
Formule per scolpire. Committenza, mercato e pratiche di bottega nei contratti notarili romani del Seicento

Cristiano Giometti

*I cambiamenti nelle formule contrattuali
rivelano il crescente successo della scultura barocca*

Nel giungere a Roma all'inizio di ottobre del 1580, Michel de Montaigne ebbe la sensazione di assistere a uno spettacolo grandioso e desolato al tempo stesso, in cui le testimonianze di un glorioso passato convivevano con le miserie del presente, con «les avenues [...] incultes et steriles, soit par le défaut du terroir», ma soprattutto per l'apparente assenza di «manoeuvres et hommes qui vivent du travail de leurs mains». Un centro incardinato sulla corte e sulla nobiltà, popolato di carrozze, prelati e dame, dove pareva impossibile imbattersi, come a Parigi, in qualche «rue marchande» ma solo in palazzi e giardini¹.

L'idea di una città consumatrice e sostanzialmente parassitaria si è protratta anche nei secoli successivi, nelle impressioni dei numerosissimi viaggiatori come negli studi specialistici di storia economica che hanno approfondito le ricerche sulla finanza pubblica e privata, lasciando a margine i progressi del commercio e dell'artigianato. Un campo solo di recente investigato, che ha portato alla luce una vivacità produttiva affatto secondaria soprattutto nel settore dei beni di lusso, realizzati per le necessità interne ma destinati parimenti all'esportazione. In un agglomerato urbano che nel 1622 contava 114.000 abitanti erano attive più di 5.600 botteghe, molte delle quali dedite alla creazione di oggetti di pregio: basti pensare che nella sola Roma erano aperti ben 97 laboratori di oreficeria, 15 di pellicceria e circa 191 tra battiloro, corniciai, medagliai e

coramari. Ugualmente massiccia era la compagine di falegnami, tornitori, intagliatori e fabbricanti di carrozze (415), e quella dei mastri muratori (388), che oltre alle consuete attività edilizie erano spesso impegnati in operazioni di alta specializzazione sotto la direzione dei più noti architetti del tempo. Sul versante più squisitamente artistico, i 41 pittori «di quadri» erano serviti da 16 rivenditori di colori, mentre 78 botteghe di scalpellino approntavano marmi e travertini per gli studi di scultori e restauratori, di cui purtroppo non si conosce il numero ma che si può approssimativamente stimare di poco superiore alle 30 unità². Le tracce materiali di questa crescente produzione d'arte sono testimoniate, oltre che dalle opere stesse, da una considerevole quantità di documenti con cui si formalizzavano gli impegni tra l'artista e il committente, secondo una prassi antica che ora si viene declinando in numerose forme e varianti³.

Soprattutto nel campo della scultura, ove determinante si rivela il costo dei materiali, la stipula di un contratto davanti ad un notaio era un passaggio imprescindibile che si verificava solo dopo una serie preventiva di contatti diretti tra le parti e quindi in un momento già avanzato del processo creativo. La figura del «procuratore», incaricato di gestire i contatti preliminari con gli artisti e poi di seguire le fasi del cantiere, entrava in gioco perlopiù quando il committente risiedeva in un'altra città e non aveva dunque

modo di occuparsi dei lavori di persona⁴. L'*instrumentum* non era tuttavia l'unica forma di certificazione e, accanto ad esso, cominciarono ad imporsi le scritture private, altrettanto vincolanti sul piano della legittimità e certamente meno costose per l'eliminazione delle spese notarili⁵. Non era poi improbabile che si tornasse di fronte ad un giudice o a un perito alla conclusione dell'affare per cause che, in linea di massima, si possono riassumere in un ritardo nella consegna dell'opera o nel mancato esborso allo scultore di tutte le rate pattuite. La scansione dei pagamenti prevedeva una somma consistente come acconto iniziale per consentire l'avvio dei lavori, alcune rate intermedie proporzionali all'avanzamento dell'opera e il saldo finale, spesso accompagnato da un premio, a discrezione del committente, le cui caratteristiche, di norma, non sono specificate nel contratto.

