949, Collezione Gorga

191. Scultore italiano
Figura allegorica seduta



XVII secolo
terracotta smaltata; cm 20,5 x 13 x 10
Inv. 19292 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

192. Scultore italiano
Rilievo con la Deposizione



XVII secolo
Terracotta dipinta a finto bronzo; cm 34 x 28 x 3,5
Inv. 14071 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

193. Scultore attivo a Roma
Frammento di rilievo con angelo



XVII secolo
terracotta; cm 18 x 15 x 6
Inv. 14072 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

194. Ambito fiammingo
Ritratto di giovane uomo



seconda metà XVII secolo
terracotta patinata; cm 31 x 18
(base in gesso: Ø 13; h. 13,5)
Inv. 1197 (deposito); 1920, Castel Sant'Angelo, n. 348

195. Scultore attivo a Roma
Frammento di rilievo con Dio Padre, cherubini e la colomba dello Spirito Santo



seconda metà XVII secolo
terracotta; cm 24,5 x 22,4 x 4
Inv. 13273 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

Si tratta di un pregevole manufatto realizzato da un artista attivo a Roma, formatosi probabilmente in ambito classicista, vista la decisa ascendenza algardiana della figura del Dio Padre.

196. Scultore romano
Ritratto di prelado



seconda metà XVII secolo
terracotta patinata; cm 45,4 x 28
Inv. 13966 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

197. Scultore romano
Santo domenicano (?) portato in gloria



seconda metà XVII secolo
terracotta; cm 48,4 x 31
Inv. 13277 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

198. Scultore romano
Estasi di san Francesco con gloria d'angeli
seconda metà XVII secolo
terracotta; cm 102 x 117 (tavola); cm 50,5 x 111,2 (lunetta)
Inv. 13269/1-2 (deposito); 1949, Collezione Gorga
La sola lunetta è stata esposta alle Mostre Retrospettive del 1911 a Castel Sant'Angelo.



199. Ambito tedesco
Santa Maria Maddalena



seconda metà XVII secolo
terracotta con tracce di policromia; cm 40 x 24 x 19
Inv. 13378 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

200. Paolo Morelli, attribuito
(attivo a Roma 1679-1719)
Madonna addolorata



fine XVII secolo
terracotta; cm 67,5 x 36 x 25
Inv. 7047 (deposito); 1933, Acquisto Ciaffi

201. Scultore italiano
San Giovanni Battista



fine XVII secolo
terracotta; cm 38 x 15 x 7,5
Inv. 13381 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

202. Scultore italiano
Leone



fine XVII - inizio XVIII secolo
terracotta; cm 19,5 x 27,3
Inv. 13262 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Si potrebbe trattare di uno studio d'accademia di un bassorilievo antico, forse il leone murato nello scalone di Palazzo Barberini a Roma

203. Scultore italiano
Leone



fine XVII - inizio XVIII secolo
terracotta; cm 20 x 29 x 15
Inv. 13298 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

204. Scultore italiano
Leone



fine XVII - inizio XVIII secolo
terracotta; cm 9,8 x 18 x 7,5
Inv. 13318 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

205. Scultore romano
Figura allegorica (la Giustizia?)



fine XVII - metà XVIII secolo
terracotta dipinta a finto bronzo; cm 23 x 9 x 10,5
Inv. 13292 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (sotto la base): C. RUSCONI

206. Scultore bolognese
Rilievo con Giuditta e Oloferne



fine XVII - metà XVIII secolo
terracotta; cm 46,5 x 34 x 6
Inv. 13386 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (incisa sulla base):
GIUDITTA DELLA CITTA'
DI BETULIA

SECOLO XVIII

207. Scultore attivo a Roma
Frammento di rilievo con scena di sacrificio



inizio XVIII secolo
terracotta; cm 24 x 44 x 10
Inv. 14073 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

208. Girolamo Gramignoli, attribuito
(documentato a Roma 1678 – 1736)
Modello per sostegno di organo o pulpito



inizio XVIII secolo
terracotta; cm 32 x 24 x 14
Inv. 13208 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Restauri: 2002-2003, Davide Fodaro
L'opera è identica per dimensioni e iconografia ad una terracotta della collezione di Valentino Martinelli, conservata al Museo di Palazzo della Penna di Perugia, e attribuita a Girolamo Gramignoli (Di Gioia 2002b).

Una terza versione, con doratura, è in collezione Nava Cellini.

Bibliografia
Di Gioia 2002b, p. 114

209. Scultore attivo a Roma
Madonna con Bambino



inizio XVIII secolo
terracotta; cm 51
Inv. 13479; 2004, sequestro per esportazione illecita

Bibliografia
Tesori della Fede... 2005, n. 53

210. Scultore attivo a Roma
Giovane inginocchiato che offre un vassoio di frutta



prima metà XVIII secolo
terracotta; cm 25 x 25,5 x 10,5
Inv. 13221 (deposito); 1949,
collezione Evan Gorga

211. Scultore bolognese



Compianto sul Cristo morto
prima metà XVIII secolo
terracotta con tracce di bolo rosso; cm 21,8 x 23,5 x 13,5
Inv. 13982 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

212. Scultore romano
San Giovanni Battista



prima metà XVIII secolo
terracotta dorata; cm 60,5 x 35,5 x 21
Inv. 13283 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Restauri: 2002, Davide Fodaro

213. Scultore romano
San Bartolomeo



prima metà XVIII secolo
terracotta con tracce di pittura e doratura; cm 32,4 x 14 x 9,8
Inv. 13294 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Si tratta di una derivazione di scarsa qualità dalla statua di San

Bartolomeo terminata da Pierre Le Gros nel 1712 per la navata di San Giovanni in Laterano. Una scultura identica, ma dipinta di scuro a simulare il bronzo, si trova sull'altare maggiore della chiesa romana di Santa Maria della Scala, in coppia con un san Paolo collocato dalla parte opposta.

214. Scultore attivo a Roma
Rilievo con san Michele Arcangelo



prima metà XVIII secolo
terracotta con tracce di policromia e doratura; cm 52,5 x 25,5
Inv. 13306 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (su cartiglio): S.TUS MICHAEL

215-216. Bottega romana
Frammenti costitutivi una replica della Fontana dei Fiumi
prima metà XVIII secolo

215.
terracotta
Inv. 13340; 13471/1-3 (deposito); 1949, Collezione Gorga

Lo stato frammentario dell'opera non consente una piena valutazione di questa replica della famosa *Fontana dei Fiumi* di piazza Navona, realizzata da Bernini con l'aiuto dei suoi collaboratori – in particolare Antonio Raggi (*Danubio*), Jacopantonio Fancelli (*Nilo*), Claude Poussin (*Gange*) e Francesco Baratta (*Rio de la Plata*) – tra il 1648 e il 1651. Sulla base dello stile e di una certa meto-



prima metà XVIII secolo
terracotta; cm 10,5 x 13 x 8
Inv. 14443/1 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

218. Scultore romano
Rio delle Amazzoni



dicità nella riproduzione di alcuni dettagli, dovrebbe trattarsi di un lavoro eseguito da una buona bottega romana attiva nella prima metà dei Settecento.

216.
terracotta; cm 56 x 60 x 58
Inv. 13472; (deposito); 1949,
Collezione Gorga



prima metà XVIII secolo
terracotta; cm 10 x 13 x 7
Inv. 14443/2 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

219. Scultore romano
San Giacomo Maggiore



L'opera, seppur in migliori condizioni di conservazione soprattutto per la maggiore unitarietà dell'insieme, risulta di qualità inferiore rispetto al precedente modello soprattutto per una certa metodicità d'esecuzione.

217. Scultore romano
Rio delle Amazzoni



prima metà XVIII secolo
terracotta dorata;
cm 36,5 x 17,5 x 11
Inv. 13355 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

220. Scultore dell'Italia meridionale
San Michele Arcangelo
prima metà XVIII secolo
terracotta policroma;
cm 72,5 x 31 x 24
Inv. 13961 (deposito); 1949,
Collezione Gorga



221. Scultore italiano
Mascherone



XVIII secolo
terracotta; cm 15,5 x 14,3
Inv. 1209 (deposito) Museo
Kircheriano; 1920, Castel San-
t'Angelo, n. 2194

222. Scultore italiano
Busto femminile



XVIII secolo
terracotta; cm 52,5 x 28 x 23,5
Inv. 14074V (deposito); 1949,
Collezione Gorga

223. Scultore italiano
Frammento di rilievo con figura femminile con bambino, uomo nudo e satiro



XVIII secolo
terracotta; cm 43,5 x 21, 5
Inv. 1196 (deposito); 1920, Ca-
stel Sant'Angelo, n. 1558

224. Scultore romano
San Michele Arcangelo



XVIII secolo
terracotta; cm 27 x 14,5 x 7,3
Inv. 5803 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

225. Scultore romano (?)
Testa di putto



XVIII secolo
terracotta con tracce di verniciatura; cm 7,5 x 6,5
Inv. 13230 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

226. Scultore attivo a Roma
Modello di altare con il Battesimo di Cristo



XVIII secolo
terracotta; cm 53,5 x 32 x 9,5
Inv. 13268; deposito (depo-
sito); 1949, Collezione Gorga
Il modello è stato identificato
da Marchionne Gunter (2003,
p. 75) come bozzetto connesso
con la monumentale impresa
della decorazione scultorea del
coro della cattedrale di San
Giovanni a La Valletta, i cui lavo-
ri – dopo l'interruzione se-
guita alla morte di Melchiorre
Cafà (†1667) – ripresero nel
1693.

L'opera in esame costitui-
rebbe, secondo Marchionne
Gunter, il progetto presentato
da Pietro Papaleo nel 1695 in
relazione al concorso conclu-
sosi con l'assegnazione della
commessa a Giuseppe Maz-
zuoli, che portò a termine
l'esecuzione del marmo tra il
1702 e il 1703. Tuttavia, una
certa sommarietà d'ese-
cuzione, unita con la somiglianza
con altri gruppi di analogo
tema – si veda ad esempio
quello di Antonio Raggi a San
Giovanni dei Fiorentini –, la-
sciano supporre che si tratti
piuttosto di un'esercitazione
accademica o di studio sul
tema del *Battesimo di Cristo*.

Bibliografia

Marchionne Gunter 2003, p.
75

227. Ambito francese (?)
Madonna col Bambino



XVIII secolo
terracotta con tracce di poli-
cromia; cm 25
Inv. 13296 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

**228. Scultore dell'Italia cen-
trale**
*Matrimonio mistico di santa Ca-
terina da Siena*



XVIII secolo
terracotta policroma; cm 22,5 x
34 x 14
Inv. 13299 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

229. Scultore anonimo
Profeta



XVIII secolo
terracotta; cm 36,5 x 25,5 x 16
Inv. 1202 (altro inv. 13300)
(deposito); Donazione Rocchi;
1920, Castel Sant'Angelo, n.
2536

230. Scultore italiano
Santo domenicano (?)



XVIII secolo
terracotta con tracce di poli-
cromia; cm 71
Inv. 13303 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

231. Scultore italiano
Madonna piangente



XVIII secolo
terracotta con tracce di dora-
tura; cm 52 x 26 x 14,5
Inv. 13305 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

232. Scultore romano
Putto seduto



XVIII secolo
terracotta dipinta a finto
bronzo; cm 40 x 20
Inv. 13313 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

233. Scultore romano
Putto seduto



XVIII secolo
terracotta dipinta a finto
bronzo; cm 40 x 34,5
Inv. 13314 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

234. Scultore romano
Figura maschile seduta



XVIII secolo
terracotta; cm 23 x 17,5 x 9
Inv. 13315 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

235. Scultore italiano
Mensola



XVIII secolo
terracotta; cm 24,5 x 18 x 9
Inv. 13329 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

236. Scultore italiano
Rilievo con testa di leone alato



XVIII secolo
terracotta; cm 27 x 27
Inv. 13331 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

237. Scultore romano
Aquila



XVIII secolo

terracotta; cm 32 x 29 x 13
Inv. 13333 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

238. Scultore romano
Aquila



XVIII secolo
terracotta; cm 33 x 29
Inv. 13440 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

239. Scultore romano
Aquila



XVIII secolo
gesso; cm 34 x 29
Inv. 13444 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

240. Scultore romano
Cristo deposto



XVIII secolo
terracotta; cm 14,8 x 40 x 14,7
Inv. 13349 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

241. Scultore romano
Frammento di figura (gamba con panneggio)



XVIII secolo
terracotta; cm 18 x 14 x 10,6
Inv. 13358 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

242-243. Scultore italiano
Coppia di mensole



XVIII secolo
terracotta con tracce di dora-
tura; cm 13,5 x 12,5 x 8,5
Inv. 13384/1-2 (deposito);
1949, Collezione Gorga

244. Scultore romano
Frammento di rilievo con figure femminili panneggiate



XVIII secolo
terracotta; cm 21 x 19,2 x 9,8
Inv. 13403 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

245. Scultore romano
Testa muliebre



XVIII secolo
terracotta; cm 14,5 x 12
Inv. 1198 (altro inv. 13405)
(deposito); Museo Nazionale
Romano; 1920, Castel San-
t'Angelo, n. 351

**246. Scultore dell'Italia meri-
dionale**
Santo vescovo



XVIII secolo
terracotta, con tracce di policromia; cm 75
Inv. 13423 (deposito); 1949, Collezione Gorga

247. Scultore italiano
Evangelista (?)



XVIII secolo
terracotta dipinta a finto bronzo; h. cm 53
Inv. 13430 (deposito); 1949, Collezione Gorga

248-249. Scultore italiano
Allegorie del Giorno e della Notte



XVIII secolo
terracotta; cm 52 x 51 x 19
Inv. 13422, 13434; 1949, Collezione Gorga; deposito temporaneo presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri Palazzo Chigi

Restauri: 2008, Davide Fodaro.
Si tratta di due repliche settecentesche delle figure allegoriche del *Giorno* e della *Notte* scolpite da Michelangelo nella Sagrestia Nuova di San Lorenzo a Firenze.

250. Ambito bolognese
Rilievo con l'adorazione dei pastori



XVIII secolo
terracotta; cm 47 x 29 x 6,5
Inv. 13957 (deposito); 1949, Collezione Gorga (?)

251. Scultore italiano
Cornice



XVIII secolo
terracotta dipinta; cm 36 x 21,5 x 6
Inv. 13996 (deposito); 1949, Collezione Gorga

252. Scultore italiano
Figura inginocchiata



XVIII secolo
terracotta; cm 25,5 x 10,3 x 17
Inv. 13971 (deposito); 1949, Collezione Gorga

253. Scultore romano
Frammento di rilievo con toro alato (simbolo di san Matteo)



XVIII secolo (?)
terracotta; cm 38 x 32,5
Inv. 13979 (deposito); 1949, Collezione Gorga

254. Scultore anonimo
Pietà



XVIII secolo
terracotta policroma; cm 20,5 x 19,5 x 14
Inv. 13983 (deposito); 1949, Collezione Gorga

255. Scultore italiano
Madonna piangente



XVIII secolo
terracotta con tracce di doratura; cm 55,5 x 23 x 16,3
Inv. 13985 (deposito); 1949, Collezione Gorga (?)

256. Scultore anonimo
Cristo deposto



XVIII secolo
terracotta; cm 14,5 x 34,8 x 11,5
Inv. 13987 (deposito); 1949, Collezione Gorga

257. Scultore italiano
Cristo



XVIII secolo
terracotta con tracce di policromia; cm 25,5 x 9 x 7,5

Inv. 14015 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

258-259. Scultore italiano
Rilievo con Venere (?)



XVIII secolo
terracotta; cm 11 x 14 (busto);
16 x 11 (gambe)
Inv. 14005-14006 (deposito);
1949, Collezione Gorga
Si tratta di una formella rettangolare raffigurante un nudo femminile, rotta in più parti (busto; gambe e piede destro).

260 (260.1-69). Scultore austriaco
Formelle con ritratti di nobili e sovrani



XVIII secolo
terracotta; misure varie
Inv. 14032 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Si tratta di un gruppo di 69 formelle – delle 73 originarie – di vario formato (esagonale, rettangolare e ovale) raffiguranti busti di sovrani, nobili e sultani.
I piccoli rilievi, che costituiscono un insieme omogeneo, decoravano probabilmente le facce esterne di una stufa. Nell'inventario della collezione Gorga (1948, p. 12) sono elencati "73 medaglioni in terracotta di sultani, imperatori, gentiluomini e gentildonne ad alto ed altissimo rilievo; sec. XVII e XVIII".

261. Scultore attivo a Roma



Sacrificio pagano
1705 ca.
terracotta; 24 x 42
Inv. 13332 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

Il frammento proviene probabilmente dall'Accademia di San Luca a Roma. Potrebbe trattarsi di una prova presentata in occasione di un concorso di scultura, forse il Concorso Clementino del 1705, il cui tema per la Prima Classe prevedeva l'esecuzione di un rilievo raffigurante Romolo "che volle ringraziare il suo Nume e gl'offerse un solenne sacrificio". Nelle collezioni del Museo sono conservati altri due rilievi presentati allo stesso concorso (v. schede

nn. 86-87).
262. Scultore italiano (Gian Girolamo Fiori?)
Rilievo con la Madonna col



Bambino
1724
terracotta policroma; cm 62 x
51 x 12
Inv. 13998 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)
Iscrizione: GIAN GIROLAMO FIORI 1724

263. Scultore italiano
Agrippina capitolina



metà XVIII – metà XIX secolo
terracotta; cm 34 x 32 x 13,5
Inv. 13439 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

264. Scultore italiano



Figura femminile panneggiata
seconda metà XVIII secolo
terracotta; cm 24,5 x 11,5 x 9,5
Inv. 13357 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

265. Scultore italiano



Rilievo raffigurante un'aquila
seconda metà XVIII secolo
terracotta; cm 38,5 x 29
Inv. 13456 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

266. Louis-Philippe Mouchy, attribuito
(Parigi 1734-1801)



Flora capitolina
seconda metà XVIII secolo
(ante 1764)
terracotta patinata; cm 69,5 x
24 x 16
Inv. 13408 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

Iscrizione (sul retro della base):
MOUCHY

Louis-Philippe Mouchy fu allievo di Jean-Baptiste Pigalle e ne sposò la nipote nel 1764, al ritorno dal suo soggiorno romano. Fu ammesso all'Académie Royale nel 1768 con una scultura raffigurante un *Pastore in riposo*, esposta al Salon dell'anno seguente e oggi conservata al Louvre. Mouchy fu particolarmente apprezzato per i suoi ritratti. L'opera, prova accademica di formazione eseguita certamente a Roma, risulta mancante di entrambi gli avambracci e delle mani e il collo presenta una fessura passante

267. Scultore romano
Apollo



seconda metà XVIII secolo
terracotta; cm 37,5 x 15,5 x 11
Inv. 13436 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

268. Scultore italiano
Leda e il cigno



seconda metà XVIII secolo
terracotta dipinta in rosso
scuro; cm 22,2 x 26,5
Inv. 13443 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

269. Scultore romano
Santa Teresa d'Avila



post 1754
terracotta; cm 73 x 32 x 20
Inv. 13962 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

Iscrizione (sul libro aperto): OH
MONDO, O MONDO COME
VAI GUADAGNANDO ONORE
PERCHE' POCHI SONO CHE TI
CONOSCONO

Secondo De Angelis (2003, p. 343) si tratterebbe di un modello realizzato da Giuseppe Lironi; tuttavia la qualità non eccelsa del pezzo fa pensare piuttosto ad una replica di uno scultore romano della *Santa Teresa d'Avila* scolpita da Filippo della Valle nel 1754 per la serie dei santi fondatori della basilica di San Pietro.

Bibliografia
De Angelis 2003, p. 343.

270. Scultore romano
*Acquasantiera da parete con il
Battesimo di Cristo*



seconda metà XVIII secolo
terracotta policroma; cm 41,5 x
21,5 x 10,2
Inv. 13977 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

271. Scultore siciliano (?)
Santo martire con cane



seconda metà XVIII secolo
terracotta; cm 45,6 x 23 x 15,8
Inv. 13963 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

272. Scultore italiano
Cornice



seconda metà XVIII - prima
metà XIX secolo
terracotta con tracce di dora-
tura; cm 27 x 25 x 6,5
Inv. 13337 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

273. Scultore italiano
Putto dormiente



metà XIX secolo
terracotta; cm 18,5 x 51,5 x 22
Inv. 13380 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

274-279. Scultore italiano
*Serie di sei rilievi con storie della
Vergine*





seconda metà XVIII – metà XIX secolo
 terracotta patinata; cm 47 x 37
 Inv. 13215 (*Nascita della Vergine*); 13214 (*Presentazione al tempio*); 13216 (*Sposalizio della Vergine*); 13213 (*Adorazione dei pastori*); 13218 (*Fuga in Egitto*); 13217 (*Riposo durante la fuga in Egitto*) (deposito); 1949, Collezione Gorga

280. Scultore italiano
Frammento di composizione con testa leonina e gamba



ultimo quarto XVIII secolo
 terracotta; cm 11,6 x 10,4 x 9,8
 Inv. 1208 (deposito); Museo Kircheriano; 1920, Castel Sant'Angelo, n. 1946

281. Scultore italiano
Testa di cavallo



ultimo quarto XVIII secolo
 terracotta; cm 22
 Inv. 13261 (deposito); 1949, Collezione Gorga

282-283. Francesco Antonio, Franzoni, attribuito
 (Carrara 1734 – Roma 1818)

282. *Giovane dormiente circondato da pecore*



ultimo quarto XVIII secolo
 terracotta; cm 20 x 48 x 20
 Inv. 13325 (deposito); 1949, Collezione Gorga

283. *Giovane dormiente circondato da pecore*



ultimo quarto XVIII secolo
 terracotta; cm 21 x 49 x 19
 Inv. 13326 (deposito); 1949, Collezione Gorga

284. Scultore italiano
Testa di uomo barbato



ultimo quarto XVIII secolo
 terracotta; cm 34 x 24 x 19
 Inv. 13392 (deposito); 1949, Collezione Gorga

285. Scultore romano (?)
Frammento di rilievo con giovane che tiene un vaso sulle spalle



1787
 terracotta; cm 27,1 x 16,1 x 3
 Inv. 13330 (deposito); 1949, Collezione Gorga
 Iscrizione (in basso a destra): VITIELLO/ 19/ 1787

286. Antonio Zanotti
Rilievo con Minerva circondata da Pan, Diana, un satiro e menadi
 fine XVIII – inizio XIX secolo
 terracotta; cm 51,5 x 73,8
 Inv. 3260 (deposito); 1921, Collezione Mond
 Iscrizione (in basso al centro): OPVS.ANTONII.ZANOTTI.MAROSTICENSIS.



287. Scultore romano (?)
Strage degli innocenti



fine XVIII – inizio XIX secolo
 terracotta; cm 24 x 15 x 13
 Inv. 10383 (deposito); 1949, Collezione Gorga
 Il modello era stato attribuito ad Antonio Canova da Dante Bernini (1988), attribuzione che deve essere respinta per motivi stilistici. L'autore è comunque un artista influenzato dall'opera del maestro di Possagno e attivo a Roma verso la fine del XVIII secolo.

288. Scultore romano (?)
Adone e il cinghiale



fine XVIII – inizio XIX secolo
terracotta; cm 12,4 x 18,5 x 14
Inv. 10384 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Anche per questo modello
Dante Bernini si era espresso
per una attribuzione a Canova,
attribuzione che deve essere ri-
fiutata per le stesse considera-
zioni espresse alla scheda prece-
dente.

289. Scultore italiano

*Figura femminile che si appoggia
ad un leone*



fine XVIII - inizio XIX secolo
terracotta; cm 18 x 19
Inv. 13437 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Il modello era stato assegnato
ad Antonio Canova da Dante
Bernini (1988), ma l'attribu-
zione deve essere respinta per
motivi stilistici

SECOLO XIX

290-293. Scultore romano

*Statuette raffiguranti i quattro
evangelisti*



prima metà XIX secolo
terracotta; cm 12,4 x 6,4 x 6,1
(*San Marco*); 12,3 x 8,8 x 6,1
(*San Luca*); 12,4 x 6,8 x 5,1
(*San Matteo*); 12,5 x 6,9 x 6
(*San Giovanni Evangelista*)
Invv. 13286 (*San Marco*);
13287 (*San Luca*); 13288 (*San
Matteo*); 13289 (*San Giovanni
Evangelista*); deposito; 1949,
collezione Evan Gorga

**294. Manifattura di Giovanni
Volpato**

Busto di Pio VII



prima metà XIX secolo
ceramica; cm 35,3 x 12 x 23,5
Inv. 4904; dal 1958 in deposito
presso il Museo di Roma

295. Scultore italiano
Ercole uccide Nesso



prima metà XIX secolo
terracotta; cm 28 x 18,5 x 17
Inv. 13312 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

296. Scultore italiano
*Frammento di figura femminile
(Venere Italica di Canova)*



XIX secolo
terracotta; cm 49 x 28
Inv. 14075 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Si tratta del frammento di una
replica della *Venere Italica* scol-
pita da Antonio Canova tra il
1805 e il 1812 e conservata a
Palazzo Pitti di Firenze.

297. Scultore italiano
San Sebastiano



XIX secolo
terracotta; cm 30,4 x 12,6
Inv. 14076 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

298. Scultore italiano
Madonna Assunta



XIX secolo
terracotta con tracce di dora-
tura; cm 63 x 23 x 17
Inv. 2375 (deposito); 1920,
Castel Sant'Angelo

299. Scultore romano (?)
Madonna col Bambino



XIX secolo
terracotta; 59 x 40
Inv. 9538 (deposito); 1936, Ac-
quisto Cecconi

300. Scultore italiano
*Rilievo con la conversione di san
Paolo*



XIX secolo
terracotta con tracce di doratura; cm 25 x 29 x 3
Inv. 10399 (deposito); 1952, Donazione Nicod Sussmann

301. Scultore italiano
Omero



XIX secolo
terracotta; cm 43,5 x 14,5 x 12,5
Inv. 13204 (deposito); 1949, Collezione Gorga

302. Scultore romano (?)
Rilievo con trofeo di armi



XIX secolo
terracotta; cm 24 x 46
Inv. 13207 (deposito); 1949, Collezione Gorga

303. Scultore italiano
Crocifissione di San Pietro



XIX secolo
terracotta; cm 42,5 x 34
Inv. 13212 (deposito); 1949, Collezione Gorga

304. Scultore dell'Italia meridionale
Madonna col Bambino



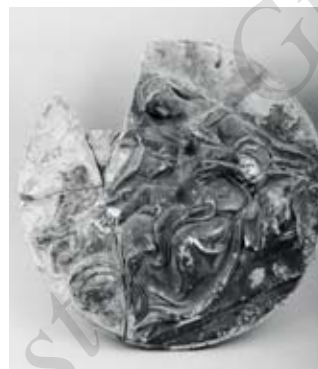
XIX secolo
terracotta policroma; cm 53 x 39
Inv. 13219 (deposito); 1949, Collezione Gorga

305. Scultore italiano
Frammento di rilievo con figure fantastiche



XIX secolo
terracotta; cm 39 x 52
Inv. 13220 (deposito); 1949, Collezione Gorga
Il frammento raffigura sulla destra un demone a cavallo che tiene una torcia e una tromba, mentre sulla sinistra appare un palazzo merlato in fiamme. Particolare la figura del cavallo, la cui parte posteriore termina in racemi vegetali.

306. Scultore italiano
Rilievo con il riposo durante la fuga in Egitto



XIX secolo
terracotta; Ø cm 28,5
Inv. 13225 (deposito); 1949, Collezione Gorga

307. Scultore italiano
Rilievo con santo (Evangelista?)



XIX secolo
terracotta; cm 39 x 35
Inv. 13226 (deposito); 1949, Collezione Gorga

308. Scultore italiano
Capitano a cavallo



XIX secolo
terracotta; cm 39,5 x 22 x 12
Inv. 13233 (deposito); 1949, Collezione Gorga
Iscrizione (sulla base): AL COLONNELL[...]/ MARC. COMM [...]/ IL CAPITANO [...]

309. Bottega siciliana
Famiglia di contadini su una roccia



XIX secolo
terracotta; cm 28 x 28 x 19,5
Inv. 13237 (deposito); 1949, Collezione Gorga

310. Bottega siciliana
Gruppo di contadine su una roccia



XIX secolo
terracotta; cm 24,5 x 26 x 14
Inv. 13238 (deposito); 1949,
collezione Evan Gorga

311. Scultore romano
La famiglia del brigante



XIX secolo
terracotta; cm 32 x 32 x 20
Inv. 13241 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

314. Giovanni Boscarini
Tobiolo e l'Angelo



XIX secolo
terracotta; cm 34 x 21 x 16,2
Inv. 13242 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (sulla base): GIO-
VANNI BOSCARINI F.

315. Scultore italiano
Sinite parvulos



XIX secolo
terracotta; cm 31 x 30 x 22,5
Inv. 13239 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
I caratteri stilistici ed il tema
relativo alla vita nella campagna
romana fanno pensare ad uno
scultore attivo nella città pontifi-
ciana sulla scia della produzione
plastica di Bartolomeo Pinelli.

312. Giovanni Mollica (?)
Fauno



XIX secolo
terracotta; cm 29 x 30
Inv. 13240 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (sul retro); GIO-
VANNI MOLLIKA

313. Scultore romano
Pastorella, bambino e tre pecore

XIX secolo
terracotta; cm 30 x 23 x 17
Inv. 13234 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

316. Scultore italiano
Figura di ufficiale



XIX secolo
terracotta; cm 36,5 x 14 x 10,5
Inv. 13245 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

317. Scultore italiano
Figura maschile acefala (Giuseppe Mazzini?)



XIX secolo
terracotta; cm 29 x 11 x 8
Inv. 13250 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

318. Scultore italiano
Cristo alla colonna



XIX secolo
terracotta; cm 45 x 37,5 x 11
Inv. 13272 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

**319. Scultore dell'Italia set-
tentriionale**
Compianto sul Cristo morto



XIX secolo
terracotta policroma; cm 30,7 x
28 x 19
Inv. 13274 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

320. Scultore italiano
Sposalizio della Vergine



XIX secolo
terracotta policroma; cm 24,5 x
19,5 x 9,4
Inv. 13276 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

321. Scultore italiano
Rilievo con filosofo (?)



XIX secolo
terracotta dipinta; h. cm 63
Inv. 13285 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

322-323. Scultore italiano
Coppia di mensole



XIX secolo
terracotta; cm 13,5 x 14 x 10;
cm 14 x 13,5 x 9,5
Inv. 13290-13291 (deposito);
1949, Collezione Gorga

324. Scultore francese (?)
Diana



XIX secolo
terracotta; cm 45,5 x 14 x 12
Inv. 13309 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

325. Scultore francese (?)
Venere



XIX secolo
terracotta; cm 45,3x14x14
Inv. 13310 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

326. Scultore italiano
Rilievo con putti che giocano con un cane



XIX secolo
terracotta; cm 28 x 47
Inv. 13336 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

327-328. Scultore italiano
Modelli di due angeli per acquasantiere



XIX secolo
terracotta; cm 31 x 1,5 (Ø base
11,5); cm 31,5 x 15 (Ø base
11,5)
Inv. 13345/1-2 (deposito);
1949, Collezione Gorga

329. Scultore napoletano
Pastore addormentato



XIX secolo
terracotta policroma; cm 14 x
16 x 9
Inv. 13346 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Le misure e la policromia fanno
pensare che si tratti di una statu-
tuetta di presepio.

330. Scultore napoletano
Pastore sdraiato



XIX secolo
terracotta policroma; cm 11 x
15,5 x 12
Inv. 13347 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Le misure e la policromia fanno
pensare che si tratti di una statu-
tuetta di presepio.

331. Scultore napoletano
Donna con bambina



XIX secolo
terracotta; cm 22,5 x 21 x 11
Inv. 13352 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

332. Scultore italiano
Cristo coronato di spine



XIX secolo
terracotta policroma; cm 23,8 x
13 x 9
Inv. 13348 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

333. Scultore anonimo
Figura di vescovo seduto



XIX secolo
terracotta; cm 51
Inv. 13351 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

334. Scultore napoletano
Pastore sdraiato



XIX secolo
terracotta policroma; cm 21,5 x 25 x 12
Inv. 13353 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Le misure e la policromia fanno pensare che si tratti di una statuetta di presepio.

335. Scultore dell'Italia meridionale
Santa Maria Maddalena



XIX secolo
terracotta policroma; cm 15 x 19,5
Inv. 13354 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

336. Scultore tedesco (?)
Psiche seduta



XIX secolo
terracotta; cm 18,5 x 14,5 x 11
Inv. 13382 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

337. Scultore italiano
Figura femminile dormiente (Cleopatra? Arianna?)



XIX secolo
terracotta; cm 16,5 x 44 x 21
Inv. 13402 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

338. Scultore italiano
Marte che si è tolto le armi



XIX secolo
terracotta dorata; cm 36,5 x 32,5 x 23
Inv. 13406 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

339. Scultore italiano
Pastorella con capretta



XIX secolo
terracotta; cm 21 x 16 x 9
Inv. 13426 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

340. Scultore italiano
Santo (San Filippo Neri?)



XIX secolo
terracotta; cm 51
Inv. 13427 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

341. Scultore italiano
Santo monaco (benedettino?)



XIX secolo
terracotta con tracce di verniciatura; cm 58
Inv. 13429 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

342. Scultore italiano
Figura femminile



XIX secolo
terracotta; cm 75
Inv. 13419 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

343. Scultore italiano
Modello per monumento funebre



XIX secolo
terracotta; cm 21,5 x 12 x 6,5
Inv. 13432 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

344. Scultore romano (?)
Busto di apostolo



XIX secolo
terracotta con tracce di pittura rossa; cm 25 x 20 x 10
Inv. 13965 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

345. Scultore romano (?)
Busto di apostolo



XIX secolo
terracotta con tracce di pittura rossa; cm 25,7 x 19 x 11,8
Inv. 13964 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

346. Scultore italiano
Madonna col Bambino



XIX secolo
terracotta policroma; cm 56,7 x 55 x 36
Inv. 13967 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

347. Scultore italiano (?)
Santo



XIX secolo
terracotta policroma; cm 21 x 9 x 8,5
Inv. 13973 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

348. Scultore italiano
Figura femminile ammantata
(santa ?)



XIX secolo
terracotta; 19,6 x 28
Inv. 13981 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Sulla destra della raffigurazione
è un'iscrizione in caratteri greci.

349. Scultore italiano
Santa



XIX secolo
terracotta dorata; cm 54,8 x 17 x 13
Inv. 13984 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

350. Scultore italiano (?)
*Madonna col Bambino dor-
miente*



XIX secolo
terracotta; cm 49,5 x 30 x 20
Inv. 13986 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

351. Scultore romano (?)
Pastore addormentato



XIX secolo
terracotta policroma; cm 8 x 20 x 11,5
Inv. 13988 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)
Le misure e la policromia fanno
pensare che si tratti di una stu-
tuetta di presepio.

352. Scultore italiano
Modello per monumento funebre



XIX secolo
terracotta; cm 14,8 x 22 x 8
Inv. 13990 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (sopra il basamento):
FILIVS TUS VIVIT

353. Scultore italiano
*Ovale con la Madonna col Bam-
bino e San Giovannino*



XIX secolo
terracotta policroma; cm 42 x 30,5 x 3
Inv. 13991 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

354. Scultore italiano
Rilievo con l'adorazione dei pastori



XIX secolo
terracotta; cm 32 x 32,3 x 5
Inv. 13992 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

355. Scultore italiano
*Frammento di rilievo con la Ma-
donna, il Bambino e San Gio-
vannino*



XIX secolo
terracotta; cm 27 x 16 x 3,5
Inv. 13993 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

356. Scultore italiano
Assunzione della Vergine



XIX secolo
terracotta; cm 17,5 x 13,4
Inv. 13994 (deposito); Colle-
zione Gorga (?)

357. Scultore italiano
*Madonna, col Bambino e San
Giovannino*



XIX secolo
terracotta; cm 18,4 x 14,6
Inv. 13995 (deposito); Colle-
zione Gorga (?)

La composizione di ispira alla
nota *Madonna della seggiola*, di-
pinta da Raffaello tra il 1513 e il
1514 e conservata alla Galleria
Palatina di Palazzo Pitti a Firenze.

358. Scultore italiano (?)
Madonna col Bambino e San Giovannino



XIX secolo
terracotta policroma; cm 46 x 26 x 21
Inv. 13997 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

359. Scultore italiano
Frammento di rilievo con figure femminili



XIX secolo
terracotta; cm 21 x 24 x 3,5
Inv. 13980 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

360. Scultore italiano
Ercole al bivio (?)



XIX secolo
terracotta policroma; cm 47,4 x 19 x 15
Inv. 14003 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

361. Scultore italiano
Figure maschili abbigliate all'antica



XIX secolo
terracotta; cm 31 x 22 x 17,5
Inv. 14007 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

362. Scultore italiano (?)
Due satiri trasportano Pan



XIX secolo
terracotta dipinta di bianco; cm 40 x 22 x 25
Inv. 14012 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

363. Scultore italiano
Frammento di rilievo con busto femminile



XIX secolo
terracotta; cm 23,5 x 23,5
Inv. 14077 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

364. Scultore italiano
Rilievo con la Madonna col Bambino



XIX secolo
terracotta policroma; cm 63 x 25 x 22
Inv. 13285 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

367. Scultore attivo a Roma
Fauno danzante



XIX secolo
terracotta; cm 39 x 28 x 4,5
Inv. 14078 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

365. Scultore attivo a Roma
Rilievo raffigurante scena romana



XIX secolo
terracotta; cm 15 x 8,5 x 8
Inv. 14081 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

368. Gaspare Casaldi
(attivo a Roma nella prima metà del XIX secolo)
Il ferito



XIX secolo
terracotta; cm 33,5 x 30 x 3,5
Inv. 14079 (deposito); 1949,
Collezione Gorga (?)

366. Scultore attivo a Roma
Profeta (?)

1844
terracotta; cm 24,4 x 22,5 x 15
Inv. 10393; Collezione Gorga
(?); dal 1958 in deposito presso
il Museo di Roma

369. Scultore romano
Lunetta con lo stemma papale di Pio IX



1846-1878
terracotta; cm 22 x 42,5 x 3,5
Inv. 13222 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

370. Scultore italiano
Madonna col Bambino



seconda metà XIX secolo
terracotta; cm 63,8 x 36,5 x 34,4
Inv. 5770 (deposito); 1930, Ac-
quisto Congregazione della Carità di Pineto

371. Scultore italiano
Busto di fanciulla



seconda metà XIX secolo
terracotta dipinta a finto
bronzo; cm 29 x 23 x 20,5
Inv. 13974 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

372. Scultore italiano
Giullare (?)



seconda metà XIX secolo
terracotta policroma; cm 20 x
17 x 24
Inv. 13975 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

373. Scultore italiano
Bacco fanciullo con la pantera



seconda metà XIX secolo
terracotta; cm 21 x 25
Inv. 13411 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

374. Barbato Cipriani
Busto di giovane



1859
terracotta verniciata di scuro;
cm 24 x 12,5 x 14
Inv. 13324 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (incisa sulla spalla si-
nistra): ROMA/ ANNO/
1859/ BARBATO CIPRIAN
FECE

375. Scultore italiano
Testa femminile



terzo quarto XIX - primo
quarto XX secolo
terracotta con tracce di poli-
cromia; cm 17 x 15 x 18
Inv. 14013 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

376. Scultore romano (?)
Busto virile



ultimo quarto XIX secolo
terracotta verniciata di nero; cm
38,7 x 30
Inv. 13344 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

377. Scultore italiano
*Rilievo con l'allegoria della Pit-
tura*



ultimo quarto XIX secolo
terracotta; cm 21,5 x 13,4 x 3,1
Inv. 14084 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

378. Scultore romano (?)
Figura femminile distesa



ultimo quarto XIX - primo
quarto XX secolo
terracotta dipinta; cm 19 x 40 x
17,5
Inv. 13323 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

379. Scultore italiano
Bacco dormiente
fine XIX secolo



terracotta; cm 26 x 40,5 x 24,5
Inv. 5804 (deposito); 1932, Ac-
quisto Forlani

380. Scultore italiano
Madonna col Bambino



fine XIX – inizio XX secolo
terracotta patinata; cm 63 x
48,5 x 4,9

Inv. 14083 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

Il rilievo è un falso moderno di
un prototipo quattrocentesco e
potrebbe essere opera dello
scultore e falsario Alceo Dos-
sena, attivo nel primo quarto
del XX secolo.

381. Scultore napoletano
Busto femminile acefalo



fine XIX – inizio XX secolo
terracotta; cm 30 x 23 x 17
Inv. 13243 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
Iscrizione (sul retro): SOM-
MEP./ NAPOLI

382. Scultore italiano
*Gentiluomo in armatura cin-
quecentesca*



fine XIX – inizio XX secolo
terracotta; cm 24 x 18,5 x 11,5
Inv. 13388 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

383. Scultore italiano
Nudo maschile seduto



fine XIX – inizio XX secolo
terracotta; cm 24 x 13 x 17
Inv. 13413 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

384. Scultore italiano
Mosè (da Michelangelo)



fine XIX – inizio XX secolo
terracotta; cm 56 x 25
Inv. 13425 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

385. Scultore italiano
*Figura femminile con stella in
fronte*



1893
terracotta dipinta in verde; cm
22 x 10
Inv. 13417 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

386. Ignaz Weirich
(Fugava 1856 – Vienna 1916)



Medaglione con profilo femminile
1897
terracotta dipinta di bianco; Ø
cm 47
Inv. 13232 (deposito); 1949,
Collezione Gorga
L'opera rappresenta una ag-
giunta al catalogo dello scultore
viennese Ignazio Weirich che,
trasferitosi a Roma, ebbe a
lungo lo studio all'interno del
Palazzo di Venezia.