La ricchezza di informazioni che si possono ricavare da questi atti è tale da offrire molteplici livelli di lettura e spunti di ricerca interdisciplinari equamente apprezzabili per la storia dell'economia, del diritto e dell'arte. Prima di prendere vita sotto i colpi euritmici dello scalpello, una scultura iniziava la sua esistenza attraverso la parola scritta che ne definiva la grandezza e la forma, il valore ed il tempo di esecuzione; come per osmosi, le pratiche e le consuetudini di bottega trovavano eco e legittimazione nello stile delle formule giuridiche. Queste carte sono dunque tasselli necessari per ricostruire il fitto tessuto di

microstorie che ha generato l'«industria dell'arte» barocca e, con il proliferare delle statue nelle piazze e sulle facciate delle chiese, ha fatto della scultura una protagonista della vita quotidiana del tempo⁶.

La scelta di far ricorso agli uffici notarili per la stesura di un contratto non era dunque vincolante e le varie istituzioni pubbliche, così come i mecenati privati, sembrano decidere di volta in volta il da farsi, a seconda delle circostanze. Nel 1659, la Congregazione del Monte di Pietà si rivolse al notaio Rignano per stabilire i capitoli dell'accordo con Domenico Guidi chiamato a scolpire il rilievo dell'altare maggiore della cappella dell'arciconfraternita raffigurante il *Compianto sul Cristo Morto* (1667-1676) e, al contempo, formalizzò con il fornitore di marmi Giovanni Battista Frugone le modalità di consegna del materiale che doveva essere «di ottima pasta statuaria, bianca senza nei, ò macchie di sorte alcuna»⁷. Anche la Fabbrica di San Pietro si tutelava con la stipula di una *obligatio* soprattutto per l'acquisto di grandi quantità di marmi come accadde nel 1648 quando Filippo Frugone e Luca Berrettini si impegnarono a far giungere a Roma, entro ottobre, i blocchi già sbazzati per la monumentale pala in cui Alessandro Algardi avrebbe scolpito il miracoloso *Incontro tra San Leone Magno e Attila* (1646-1653) per l'omonimo altare della basilica Vaticana⁸. Allo stesso modo, il principe Don Camillo Pamphilj, figlio di Olimpia Aldobrandini e incaricato di sovrin-



1. L. Ottoni, Angelo, 1709-1712, Roma, chiesa di Sant'Ignazio, cappella Sacripanti.

tendere ai lavori della chiesa di famiglia in piazza Navona, fece rogare al notaio Jacopo Simoncelli il contratto per le opere che Ercole Ferrata si accingeva a realizzare, e cioè il rilievo con una «Istoria di S. Emerentiana d'altezza di palmi 20, e di larghezza di palmi 15 centinata conforme la nicchia» e «la Statua di S. Agnese di tutto rilievo di palmi 12 in circa, con due Angeli, sopra l'arco della Cappella di detta Santa di palmi 9 in circa». Ferrata doveva eseguire i modelli in piccolo e poi a grandezza naturale che sarebbero rimasti, come di consuetudine, di proprietà del committente, ed era vincolato a terminare tutto il lavoro entro due anni a partire dal primo di agosto del 1648, «altrimenti passato detto tempo, e' non essendo finite le dette opere come sopra, ò pure non essendo di total gusto di Sua Eccellenza possa il medesimo Signor Principe farle finire, ò pur farle rifare da altri [...] à tutti li danni, spese et Interessi di esso Signor Ercole». Per parte sua, Don Camillo si impegnava a pagare allo scultore 1.000 scudi per la pala d'altare e 600 per la statua della santa e i due angeli; nell'immediato sborsava 250 scudi per consentire l'avvio dei lavori sui modelli in grande «et il resto di mano in mano, che si verrà facendo le dette opere». Il principe si accollava inoltre le spese del marmo, comprese le operazioni di sbazzatura e di trasporto, e metteva a disposizione di Ferrata «un garzone, e li tavolini, verzette, et altre cose necessarie» ed anche «una stanza per poter modellare e riposare a sua requisitione»⁹. Men-

tre la statua di *Sant'Agnese* fu effettivamente collocata in situ nel 1664, il rilievo non fu mai portato a termine per la mancata consegna di alcuni blocchi di marmo da parte di Don Camillo e la sezione superiore dell'opera, eseguita solo a stucco da Ferrata, fu scolpita da Leonardo Retti entro il 1709¹⁰.