SECOLO XX

387. Scultore italiano
Rilievo con Ercole



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 61 x 31
Inv. 14082 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

388. Scultore italiano
Busto di giovane con armatura



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 58 x 48 x 24
Inv. 5789; 1932, Acquisto Pre-
tura di Roma; dal 1961 in depo-
sito presso la Presidenza del Con-
siglio dei Ministri, Palazzo Chigi
L'opera è entrata a far parte
delle collezioni del Museo di
Palazzo Venezia il 3 febbraio
del 1932 con una attribuzione
ad Andrea del Verrocchio per
acquisto all'asta dalla Pretura
di Roma grazie ad Emilio La-
vagnino (costo 5.722 lire). Si
tratta quasi certamente di un
falso come per il tondo già at-
tribuito a Benedetto da Maiano
(v. scheda n. 169)

389. Scultore italiano
Nudo accademico (Discobolo?)



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 58 x 28 x 12
Inv. 13311 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

390. Scultore italiano
Venere che si acconcia le chiome



primo quarto XX secolo
terracotta policroma; cm 65 x
24,5 x 28,5
Inv. 13320 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

391. Scultore italiano
Venere accovacciata



primo quarto XX secolo
terracotta policroma; cm 43,5 x
17,5 x 22,5
Inv. 13321 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

392. Scultore italiano
Supplizio di Prometeo



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 10,4 x 16,9 x
10,2
Inv. 13350 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

393. Scultore italiano
Scena di ratto



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 38 x 23 x 15,5
Inv. 13394 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

394. Scultore italiano
*Nudo maschile appoggiato ad
una maschera tragica*



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 45 x 28 x 11
Inv. 13398 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

395. Scultore italiano
Frammento di testa femminile



primo quarto XX secolo
terracotta; cm 14,6 x 12,8
Inv. 14085 (deposito); 1949,
Collezione Gorga

396. Scultore italiano
Madonna col Bambino



primo quarto XX secolo
stucco policroma; cm 65 x 45 x 13
Inv. 3978; 1921, Museo Na-
zionale del Bargello di Firenze;
dal 1974 in deposito presso la
Corte Costituzionale, Roma
Si tratta di un calco novecente-
sco da un originale di scuola
fiorentina della seconda metà del
Quattrocento, con affinità ai
modi di Jacopo della Quercia.

Bibliografia: Hermanin 1948,
p. 277; Santangelo 1954, p. 19.

397. Scultore italiano
Madonna con Bambino



primo quarto XX secolo
stucco policroma; cm 76 x 51
Inv. 3977; dal 1974 in deposito
presso Tribunale Amministra-
tivo Regionale del Lazio, Roma.
Già attribuito a Rossellino, lo
stucco sembra invece essere una
copia novecentesca da modello
antico

Bibliografia: Hermanin 1948,
p. 379; Santangelo 1954, pp.
18-19.





TAVOLE

Copia Autore Cristiano Giometti

Il numero in calce alla fotografia è da riferire alla relativa scheda di catalogo





3



4

Copia





II



II

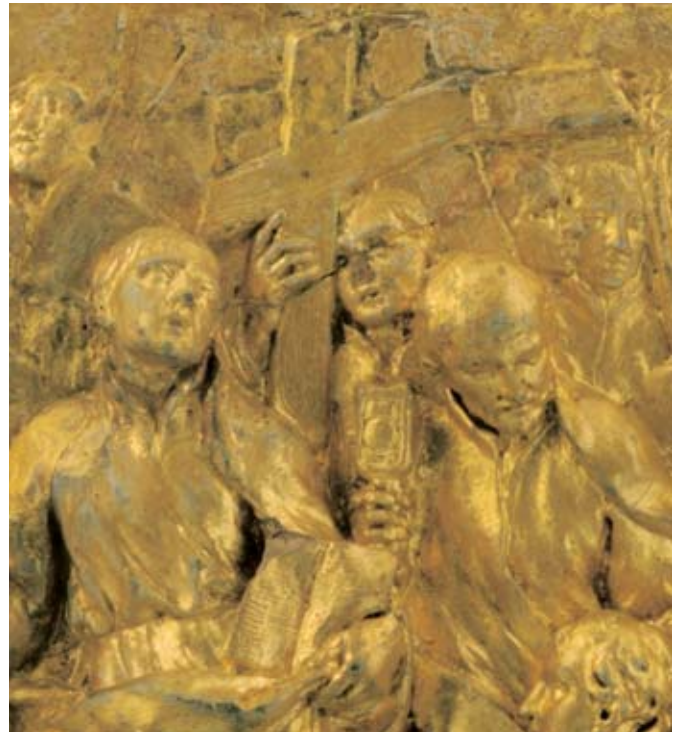


12

Cristina



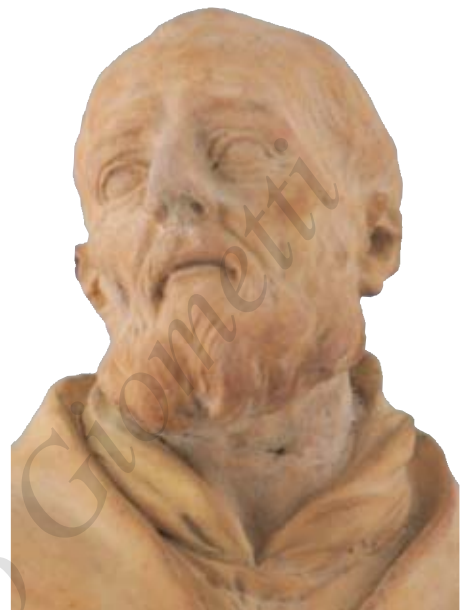
12



12



14



14



14



14











30







42



44



37





65





67



67



67















131



124



132



I40

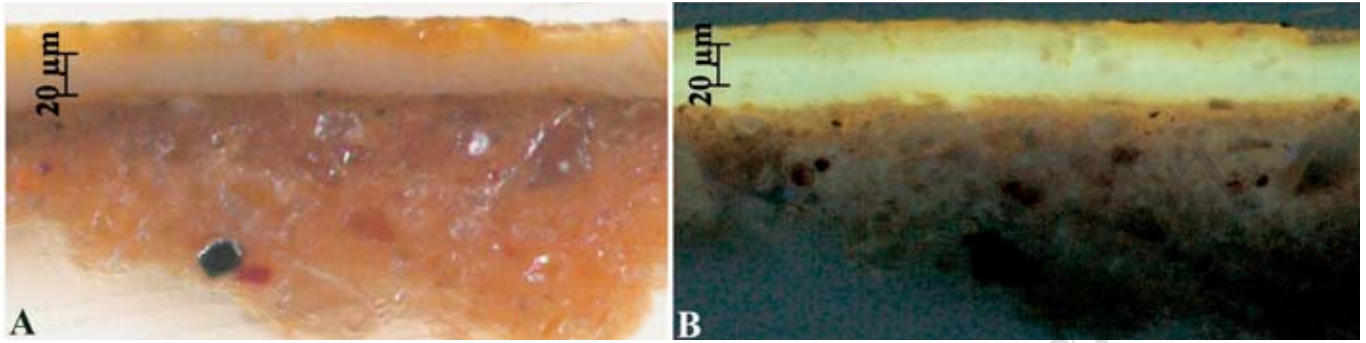


I34

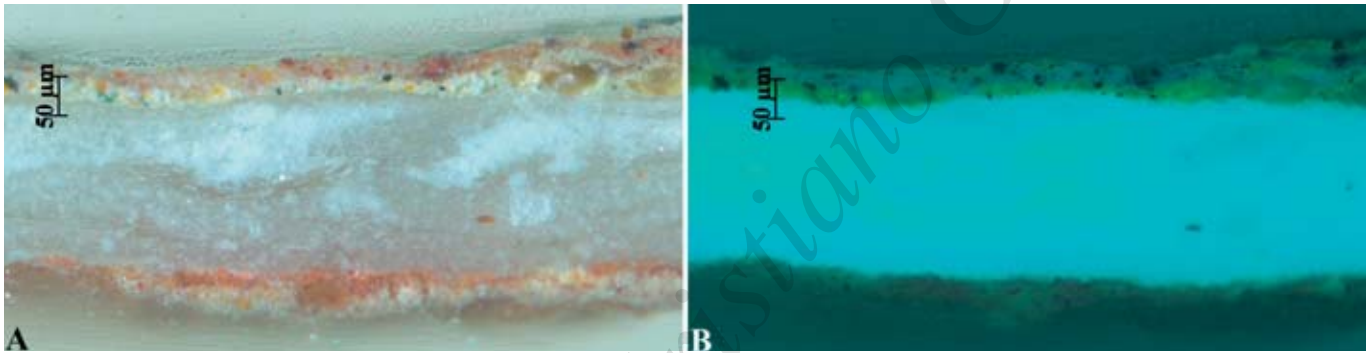


143

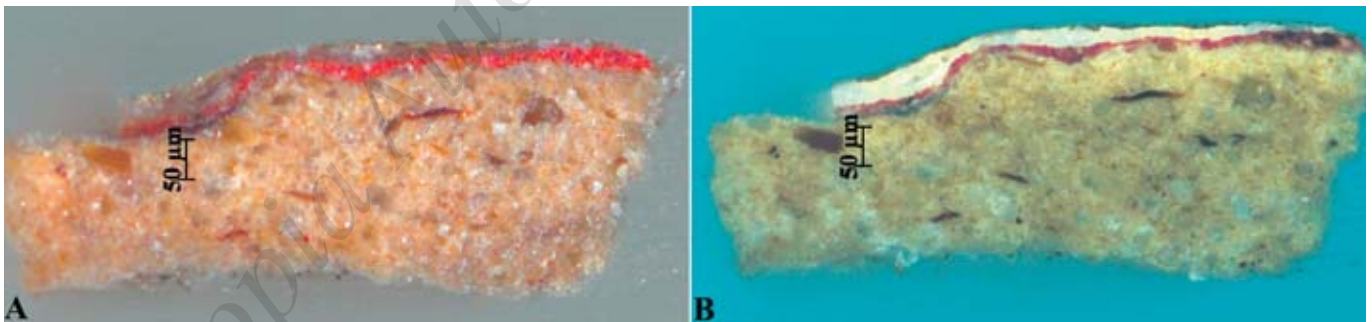




Alessandro Algardi, *Santi e beati della compagnia di Gesù*. Stratigrafia su sezione lucida – Microfotografia in luce bianca e ultravioletta



Bartolomeo Mazzuoli, *Benedetto XIII*. Stratigrafia su sezione lucida – Microfotografia in luce bianca e ultravioletta



Ignoto toscano XVI secolo, *San Giovanni Battista*. Stratigrafia su sezione lucida – Microfotografia in luce bianca e ultravioletta

Indagini diagnostiche su alcune sculture in terracotta del Museo del Palazzo di Venezia a Roma

CLAUDIO FALCUCCI e CLAUDIA PELOSI

INTRODUZIONE

Le sculture selezionate nell'ambito del progetto di ricerca sono state esaminate tramite indagini in situ e analisi di laboratorio su micro frammenti prelevati durante la fase preliminare di studio.

Le analisi in situ sono state eseguite dallo studio M.I.D.A. – Metodologie d'Indagine per la Diagnostica Artistica di Roma, tramite indagine radiografica per lo studio della tecnica esecutiva e dello stato di conservazione e tramite spettroscopia XRF per lo studio dei materiali costitutivi.

I micro campioni, prelevati dal restauratore Davide Fodaro, sono stati esaminati presso il Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro "Michele Cordaro" dell'Università della Tuscia e presso il Centro Interdipartimentale Grandi Strumenti dell'Università di Modena e Reggio Emilia.

Le tecniche di indagine utilizzate sono state: spettroscopia micro Raman e analisi ottica in sezione lucida dei micro frammenti più significativi e per i quali è stato possibile preparare una stratigrafia.

Le misure micro Raman sono state eseguite dal Prof. Pietro Baraldi dell'Università di Modena e Reggio Emilia; le fotografie dei frammenti allo stereo microscopio e le sezioni stratigrafiche sono state realizzate dal dott. Fabio Castro dell'Università della Tuscia.

Di ulteriori indagini, in particolare di datazioni eseguite mediante termoluminescenza e analisi XRF condotte in occasione dei recenti restauri, si rende conto nelle relative schede.

Michele di Niccolò Dini, detto da Firenze, *Madonna con Bambino e angeli* (scheda n. 1)

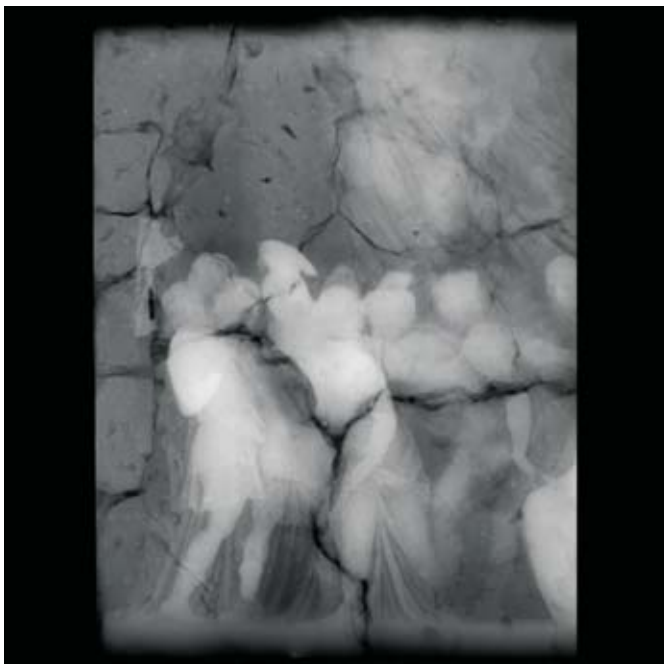
Il rilievo, al momento dell'esecuzione dell'indagine radiografica, era applicato su un supporto ligneo piuttosto spesso mediante quattro elementi metallici avvitati su un tavolato ottenuto dal riutilizzo dell'anta di una porta. Allo stesso supporto sono da riferire i numerosi chiodi a spillo, moderni, che compaiono in radiografia lungo il profilo rettangolare di una modanatura, così come le viti che si notano in corrispondenza della veste della Madonna. Sono invece pertinenti alla terracotta tutti i fili metallici, di circa quattro millimetri di diametro e in alcuni casi ripiegati, che sono leggibili in radiografia lungo il coronamento con motivi vegetali sopra alla scena e in corrispondenza della testa del Bambino. In radiografia quest'ultima appare cava all'interno, con uno spessore di terracotta di circa un centimetro. I due fili metallici sembrano in questo caso utilizzati per congiungere la testa al corpo. La terracotta appare in genere molto compatta, con fratture da cottura radiali in corrispondenza dell'arco sopra alla testa della Madonna e prevalentemente orizzontali nel resto del rilievo: a indicare presumibilmente la giunzione durante la realizzazione della scultura, di due porzioni di impasto modellate separatamente. La grossa frattura orizzontale, prodottasi durante la cottura, sopra alla testa della Madonna, all'incirca all'imposta dell'arco, potrebbe essere stata causata proprio da una non perfetta ade-



renza tra le due porzioni di impasto. La radiografia non mostra la presenza di altre fratture rilevanti, tranne una di circa sei centimetri in corrispondenza del margine inferiore del panneggio sotto al Bambino.

Jacopo Tatti, detto Sansovino, *San Marco guarisce gli infermi e libera l'indemoniato* (scheda n. 3)

La radiografia, relativa alla sola metà sinistra della lastra, mostra nettamente i segni, profondi, delle cretture prodotte durante la cottura della terracotta. Molte di queste fratture sono passanti: interessano cioè l'intero spessore della lastra e si chiudono verso i margini esterni. Tenendo anche conto dell'irregolarità degli interstizi, sembra lecito ipotizzare che a fine cottura la lastra dovesse apparire frammentata, con i quattro elementi rettangolari al margine sinistro ed il busto e le gambe del personaggio all'estrema sinistra separati dal resto del manufatto. Profonde stuccature sul fronte e sul retro hanno poi ri-



composto la lastra. Stuccature hanno anche sigillato le fratture da cottura più leggere e alcune cavità sul retro. Queste cavità, a giudicare almeno dall'aspetto di quelle rimaste aperte, dovevano essere state prodotte da chiodi a sezione quadrata, infissi nel tavolato utilizzato per plasmare l'impasto. In alcuni casi, infatti, sono rimasti impressi dei fori a sezione quadrata, in altri le tracce delle teste di chiodi forgiati a mano.

Scultore fiorentino o veneziano, *San Giovanni Battista* (scheda n. 8)

Il frammento con doratura prelevato dal retro della scultura presenta in superficie lo strato dorato al di sotto del quale si osservano zone di colore rosso acceso ed infine la terracotta. Sul retro, oltre alla terracotta, si osserva un materiale bianco distribuito su tutto il micro frammento.

L'analisi micro Raman ha permesso di identificare nel rosso acceso la presenza di cinabro.

Altri punti esaminati mostrano intensa fluorescenza che copre i segnali Raman e indica la presenza di sostanze organiche fluorescenti. L'analisi XRF ha permesso di determinare i seguenti elementi: calcio (Ca, 15 cps), ferro (Fe 55 cps), stronzio (Sr, 26 cps), oro (Au, 61 cps), mercurio (Hg, 33 cps), piombo (Pb, 50 cps). Il calcio, il ferro e lo stronzio, che si ritrovano anche in altri campioni esaminati, sono costituenti della terracotta, l'oro è il metallo della doratura, il mercurio indica la presenza del cinabro, il piombo è legato alla presenza di un pigmento a base di questo elemento (biacca o ossidi di piombo).

L'analisi stratigrafica del campione al microscopio polarizzatore, eseguita in luce riflessa bianca e in fluorescenza UV, mostra la seguente articolazione a partire dal basso:

- 1 - terracotta di colore rosso per la presenza di elevati contenuti di ossidi di ferro;
- 2 - strato rosso acceso di spessore variabile, da 10 a 30 μm , segue l'andamento della superficie della terracotta;
- 3 - strato trasparente grigiastro contenente alcuni grani di colore bianco, spessore variabile da 10 a 30-40 μm , che in fluorescenza UV mostra un colore giallo intenso;
- 4 - strato di doratura in parte annerito.

L'intensa fluorescenza dello strato al di sotto dell'oro indica la pre-

senza di una missione oleo-resinosa utilizzata per far aderire l'oro in parte penetrata anche nella terracotta che infatti mostra una fluorescenza gialla più intensa al di sotto dello strato rosso di cinabro. La presenza del piombo, alla luce della lettura stratigrafica, potrebbe quindi essere associata alla biacca che solitamente veniva addizionata alla miscela mordente utilizzata per far aderire l'oro.

La radiografia conferma la presenza delle numerose fratture già percepibili all'osservazione diretta e ne rivela altre nascoste, testimoniando come la scultura sia in realtà stata riassembleta dopo una frammentazione prodottasi verosimilmente già in fase di cottura. Alcune delle linee di frattura, rinsaldate mediante l'introduzione di otto perni metallici, si trovano in corrispondenza delle ipotizzabili linee di giunzione tra i diversi elementi di impasto che dovevano costituire il modellato, come ad esempio quella lungo la vita, non a caso segnata da un evidente cretto da cottura. I principali elementi metallici di rinforzo, costituita da fili con una sezione di almeno 7 millimetri, sono inseriti fra la base e le ginocchia, all'altezza dei femori e tra il bacino e lo sterno, a formare una sorta di scheletro, quasi completo e che prosegue nel collo con un filo necessariamente più sottile, di supporto per i frammenti. Elementi sottili, simili a quello del collo, sono inseriti nel braccio, nella gamba e a garantire la tenuta del panneggio sul fianco.

Alessandro Algardi, *Santi e beati della compagnia del Gesù* (scheda n. 12)

L'analisi micro Raman non ha permesso di identificare i materiali che costituiscono le stesure gialla e bianca per la presenza di una forte fluorescenza che copre i segnali Raman. L'unica sostanza individuata con questo tipo di indagine, in un punto di colore di colore giallo rosato, è la calcite (carbonato di calcio, CaCO_3 con picco Raman caratteristico a 1088 cm^{-1}).

L'analisi XRF ha permesso di individuare i seguenti elementi chi-



mici: Ca (31 cps), Sr (14 cps), Pb (65 cps). I valori tra parentesi rappresentano i conteggi degli elementi chimici determinati e quindi sono legati alla loro quantità relativa nel campione esaminato. Il calcio (Ca) e lo stronzio (Sr) sono elementi presenti abbastanza diffusamente in molti materiali (terracotta e probabilmente nella stesura bianca che si vede al di sotto della doratura). Il piombo (Pb) è l'elemento chimico presente nelle stesure al di sotto dell'oro che quindi risultano a base di composti di questo elemento (probabilmente biacca e litargirio).