Se gli uffici dello scultore erano un nodo fondamentale dei capitoli contrattuali, altrettanto essenziale era la questione della consegna dei materiali, con tutte le problematiche legate al reperimento e ai mezzi di trasporto. Il già citato accordo firmato il 10 novembre del 1659 da Giovanni Battista Frugone con il Monte di Pietà obbligava il mercante a «condurre, o far condurre, e consegnare nella Ripa grande di Roma Un Marmo di altezza di palmi dicisette, e due terzi, [...] della cava del franzone», valutato 30 scudi la carrettata, per un totale di 300 scudi, cifra comprensiva dei costi di «abbozzatura [...] in conformità del modello che gli sarà dato dal Signor Guidi» scultore. All'arciconfraternita spettavano le spese di «scaricatura dalla barcha, e gabella della dogana», ma non quelle per i marinai che avrebbero prestato «l'opera loro, l'ordogna della barca, funi, argani, et ogni altra cosa che Saria in barca, si per imbarcarlo, come per ogni altro lavoro necessario per estrarlo». Il povero Frugone era chiamato a evadere l'ordine entro il gennaio successivo, ma doveva sperare che tutto si svolgesse senza intoppi; se i «tempi disastrosi» avessero impedito il viaggio o la qualità del

2. V. Felici, *Angelo*, 1709-1712, Roma, chiesa di Sant'Ignazio, cappella Sacripanti.



materiale non avesse soddisfatto lo scultore, il Monte si riservava «di poterlo pigliare da qualsivoglia altrui persona a tutti li suoi danni, spese et interessi etiam di maggior prezzo, oltre la restituzione delli detti scudi 300 moneta»¹¹. In questa circostanza l'operazione andò a buon fine, tuttavia qualche anno più tardi la compagnia di Filippo e Giacomo Frugone subì un grave danno in occasione della fornitura dei marmi per gli *Angeli con i simboli della passione* destinati al ponte di Castello¹². I fatti sono riassunti in una relazione non scevra di accenti drammatici ma certamente non lontana dalla realtà. Nonostante le grandi difficoltà di estrazione dovute ai rigori dell'inverno, «che in quelle alte Montagne [di Carrara] fa Pioggie, Neve, e Ghiaccio», i Frugone riuscirono a far pervenire a Roma «li dieci pezzi di Marmi d'ottima perfezione, [...] secondo li Profili, e Disegni fatti, e sottoscritti di propria mano del Signore Cavaliere Bernini». Tuttavia qualcosa non piacque al sovrintendente «che ricusò indebitamente l'ultimo pezzo [...] benché fosse bonissimo, e molto ben servibile». I Frugone furono dunque costretti a sostituire il blocco a loro spese ma ciò non fu sufficiente a tutelarli da ulteriori guai: infatti al momento della consegna degli ultimi due pezzi, richiesti per fare le copie degli *Angeli con la corona di spine* e con il titolo della *croce*, che papa Clemente IX intendeva inviare a Pistoia, i fornitori si videro nuovamente rifiutare il materiale, ma questa volta si opposero a rimpiazzare i marmi «per non ricevere maggior danno dallo scoperto odio del detto Cavaliere». Oltre alla testimonianza resa da tutti gli scultori coinvolti nell'impresa che ribadirono la qualità della «pasta statuaria», i Frugone portarono una prova definitiva della bontà del loro operato: «E che li due ultimi Marmi [...] fossero buoni, e di ottima esquisitezza si puole ocularmente conoscere da tutti, mentre dopo il decorso di molti Anni ne hanno venduto uno, che hà servito [...] in fare li due Angeli che stanno sopra il Cornicione dell'Altare in Sant'Ignazio dell'Eminentissimo Signore Cardinale Sacripanti fatto dal Signor Lorenzo Ottoni Scultore, onde chiaramente risulta il gran livore, che ha praticato il detto Cavaliere con li detti Frugoni» (fig. 1)¹³.

Il marmo poneva dunque problemi di estrazione e trasporto, ma il bronzo preoccupava molto committenti e artisti per i costi elevati e le difficoltà della tecnica esecutiva. Un getto andato male poteva compromettere una carriera o quantomeno minare la stabilità di uno scultore, ed anche un maestro affermato come Algardi sperimentò sulla sua pelle questa esperienza