L'analisi stratigrafica del campione al microscopio polarizzatore, eseguita in luce riflessa bianca e in fluorescenza UV, mostra la seguente successione:

- terracotta, nella zona adiacente alla preparazione bianca mostra una leggera fluorescenza gialla dovuta al legante della preparazione che è penetrato al suo interno;
- strato bianco molto compatto dello spessore di 20 μm con intensa fluorescenza gialla dovuta alla presenza di un olio siccativo;
- strato giallo di spessore leggermente inferiore al precedente, anche questo con fluorescenza gialla;
- tracce della doratura

L'intensa fluorescenza dello strato al di sotto dell'oro indica la presenza di una missione oleo-resinosa utilizzata per far aderire l'oro in parte penetrata anche nella terracotta che infatti mostra una fluorescenza gialla più intensa al di sotto dello strato bianco di preparazione. La presenza del piombo, alla luce della lettura stratigrafica, potrebbe quindi essere associata a pigmenti quali biacca e litargirio che solitamente venivano addizionati alla miscela mordente utilizzata per far aderire l'oro.

Il rilievo è stato sottoposto anche ad indagine radiografica. Questa mostra nettamente i segni delle profonde cretature prodotte durante la cottura della terracotta, che in molti casi dovevano emergere dalla superficie posteriore del rilievo, provocando anche la caduta di numerosi frammenti di materia. Queste fratture devono aver seriamente compromesso la stabilità del manufatto, rinsaldato in un punto mediante l'inserimento di un grosso filo di ferro, negli altri con un filo più sottile, piegato e attorcigliato, tutti piegati ad "U" e inseriti dal retro a cavallo delle fratture. Sul retro della scultura è stato poi applicato uno spesso strato gessoso che da un lato nasconde lo stato del supporto, dall'altro contribuisce alla stabilità dello stesso. Alcuni fili metallici, identici a quelli sottili e attorcigliati allo stesso modo, non si trovano in corrispondenza di fratture del supporto e non sembrano piegati ad "U"; inseriti in corrispondenza del collo di due santi sulla sinistra e di due santi sulla destra hanno lo scopo di ricongiungere le teste evidentemente disgiuntesi dalla lastra. L'omogeneità degli interventi lascia supporre che le teste si siano danneggiate, come la lastra, in fase di cottura o che, in alternativa, un evento traumatico successivo abbia comportato la frattura delle lastre (magari in corrispondenza dei cretti prodotti dalla cottura) e il danneggiamento del rilievo.



Alessandro Algardi, *Battesimo di Cristo* (scheda n. 15)

La radiografia mostra numerose fratture nella terracotta probabilmente prodotte dai ritiri e dalle escursioni termiche subite durante la cottura. Alcune di queste fratture interessano solo parzialmente la sezione della terracotta, come le tre sul braccio levato di san Giovanni, all'altezza dell'omero, altre sembrano invece passanti, come quelle a metà dell'avambraccio e sul polso destro, ricomposte comunque con i materiali originali. Un'altra frattura, anche questa come le precedenti non direttamente osservabile perché celata dalla doratura, taglia il panneggio di Cristo sopra alle mani dell'angioletto. La frattura è netta e la ricomposizione ben diversa dalle precedenti, con scostamenti dei due lembi di terracotta di diversi millimetri. Le riprese radiografiche, eseguite secondo diverse proiezioni, hanno consentito di individuare una discontinuità della terracotta anche in corrispondenza delle ginocchia dell'angelo che quindi risulta completamente disgiunto dal corpo principale del bozzetto. In corrispondenza del ginocchio destro è stato poi inserito un perno di metallo per assicurare la tenuta delle due parti. Sembra pertanto lecito avanzare l'ipotesi che l'angelo non sia pertinente alla composizione originale, ma che sia stato inserito successivamente. Tale ipotesi sembra rafforzata dall'esame del trattamento del modellato, differente tra l'angelo e le altre figure: appare significativo in proposito il confronto tra le incisioni prodotte prima della cottura al fine di decorare le pieghe del panneggio del Battista e le ali dell'angelo, leggere e ordinate nel primo caso, più pesanti e disordinate nel secondo. Per verificare questa ipotesi sono poi stati eseguiti anche alcuni esami di fluorescenza dei raggi X allo scopo di confrontare gli elementi chimici presenti nell'impasto della figura del Battista e di Cristo con quelli dell'angelo. Purtroppo la ridotta dimensione delle aree di terracotta ispezionabile, libere dalla doratura, non ha consentito di analizzare un numero di punti statisticamente significativo, ma i risultati dei punti analizzati segnalano una forte similitudine nella composizione del braccio destro del Battista e della spalla del Cristo, nettamente distinte da quella della frattura sulla gamba sinistra dell'angelo, che presenta un minore tenore di composti ferrosi. Anche l'esame

della doratura, pur nella limitatezza dei punti analizzabili, suggerisce che lo spessore della foglia sia maggiore sull'ala dell'angelo che sul resto della composizione. Le analisi di fluorescenza dei raggi X hanno anche segnalato che la finitura, attualmente grigia, che doveva ricoprire il bozzetto prima dell'intervento di gessatura e doratura, era costituita da una foglia metallica di argento.

Alessandro Algardi, *Busto di Innocenzo X* (scheda n. 16)

La radiografia evidenzia come il modellato della testa del Papa sia stato svuotato all'interno prima della cottura, verosimilmente al fine di limitare la formazione di fratture da stress termici e meccanici durante la cottura e le fasi di raffreddamento. L'accorgimento sembra aver sortito gli effetti desiderati, se è vero che nella parte bassa della composizione, decisamente più spessa, si sono formate cricche passanti anche di 25 centimetri di lunghezza, spesso incrociate, completamente assenti in corrispondenza della testa. Queste fratture, marcate ma che non sembrano comunque aver prodotto distacchi di porzioni di materia dall'opera, fatta forse eccezione per alcune cadute superficiali delle dimensioni di pochi centimetri quadri, sono state ripianate dal fronte con una resina e sul retro con l'apposizione di uno spesso strato di stucco bianco/grigiastro, anch'esso contenente resina. La superficie è stata poi dipinta con bianco di piombo e, forse direttamente nella bottega dell'artista, è stata applicata anche la porzione sommitale del basamento di marmo. Nello stesso intervento di rifinitura dell'opera deve anche essere stata inserita a sostegno della testa una staffa metallica, parzialmente annegata nello stucco. È logico escludere che la staffa fosse stata inserita prima della cottura dell'opera, perché le dilatazioni termiche del metallo non sarebbero comunque state compatibili con quelle della terracotta, producendo danni evidenti che invece la radiografia non riscontra.

Alessandro Algardi, *San Nicola da Tolentino* (scheda n. 17)

La radiografia evidenzia una struttura piuttosto compatta, piena, segnata da numerose fratture prodotte dalla cottura del manufatto. Si osservino in proposito le aree allungate, scure in radiografia, della parte bassa del braccio destro, delle spalle e della testa. A queste fratture, per la maggior parte non visibili dalla superficie, se ne aggiungono altre prodotte da uno o più traumi meccanici seguiti nel tempo.



Questo tipo di danno, caratterizzato dalla formazione di fratture passanti e che hanno provocato il distacco di porzioni dell'opera, appare evidente in corrispondenza delle due spalle del santo (con lesioni che hanno comportato il distacco delle braccia), del polso e della mano sinistra appoggiata sul petto. Lo stesso evento traumatico deve aver danneggiato anche la parte anteriore della base della scultura, che in passato doveva essere stata risarcita e che attualmente si presenta libera da reintegrazioni. I frammenti della base erano stati ricollegati alla struttura principale mediante perni metallici, di cui ora sono visibili solo gli alloggiamenti, come pure un perno metallico è stato utilizzato per rinforzare il collegamento tra il braccio destro e la spalla. L'intervento di restauro non dovrebbe risalire a prima del Novecento, essendo eseguito con un perno ottenuto da una barra filettata industrialmente. Le lesioni dell'arto sinistro non sono invece rinforzate con elementi metallici e la riadesione è stata ottenuta con il solo utilizzo di un adesivo. La diversa tipologia di intervento è presumibilmente da ricondurre non tanto ad una diversa datazione, quanto piuttosto al fatto che il braccio sinistro, avendo due punti di contatto con la scultura anziché uno solo (come per il braccio destro), poteva essere ricollocato anche senza perno di rinforzo. Un altro piccolo perno metallico è utilizzato per ricollocare la mano destra sul polso. Si segnala che la risposta radiografica della mano appare significativamente diversa da quella del braccio. Anche se questa differenza potrebbe essere riconducibile al diverso spessore del manufatto nei due punti, sembra lecito ipotizzare, anche sulla base dell'osservazione diretta, una diversa composizione materica che preluderebbe ad una reintegrazione del manufatto piuttosto che ad una ricollocazione di frammenti originali.

Gian Lorenzo Bernini, *Testa di moro* (scheda n. 30)

Gian Lorenzo Bernini, *Studio di cavallo per un monumento equestre* (scheda n. 31)

Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con il titolo della Croce* (scheda n. 32)
Scultore attivo a Roma, *Piede* (da Gian Lorenzo Bernini) (scheda n. 33)

I quattro elementi mostrano in radiografia una struttura compatta, piena, marcata da fratture da ritiro prodotte durante la cottura, evidenti soprattutto sul frammento di cavallo e sulla testa. Nel *Cavallo*, in particolare, le fratture sono molto accentuate e presentano andamento prevalentemente verticale nella parte inferiore, orizzontale nella metà superiore, forse perché il modellato è stato eseguito giuntando due porzioni di impasto, una per il corpo del cavallo e una per il fondo. Le fratture sono molto profonde e in alcuni casi quasi passanti, come testimonia anche l'osservazione diretta della base della scultura. L'impasto della *Testa di moro* appare maggiormente omogeneo, pur se marcato da analoghe fratture che, anche in questo caso, raggiungono la superficie in corrispondenza del naso e del retro della testa. L'impasto del *Piede* è invece più compatto e l'unica frattura visibile, oltre a quelle presumibilmente traumatiche visibili all'altezza dell'attaccatura delle dita e che ne devono aver provocato la caduta, taglia trasversalmente la pianta, in corrispondenza della stuccatura visibile sulla pianta a metà dell'iscrizione. L'*Angelo con il titolo* mostra una struttura molto compatta, piena, segnata da rare fratture prodotte dalla cottura del manufatto. Lesioni prodotte da un urto o da altro evento meccanico interessano invece la gamba destra. Perna metallici garantiscono la tenuta del femore, della caviglia e del ginocchio, ma la gamba appare quasi frantumata, con numerosi frammenti che necessariamente devono essere stati fatti riaderire con un adesivo e poi stuccati. A testimoniare l'alto grado di frammentazione concorrono anche le vaste aree poco radiopache in prossimità del perno superiore e di quello inferiore, dove adesivi e stucco devono aver sostituito, all'interno della gamba, buona parte della terracotta originale.

Le quattro sculture sono state sottoposte ad osservazione per la ri-



cerca e la documentazione di eventuali impronte digitali lasciate sull'impasto durante l'esecuzione del modellato. La ricerca non ha portato all'individuazione di segni riconducibili alla lavorazione con i polpastrelli sul *Piede*, sullo *Studio di cavallo* e sulla *Testa di moro*, mentre due impronte sono state riscontrate sull'*Angelo con il titolo*, entrambe sul retro della scultura, in corrispondenza del tronco cui è appoggiato l'angelo. Queste due impronte, documentate macrofotograficamente in luce diffusa ed in luce radente, sembrano riconducibili più probabilmente al contatto delle mani con la scultura avvenuto durante una movimentazione precedente alla cottura che ad un vero e proprio intento di modellare con le mani nude la scultura. Numerose altre tracce apparentemente riferibili ad impronte dei polpastrelli, con sottili linee parallele, sono in realtà prodotte dalla stecca utilizzata per modellare l'impasto.

Scultore attivo a Roma, *Olindo e Sofronia* (scheda n. 37)

L'analisi micro Raman ha determinato la presenza di ematite (Fe_2O_3) con picchi netti a 409 cm^{-1} , 291 cm^{-1} e 224 cm^{-1} che evidenziano un materiale non sottoposto a cottura. Nel caso, infatti, che l'ematite abbia subito processi termici (ad esempio nella cottura dell'argilla della terracotta) i picchi sarebbero allargati e meno definiti. L'analisi micro Raman è stata condotta anche su zone del frammento che al microscopio apparivano di colore scuro. Lo spettro Raman ottenuto si presenta ricco di picchi nella zona tra i 1000 cm^{-1} e i 1400 cm^{-1} . La presenza di picchi in questa regione dello spettro suggerisce la presenza di sostanze organiche di sintesi. Il confronto diretto con le banche dati di letteratura non ha consentito di trovare una perfetta corrispondenza con alcuno degli spettri riportati. Pertanto è stata necessaria una ricerca bibliografica per trovare corrispondenze dei picchi riscontrati sperimentalmente con quelli di sostanze note. L'analoga maggiore è stata individuata con un colorante organico di sintesi di tipo mono azoico (picco principale a 1140

cm^{-1}). Inoltre, alcuni picchi sono attribuibili a resine acriliche (picchi principali a 1030 cm^{-1} e 998 cm^{-1}).

L'analisi XRF ha determinato i seguenti elementi: Ca (cps 41), Fe (cps 75), Sr (cps 22). Il calcio e lo stronzio sono gli elementi costituenti della terracotta. Il ferro, oltre ad essere presente nella terracotta, è anche l'elemento costitutivo dell'ematite riscontrata nelle zone di colore rosso del frammento.

L'analisi stratigrafica del campione al microscopio polarizzatore, eseguita in luce riflessa bianca e in fluorescenza UV, mostra che la pellicola pittorica rossa applicata sulla terracotta è molto sottile (circa $20\text{ }\mu\text{m}$). In fluorescenza UV non si osservano particolari colorazioni che possano individuare la presenza di leganti organici tradizionali, pertanto si può supporre che il legante sia di natura sintetica (generalmente non fluorescente).

L'ipotesi che sembra plausibile relativamente al legante della pellicola pittorica, alla luce dell'analisi micro Raman e stratigrafica, è quella di una sostanza organica di sintesi che in micro Raman presenta picchi poco visibili. I dati di letteratura, infatti, mostrano che i picchi di un legante tipo PVAC (Poli Vinil Acetato) o Mowilith, ad esempio, non risultano praticamente visibili nello spettro Raman e non influenzano i picchi del pigmento e del colorante.

Giuseppe e Bartolomeo Mazzuoli, *Ritratto di papa Benedetto XIII* (scheda n. 91)

Relativamente all'opera di Bartolomeo Mazzuoli, sono stati prelevati due micro frammenti, uno dal colletto bianco e l'altro dalla veste rossa sul retro della scultura.

Il frammento rosso presenta in superficie un colore rosso acceso con zone scure mentre sul retro mostra un colore rosato. In superficie si osservano anche zone trasparenti traslucide dovute molto probabilmente ad un protettivo di restauro. L'analisi micro Raman è stata eseguita su diversi punti del campione per cercare di caratterizzare tutti i materiali presenti. La misura eseguita su una micro zona di colore rosso acceso ha rilevato la presenza di cinabro con i due picchi Raman caratteristici a 253 cm^{-1} e 342 cm^{-1} . Lo spettro Raman eseguito in una zona nera della superficie ha rilevato la presenza degli stessi picchi del cinabro ma debolissimi, coperti dalla presenza di una fluorescenza dovuta al legante. Questo dato permette di identificare la presenza di solfuro di mercurio nero, ovvero cinabro alterato in metacinnabarite. L'analisi micro Raman ha anche rilevato la presenza di alcuni grani di nero carbone.

L'analisi stratigrafica del campione al microscopio polarizzatore, eseguita in luce riflessa bianca e in fluorescenza UV, mostra che la pellicola pittorica rossa applicata sulla terracotta è molto sottile (circa



10-20 μm) e al suo interno sono presenti alcuni grani di colore nero. Al di sopra dello strato rosso acceso si osserva uno strato grigio scuro di circa 30 μm che potrebbe costituire un protettivo di restauro. In fluorescenza UV si osserva una fluorescenza giallo pallido nella zona superficiale della sezione che in parte interessa anche la terracotta. Dovrebbe trattarsi di un legante organico di tipo oleoso. La pellicola superficiale non presenta fluorescenza UV indicando la probabile composizione a base di resine acriliche.

Il frammento bianco prelevato dal colletto presenta in superficie un colore rosato al di sotto del quale si osserva uno strato rosso e infine uno bianco molto compatto leggermente traslucido. Sul retro si osservano tracce della terracotta e di uno strato di colore rosso. Questa stratificazione lascia supporre la presenza di due stesure: sul retro del frammento si osserva quella originale mentre sul fronte un probabile intervento successivo.

L'analisi micro Raman, come per gli altri campioni, è stata eseguita su diversi punti del campione, sia sul fronte che sul retro, per cercare di indagare tutti i materiali presenti. Sul retro, è stata misurata una zona nera della terracotta che ha rilevato la presenza di ossidi di manganese misti (del tipo MnO_x). Sempre sul retro, ma in una zona bianca, l'analisi micro Raman ha riscontrato la presenza di silicati e gesso. Sul fronte del micro frammento è stata indagata la parte bianca in diversi punti, ma la presenza di una forte fluorescenza UV non ha permesso di ottenere uno spettro Raman significativo. I punti gialli hanno fornito lo spettro Raman della goethite (ocra gialla) mentre quelli rossi lo spettro dell'ematite (ossido di ferro rosso) indicando quindi l'uso di un'ocra rossa per la decorazione pittorica.

L'analisi XRF è risultata risolutiva per l'identificazione del pigmento presente nella stesura bianca. Gli elementi chimici riscontrati sono: calcio (Ca, 48 cps), ferro (Fe, 33 cps), zinco (Zn, 59 cps) e stronzio (Sr, 16 cps). Il calcio, lo stronzio e il ferro sono componenti della terracotta e delle ocre mentre lo zinco è l'elemento chimico caratteristico del bianco di zinco, ovvero l'ossido di questo elemento (ZnO). Questo pigmento è stato utilizzato come materiale pittorico a partire dalla fine del 1700 – inizi del 1800, pertanto si può ritenere la stesura successiva alla data di realizzazione attribuita all'opera (ovvero il 1725 ca.).

L'analisi stratigrafica del campione al microscopio polarizzatore, eseguita in luce riflessa bianca e in fluorescenza UV, mostra la seguente articolazione a partire dal basso:

- 1 - tracce della terracotta di colore rosato;
- 2 - strato rosso di circa 10-20 μm , probabile stesura originale;
- 3 - spesso strato bianco applicato in sue stesure, in fluorescenza UV mostra un colore azzurro. La consistenza e il tipo di fluorescenza indicano una stesura di gesso e colla. Il gesso d'altra parte è stato confermato dall'analisi micro Raman.
- 4 - strato bianco di spessore 20 μm con all'interno grani di colore giallo (goethite), agli UV mostra un'intensa fluorescenza giallo acceso caratteristica del bianco di zinco;
- 5 - strato di colore rosso aranciato, spessore circa 40 μm , a base di ocra con leggera fluorescenza celeste, quest'ultima indica la presenza di un legante organico di tipo proteico, probabilmente colla;
- 6 - strato superficiale molto sottile, pochi μm , di colore bianco con intensa fluorescenza gialla agli UV. Anche questo strato è costituito da bianco di zinco.

L'analisi XRF condotta in situ ha individuato anche l'impiego di bianco di piombo sia per il colletto bianco che per l'incarnato, dove la tonalità rosata è ottenuta con l'aggiunta di modeste quantità di cinabro.

La scultura è stata sottoposta anche ad indagine radiografica, da cui risulta che la testa è cava fino all'altezza della bocca. Sulla sommità del capo è stato praticato un foro, indispensabile in fase di cottura per consentire la fuoriuscita dei gas ed evitare l'apertura di fessure passanti nella testa provocate dall'aumento della pressione interna. No-

stante questa precauzione, numerose fratture si sono prodotte sul manufatto durante la cottura. Alcune, molto marcate, in corrispondenza della testa, altre in corrispondenza del torso. Proprio tra queste ultime se ne riscontra una passante, verticale, sulla parte sinistra del petto e una meno profonda, ma parallela alla prima, sulla parte destra. Tali segni testimoniano probabilmente la riapertura, in fase di cottura, delle linee di giunzione di diverse porzioni di impasto che non avevano aderito perfettamente. Sempre sul torso della figura, numerose aree meno radiopache della media testimoniano la perdita di scaglie durante la cottura, le quali dovevano aver conferito alla superficie un aspetto piuttosto irregolare, successivamente nascosto dalla preparazione e dalle stesure pittoriche.