quando vide fallire la prima colata della monumentale statua di Innocenzo X¹⁴. Non si poteva rischiare di perdere una sola libbra di metallo; l'attenzione affannosa che si viveva nella fonderia si riflette dunque nelle carte e nella precisione spasmodica con cui sono descritte le quantità di materiale per ogni singolo elemento da eseguire. Nel 1656 la Reverenda Fabbrica di San Pietro deliberò di dotare ciascun altare della basilica di quattro candelieri e una croce di bronzo, un'impresa di notevole impegno che doveva inizialmente essere affidata ai soci Giovanni Artusi e Domenico Guidi, entrambi esperti fonditori. In ragione dell'entità del lavoro, la commissione fu debitamente predisposta con una serie di capitoli redatti sotto la supervisione del Tesoriere Pontificio, monsignor Giacomo Franzone. Per ogni candeliere si dovevano impiegare 90 libbre di metallo da pagare 5 giulij e mezzo la libbra, «intendendosi però il loro prezzo [...], non quando saranno gettati, e rozzi senza esser rinettati, ma da pesarsi doppio, che saranno stati ripoliti, rinettati e totalmente perfetti». Per le croci, il cui peso era previsto entro e non oltre le 100 libbre, il valore saliva ad 8,55 giulij; naturalmente in queste stime non rientrava l'anima in ferro che veniva considerata a parte. Si richiedeva inoltre di non effettuare saldature, «né d'argento, né di rame, né d'altra qualsivoglia sorte», ma di utilizzare solo «viti, o incastri». La consegna del lavoro, da iniziare nel gennaio 1657, era prevista entro sei mesi e, subito dopo la prima gettata e l'approvazione da parte di monsignor Franzone, si sarebbero sbersati i danari per iniziare a pagare gli «uomini della rinettatura». Infine, in previsione di dotare le croci di un crocifisso, si invitava Guidi ad eseguire un modello per poi convenire sul relativo prezzo¹⁵. Qualche dettaglio, tuttavia, non fu gradito all'onnipresente Bernini che, dopo una serie di colloqui con papa Alessandro VII e monsignor Virgilio Spada, riuscì ad esautorare i due maestri scelti e a far redigere nuovi capitoli ratificati dalla Fabbrica il 17 marzo del 1657. Il cavaliere avrebbe dunque sovrinteso l'impresa, fornendo anche i disegni per l'intero apparato decorativo, mentre tra le maestranze chiamate a collaborare restava confermato il solo Artusi insieme ai fonditori Giovan Pietro del Duca, Paolo Carnieri e Angelo Pellegrini, cui si aggiunsero il falegname Giovanni Maria Giorgetti e lo scultore Ercole Ferrata¹⁶.

I capitoli contrattuali allegati agli atti notarili, come quelli appena esaminati, erano di necessità presenti anche nelle scritture private, seppur con molteplici varianti formali. Il ricorso a quelle che



3. F. Nuvolone, lavabo di sagrestia, 1690, Roma, chiesa di Sant'Andrea al Quirinale.

generalmente venivano definite «polizze» era assai frequente ed era indifferentemente praticato da tutte le fasce della committenza. Nel 1664, i padri Teatini di Sant'Andrea della Valle al momento di allogare le statue per la facciata della loro chiesa fecero firmare agli scultori Ferrata, Guidi e Fancelli una polizza «sottoscritta di propria mano di detti Contraenti», alla presenza di due testimoni ed in doppia copia, «acciò ciascuno habbia la sua»¹⁷. La duplicazione del documento pare essere un passaggio necessario per tali accordi contrattuali privati che prescindevano dall'autorità del notaio, mentre era pratica meno frequente per gli atti notarili veri e propri¹⁸. Nel caso di opere di ridotta entità tali forme di certificazione erano regolarmente praticate. I Gesuiti di Sant'Andrea al Quirinale affidarono a Francesco Nuvolone l'esecuzione del

lavabo di sacrestia, stipulando un accordo «da valere come qualsivoglia Scrittura pubblica di Notaro». Lo scultore, che già aveva presentato un modello insolitamente di marmo, doveva portare a termine il lavoro nell'arco di quattro mesi, occupandosi della lustratura e della completa messa in opera di tutte le parti; se la consegna fosse avvenuta nei termini previsti della «Madonna d'Agosto», oltre ai 54 scudi pattuiti il responsabile della Compagnia di Gesù, Giovan Francesco Durazzi, avrebbe aggiunto alla cifra un premio di 6 scudi (fig. 3)¹⁹.