Scultore romano, *Oceano* (da Pietro Bracci) (scheda n. 103)

La radiografia mostra come la scultura sia sostanzialmente integra nella sua struttura, segnata solo da modeste perdite di materia dal polpaccio sinistro e da alcune pieghe del panneggio, oltre che chiaramente dal braccio destro interamente mancante. Proprio nel tronccone superstite del braccio destro la radiografia evidenzia la presenza di un frammento di sottile filo metallico, probabilmente in antico utilizzato per far riaderire il braccio, successivamente andato perduto. Le fratture da ritiro prodotte durante la cottura sono di modesta entità e diffuse, fatta eccezione per quella orizzontale in corrispondenza della vita, dove verosimilmente dovevano essere congiunte due parti diverse di impasto utilizzate per modellare la scultura. La radiografia mostra, sulla parte destra del collo e sotto al piede sinistro, delle sottili linee radiopache che potrebbero suggerire la presenza di ulteriori fili metallici. In realtà tali tracce sembrano più correttamente da ricondurre ad accumulo di materiale radiopaco nelle gole incise sulla superficie della scultura, in particolare tra la pianta del piede e il fondo, dove sono essere ancora presenti significativi residui della preparazione o della pellicola pittorica.



BIBLIOGRAFIA

- ADAMCZAK 2009
A. Adamczak, *De Paris à Rome: Jean-Baptiste Théodon (1645-1713) et la sculpture française après Bernin*, tesi di dottorato (Università Paris-Sorbonne)
- ALBERTI ed. 1999
L.B. Alberti, *De statua*, 1568, edizione a cura di M. Collareta, Livorno
- ALPARONE 1960
G. Alparone, *Un bozzetto del Corradini e una statua dispersa del Sanmartino*, in «Bollettino d'arte», III, pp. 287-288
- ANDROSOV 1991
S. Androssov, *La collezione Farsetti e scheda*, in *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, catalogo della mostra (Roma 1991-1992), a cura di S. Androssov, Venezia, pp. 118-119
- ANDROSOV 1998
S. Androssov, *The Farsetti Collection in Italy and Russia*, in *From the Sculptor's Hand. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*, catalogo della mostra (Chicago – Philadelphia 1998), a cura di I. Wardropper, Chicago, pp. 2-13, 114
- ANDROSOV 2004
S. Androssov, *Pietro il grande e la scultura italiana*, San Pietroburgo
- ANGELINI 1998
A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Cinisello Balsamo
- ANSELMINI 2006
A. Anselmi, *La Santa Rosa di Melchiorre Cafà: iconografia e significato*, in *Melchiorre Cafà: maltese Genius of the Baroque*, a cura di K. Sciberras, Valletta, pp. 89-96
- ARATA 2005
F.P. Arata, *Scheda*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra di Roma, a cura di A. Lo Bianco. A. Negro, Cinisello Balsamo, pp. 152-153
- ARCANGELI 1993
L. Arcangeli, *Tracce per una storia della scultura del Seicento nelle Marche*, in *Scultura nelle Marche*, a cura di P. Zampetti, Firenze, pp. 377-397
- Art in Italy... 1965*
Art in Italy 1600-1700, catalogo della mostra (Detroit 1965), a cura di F.J. Cummings, New York
- AVERY 1987
C. Avery, *Giambologna. The complete Sculpture*, Oxford
- AVERY 1997
C. Avery, *Bernini. Genius of the Baroque*, London
- BACCHI 1995
A. Bacchi, *A terracotta relief by Domenico Guidi*, in «The Burlington Magazine», CXXXVII, 1113, pp. 842-845
- BACCHI 1996
A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano
- BACCHI 2000
A. Bacchi, *La scultura a Venezia da Sansovino a Canova*, Milano
- BACCHI 2004
A. Bacchi, *'Fece di rilievo e se ne diportò bene': Guido Reni, la scultura e la famosa testa detta del Seneca*, in *Storie barocche. Da Guercino a Serra e Savolini nella Romagna del Seicento*, catalogo della mostra Cesena, a cura di M. Cellini, Bologna, pp. 51-53
- BACCHI 2009
A. Bacchi, *Giuseppe Sanmartino, Angelo Viva e gli Evangelisti della Cappella Pappacoda*, Firenze
- BALDINUCCI ed. 1974
F. Balducci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, 7 voll., Firenze 1681-1724 (ristampa anastatica a cura di P. Barocchi, Firenze)
- BARALDI – BARBERINI – FODARO – PELOSI – SFORZINI 2011
P. Baraldi – M.G. Barberini – D. Fodaro – C. Pelosi – L. Sforzini, *Il restauro di una grande scultura in terracotta. Un Modello di Gaspare Sibilla per il restauro del Nilo Vaticano*, in *APLAR 3 Applicazioni Laser nel Restauro*, atti del convegno (Bari 2010), Padova, pp. 33-43
- BARBERINI 1988
M.G. Barberini, *Scheda*, in *Laboratorio di restauro 2*, Roma, p. 196
- BARBERINI 1991
M.G. Barberini, *Schede*, in *Sculture in terracotta del Barocco romano. Bozzetti e modelli del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, catalogo della mostra (Roma 1991-1992), a cura di M.G. Barberini, Roma, pp. 31-68
- BARBERINI 1992
M.G. Barberini, *Scheda*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova 1992), a cura di E. Gavazza – G. Rotondi Turminello, Genova, pp. 306-307
- BARBERINI 1994
M.G. Barberini, *Schede*, in *Bartolomeo Cavaceppi scultore romano (1717-1199)*, catalogo della mostra (Roma 1994), a cura di M.G. Barberini – C. Gasparri, Roma, pp. 85-114
- BARBERINI 1996
M.G. Barberini, *Schede*, in *Masterpieces of Renaissance and Baroque Sculpture from the Palazzo Venezia, Rome*, catalogo della mostra (Athens 1996), a cura di S.E. Zuraw – M.G. Barberini – P. Cannata – M.L. Casanova, Athens, pp. 48-49, 64-65, 68-69
- BARBERINI 1999
M.G. Barberini, *Schede*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di J. Montagu, Roma, pp. 104-105, 140-141, 204-205
- BARBERINI 2000a
M.G. Barberini, *Schede*, in *Art in Rome in the Eighteenth Century*, catalogo della mostra (Philadelphia – Houston 2000), a cura di E.P. Bowron – J.J. Rishel, Philadelphia, pp. 239-241, 244
- BARBERINI 2000b
M.G. Barberini, *Schede*, in *Aequa Potestas, Le arti in gara a Roma nel Settecento*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di A. Cipriani, Roma, pp. 89-90
- BARBERINI 2011
M.G. Barberini, *Schede*, in *Restituzioni 2011. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra di Firenze e Vicenza, a cura di C. Bertelli, Venezia, pp. 262-263, 267-268, 270-271
- BARBIERI 2002
P. Barbieri, *Michele Todini's galleria armonica: its hitherto unknown history*, in «Early Music», XXX/4, pp. 565-582
- BARBIERI 2006
P. Barbieri, *Scheda*, in *Roma Barocca. Bernini, Borromini, Pietro da Cortona*, catalogo della mostra (Roma 2006), a cura di M. Fagiolo – P. Portoghesi, Milano, pp. 304-305
- BELLORI ed. 1976
G.P. Bellori, *Le vite de' Pittori, Scultori e Architetti Moderni*, Roma 1672, edizione a cura di E. Borea, Torino
- BELLOSI 1977a
Il Museo dello Spedale degli Innocenti a Firenze, a cura di L. Bellosi, Milano
- BELLOSI 1977b
L. Bellosi, *Ipotesi sull'origine delle terrecotte quattrocentesche*, in *Jacopo della Quercia fra gotico e rinascimento*, atti del convegno (Siena 1975), Firenze, pp. 163-179
- BERNINI 1713
D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma
- BERNINI PEZZINI 1986
G. Bernini Pezzini, *Schede*, in *Il trionfo dell'acqua. Immagini e forme dell'acqua nelle arti figurative*, catalogo della mostra (Roma 1986-1987), a cura di C. Esposito – M.A. Fusco, Roma, pp. 34-36
- BERNOULLI 1770
J. Bernoulli, *Reisebeschreibungen von Italien*, vol. I, Lipsia
- BERNSTOCK 1980
J. Bernstock, *Bernini's Memorial to Maria Raggi*, in «The Art Bulletin», 62, pp. 243-255
- BERSHAD 1970
D. Bershada, *A Series of Papal Busts by Domenico Guidi*, in «The Burlington Magazine», 112, pp. 805-810
- BISSELL 1997
G. Bissell, *Pierre Le Gros 1666-1719*, Reading
- BODE 1921
W. Bode, *Ghibertis Versuche, seine Tonbildwerke zu glasieren*, in «Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen», 42, pp. 51-54
- BORELLI 1979
G. Borrelli, *Dati documentari per i lavori eseguiti nelle chiese e nei conventi di S. Gregorio Armeno, di S. Maria Regina Coeli, di Sant'Antonello a Portalba, di Suor Orsola Benincasa, del Divino Amore, di Santa Maria Donnalbina in Le arti figurative a Napoli nel Settecento*, a cura di N. Spinosa, Napoli, pp. 31-37
- BORGHINI 1584
R. Borghini, *Il Riposo*, Firenze
- BORSI – ACIDINI LUCHINAT – QUINTERIO 1981

Gian Lorenzo Bernini: il testamento, la casa, la raccolta dei beni, a cura di F. Borsi – C. Acidini Luchinat – F. Quinterio, Firenze

BOUCHER 1991

B. Boucher, *The Sculpture of Jacopo Sansovino*, New Haven – London

BOUCHER 1998

B. Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London

BOUCHER 2001

B. Boucher, *Italian Renaissance Terracotta: Artistic Revival of Technological Innovation? e Schede*, in *Earth and Fire. Italian terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, catalogo della mostra (Houston – Londra 2001-2002), a cura di B. Boucher, New Haven – London, pp. 1-31, 61-66, 126-131, 168-169, 190-191, 198-199, 210-211, 214-216, 238-241

BRINCKMANN 1923-1925

A.E. Brinkmann, *Barockbozzetti*, Frankfurt am Main 1923-1925

BRUGNOLI 1960

M.V. Brugnoli, *Due bozzetti del Seicento: Ercole Ferrata e Pierre Etienne Monnot*, in «Bollettino d'arte», XLV, pp. 339-345

BRUGNOLI 1969

M.V. Brugnoli, *Santo Pontefice*, in *Attività della Soprintendenza alle Gallerie del Lazio*, catalogo della mostra (Roma 1969), Roma, tav. 58

CAGLIOTI 2007

F. Caglioti, *Nuove terracotte di Benedetto da Maiano*, in «Prospettiva», 126/127, pp. 14-45

CAIANIELLO 1998

T. Caianello, *Restauri di sculture antiche a Portici*, in «Dialoghi di storia dell'arte», IV, pp. 54-69

CANNATA 1999a

P. Cannata, *Scheda*, in *Algardì. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di J. Montagu, Roma, pp. 210-211

CANNATA 1999b

P. Cannata, *Scheda*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di M.G. Bernardini – M. Fagiolo dell'Arco, Milano, pp. 349-351

CANNATA 2000

P. Cannata, *Scheda*, in *L'Idea del Bello. Viaggio per Roma nel Seicento con Giovan Pietro Bellori*, catalogo della mostra (Roma 2000), a cura di E. Borea – C. Gasparri, Roma, p. 393

CANNATA 2003a

P. Cannata, *Schede*, in *Visioni ed Estasi. Capolavori dell'arte europea tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra (Città del Vaticano – Genova 2003-2004), a cura di G. Morello – M.G. Bernardini, Milano, pp. 202-203, 209, 211-212, 229-230

CANNATA 2003b

P. Cannata, *Scheda*, in *Donne di Roma: dall'Impero Romano al 1860; ritrattistica romana al femminile*, catalogo della mostra (Ariccia 2003), a cura di M. Natoli – F. Petrucci, Roma, pp. 78-80

CANNATA 2007a

P. Cannata, *Scheda*, in *Between God and Man: Angels in Italian Art*, catalogo della mostra di Jackson (Mississippi 2007), a cura di F. Bura-

nelli – R.C. Dietrick, Jackson, p. 143

CANNATA 2007b

P. Cannata, *Scheda*, in *Dürer e l'Italia*, catalogo della mostra (Roma 2007), a cura di K. Hermann Fiore, Verona, p. 309

CANOTTI 1739

G.P. Canotti, *Storia dell'Accademia Clementina*, Bologna

CAPPELLETTI 1999

F. Cappelletti, *Scheda*, in *Alessandro Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di J. Montagu, Roma, pp. 158-159

CARDILLI ALLOISI

L. Cardilli Alloisi, *Schede*, in *Il trionfo dell'acqua. Immagini e forme dell'acqua nelle arti figurative*, catalogo della mostra (Roma 1986-1987), a cura di C. Esposito – M.A. Fusco, Roma, pp. 176-179

CARDILLI ALOISI – TOLOMEO SPERANZA 1988

L. Cardilli Aloisi – M.G. Tolomeo Speranza, *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma

CARRARA 2006

F. Carrara, *Il magnifico Bernero Vecchietti, cortigiano e committente in un inedito epistolario privato*, in *Giambologna: gli dei, gli eroi. Genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, catalogo della mostra (Firenze 2006), a cura di B. Paolozzi Strozzi – D. Zikos, Firenze, pp. 302-314

Catalogue Ferroni 1909

Catalogue de la vente après décès de Mr. Joachim Ferroni, Roma

CATELLO 2004

E. Catello, *Giuseppe Sanmartino 1720-1793*, Napoli

CERVELLI 1994

L. Cervelli, a cura di, *La Galleria Armonica. Catalogo del Museo degli strumenti musicali di Roma*, Roma

CIECHANOWIECKI 1970

A. Ciechanowiecki, *Scheda*, in *Paintings and Sculptures of the Baroque. Autumn Exhibition*, catalogo della mostra (Londra 1973), a cura di A. Ciechanowiecki, London, p. 27

CIONCI 2004

A. Cionci, *Il tenore collezionista. Vita, carriera lirica e collezioni di Evan Gorga*, Firenze

COGO 1996

B. Cogo, *Antonio Corradini: scultore veneziano 1688-1752*, Este

COLLARETA 1995

M. Collareta, *Le immagini e l'arte. Riflessioni sulla scultura dipinta nelle fonti letterarie, in Scultura lignea. Lucca 1200-1425*, catalogo della mostra (Lucca 1995), a cura di C. Baracchini, Firenze, pp. 1-7

COLLARETA 2005

M. Collareta, *From color to black and white, and back again: the middle ages and early modern times, in The color of life. Polychromy in sculpture from antiquity to the present*, catalogo della mostra (Malibu 2008), a cura di R. Ponzanelli – E. Schmidt – K. Lapatin, Los Angeles, pp. 62-77

Collezioni Gorga... 1948

Collezioni Gorga, raccolte archeologiche e artistiche, Roma

CONTARDI 1989

Due terracotte romane del Seicento, catalogo della mostra (Roma 1989), a cura di B. Contardi, Roma

CORTI 1976

G. Corti, *Two Early Seventeenth-Century Inventories Involving Giambologna*, in «The Burlington Magazine», 118, 882, pp. 629-634

COSTANTINI 2011

M. Costantini, *Scheda*, in *La bella Italia. Arte e identità delle città capitali*, catalogo della mostra (Torino 2011), a cura di A. Paolucci, Cinisello Balsamo, pp. 108-109

DAVIS 1999

C. Davis, *Schede*, in *La 'bellissima maniera'. Alessandro Vittoria e la scultura veneta del Cinquecento*, catalogo della mostra (Trento 1999), a cura di A. Bacchi – L. Camerlengo – M. Leithe-Jasper, Trento, pp. 210-213

DE ANGELI 2003

C. De Angelis, *Note sul percorso stilistico e iconografico dell'opera di Giuseppe Lironi*, in *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, pp. 341-364

DEBENEDETTI 2002

E. Debenedetti, *Lambert Sigisbert Adam e Pietro Pacilli, due protagonisti della distensione del Barocco*, in *Sculture romane del Settecento, II. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, pp. 55-79

DELAFORCE – MONTAGU – VARELA GOMES – SOROMENHO 1999

A. Delaforce – J. Montagu – P. Varela Gomes – M. Soromenho, *A fountain by Gian Lorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal*, in «The Burlington Magazine», 1149, CXL, 1998 (1999), pp. 804-811

DE SANGRO 1991

O. De Sangro, *Raimondo de Sangro e la Cappella Sansevero*, Roma

DI BIAGI MAINO 1990

D. Di Biagi Maino, *Ubaldo Gandolfi*, Torino

DI GIOIA 1984

E.B. Di Gioia, *Un bozzetto di Melchiorre Caffà per il bassorilievo di S. Eustachio in Santa Agnese in Agone*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 31, pp. 48-67

DI GIOIA 1986

E.B. Di Gioia, *Bozzetti barocchi dallo studio di Francesco Antonio Fontana*, in *Archeologia nel centro storico. Apporti antichi e moderni di arte e cultura dal Foro della Pace*, catalogo della mostra (Roma 1986), a cura di M. Nota – F. Giovannetti – E.B. Di Gioia – O. Mazzucato, Roma, pp. 171-222

DI GIOIA 1987

E.B. Di Gioia, *Un bronretto della Santa Rosa da Lima di Melchiorre Caffà nel Museo di Roma*, in «Bollettino dei Musei Comunali di Roma», 1, pp. 39-53

DI GIOIA 2002a

E.B. Di Gioia, *Le collezioni di scultura del Museo*

di Roma. *Il Seicento*, Roma

DI GIOIA 2002b

E.B. Di Gioia, *Scheda*, in *Raccolte della città di Perugia. Collezione Valentino Martinelli*, a cura di F.F. Mancini, Perugia, p. 114

DI GIOIA 2006

E.B. Di Gioia, "Chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai": *Melchiorre Cafà a Roma tra 1660 e 1667*, in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. SCIBERRAS, Valletta, pp. 49-66

DI GIOIA 2010

E.B. Di Gioia, *Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e gessi, e Scheda in Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Arte Sacra di Scaria Intelvi*, a cura di M.L. Casati, Como, pp. 25-58, 64

Donazione Mond 1921

Donazione Mond, in «Bollettino d'Arte», I, pp. 40-44

D'ONOFRIO 1977

C. D'Onofrio, *Acque e fontane di Roma*, Roma

DRAPER 1997

J.D. Draper, *Scheda*, in *Augustin Pajou Royal Sculptor*, catalogo della mostra (Parigi - New York 1997-1998), a cura di J.D. Draper - G. Scherf, New York, pp. 221-228

ENGGASS 1968

R. Enggass, *Bernardino Ludovisi - I: The Early Work*, in «The Burlington Magazine», CX, 789, pp. 439-446

ENGGASS 1968

R. Enggass, *Early Eighteenth-century sculpture in Rome*, University Park, Pennsylvania

ESDAILE 1944

K.A. Esdaile, *A group of terracotta models by Joseph Nollekens*, in «The Burlington Magazine», 85, pp. 220-223

FAGIOLO DELL'ARCO 1969

M. Fagiolo dell'Arco, *Lo spettacolo barocco*, in «Storia dell'Arte», 1-2, pp. 227-229

FAGIOLO DELL'ARCO 1996

M. Fagiolo dell'Arco, *Scultura barocca romana (II). Due bozzetti di Ercole Ferrata e Michel Maille*, «Fimantiquari», 9, pp. 26-37

FAGIOLO DELL'ARCO 2002

M. Fagiolo dell'Arco, *Berniniana: novità sul regista del Barocco*, Milano

FALDI 1958

I. Faldi, *La Scultura Barocca in Italia*, Milano

FALDI 1972

I. Faldi, *Galleria Nazionale di Arte Antica. Acquisti 1970-72*, Roma

FAVERO 2008

M. Favero, *Francesco Mochi: una carriera di scultore*, Trento

FERRARI - PAPALDO 1999

O. Ferrari - S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma

FIOCCHETTI 2009

C. Fiocchetti, *Addenda alla produzione plastica di Ubaldo Gandolfi: il bozzetto in terracotta di Palazzo Venezia Madonna con bambino e san-*

t'Enrico, in «Studi romani», 45, 2007 (2009), pp. 170-187

FIRMANI 1986

F. Firmani, *Giuseppe Sanmartino da Forio d'Ischia a Trieste: la «Religione» perduta e ritrovata*, in «Arte in Friuli. Arte a Trieste», 9, pp. 67-73

FITTIPALDI 1976

T. Fittipaldi, *Sculture inedite di Ignazio Marabitti*, in «Napoli Nobilissima», XV, 3-4, pp. 65-105

FRANKLIN 1994

D. Franklin, *Rosso in Italy. The Italian Career of Rosso Fiorentino*, New Haven - London

FRANZ-DHUME 1986

H.N. Franz-Dhume, *Angelo de Rossi ein Bildhauer um 1700 Rom*, Berlino

FRANZ-DHUME 1986

H.N. Franz-Dhume, *Zum Reliefstil von Angelo de Rossi (1671-1715)*, in «Jahrbuch der Berliner Museen», 29/30, pp. 221-234

FRASCHETTI 1900

S. Frascchetti, *Il Bernini*, Roma

FUSCO 1988

P. Fusco, *Pierre-Etienne Monnot's inventore after death*, in «Antologia di Belle Arti», n.s., 33-34, pp. 70-77

FUSCONI 1986

G. Fusconi, *Disegni decorativi del barocco romano*, Roma

GABORIT 1990

J.R. Gaborit, *Une esquisse retrouvée du sculpteur Jean-Jaques Caffieri*, in «Bulletin de la Société d'Histoire de l'Art Français», 116, pp. 109-115

GALASSI PALUZZI 1925

C. Galassi Paluzzi, *Un bozzetto di Alessandro Algardi per l'urna di S. Ignazio al Gesù*, in «Roma», III, pp. 17-18

GALLI 1992

A. Galli, *Michele da Firenze: i problemi dell'età giovanile*, in «Prospettiva», 68, pp. 13-29

GANI 2000

M. Gani, *San Camillo de Lellis*, in A. Pinelli, a cura di, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, pp. 748-749

GARMS 1972

J. Garms, *Quellen aus dem Archiv Doria-Pamphilj zur kunsttätigkeit in Rom unter Innocenz X*, Roma-Vienna

GASKELL - LIE 1999

Sketches in Clay for Projects by Gian Lorenzo Bernini, Harvard University Art Museum Bulletin, a cura di I. Gaskell - H. Lie, VI, 3

GASPARRI - GHIANDONI 1993

C. Gasparri e O. Ghiandoni, *Lo studio Cava- ceppi e le Collezioni Torlonia*, in «Rivista dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte», XVI

GAURICO ed. 1999

P. Gaurico, *De sculptura*, 1504, edizione a cura di P. Cutolo, Napoli

GELAO 1998

C. Gelao, *La Pinacoteca provinciale di Bari. Opere dall'XI al XVIII secolo*, Roma

GENTILI 2011

Rome. *From the Origins to Italy's Capital*, cata-

logo della mostra (Québec City 2011-2012), a cura di G. Gentili, Roma

GENTILINI 1991

G. Gentilini, *Scheda*, in *Da Biduino all'Algardi. Pittura e scultura a confronto*, catalogo della mostra (Torino 1991), Torino, pp. 24-37

GENTILINI 1992

G. Gentilini, *I della Robbia: la scultura inventata del Rinascimento*, Firenze

GERVASIO 1930

M. Gervasio, *La Pinacoteca Provinciale di Bari*, Bari

GHIDOLI 2005

A. Ghidoli, *Scheda*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 2005-2006), a cura di A. Lo Bianco - A. Negro, Cinisello Balsamo, pp. 229-230

GIOMETTI 2005

C. Giometti, *Nuovi contributi per Michel Maille sculture in marmo*, in «Prospettiva», 117-118, pp. 173-182

GIOMETTI 2007

C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa

GIOMETTI 2010

C. Giometti, *Domenico Guidi (1625-1701). Uno scultore barocco di fama europea*, Roma

GIOMETTI 2011

C. Giometti, *Schede*, in *Restituzioni. Tesori d'arte restaurati*, catalogo della mostra (Firenze - Vicenza 2011), a cura di C. Bertelli, Venezia, pp. 260-261, 264-266, 269, 272-283

GOLZIO 1935

V. Golzio, *Lo 'Studio' di Ercole Ferrata*, in «Archivi d'Italia», II, pp. 64-74

GONZÁLEZ-PALACIOS 2008

A. González-Palacios, *Souvenirs de Rome*, in *Ricordi dell'antico: sculture, porcellane e arredi all'epoca del Grand Tour*, catalogo della mostra (Roma 2008), a cura di A. D'Agliano - L. Melegati, Cinisello Balsamo, pp. 14-59

GRADARA 1920

C. Gradara, *Pietro Bracci scultore romano - 1700-1773*, Roma

GRASSI 1946

L. Grassi, *Disegni inediti del Bernini e la decorazione di Ponte S. Angelo*, in «Arti figurative», 3-4, pp. 186-199

GRASSI 1962

L. Grassi, *Gian Lorenzo Bernini*, Roma

GUDERZO 2007

M. Guderzo, *Scheda*, in *Il meraviglioso e la gloria. Grandi maestri del Seicento in Europa*, catalogo della mostra (Bassano del Grappa 2007), a cura di S. Androsov - F. Buranelli - M. Guderzo, Milano, pp. 245-246

GUERRIERI BORSOI 2002

M.B. Guerrieri Borsoi, *Gaspare Sibilla «scultore pontificio»*, in *Sculture romane del Settecento. II. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, pp. 151-189

HAMMOND 1999

F. Hammond, *Scheda*, in *Life and Arts in the Baroque Palaces of Rome. Ambiente Barocco, cat-*

- alogo della mostra (New York – Kansas City 1999), a cura di S. Walzer – F. Hammond, New Haven – London, pp. 203-204
- HEIMBÜRGER RAVALLI 1973
M. Heimbürger Ravalli, *Alessandro Algardi Scultore*, Roma
- HEIMBÜRGER RAVALLI 1977
H. Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze
- HERMANIN 1924
F. Hermanin, *Note su alcune opere di Alessandro Algardi*, in «Belvedere», V, pp. 57-60
- HERMANIN 1929-1930
F. Hermanin, *Due busti di Pietro Bracci*, in «Dedalo», I, pp. 254-262
- HERMANIN 1948
F. Hermanin, *Il Palazzo di Venezia*, Roma
- HERMANN FIORE 1998
K. Hermann Fiore, *Luigi XIV a cavallo*, in *Bernini scultore. La nascita del Barocco in Casa Borghese*, catalogo della mostra (Roma 1998), a cura di A. Coliva – S. Schütze, Roma, pp. 310-329
- HONOUR 1959a
H. Honour, *Filippo della Valle*, «The Connoisseur», CXLIV, pp. 172-179
- HONOUR 1959b
H. Honour, *Antonio Canova and the anglo-romans*, in «The Connoisseur», CXLIV, pp. 225-231
- KENWORTHY-BROWNE 1998
J. Kenworthy-Browne, *Terracotta Models by Joseph Nollekens, RA*, in «The Sculpture Journal», II, pp. 72-84
- KURTZ 1942
O. Kurtz, *A Sculpture by Guido Reni*, in «The Burlington Magazine», 81, 474, pp. 222-223, 225-226
- LANKHEIT 1962
K. Lankheit, *Florentinische Barockplastik: Die Kunst am Hofe der letzten Medici 1670-1743*, Monaco
- LAVIN 1980
I. Lavin, *Bernini & l'unità delle arti visive*, Roma
- LEFFTZ 2003
M. Lefftz, *De la Ville éternelle à la Cité ardente. Le voyage de Rome de Guillaume Evrand et de Pascal Latour*, in «Bulletin de la Classe des Beaux-Arts», 6^e série, XIV, 7-12, pp. 299-328
- LEONI 1665
G.B. Leoni, *Breve ristretto della vita meravigliosa di Santa Rosa da Lima*, Roma
- MAGNANI 1992
L. Magnani, *Scheda*, in *Genova nell'età barocca*, catalogo della mostra (Genova 1992), a cura di E. Gavazza – G. Rotondi Terminiello, Genova, pp. 309-310
- MALAGUZZI VALERI 1926
F. Malaguzzi Valeri, *Due statue di Guido Reni*, in «Cronache d'arte», III, pp. 227-230
- MALVASIA ed. 1841
C.C. Malvasia, *Felina Pittrice: vite de' pittori bolognesi*, 1678, Bologna
- MARDER 1997
T. Marder, *Bernini's Scala Regia at the Vatican Palace: architecture, sculpture and ritual*, Cambridge
- MARCHIONNE GUNTER 1997
A. Marchionne Gunter, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, in «Storia dell'Arte», 91, pp. 315-366
- MARCHIONNE GUNTER 2003
A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, pp. 67-146
- MARIANI 1929-1930
V. Mariani, *Bozzetti berniniani*, in «Bollettino d'Arte», 23, pp. 59-65
- MARIANI 1931
V. Mariani, *Bartolomeo Pinelli*, Roma
- MARTIN 2001
F. Martin, *Scheda*, in *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma. 1700-1721*, catalogo della mostra (Urbino – Roma 2001-2002), a cura di G. Cucco, Venezia, pp. 297-298
- MARTINELLI 1951
V. Martinelli, *Contributi alla scultura del Seicento: Francesco Mochi a Roma*, in «Commentari», III-IV, pp. 224-235
- MARTINELLI 1956
V. Martinelli, *Schede*, in *Il Seicento Europeo*, catalogo della mostra (Roma 1956-1957), Roma, pp. 274-276
- MARTINI 1978
L. Martini, *La rinascita della terracotta*, in *Lorenzo Ghiberti: materia e ragionamenti*, catalogo della mostra (Firenze 1978-1979), Firenze, pp. 208-224
- MATURO 1907
O.A. Maturo, *Francesco Fabi-Altini, scultore, ne la sua vita e ne le sue opere: commemorazione*, Perugia
- MAZZALUPI 2009
M. Mazzalupi, *Il fornaiolo di Petriano*, in A. Marchi – A. Ciuffetti – M. Mazzalupi – B. Cerina Feroni, *La Crocifissione di Petriano. Storia e restauro di una tela del Seicento romano*, Perugia, pp. 19-40
- MENCARELLI 1993
G. Mencarelli, *Fabi Altini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XLIII, Roma, pp. 699-701
- MEZZATESTA 1982
M.P. Mezzatesta, *Scheda*, in *The Art of Gianlorenzo Bernini. Selected sculptures*, catalogo della mostra (Fort Worth 1982), a cura di M.P. Mezzatesta, Fort Worth, cat. 8-9
- MINERVINO 2003
O. Minervino, *Nuovi contributi su Bernardino Ludovisi scultore romano*, in *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma 2003, pp. 271-339
- MINOR 1997
V.H. Minor, *Passive tranquillity: the sculpture of Filippo Della Valle*, Philadelphia 1997
- MONTALTO 1957
L. Montalto, *Ercole Ferrata e le vicende litigiose del bassorilievo di Sant'Emenziana*, in «Commentari», VIII, pp. 47-68
- MONTAGU 1970
J. Montagu, *Alessandro Algardi's Altar of S. Nicola da Tolentino and some Related Models*, in «The Burlington Magazine», CXII, pp. 282-291
- MONTAGU 1972
J. Montagu, *Le Baptême du Christ d'Alessandro Algardi*, in «Revue de l'Art», 15, pp. 64-78
- MONTAGU 1984
J. Montagu, *The Graphic Work of Melchior Caffà*, in «Paragone», 413, pp. 50-61
- MONTAGU 1985
J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven – London
- MONTAGU 1997
J. Montagu, *Scheda*, in *Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra (Roma 1997-1998), a cura di A. Lo Bianco, Venezia, p. 442
- MONTAGU 1999
J. Montagu, *Scheda*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di J. Montagu, Roma, pp. 180-181
- MONTAGU 2006
J. Montagu, *Melchiorre Caffà's models for Ercole Ferrata*, in *Melchiorre Caffà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Malta, pp. 67-78, 245-246
- MONTAGU 2007
J. Montagu, *La bottega degli Arrighi*, in *Ori e Argenti. Capolavori del '700 da Arrighi a Valadier*, catalogo della mostra (Urbino 2007), a cura di G. Barucca, J. Montagu, Milano, pp. 13-21
- MONTAGU 2008a
J. Montagu, *Artists as collectors of sculpture in Baroque Rome*, in *Collecting sculpture in early modern Europe*, a cura di N. Penny – E.D. Schmidt, New Haven, pp. 279-289.
- MONTAGU 2008b
J. Montagu, *Scheda*, in *Le Martyre de Saint Eustache*, in *Rome 1660. L'Explosion Baroque*, catalogo della mostra (Parigi 2008-2009), a cura di A. Tarantino, Parigi, pp. 84-87
- MONTAGU 2009
J. Montagu, *Antonio Arrighi: a silversmith and bronze founder in Baroque Rome*, Assisi
- MONTANARI 2000
T. Montanari, *Scheda*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667), il Papa senese di Roma Moderna*, catalogo della mostra (Siena 2000-2001), a cura di A. Angelini – M. Butzek – B. Sani, Siena, pp. 397-398
- MONTANARI in corso di stampa
T. Montanari, *Forgino an Eye for Models: The Role of Bernini*, in corso di stampa
- MORTARI 1987
L. Mortari, *S. Maria Maddalena*, Roma
- MOSCHINI 1925
V. Moschini, *Filippo della Valle*, «L'arte», 28, pp. 177-190
- Mostra di Roma nell'Ottocento 1932*
Mostra di Roma nell'Ottocento, catalogo della

- mostra (Roma 1932), a cura dell'Istituto di Studi Romani, Roma
- Mostra di Roma secentesca 1930
- Mostra di Roma secentesca, catalogo della mostra (Roma 1930), a cura di G. Incisa della Rocchetta, Roma
- Mostra di scultura... 1968
- Mostra di sculture e disegni scenografici del Seicento e del Settecento della Accademia di Belle Arti di Bologna, Bologna 1968
- Mostre Retrospective... 1911
- Guida Generale delle Mostre Retrospective in Castel Sant'Angelo, catalogo della mostra (Roma 1911), Bergamo
- MUJICA PINILLA 1995
- R. Mujica Pinilla, *El ancla de Rosa de Lima: Mística y Política en torno a la Patrona de America*, in F. Araoz – R. Mujica Pinilla – L.E. Wuffaredn – P. Guibovich Pérez, *Santa Rosa de Lima y su tempo*, Lima, pp. 53-211
- MYSSOK 1999
- J. Myssok, *Bildhauerische Konzeption und plastisches Modell in der Renaissance*, Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, VIII, Münster
- NAVA CELLINI 1956
- A. Nava Cellini, *Contributi a Melchior Caffà*, in «Paragone», 7, 83, pp. 17-31
- NAVA CELLINI 1960
- A. Nava Cellini, *Per Alessandro Algardi e Domenico Guidi*, in «Paragone», 112, pp. 61-68
- NAVA CELLINI 1964
- A. Nava Cellini, *Per l'integrazione e lo svolgimento della ritrattistica di Alessandro Algardi*, in «Paragone», 177, pp. 15-36
- NAVA CELLINI 1966
- A. Nava Cellini, *Duquesnoy e Poussin: nuovi contributi*, in «Paragone», 195, pp. 30-59
- NEGRO 2002
- A. Negro, *Per Tommaso Righi*, in *Sculture romane del Settecento II: la professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, pp. 81-149
- NEUMANN 1977
- E. Neumann, *Das Figurenrelief auf der Urne des Hl. Ignazio im römischen "Gesü"*, in «Pantheon», 35, pp. 318-328
- NEUMANN 1985
- E. Neumann, *Mehrfigurige Reliefs von Alessandro Algardi: Genese, Analyse, Ikonographie*, Francoforte – Berna – New York
- NICITA 2008
- P. Nicita, *Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma: il dibattito e i progetti nei primi decenni del Novecento*, in M.G. Barberini, a cura di, *Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, Roma, pp. 61-88
- NICITA 2010
- P. Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma
- O'GROODY 2001
- J. O'Groody, *Michelangelo: The Master Modeler*, in *Earth and Fire. Italian terracotta Sculpture from Donatello to Canova*, catalogo della mostra (Houston – Londra 2001-2002) a cura di B. Boucher, New Haven – London, pp. 34-42, 284-286
- PAMPALONE 2003
- A. Pampalone, *Lorenzo Ottoni scultore e restauratore clementino (1700-1721): l'origine del Museo dei Modelli di Scultura*, in *Sculture romane del Settecento, III. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, pp. 9-49
- PAMPALONE 2004
- A. Pampalone, *Vincenzo Pacetti: stralcio di un diario di lavoro*, in «Neoclassico. Semestrale di Arti e Storia», 25, pp. 13-53
- PASCOLI ed. 1992
- L. PASCOLI, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni, 1730-1736*, edizione a cura di Alessandro Marabottini, Perugia
- PENNY 1998
- N. Penny, *Sculpture*, in «The Walpole Society», 60, pp. 267-279
- PERRONE 1896
- A. Perrone, *Cenni storici sul presepe*, Napoli
- PIETRANGELI 1988
- C. Pietrangeli, *Santa Maria Maggiore a Roma*, Firenze
- PINTO 1991
- J. Pinto, *Il modello della Fontana di Trevi*, in *In Urbe Architectus: modelli, disegni, misure; la professione dell'architetto, Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma 1991-1992), a cura di B. Contardi – G. Curcio, Roma, pp. 70-75
- PIRANI 2002
- F. Pirani, *Scheda in Il Museo racconta la città*, catalogo della mostra (Roma 2002), a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma, pp. 196-197
- PITTIGLIO 2009
- G. Pittiglio, *Schede*, in *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, a cura di M.G. Barberini – S. Sconci, Roma, pp. 83-86, 88-90, 93
- POESCHKE 1992
- J. Poeschke, *Die Skulptur der Renaissance in Italien*, München
- POLLENS 1990
- S. Pollens, *Michele Todini's Golden Harpsicord: An Examination of the Machine of Galatea and Polyphemus*, in «Metropolitan Museum Journal», 25, pp. 33-47
- POPE HENNESSY 1986
- J. Pope Hennessy, *An introduction to Italian sculpture: Italian High Renaissance and Baroque Sculpture*, Oxford
- PORTOGHESI 1967
- P. Portoghesi, *Borromini: architettura come linguaggio*, Milano – Roma
- PREIMESBERGER 1969
- R. Preimesberger, *Ein Bozzetto Melchiorre Caffas*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte», 22, pp. 178-183
- PREIMESBERGER 1973
- R. Preimesberger, *Caffà, Melchiorre*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 16, Roma, pp. 230-235
- RADCLIFFE 1992
- A. Radcliffe, *Scheda*, in *The Thyssen-Bornemisza Collection: Renaissance and Later Sculpture, with Works of Art in Bronze*, a cura di A. Radcliffe – M. Baker – M. Maek-Gérard, Milano, pp. 138-141, n. 19
- RAGGI 1835
- O. Raggi, *Cenni intorno alla vita ed alle opere principali di Bartolomeo Pinelli scritti da Oreste Raggi*, Roma
- RAGGIO 1983
- O. Raggio, *Bernini and the Collection of Cardinal Flavio Chigi*, in «Apollo», CXVII, 255, pp. 368-379
- RATTI 1797
- C.G. Ratti, *delle vite de' pittori, scultori ed architetti genovesi e dei forestieri che in Genova hanno operato dall'anno 1594 a tutto il 1765*, Genova
- RICCOBONI 1942
- A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma
- RICCOMINI 1965
- E. Riccomini, *Schede*, in *Mostra della scultura bolognese del Settecento*, catalogo della mostra (Bologna 1965-1966), a cura di E. Riccomini, Bologna
- RICCOMINI 1972
- E. Riccomini, *Ordine e vaghezza. Sculture in Emilia nell'età barocca*, Bologna
- RICCOMINI 1977
- E. Riccomini, *Vaghezza e furore. La scultura del Settecento in Emilia*, Bologna
- ROSSI 1941
- E. Rossi, *Roma ignorata. Cronache e documenti del secolo XVII*, in «Roma», 19, pp. 253-254
- ROTILI 2004
- V. Rotili, *Quattro funerali protestanti nella Roma di fine Settecento e qualche notizia su Alexander Trippel e Vincenzo Pacetti*, in «Ricerche di storia dell'arte», 84, pp. 41-50
- RUSSO 1981
- L. Russo, *Schede*, in *Bernini in Vaticano*, catalogo della mostra (Roma 1981), Roma
- SALERNO – SPEZZAFERRO – TAFURI 1973
- L. Salerno, L. Spezzaferro, M. Tafuri, *Via Giulia, una utopia urbanistica del '500*, Roma
- SALERNO 1997
- C.S. Salerno, *'Cartapeste d'autore' berniniane e algardiane. Contributo alla storia, alla tecnica e al restauro della cartapesta nelle botteghe rinascimentali e barocche*, in «Bollettino d'arte», 99, pp. 67-98
- SALERNO 2008
- C.S. Salerno, *Scheda*, in *La scultura in cartapesta. Sansovino, Bernini e i Maestri leccesi tra tecnica e artificio*, catalogo della mostra (Milano 2008), a cura di R. Casciaro, Cinisello Balsamo, pp. 94-96
- SANDRART ed. 1925
- J. VON SANDRART, *Academie der Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste von 1675: Leben der berühmten Maler, Bildhauer und Baumeister*, 1675, edizione a cura di A.R. Peltzer, München
- SANTANGELO 1954
- A. Santangelo, *Museo di Palazzo Venezia. Catalogo delle sculture*, Roma