I padri gesuiti non precisarono nella loro polizza che Nuvolone dovesse scolpire le figure del lavabo «di sua propria mano», forse per il rapporto di fiducia con lo scultore che aveva già lavorato per loro in Sant'Ignazio. Tuttavia non è infrequente imbattersi in questa formula che in qualche maniera tendeva a garantire i mecenati sull'effettivo impegno del maestro, almeno sulla carta. I grandi cantieri berniniani erano per loro natura affollati di allievi e collaboratori del cavaliere²⁰, ma anche Alessandro Algardi aveva una bottega con molti aiuti di cui si serviva regolarmente. Nel contratto per il monumento di papa Leone XI in San Pietro (1634-1644) gli fu ordinato di realizzare «di sua propria mano tutte le figure, che si dovranno collocare nel suddetto deposito»; nonostante la precisa disposizione è tradizionalmente accettato che a scolpire le due allegorie della *Magnanimità* e della *Liberalità* furono i suoi assistenti Ercole Ferrata e Giuseppe Perone, che pure si attennero ai disegni e ai modelli del maestro²¹. Non era dunque facile impresa per il committente forzare con una formula i meccanismi rodati di una bottega di scultura e forse il fine ultimo non era neppure quello: l'interesse principale era di accaparrarsi un'opera di alta qualità, che mostrasse ben visibile quel marchio di fabbrica che la rendeva identificabile senza indugio come un lavoro di Bernini piuttosto che di Algardi. La collaborazione fattiva dei giovani dello studio era dunque un costume acquisito di cui erano ben consapevoli anche i committenti, ma questa prassi, quasi per un tacito accordo tra le parti, non affiora mai in sede contrattuale, ed anche la succitata espressione «di sua propria mano» comincia lentamente a scomparire con l'avanzare del secolo²². A palesare queste occulte presenze sono piuttosto gli sporadici riferimenti riportati nelle guide di Roma o nelle biografie degli artisti. Baldinucci, ad esempio, racconta che Ferrata, in occasione dei lavori per la fontana da inviare in Portogallo al conte di Ericeira, si affidò in buona parte all'ausilio del suo allievo Michel Maille²³, mentre

Lione Pascoli rivela che Guidi, a causa della grande mole di commissioni, «astretto era a ridarle [...] a professori mediocri che a buon mercato lavoravano»²⁴.

Le scritture regolavano accuratamente le relazioni commerciali, ma non i rapporti tra maestri e allievi e molto spesso i cosiddetti giovani entravano a bottega senza che ne venisse formalmente preso atto²⁵. Nella tante scuole di scultura di Roma si imparava a modellare e ad usare lo scalpello, per poi lavorare a fianco del «professore

primario»; le storie più segrete di quelle stanze non sono state scritte di fronte ad un notaio e con formule stabilite dal diritto, piuttosto ci sono giunte attraverso racconti di vita, spesso per voce di uomini emotivamente coinvolti e, come tali, svelano l'altra faccia della medaglia di quell'operoso mondo barocco.

Cristiano Giometti
Pisa

NOTE

¹ M. de Montaigne, *Journal de voyage*, a cura di F. Rigolot, Paris 1992, p. 117. Per ulteriori considerazioni su Montaigne e il suo approccio con Roma si veda E. Hodges, *Urban Poetics in the French Renaissance*, Aldershot, 2008, pp. 103-120.

² I dati sono tratti da J. Delumeau, *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI^e siècle*, Paris, 1959, pp. 129-130; R. Ago, *Economia barocca. Mercato e istituzioni nella Roma del Seicento*, Roma, 1998, pp. 5-9. La stima sulle botteghe di scultori all'inizio degli anni Venti del Seicento è stata elaborata sulla base dei dati anagrafici dei maestri italiani e stranieri attivi a Roma in quegli anni.

³ Sul tema dei contratti di artisti in epoca moderna si vedano H. Glasser, *Artists' Contracts of the Early Renaissance*, New York, 1972; M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978; M. O'Malley, *The Business of Art: Contracts and the commissioning process in Renaissance Italy*, New Haven-London, 2005.

⁴ La nomina del procuratore era prassi frequente anche per le commissioni di pittura; si veda ad esempio, la nomina di Francesco Mainardi quale procuratore a Roma del patrizio anconetano Pietro Nembrini per seguire l'esecuzione della pala commissionata a Carlo Maratta nel 1671 raffigurante *San Francesco di Sales presentato da San Nicola alla Madonna e Gesù Bambino, con Sant'Ambrogio*, oggi alla Pinacoteca Comunale di Ancona, Archivio di Stato di Roma (ASR), *30 Notai Capitolini*, Ufficio 9, vol. 428, ff. 270r-v, 299r, pubblicato in C. Giometti, *Carlo Maratta intorno al 1670: novità e precisazioni*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 96, 2008, pp. 65-76.