- SANTANGELO 1958
A. Santangelo, *Guido Reni: Seneca e Antonio Corradini, la Fede Velata*, in «Bollettino d'arte», XX, pp. 380-381
- SANTANGELO 1959
A. Santangelo, *Schede*, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra (Roma 1959), Roma, pp. 162, 205, 212
- SANTANGELO 2011
C. Santangelo, *Scheda*, in *Rome. From the Origins to Italy's Capital*, catalogo della mostra (Québec City 2011-2012), a cura di G. Gentili, Roma, p. 256.
- SAVETTIERI 2000
C. Savettieri, *Scheda*, in *La Basilica di San Pietro*, a cura di A. Pinelli, Modena, pp. 469-470
- SCHIAVO 1956
A. Schiavo, *La fontana di Trevi e le altre opere di Nicola Salvi*, Roma 1956
- SCHLEGEL 1967
U. Schlegel, *Some Stauettes of Giuseppe Mazzuoli*, in «The Burlington Magazine», 109, 772, pp. 386-388, 393-395
- SCHLEGEL 1978
U. Schlegel, *Die italienischen Bildwerke des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin
- SCHMIDT 2008
E.D. Schmidt, *Pope Benedict XIII*, in *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, catalogo della mostra (Malibu 2008), a cura di R. Panzanelli – E. Schmidt – K. Lapatin, Los Angeles, pp.104-107
- SCIBERRAS 2006
K. Sciberras, a cura di, *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, Valletta
- SCOTT 1982
D. Scott, *Fatte senza di Pittura: Jacopo Sansovino Alleujaments de Bronze en S. Marco*, «El Butlletí d'Art», LXIV/3, pp. 370-388
Il Seicento Europeo 1956
Il Seicento Europeo, catalogo della mostra (Roma 1956-1957), Roma
Il Settecento a Roma 1959
Il Settecento a Roma, catalogo della mostra (Roma 1959), Roma
Il Settecento Italiano 1932
Il Settecento Italiano, Milano
- SICKEL 2007
L. Sickel, *Niccolò Menghini: «statuario di casa» del cardinale Francesco Barberini*, in *I barberini e la cultura europea del Seicento*, atti del convegno di Roma (2004), a cura di L. Mochi Onori – S. Schütze – F. Solinas, Roma, pp. 221-230
- SIGEL 1999
A.B. Sigel, *The Clay Modelling Techniques of Gian Lorenzo Bernini*, in *Sketches in Clay for Projects by Gian Lorenzo Bernini*, *Harvard University Art Museum Bulletin*, a cura di I. Gaskell – H. Lie, VI, 3, pp. 48-72
- SIGEL 2006
A.B. Sigel, *The Clay Modeling Techniques of Melchiorre Cafà: A Preliminary Study*, in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Valletta, pp. 161-233
- SINAGRA 2009
F. Sinagra, *Giuseppe Maria Mazza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma, pp. 487-491
- SMITH 1828
J.T. Smith, *Nollekens and its Times*, London
- SOTHEY'S LONDON 2002
European Sculpture & Works of Art 900-1900, auction catalogue December 10 2002
- STUART JONES 1912
H. Stuart Jones, *A Catalogue of the Ancient Sculptures preserved in the Municipal Collections of Rome*, voll. I-II, Oxford
Tesori della fede... 2005
I Tesori della Fede. Capolavori nascosti di arte sacra del patrimonio Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno, catalogo della mostra (Roma 2005), Roma
- TOSCANO 2007
M. Toscano, *Giuseppe Canart da scultore a conservatore (1738-1790): un percorso biografico e professionale*, in *Riconoscere un patrimonio*, atti del convegno (Lecce 2006), a cura di R. Poso, Galatina, pp. 43-75
- TRATZ 1988
H. Tratz, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in «Römische Jahrbuch für Kunstgeschichte», 23-24, pp. 395-478
- TURNER 1997
J.D. Turner, *The Sculpture of Baccio da Montelupo*, PhD dissertation, Brown University
- ULIVI 1999
M. Ulivi, *Scheda*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra (Roma 1999), a cura di M.G. Bernardini – M. Fagiolo dell'Arco, Milano, p. 371
- VACCARI 2002
M.G. Vaccari, *Scheda*, in *Venere e Amore: Michelangelo e la nuova bellezza ideale*, catalogo della mostra (Firenze 2002), a cura di F. Falletti, Firenze, pp. 170-171
- VARCHI – BORGHINI 1998
B. Varchi, V. Borghini, *Pittura e Scultura nel Cinquecento*, a cura di P. Barocchi, Livorno
- VASARI ed. 1966-1967
G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini – P. Barocchi, 7 voll., Firenze
- VENTURI 1931
A. Venturi, *Collezione d'Arte del barone Alberto Fassini*, Roma
- VIGLIAROLO 2009
C. Vigliarolo, *Schede*, in *Guida al Museo Nazionale del Palazzo di Venezia*, a cura di M.G. Barberini – S. Sconci, Roma, pp. 85-89, 91-92
- VIGLIAROLO 2011
C. Vigliarolo, *Scheda*, in *Rome. From the Origins to Italy's Capital*, catalogo della mostra (Québec City 2011-2012), a cura di G. Gentili, Roma, p. 254.
- WALKER 1998
D. Walker, *Surveying the History of Collecting Italian Sculptural Models*, in *From the Sculptor's Hand. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*, catalogo della mostra (Chicago – Philadelphia 1998), a cura di I. Wardropper, Chicago, pp. 14-29, 114-115
- WALKER 2002
S. Walker, *Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti*, in *Sculture romane del Settecento. II. La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, pp. 23-40
- WEIHRAUCH 1935
H.R. Weihrauch, *Studien zum Bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino, Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, Strasburg
- WARDROPPER 1998
I. Wardropper, *The Role of Terracotta Models in Italian Baroque Sculptural Practice*, in *From the Sculptor's Hand. Italian Baroque Terracottas from the State Hermitage Museum*, catalogo della mostra (Chicago – Philadelphia 1998), a cura di I. Wardropper, Chicago, pp. 30-42
- WEIL 1971
M. Weil, *The angels of the Ponte Sant'Angelo. A comparison of Bernini's Sculpture of the Work of Two Collaborators*, in «The Art Journal», 3, pp. 252-259
- WEIL 1974
M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park, Pennsylvania State University - London
- WEIL 1999
M. Weil, *Bernini Drawings and Bozzetti for the Ponte Sant'Angelo: A New Look*, in *Sketches in Clay for Projects by Gian Lorenzo Bernini*, *Harvard University Art Museum Bulletin*, a cura di I. Gaskell – H. Lie, VI, 3, pp. 144-150
- WESTIN 1978
R.H. Westin, *Antonio Raggi: a documentary and stylistic investigation of his life, work and significance in seventeenth-century Roman baroque sculpture*, University Park, Pennsylvania State University
- WINTER 1997
J. Winter, *Scheda*, in *L'oro di Valadier. Un genio nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma 1997), a cura di A. Gonzales Palacios, Roma, p. 163
- WINTER 2005
J. Winter, *Porcelain sculpture at Doccia, in Baroque Luxury Porcelain. The Manufactories du Paquier in Vienna and of Carlo Ginori in Florence*, catalogo della mostra (Vienna 2005-2006), a cura di J. Kräftner, Vienna, pp. 180-190
- WITTKOWER 1955
R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The Sculptor of the Roman Baroque*, London
- WITTKOWER 1993
R. Wittkower, *La scultura raccontata da Rudolph Wittkower. Dall'antichità al Novecento*, Torino
- ZANDRI 1987
G. Zandri, *S. Nicola da Tolentino*, Roma
- ZERI 1954
F. Zeri, *La Galleria Spada in Roma*, Firenze
- ZERI 1985
F. Zeri, *Appunti su Tommaso Righi*, in «Antologia di Belle Arti», 25/26, pp. 54-64

INDICE DEI NOMI

A cura di Gianni Pittiglio, Claudio Santangelo, Carolina Vighiarolo

N.B. I nomi degli autori presenti nella bibliografia non appaiono nel seguente indice.

- Abacuc*: 108
Abegg, collezione: 40
Abramo: 68, 104
Achille: 108, 128-129
Adam, Lambert-Sigismund: 95
Adda, Ferdinando d': 83
Adriano: 60, 114
Agnese, santa: 18 (n 24)
Agostino, santo: 44
Agrippina: 145
Aladino: 56
Alaleona, famiglia: 48, 100
Alaleona, Maria: 100
Albacini, Carlo: 115
Albani, famiglia: 68
Albani, Alessandro: 96, 108, 110-111, 116-118
Albani, Annibale: 48
Albani, Giovanni Francesco: 123
Alberghi Ludovisi, Niccolò: 42-43
Alberti, Leon Battista: 15
Albertoni Ludovica, beata: 61, 72
Aldobrandini, Olimpia: 45, 63
Alessandro VII (Fabio Chigi): 20, 52, 62, 72, 74-76
Alessandro VIII (Pietro Vito Ottoboni): 82
Alessandro Severo: 46
Alessi, Giovanni: 40
Algard, Alessandro: 13, 15, 18-20, 20 (n 35), 23 (n 49), 27, 39-46, 48, 56-57, 63, 80, 82, 86, 96, 99-100, 103, 192, 194-196
Alighieri, Dante: 128, 131
Altieri, Angelo: 84
Alpinolo Porcella: 137
Amore: 26, 72-73, 131
Anacreonte: 133
Andrea del Verrocchio: 16, 16 (n 11), 17, 17 (n 12), 130, 156
Angeli, Carlo: 32
Aniene: 130
Anna, santa: 67-68
Anna, Vito d': 97
Antino: 114
Antonio da Padova, santo: 67-68
Antonio del Pollaiuolo: 18, 18 (n 22)
Aprile, Francesco: 19, 19 (n 27), 47, 71-72
Apollo: 46, 60, 113-114, 123, 146
Apolloni, collezione: 102
Apollonio di Atene: 110
Arianna: 109, 123, 152
Ariosto, Ludovico: 128
Arrighi, Agostino: 90
Arrighi, Antonio: 88-90
Arrighi, Giovan Francesco: 90
Arundell – v. Bellings di Arundell
Atena: 42
Azzolini, Decio: 60, 114
Baccio da Montelupo, Bartolomeo Sinibaldi detto: 32
Baccio Bandinelli, Bartolomeo Brandini detto: 34, 36
Bacco: 18, 109, 155
Bacon, John: 87
Balestra, Antonio: 124
Baraldi, Pietro: 193
Baratta, Francesco: 57, 140
Baratta, Giovanni Maria: 43, 59
Barberini, famiglia: 56, 66
Barberini, Antonio: 63
Barberini, Francesco: 46
Barberini, Maria Giulia: 11, 13, 26, 105
Barbiellini Amidei, Rosanna: 45
Barbo, Pietro – v. Paolo II
Barracco, Giovanni: 26
Barry, Madame du: 119
Bartoli, Cosimo: 15 (n 5)
Baviera, Giuseppe: 56
Beatrice – v. Portinari
Bécu, Marie-Jeanne – v. Barry, Madame du
Begarelli, Antonio: 137
Bellarmino Roberto, santo: 39
Belliazzi, Antonio: 125
Bellings di Arundell, Henry: 91
Bellori, Giovan Pietro: 18 (n 24), 19, 38, 42-44
Benaglia, Paolo: 96
Benavides, Francisco de: 70
Benedetti, Elpidio: 20, 20 (n 32)
Benedetto, santo: 97
Benedetto XIII (Pietro Francesco Orsini): 92-93, 192, 197
Benedetto XIV (Prospero Lorenzo Lambertini): 91, 98-99, 113, 116-117
Benedetto da Maiano: 17, 17 (n 18), 130, 156
Benefial, Marco: 121
Benzoni, famiglia: 74
Bernardini, Giulio: 23 (n 49)
Bernini, Domenico: 20
Bernini, Gian Lorenzo: 13, 15, 20, 20 (nn 35, 38), 21, 23 (n 49), 25, 25 (n 54), 30, 40, 42, 46, 48-57, 60-61, 63-65, 68, 70, 72-77, 96, 100-101, 103-104, 108, 132, 140, 196
Bernini, Prospero: 53
Berrettini, Pietro – v. Pietro da Cortona
Bertucci, Girolamo: 40
Bianchi, Ambrogio: 131
Bianchi, Clemente: 108
Bianconi, Giovanni Ludovico: 114
Bicchierai, Antonio: 89
Blumenthal, collezione: 130
Bode, Wilhelm von: 15
Bolognetti, Giorgio: 75
Bonamini, famiglia: 56
Bonaparte, Napoleone: 110, 116-117, 120
Boncompagni Corcos, Pietro: 40
Borea: 85
Borghese, famiglia: 78
Borghese, Marcantonio: 111
Borghese, Scipione: 20
Borghini, Raffaello: 18
Borgia Francesco, santo: 39
Borromeo Carlo, santo: 68, 88
Borromini, Francesco: 48, 51, 57, 61-63
Boscarini, Giovanni: 150
Botta, Antonio: 66
Bottai, Giuseppe: 25 (n 52)
Bottari, Giovanni Gaetano: 99
Bottari, Guido: 99
Bouchardon, Edme: 87, 95-96
Bracci, Pietro: 82, 87, 92, 96, 97, 101-102, 108, 121, 198
Bramante, Donato: 120
Bramantino, Bartolomeo Suardi detto: 17
Brandani, Federico: 55-56
Bregno, Andrea: 110
Brinsley Ford, collezione: 44, 91
Bruschi, Gaspero: 99
Buonarroti, Michelangelo: 17, 17 (nn 15, 17), 21, 25, 32, 34, 36-37, 144, 156
Buratti, Giulio: 57
Cafa, Melchiorre: 13, 20 (m 35), 23, 25, 30, 58-61, 62-65, 70, 142
Caffieri, Jean Jacques: 86
Calvo, Giovanni: 88
Cametti, Bernardino: 84, 94
Camillo de Lellis, santo: 26, 99-100
Campiglia, Giovanni Domenico: 87
Canart, Giuseppe: 79
Canova, Antonio: 129-130, 133, 147, 148
Canulli, Cesare: 25
Canuti, Domenico Maria: 71
Capponi, Alessandro Gregorio: 108, 116
Caprara Orléans, collezione: 130
Carafa, Anna Serafina: 125
Carafa, Oliviero: 111
Caravaggio – v. Merisi
Carcani, Filippo: 62-63, 76-77
Cardare, Giulio: 20 (n 38)
Carlo II d'Asburgo: 70
Carlo VI d'Asburgo: 87
Carnicero, Isidoro: 87
Carnieri, Paolo: 18
Carracci, famiglia: 38
Cartari, Giulio: 20, 26, 53-54, 72-73
Casaldi, Gaspare: 154
Castaldi, famiglia: 31
Castro, Fabio: 143
Caterina II di Russia: 108
Caterina da Siena, santa: 6, 137, 142
Caterina de' Ricci, santa: 79
Cattaneo, Danese: 35-36
Cavaceppi, Bartolomeo: 15, 19, 21, 21 (nn 42, 44), 22, 22 (n 45), 26, 34, 36, 38-40, 47-48, 53-54, 56, 58, 60-62, 76-77, 80-81, 84, 93-94, 100, 104, 108-118, 120-121
Cavaceppi, Gaetano: 108
Ceccarini, Giovanni: 129-130
Cecilia, santa: 46, 48, 61, 72, 126
Cerere: 55, 117
Certani, collezione: 38
Cesare: 57
Cesariano, Cesare: 17
Cesarini, famiglia: 110
Cesi, Federico: 111
Cheney, Edward: 129
Cherwynd-Talbot, Henry John: 130
Chigi, collezione:
Chigi, Flavio: 20, 20 (n 40), 42
Chigi, Flavio II: 99
Chigi, Sigismondo: 109
Christen, Joseph Anton Maria: 123
Ciaffi, Giuseppe: 139
Ciancianaini, Fernando: 119
Cignani, Carlo: 71
Cipriani, Barbato: 155
Cipriani, Sebastiano: 84
Civitali, Matteo: 32
Clemente VII (Giulio de' Medici): 17, 34, 37
Clemente X (Emilio Bonaventura Altieri): 60, 68
Clemente XI (Gianfrancesco Albani): 21, 68, 93, 96, 114
Clemente XII (Lorenzo Corsini): 96, 101, 108, 111
Clemente XIII (Carlo Rezzonico): 22
Clemente XIV (Gian Vincenzo Antonio Ganganelli): 117, 120
Cleopatra: 57, 87, 97, 133, 152
Clio: 132-133
Clodion, Claude Michel detto: 112
Clorinda: 56
Collino, Ignazio: 87
Colonna, famiglia: 93
Colonna, Marcantonio: 87
Colonna, Paspero: 110
Coltellacci, collezione: 68
Conti, Appio III: 44
Contini, Giovanni Battista: 74
Cordier, Nicolas: 38, 87
Cornacchini, Agostino: 84, 114
Cornaro, famiglia: 50
Cornaro, Federico: 50, 132
Coscia, Giulio: 88-89
Costantino I: 18 (n 24), 45, 52, 70
Costanza, santa: 44-45
Coustou, Guillaume I: 95
Coustou, Guillaume II: 84
Cristina di Svezia (Cristina Alessandra Maria Augusta di Vasa): 72-73, 76, 114
Cultrera, Giuseppe: 24 (n 50)
Capido: 62, 80, 115
D'Abundo, Loreta: 22
dal Sole, Giovan Gioseffo: 95
Dalila: 133
Daniele: 131
Dante – v. Alighieri
Dausch, Constantin: 132-133
De Angelis, Domenico: 121
de Angelis, Giacomo: 74
de Clemente, Achille: 130
De Dominicis, Bernardo: 70
De Faveri, collezione: 35
De Ferrari, Gregorio: 55
del Corno, Giulio: 47
della Porta, Giacomo: 52
della Porta, Guglielmo: 114, 126
Della Porta, Roberto: 45, 65, 85
della Rovere, Guidobaldo II: 56
della Valle, Caterina: 105
della Valle, Filippo: 25, 96-97, 99, 101-103, 105, 146
de Palis, famiglia: 114
De Rossi, Mattia: 68
De Rossi, Giovanni Gherardo: 120
de Vecchi, Camillo: 93
de Vecchi, Virgilio: 93
Dea Roma: 130
Di Castro, Eugenio: 99, 124
Diana: 72, 94, 111, 118, 147, 151
Diocleziano: 71, 90
Domenichino, Domenico Zampieri detto: 88
Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi detto: 15-16, 18, 18 (n 22), 21, 31, 34, 130, 137
Donner, Georg Raphael: 87
Dossena, Alceo: 156
Dughet, Gaspar: 62
Dürer, Albrecht: 33
Duncombe, Charles: 109
du Quesnoy, François: 19, 47, 82, 100, 104
Ecate: 112
Elena, santa: 70
Elisabetta, santa: 19
Elisabetta d'Austria (Elisabetta Amalia Eugenia di Wittelsbach):