⁵ Sul tariffario dei notai romani si veda Ago, *Economia barocca*, cit., p. 133.

⁶ La citazione è tratta dal fondamentale studio di J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, Milano, 1991.

⁷ ASR, *30 Notai capitolini*, Ufficio 28, vol. 273, 10 novembre 1659, ff. 256 r-v, 287r (contratto di Guidi); ff. 255 r-v, 288 r-v (contratto di Frugoni). Per la decorazione scultorea della cappella del Monte di Pietà si rimanda a L. Salerno, *La Cappella del Monte di Pietà di Roma*, Roma s.d.; A. Schermer, *Die Kapelle des Monte di Pietà in Rom: Architektur und Reliefausstattung im römischen Barock*, Weimar, 2009; C. Giometti, *Domenico Guidi (1652-1701). Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, 2010, catt. 8.S, 25.S.

⁸ ASR, *30 Notai capitolini*, Ufficio 38, vol. 26, 3 marzo 1648, ff. 334 r-v, 423r (segnalato in J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, 1985, II, p. 359 cat. 61).

⁹ Il documento, datato 23 luglio 1660, è pubblicato in L.

Montalto, *Ercole Ferrata e le vicende litigiose del bassorilievo di Sant'Emereziana*, in «Commentari», VIII, 1957, pp. 47-68.

¹⁰ La lunga vertenza che vide protagonisti l'erede di Ferrata, Pietro Bainsi e i Pamphilj è riassunta in Montalto, *Ercole Ferrata*, cit. Sulle opere di Ferrata per Sant'Agnesa in Agone si veda O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, 1999, pp. 3-4.

¹¹ ASR, *30 Notai capitolini*, Ufficio 28, vol. 273, 10 novembre 1659, ff. 255r-v, 288 r-v. Sulle problematiche relative all'estrazione del marmo dalle cave di Carrara nelle diverse epoche si vedano C. Klapisch-Zuber, *Carrara e i maestri del marmo*, Massa, 1973; Montagu, *La scultura barocca romana*, cit., pp. 21-47; M. Musetti, *I mercanti di marmo del Settecento*, Bologna, 2007. Sulle indicazioni fornite dagli scultori per i tagli dei marmi e la sbazzatura si rimanda a J. Montagu, *Disegni, Bozzetti, Legnetti and Modelli in Roman Seicento Sculpture*, in *Entwurf und Ausführung in der Europäischen Barockplastik*, München, 1986, pp. 9-30.

¹² Per le vicende della decorazione del ponte Sant'Angelo si rimanda a M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park-London 1974; L. Cardilli Aloisi, M.G. Tolomeo Speranza, *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma, 1988; Ferrari, Papaldo, *op. cit.*, pp. 455-460.

¹³ Tutte le citazioni sono tratte da ASR, *Camerale III*, 1931, fasc. anno 1715 (Marmi per le statue di Ponte Sant'Angelo), pubblicato in Cardilli Aloisi, Tolomeo Speranza, *La via degli angeli*, cit., pp. 260-61. Il marmo rifiutato da Bernini fu dunque utilizzato da Lorenzo Ottoni che scolpì uno degli *Angeli* per l'altare della cappella Sacripanti in Sant'Ignazio, mentre il secondo fu affidato a Vincenzo Felici (fig. 2). Per queste opere si veda L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1734 della Biblioteca Comunale Augusta di Perugia*, Treviso, 1981, p. 212; Ferrari, Papaldo, *Le sculture del Seicento*, cit., p. 170.

¹⁴ Racconta Bellori che «terminati dunque i modelli e le cere, o fosse disgrazia o malizia di alcuno, per la soverchia confidenza ch'egli teneva in uno operaio, il getto non riuscì altrimenti e la statua andò male. Laonde Alessandro si afflisse tanto di questa disgrazia quasi vi avesse perduto la sua riputazione» (G.P. Bellori, *Le vite de' pittori scultori e architetti moderni*, a cura di E. Borea, Torino, 1976, II, p. 411). Per la statua di *Innocenzo X*, poi gettata una seconda volta e collocata nel salone degli Orazi e Curiazi in Campidoglio nel 1650, si veda Montagu, *Alessandro Algardi*, cit., II, p. 428 cat. 152.

¹⁵ Archivio della Fabbrica di San Pietro (AFSP), Arm. 7, F. 467, ff. 300r-303v, citato in Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 29-30. Una copia del contratto è conservata anche in ASR,

30 *Notai*, uff. 38, vol. 34, 13 dicembre 1656, ff. 1098r-1101v, 1142r-v, 1144r.

¹⁶ Tra il 1657 e il 1658, Giorgetti eseguì i modelli di noce delle croci e dei candelieri, poi fusi da Pellegrini, del Duca e Artusi; nel giugno del 1658 Ferrata fu pagato per il modello in cera per il *Cristo morto*, e nel 1659 per quello del *Cristo vivente*, modelli che furono poi gettati in bronzo da Paolo Carnieri. Per queste opere si rimanda al contributo fondamentale di R. Battaglia, *Crocifissi del Bernini in San Pietro*, «Quaderni di Studi Romani», XII, Roma, 1942, e ai più recenti interventi, con bibliografia riassuntiva, di U. Schlegel, *I crocifissi degli altari in San Pietro in Vaticano*, in «Antichità viva», XX, 6 (1981), pp. 37-42; Ferrari, Papaldo, *Le sculture del Seicento*, cit., p. 576; C. Savettieri, *Giammaria Giorgetti. Candelieri (1657-1659), su disegno di Gian Lorenzo Bernini; Ercole Ferrata. Crocifissi (1658-1661), su disegni di Gian Lorenzo Bernini*, in A. Pinelli, a cura di, *La Basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena, 2000, pp. 806-807.

¹⁷ ASR, *Corporazioni Religiose*, Teatini di Sant'Andrea della Valle 2119, fasc. 39, 25 aprile 1664 (polizze di Ercole Ferrata e Domenico Guidi), 14 maggio (polizza di Jacopo Antonio Fancelli), c.n.n. Per una storia delle fasi del cantiere di Sant'Andrea della Valle si vedano H. Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture 1580-1630*, London, 1971, pp. 146-155, e da ultimo D. Ferrara, *La fabbrica di Sant'Andrea della Valle: problemi e interpretazioni*, in A. Costamagna, D. Ferrara, C. Grilli, *Sant'Andrea della Valle*, Milano, 2003, pp. 17-68 2003, pp. 17-68. Sulla facciata della chiesa teatina e la sua ornamentazione scultorea si vedano in particolare F. Fasolo, *Carlo Rainaldi e il prospetto di S. Andrea della Valle*, in «Palladio», n.s., I, (gennaio-marzo 1951), pp. 34-38; Ferrari, Papaldo, *Le sculture del Seicento*, cit., pp. 32-34.

¹⁸ Sul problema della doppia copia degli atti notarili a Roma si veda L. Nussdorfer, *Brokers of Public Trust: Notaries in Early Modern Rome*, Baltimore 2009, p. 179. Nel corso del Seicento si deve tuttavia rilevare che alcuni contratti venivano consegnati in copia ai contraenti: solo per portare un esempio, gli atti con cui Guidi si impegnava a realizzare la già citata pala d'altare della cappella del Monte di Pietà e Frugoni a fornire il marmo necessario si trovano sia all'Archivio di Stato di Roma (cfr. nota 7) che all'Archivio Storico della Banca di Roma (Monte di Pietà, *Istrumenti*, I.3, 15, 1658-1664, rispettivamente ff. 45r-v; 43r-44r).

¹⁹ *Archivium Romanum Societas Jesu, Fondo Gesuitico* 1227, Opere d'arte: 1584-1703, 23 aprile 1690, c.n.n., pubblicato in Appendice. Per l'attività di Francesco Nuvolone (doc. 1686-1696) si vedano A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano, 1996, pp. 830-831; Ferrari, Papaldo, *Le sculture del Seicento*, cit., pp. 96, 174, 343.

²⁰ Si veda a questo proposito il saggio di J. Montagu, *Bernini sculptures not by Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini. New Aspects of His Art and Thought*, a cura di I. Lavin, University Park-London, 1985, pp. 25-43.

²¹ Il contratto per il monumento di Leone XI è pubblicato in O. Pollak, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, Vienna, 1931, II, pp. 281-285 doc. 907. Per ulteriori notizie sull'opera di rimanda a Montagu, *Alessandro Algardi*, cit., II, pp. 434-436 cat. 161; Eadem, *La scultura barocca romana*, cit., pp. 99-102.