- 131
Emanuele Filiberto di Savoia: 56
Emerenziana, santa: 19
Erato: 132-133
Erba, Baldassarre: 114
Ercole: 23 (*n* 49), 26, 34-35, 88-90, 115, 127, 129, 148, 154, 156
Este, Niccolò III d': 31
Ettore: 128-129
Eyden, Ferdinand van den: 19, 47
Fabi Altini, Francesco: 131
Fabi Altini, Giuseppe: 131
Falconieri, Lelio: 19 (*n* 25), 63-64, 73, 83
Falconieri, Orazio: 63
Falcucci, Claudio: 36, 42, 52-54, 93
Faldone, Giovanni Antonio: 67
Fancelli, Cosimo: 53, 57, 65-67
Fancelli, Jacopo Antonio: 50, 104
Fanzago, Cosimo: 69
Farnese, Girolamo: 63
Farsetti, Filippo: 22, 22 (*n* 46), 50, 81, 126, 132
Fassini, Alberto: 63, 65-66, 74
Faustina minore: 112-113
Favoriti, Agostino: 63, 76-77
Febei, Francesco Maria: 71
Febei, Giovanni Battista: 71
Federico II di Hessen: 108
Federico II il Grande di Prussia: 123
Feile, Peter: 133
Ferrando, Alfredo: 81, 85, 103
Ferrari, collezione: 86
Ferrata, Ercole: 15, 18-19, 19 (*n* 25), 20, 26, 39, 43-45, 47, 53, 56-61, 63-66, 70-71, 73, 75-76, 80, 83, 85, 96, 109, 113-114
Ferrerri, Andrea: 95
Ferri, Ciro: 66, 73, 85
Ferroni, Gioacchino: 122
Figdor, collezione: 130
Figiovanni, Giovan Battista: 37
Filippo V di Borbone: 114
Filippo Neri, santo: 13, 26, 40, 67-68, 81, 86, 90, 97, 99, 152
Finelli, Giuliano: 44
Fiori, Gian Girolamo: 145
Flaxman, John: 129
Flora: 112-113, 118, 145
Flores, Isabella - v. Rosa da Lima
Fodaro, Davide: 32, 35, 39, 42-43, 49-50-51, 56, 58, 62, 72, 79-80, 82, 92, 95, 98, 101-103, 118-119, 130, 140, 144, 193
Foggini, Giovanni Battista: 18, 96
Fontana, Antonio: 64
Fontana, Prospero: 57
Fonti, Giovanni Battista: 61-62
Forlani, Emma: 155
Forteguerrri, Niccolò: 16, 16 (*n* 11)
Fortunati, Giovanni Battista: 26 (*n* 55)
Francesco I di Valois: 32, 24
Francesco d'Assisi, santo: 44, 85-86, 139
Francesco di Paola, santo: 91
Francesca Romana, santa: 67
Francesco Saverio, santo: 39, 83, 98
Francucci, Francuccio: 39
Franzone, Agostino: 45
Franzone, Giacomo: 18, 45, 68
Franzoni, Francesco Antonio: 147
Frulli, Giovanni Battista: 128
Fucigna, Andrea: 84
Fuga, Ferdinando: 98
Füstemberg, Ferdinando von: 76
Gabburri, Francesco Niccolò Maria: 75, 124
Gabrielides, Ivy: 105, 109-113, 115, 117-118
Gaddi, Giovanni: 17, 18 (*n* 21)
Gagliardi, Leandro: 99
Galatea: 62-63, 131
Galilei, Alessandro: 96
Gallino, collezione: 40
Gandolfi, Ubaldo: 91, 103, 201
Garvo, Bernardo: 81
Gasparrini, collezione: 42
Gastaldi, Girolamo: 71
Gattaluci, Margherita: 68
Gaulli, Giovanni Battista: 75
Gavotti, famiglia: 65
Gavotti, Giovanni Battista: 66
Gazzoli, Luigi: 122
Genga, Girolamo: 56
Germoni, Silvano: 105
Gervasio, santo: 82
Gesuelli, Francesco: 100-101
Ghenzi, Alessandro: 98, 125
Ghetti, Francesco: 62
Ghezzi, Giuseppe: 89
Ghiberti, Lorenzo: 15, 15 (*n* 3), 16, 31
Giacinto: 123
Giacobbe: 129
Giacomo Maggiore, santo: 67, 141
Giacomo Minore, santo: 101
Giambologna, Jean de Boulogne
detto: 17, 18, 18 (*n* 22), 104
Giani, Felice: 128
Gibson, John: 129
Giglioli, Giulio Quirino: 24 (*n* 50)
Gimignani, Ludovico: 62-63, 76-77
Ginori, famiglia: 85
Ginori, Carlo: 98, 99
Ginori, Lorenzo: 98
Gioacchino, santo: 75
Giordano, Luca: 69
Giorgetti, Antonio: 53, 57
Giorgetti, Giovanni Maria: 57
Giorgetti, Giuseppe: 57
Giorgini, Giovanni Battista: 77
Giorgio I d'Inghilterra (Georg Ludwig von Hannover): 80
Giorgio I di Waldeck e Pyrmont: 123
Giosuè: 15
Giovanni Battista, santo: 19 (*n* 29), 25-26, 35-36, 42, 48, 58-59, 66, 71, 84, 96, 139-140, 153-154, 192, 194-195
Giovanni Evangelista, santo: 99, 148
Giovanni da Udine: 56
Giove: 104, 122-123
Giuditta: 139-140
Giunone: 104, 110-111, 118
Giuseppe: 87-88, 108, 123
Giuseppe, santo: 32, 55, 66, 68, 82, 84-85, 91, 103
Giustiniani, Andrea: 42
Goethe, Johann Wolfgang von: 123
Gondi, Benedetto: 18, 18 (*n* 21, 22)
Gonzaga Luigi, santo: 39, 97
Gonzales de Acuña, Francesco: 60-61
Gorga, Domenico: 22
Gorga, Evangelista: 13, 22, 22 (*n* 48), 23-25, 25 (*n* 52), 26, 34, 36-37, 39, 40, 43-48, 50-52, 54-55, 57-58, 62-63, 68, 71-72, 75, 78-80, 82-85, 87-91, 93-98, 100-101, 105, 108-119, 121-123, 126-129, 132-133, 137-157
Gott, Benjamin: 129
Gott, Joseph: 129
Gramignoli, Girolamo: 140
Grammatica, Antiveduto: 46
Granacci, Francesco: 17 (*n* 17)
Grassi, Orazio: 39
Graziani, Ercole: 103
Gregorio Magno, santo: 70
Gregorio XV (Alessandro Ludovisi): 83
Gregorio XVI (Bartolomeo Alberto Cappellari): 133
Gröninger, Gerhard: 46-47
Gröninger, Heinrich: 47
Grumo, Giovanna: 49
Guerra, Giovanni: 126
Guidi, Domenico: 18-19, 19 (*n* 27, 28), 43-44, 53, 57-58, 63-64, 81-83, 85, 88
Guidiccioni, Lelio: 18
Gulinelli, Giacomo: 131
Gulinelli, Giovanni: 131
Gustavo III di Svezia: 108
Hamilton, Gavin: 108
Herder, Johann Gottfried: 123
Hermanin, Federico: 13, 23-24, 24 (*n* 59), 25-26, 32, 39, 44, 48, 51, 68, 86, 103
Hermes: 42
Hesse, Carl von: 108
Hope, Henry: 87
Houdon, Jean-Antoine: 119
Ignazio de Azevedo, beato: 39
Ignazio di Loyola, santo: 13, 39, 88, 93, 97, 99
Imperiali, Giuseppe Renato: 102
Innocenzo X (Giovanni Battista Pamphilj): 13, 19, 42-43, 48, 51-52, 59, 196
Innocenzo XI (Benedetto Odescalchi): 77, 82-83, 93, 114
Ismeno: 56
Jandolo, collezione: 78, 82, 92, 127
Jenkins, Thomas: 108
Jennings, Henry: 108
Jesse: 68
Johann I di Schwarzenberg: 123
Kent, William: 81
Keil Eberhard, detto Monsù Bernardo: 38
Kologrivov, Jurij: 72-73
Kostka Stanislaw, santo: 39
Labruzzi, Pietro: 121
Lacke, Hans: 47
Landi, Taddeo: 41
Lanzi, collezione: 46
Latour, Pascal: 94
Lavagnino, Emilio: 156
Lawrence, Thomas: 129
Leda: 111, 146
Le Gros, Pierre: 79, 82-83, 88, 91-92, 97-98, 140
Lelli, Ercole: 103
Lemoyné, Jean-Baptiste II: 119
Leoni, Domenico: 61
Lironi, Giuseppe: 90, 146
Livi, Antonio: 88
Longino, santo: 20, 60
Lorenzo di Credi: 17 (*n* 12)
Luca, santo: 46, 148
Lucatelli, Giovan Pietro: 108
Lucenti, Girolamo: 18, 53
Lucio, santo: 126
Lücke, Johann Christian Ludwig von: 123
Ludovisi, Bernardino: 84, 93-94, 98, 125
Ludovisi, Ludovico: 42
Ludovisi, Niccolò: 45
Luigi XIV di Borbone: 19, 52, 72, 112
Maderno, Stefano: 35, 38, 46, 61, 72, 126
Magni, collezione: 65
Maidalchini, Olimpia: 42, 45, 51
Maille, Michel: 18, 65, 74-75
Maini, Giovanni Battista: 70, 86, 91, 102
Malvasia, Carlo Cesare: 38
Mandolini, famiglia: 74
Marabitti, Giuseppe: 97
Marabitti, Ignazio: 97, 98
Marabitti, Lorenzo: 97
Maratti, Carlo: 77, 80, 82, 83
Marchionni, Carlo: 101, 108, 121
Marco, santo: 32-33, 35, 148, 193
Marco Aurelio: 115, 117-118
Margani, famiglia: 74
Mari, Baldassarre: 50
Mari, Giovanni Antonio: 50, 52
Maria Maddalena, santa: 32, 48, 56, 67-68, 77-79, 84-85, 95, 98-101, 139, 152
Mariani, Giovanni Maria: 56
Marte: 90, 114, 152
Martina, santa: 46, 72
Martinielli, Valentino: 140
Massimiano: 78-79
Massimo, santo: 126
Matilde di Canossa: 52
Mattei, Ciriaco: 117
Mattei, Giuseppe: 117
Matteo, santo: 37-38, 70, 122, 144, 148
Mazza, Giuseppe Maria: 70-72, 95
Mazzini, Giuseppe: 150
Mazzuoli, Bartolomeo: 65, 92-93, 192, 197
Mazzuoli, Giovanni Antonio: 65
Mazzuoli, Giuseppe: 55, 65, 70, 73, 83-84, 88, 92, 142, 197
Medici, Alessandro de': 37
Medici, Cosimo III de': 43-44, 65, 85, 96
Medici, Ferdinando de': 109, 116
Medici, Lorenzo de': 16 (*n* 11)
Medusa: 118
Melendez, Ato: 27 (*n* 55)
Meneses, Luís de: 64, 75
Menghini, Niccolò: 46, 72
Mengs, Anton Raphael: 121
Mercurio: 82, 131
Merisi, Michelangelo: 38
Michelangelo - v. Buonarroti, Michelangelo
Michele Arcangelo, santo: 70, 140-141
Michele da Firenze, Michele di Niccolò Dini detto: 16 (*n* 8), 31, 193
Michelozzo di Bartolomeo: 16, 31
Michilli, Liborio: 113
Minerva: 147
Mochi, Francesco: 37-38, 64
Moderati, Francesco: 73, 82
Mollica, Giovanni: 150
Monaldi, Carlo: 82, 113
Mond, Frida: 32-33
Monica, santa: 44
Monnot, Pierre-Étienne: 19, 19 (*n*

- 27), 21, 77, 83-85
Montagu, Jennifer: 41, 57, 99
Montanari, Tomaso: 20
Monteleone, José Joaquín de: 79
Moratti, Francesco: 83
Morelli, Lazzaro: 50, 53
Morelli, Paolo: 77, 78, 82, 139
Mosca, Lorenzo: 122
Mosè: 156
Mouchy, Louis-Philippe: 145-146
Naldini, Paolo: 25 (n 54), 53, 57, 59, 68-69
Napoleone I – v. Bonaparte
Napolioni, Carlo Antonio: 108, 111
Nava Cellini, collezione: 140
Nervini, Giustino: 125
Nesso: 148
Nettuno: 23 (n 49), 65, 75, 79, 130
Nicod Sussmann, Margaret: 13, 25 (n 55), 26, 35-37, 56, 58, 70, 90, 104, 149
Nicodemo: 38
Nicola da Tolentino, santo: 43-44, 68, 86, 196
Nicoletti, Francesco: 101
Nilo: 13, 52, 119-120, 140
Nollekens, Joseph: 21, 104
Oceano: 26, 101-102, 198
Odescalchi, Livio: 77-78, 83, 85
Olindo: 13, 56, 197
Oloferne: 139
Oretti, Marcello: 42
Orizia: 85
Orsini, Domenico: 94
Ottoni, Lorenzo: 18, 21 (n 41), 88
Ovidio: 85
Oviedo, Andrea: 39
Pacetti, Andrea: 121
Pacetti, Camillo: 121
Pacetti, Vincenzo: 19, 21, 36, 47, 58, 81, 94, 100-101, 108-118, 121-123
Pacilli, Pietro: 99-100, 121
Pajou, Augustin: 87, 118-119
Pamphilj, Camillo: 19, 42-43, 59, 66
Pamphilj, Carlo: 66
Pamphilj, Costanza: 45
Pamphilj, Giovanni Battista – v. Innocenzo X
Pamphilj, Maria: 19, 42
Pamphilj, Nicola: 66
Pamphilj, Pamphilio: 42, 45
Pan: 147, 154
Panhay de Rendeux, Renier: 94
Panicali, canonico: 116
Paolo, santo: 27, 40, 45-46, 57, 99, 140, 148
Paolo II (Pietro Barbo): 9
Papaleo, Pietro: 142
Parabiacchi Altieri, Vittoria: 82, 84
Paribeni, Roberto: 24 (n 50)
Parodi, Filippo: 55
Pascoli, Leone: 39, 84
Pasinelli, Lorenzo: 71
Patrolo: 129
Pazzi Maria Maddalena de', santa: 74, 76, 89
Pellati, Francesco: 26 (n 55)
Pellé, Honoré: 81
Pellegrini, Alessio: 67
Pellegrini, Angelo: 39
Pellegrini, Bonaventura: 68
Pelosi, Claudia: 36, 73, 93, 120
Pericoli Niccolò, detto Tribolo: 37
Peroni, Giuseppe: 57
Perugini, Pietro Vannucci detto: 17
Petrovich, Pavel: 22
Piero Antonio da San Miniato: 120
Piero del Pollaiuolo: 16 (n 11)
Pietrangeli, Emidio: 79
Pietri, collezione: 37
Pietro Canisio (Pieter Canijs), santo: 39
Pietro d'Alcantara, santo: 74
Pietro da Cortona, Pietro Berrettini detto: 41, 46, 57, 66, 73
Pietro il Grande (Pietro I Romanov): 72
Pigalle, Jean-Baptiste: 146
Pimentel, Domenico: 77
Pinelli, Achille: 23 (n 49), 25 (n 54), 128, 129
Pinelli, Bartolomeo: 23 (n 49), 25 (n 54), 126, 128, 129, 150
Pinelli, Giovanni Battista: 128
Pinturicchio, Bernardino di Betto detto: 17
Piò, Angelo Gabriello: 94-95
Pio II (Enea Silvio Piccolomini): 16 (n 11)
Pio IV (Giovanni Angelo Medici): 21, 23 (n 49)
Pio VI (Giovanni Angelo Braschi): 121-122
Pio VII (Barnaba Niccolò Maria Luigi Chiaramonti): 120, 148
Pio IX (Giovanni Maria Mastai Ferretti): 155
Piola, Domenico: 55
Pisani, Giuseppe: 123
Pistolesi, Erasmo: 102-103
Plinio il Vecchio: 15
Poerson, François: 95
Polifemo: 62-63
Pollak, Ludwig: 13, 26, 26 (55), 35-37, 56, 58, 70, 72, 76-77, 83, 90
Pomponio Gaurico: 16
Porta, Giovanni: 79
Portinari, Beatrice: 131
Poussin, Claude: 140
Pozzo, Andrea: 39, 88
Prometeo: 157
Puccini, Giacomo: 22
Puitfarre: 108
Raffaello – v. Sanzio
Raggi, Antonio: 47-50, 53-55, 57, 63-64, 66, 68, 75, 79, 82, 100, 140, 142
Raggi, Lorenzo: 49
Raggi, Maria: 48-49
Raggi, Oreste: 128
Raggi, Ottaviano: 49
Raguzzini, Filippo: 92
Raimondo da Peñafort, santo: 67
Rainaldi, Carlo: 75
Ranieri, santo: 74-75
Ravajoli, Domenico: 38
Regine, Pietro: 124
Reni, Guido: 38, 40, 56
Retti, Leonardo: 57, 75
Reyff, Giacomo: 62-63
Ricci, Franco Maria: 38
Ricordi, Giulio: 22
Righetti, Francesco: 87
Righi, Francesco: 57
Righi, Tommaso: 101
Rinaldi, Giovanni: 75
Rissotto, Lidia: 49
Rocchi, Mariano: 99, 142
Rodney, George Brydges: 87
Romolo: 88-90, 145
Rondone, Alessandro: 96
Rosa da Lima, santa: 26, 60-61, 68
Rospigliosi, famiglia: 63
Rossi, Angelo de': 88, 91
Rossi, Domenico de': 87
Rossi, Giovan Francesco de': 48, 59
Rossi, Vincenzo de': 36
Rossini, Pietro: 102
Rotti, Petronilla: 108
Roubiliac, Louis-François: 104
Rubens, Pieter Paul: 19, 117
Rusconi, Camillo: 19, 21, 79-82, 86, 88, 93, 95-96, 99-101, 104, 125-126, 139
Rusconi, Giuseppe: 39
Rysbrack, Michael: 104
Sacchetti, Ottavia: 63-64
Sacchi, Andrea: 68
Salvi, Nicola: 101-103
Sandrart, Joachim von: 20
Sangiorgi, Giuseppe: 137
Sanmartino, Giuseppe: 122, 124-125
Sannesio, Francesco: 18
Sansone: 133
Sansovino, Andrea Contucci detto: 32
Sansovino, Jacopo Tatti detto: 17, 32, 34-36, 129, 193
Santangelo, Antonino: 13, 25, 26, 39, 48, 65, 68-69, 73, 86
Sanvitale, Giacinta: 44
Sanzio, Raffaello: 34, 46, 129-130, 153
Sartorio, Pietro: 124
Savelli, Giulio: 112
Savini, famiglia: 68
Scaramuccia, Domenico: 96
Schiaffino, Francesco Maria: 79
Schlözer, August Ludwig: 123
Schlözer, Dorothea: 123
Schmid, Johann Jacob: 123
Scudellari, Giovanni: 129
Sebastiani, Cesare: 46
Sebastiano, santo: 32, 90, 148
Segni, Cristoforo: 42
Seneca: 38
Sestieri, Ettore: 64
Settimio Severo: 117, 121
Sfondrati, Paolo Emilio: 126
Sforzini, Livia: 39-40, 43, 50-51, 56, 58, 72, 80, 92, 101, 118-120, 130
Shrewsbury, lord – v. Chetwynd-Talbot
Sibilla, Gaspare: 13, 117, 119-120
Sigel, Tony: 59
Sigfrido: 133
Signorelli, Luca: 17
Simonetti, collezione: 65
Sisto III: 98, 125
Sisto IV (Francesco della Rovere): 118
Sisto V (Felice Peretti): 46, 112
Smith, John Thomas: 104
Smith-Barry, James: 109
Sofocle: 133
Soffronia: 13, 56, 197
Soldani Benzi, Massimiliano: 72, 84-85, 90
Solimena, Francesco: 69, 107
Sousa, Luís de: 65
Spada, Orazio: 57
Spada, Virgilio: 40, 46, 48, 57
Stampa di Soncino, Teresa: 131
Stanley, Carl Frederik: 123
Susanna: 131, 137
Susanna, santa: 82, 87, 105
Tacca, Pietro: 17
Tadolini, Adamo: 131
Talia: 132-133
Targone, Pompeo: 126
Tasso, Torquato: 56, 128
Tedeschi, Giovanni Antonio: 77
Temple, Henry: 108
Tenerani, Pietro: 131
Teresa d'Avila, santa: 23 (n 49), 61, 103, 132, 146
Testa, Francesco: 105
Tevere: 35, 120, 130
Théodon, Jean Baptiste: 87-88
Thorpé, John: 39, 91
Tiburzio, santo: 126
Tischbein, Heinrich Wilhelm: 123
Titi, Filippo: 71, 88
Tobiolo: 67, 150
Todini, Michele: 62-63
Tomassi, Alessandro: 25, 25 (n 52), 59, 96
Torelli, Felice: 103
Torlonia, Giovanni: 21, 22 (n 45), 26, 34, 36, 38, 47-48, 58, 62, 76, 80-81, 93-94, 100, 108-118
Torlonia, Leopoldo: 44
Torriani, Carlo: 68
Torrighiani, Pietro: 17 (n 17)
Toscanini, Arturo: 22
Totti, Pompilio: 40
Travani, Pietro: 85
Tribolo – v. Pericoli Niccolò
Trincheri Scavino, Maria: 69
Trippel, Alexander: 122-123
Trippel, Bernhard: 123
Troisi, Pietro Paolo: 88, 90
Tuccia: 80
Tuti, Bruno: 124-125
Urbano I: 48, 126
Urbano VIII (Maffeo Barberini): 20, 20 (n 33), 46, 77
Vaccà, Davide: 81
Vaccaro, Domenico Antonio: 70
Vaccaro, Lorenzo: 69-70
Valadier, Giovanni: 108
Valadier, Giuseppe: 105
Valadier, Luigi: 99, 105
Valeriano, santo: 126
Vannelli, Angelo: 52
Varchi, Benedetto: 17
Vasari, Giorgio: 17, 32, 37, 120
Vecchietti, Bernardo: 17, 17 (n 20), 18
Venere: 65, 108-109, 113, 145, 148, 151, 157
Vesta: 80
Visconti, Ennio Quirino: 21 (n 42), 121
Visconti, Giovanni Battista: 120
Vitaliano, Gioacchino: 97
Viva, Angelo: 122
Vleughels, Nicolas: 95
Volpatto, Giovanni: 148
Volpicella, Scipione: 124
Vryburch, Adrian: 47
Weireich, Ignaz: 156
Wiedewelt, Johannes: 123
Winckelmann, Johann Joachim: 108
Wyatt, James: 129
Zaccaria, santo: 19 (n 29), 68, 75
Zanotti, Antonio: 147
Zeloni, Alessandro: 102-103
Zeri, Federico: 101
Zeus: 123
Zuccari, Taddeo: 56
Zucchi, collezione: 126-127

Copia Autore Cristiano Giometti

Grazie per avere acquistato la versione digitale del volume

Le è riservato uno sconto sull'acquisto della versione cartacea sul ns. sito

www.gangemi.com

*nella sezione **offerte riservate***

Copia Autore Cristiano Giometti