²² Si veda, ad esempio, la scrittura privata «da valere come fosse pubblico e giurato instrumente», stipulata tra il Monte di Pietà e i due scultori Jean-Baptiste Théodon e Pierre Le Gros per i rilievi laterali della cappella del Monte (Archivio Storico della Banca di Roma, *Monte di Pietà*, Conti, 368, 4 luglio 1702, ff. 1r-2v, pubblicato in Scherner, *Die Kapelle*, cit., pp. 213-214 doc. II.31).

²³ A chiusura della vita di Ercole Ferrata, Baldinucci scrive che Maille «nella Fontana per Portogallo ha operato molto, essendo egli veramente uomo di ottimo gusto nell'arte sua» (F. Balinucci, *Notizie dei Professori del Disegno da Cimabue in qua*, a cura di F. Ranalli, ristampa anastatica a cura di P. Barocchi, Firenze, 1974, V, p. 392). Per la Fontana di Portogallo, oggi ricostruita nel parco del Palácio Nacional de Queluz, si veda A. Delaforce, J. Montagu, P. Varela Gomes, M. Soromenho, *A fountain by Gianlorenzo Bernini and Ercole Ferrata in Portugal*, in «The Burlington Magazine», 1149, CXL (December 1998), pp. 804-881; T.L.M. Vale, *Scultura barocca italiana in Portogallo. Opere Artisti Committenti*, Roma, 2010, pp. 35-55.

²⁴ L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, edizione critica dedicata a Valentino Martinelli con introduzione di Alessandro Marabottini, Perugia, 1992, p. 348. Per i numerosi pagamenti effettuati da Guidi ai suoi collaboratori si veda C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori*, Pisa, 2007.

²⁵ Si veda Ago, *Economia barocca*, cit., pp. 131-133.

Appendice

Contratto tra Francesco Nuvolone e i padri della Compagnia di Gesù. Archivium Romanum Societas Jesu, Fondo Gesuitico 1227, Opere d'arte: 1584-1703 [carte non numerate]

Roma 1690

Per la presente da valere come qualsivoglia Scrittura pubblica di Notaro sia noto come il Signor Francesco Nuvolone si oblige di fare per il Lavamano della Sacrestia di S. Andrea à Monte Cavallo detta Compagnia di Giesù due Putti, ò sia due Angioli con due Vasi sostenuti in mano conforme il modello da esso già fatto di Marmo fino con le infrascritte Condizioni.

Primieramente, che tutto questo lavoro debba essere finito prima della Madonna d'Agosto prossimo con ogni diligenza, e finezza d'arte.

2° che debba fare à sue spese la lustratura, segatura, et ogni altra cosa simile.

3° che debba forare, et aggiustare i Vasi, in tutto, e per tutto à gusto del P.re Giovanni Francesco Durazzi Ministro infrascritto

4° che facendo qualche errore, ò sbaglio sia tenuto à rifare il lavoro tutto à sua spese.

Per pagamento di tutto questo lavoro oltre le spese,

che porterà il marmo gli sarà dato dal P.re Ministro infrascritto scudi cinquantaquattro moneta romana in tre volte. Cioè una 3.^a parte dopo che haverà finito il primo Angiolo. Un'altra 3.^a parte finito, che sarà il secondo; e il resto dopo che sarà posto tutto il lavoro in opera. Di più si oblige il detto P.re di darli altri scudi sei di vantaggio, quando sia terminato tutto il lavoro per la metà d'Agosto, come di sopra si è detto, compiendo sino alla somma scudi Sessanta in tutto. Per osservanza delle sudette cose oblige il suddetto Signor Francesco Nuvolone se medesimo i suoi beni nella più ampla forma detta Reverenda Camera Apostolica con le solite clausule rinunciando, acconsentendo dall'una e dall'altra parte il suddetto P.re Ministro oblige i beni del Noviziato. E in fede tutto questo et hanno sottoscritto la p.n.te col suo duplicato alla presenza dell'Infrascritti Testimonij.

Questo li 23 Aprile 1690

Io Gian Francesco Durazzi Della Compagnia di Giesù affermo e prometto come sopra mano propria

Io Francesco Nuvolone affermo e prometto come sopra mano propria

Io Giovanni Batta Bianchi sono testimonio d'haver veduto sottoscrivere la presente poliza dall'una, e l'altra parte mano propria