

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

6 - 2025



FONDAZIONE FRANZONI ETS

Marmora et Lapidea



anno VI

2025

Volume realizzato con il contributo di:

MIC - Direzione generale Biblioteche e istituti culturali
Fondazione Franzoni ETS



Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2025, FONDAZIONE FRANZONI ETS

Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA

Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo
ISSN 2724-4229 [online]

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Fontes

Michela Zurla

*Tra Genova e l'Andalusia: Rodrigo de Mendoza, Michele Carlone
e la decorazione rinascimentale del castello de La Calahorra.*

Nuovi documenti e alcune riflessioni pag. 9

Studia

Nicola Carrani

*La scuola dei Baratta a Pontremoli. Giovanni Giacomo e Isidoro Baratta
e l'altare dell'oratorio di Nostra Donna* » 51

Alessandra Casati

*Pietatis augmentum. La genesi dell'altare "a tabernacolo" da Roma
a Milano: Carlo Borromeo e il primo altare per l'icona della Madonna
dell'Albero nella cattedrale di Milano* » 83

Sara Rulli

*La «nuova fabbrica della Chiesa della Casella»: architettura, cantiere
e maestranze per uno spazio aggiornato* » 131

Fragmenta

Federico Frasson

Carriere equestri nelle epigrafi di Luna.

In margine a un frammento inedito » 167

Massimo Malagugini

Il percorso dell'acqua nella Genova romana..... » 199

Eleonora Salomone Gaggero

Un'enigmatica epigrafe lunense: la lastra di P. Eppius Eureticus » 229

Marmor absconditum

Rosanna Muratore

L'incontro con l'antico nella città di Lucca. Note e spunti di ricerca » 247

Museum marmoris

Alberta Bedocchi

Memoria di Eliano Spinola di San Luca in un'epigrafe dall'antica chiesa di San Domenico (1407) » 275

Vittoria Brunetti, Cristiano Giometti

L'immagine di Innocenzo XII in scultura: per una ricognizione dei busti di papa Pignatelli » 295

Futura

Le logge medievali della città di Genova » 341

Tutte le statue partono da Roma.

Scultura barocca tra centro e periferia 1630-1750 » 341

Dalla storia di un palazzo alla storia di una città. La scultura apuana tra Roma, Londra, Dublino e oltre attraverso le Esposizioni Universali » 342

Il Mediterraneo e le sue storie e culture interconnesse dal Medioevo a oggi » 343

La circolazione di idee e di persone tra Italia e l'America Latina tra Otto e Novecento » 344





Vittoria Brunetti, Cristiano Giometti

L'immagine di Innocenzo XII in scultura: per una ricognizione dei busti di papa Pignatelli*

Abstract ITA

L'articolo esamina la produzione dei busti-ritratto di Innocenzo XII attraverso la ricognizione iconografica e stilistica di una quindicina di esemplari – alcuni noti, altri poco studiati o inediti – inserendoli nel contesto di un pontificato (1691-1700) tradizionalmente estraneo all'autocelebrazione e contraddistinto da un sostegno alle arti limitato. Sono analizzate opere di committenza privata, destinate a sedi fuori dall'Urbe o concepite per la commemorazione postuma, individuando nuclei stilisticamente affini per approccio alla fisionomia del Pignatelli e reimpiego di tipologie formali. L'indagine mette in luce il ruolo di scultori quali Lorenzo Ottoni (1648-1736), Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) e bottega, fino alle prove di settecentesche di Pietro Bracci (1700-1773) e contemporanei.

Abstract ENG

This article explores the sculptural corpus of bust portraits of Innocent XII through an iconographic and stylistic analysis of about fifteen works – some well-known, others little studied or unpublished – set against the backdrop of a pontificate (1691-1700) traditionally removed from self-celebration and marked by limited artistic patronage. It examines works that were privately commissioned, intended for sites outside Rome, or conceived as posthumous commemorations, and identifies stylistically coherent groups reflecting distinct approaches to Pignatelli's physiognomy and the reuse of established formal typologies. The study highlights the contributions of sculptors such as Lorenzo Ottoni (1648-1736), Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) and his workshop, as well as the eighteenth-century works of Pietro Bracci (1700-1773) and his contemporaries.

Parole chiave

Busti-ritratto, Innocenzo XII, papa Pignatelli, Lorenzo Ottoni, Giuseppe Mazzuoli, Pietro Bracci

Copyright © 2025 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-6-2025-v-brunetti-c-giometti-innocenzo-xii-scultura/>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**



Innocenzo XII, elevato al soglio di Pietro il 12 luglio 1691, è ricordato soprattutto per aver messo in atto una vasta azione pubblica volta a sostenere i numerosi indigenti dell'Urbe, combattendo al tempo stesso la pratica del nepotismo che, solo nel corso del Seicento, aveva sottratto all'erario pontificio più di sei milioni di scudi. Al fine di contrastare questa disastrosa erosione, il pontefice a meno di un anno dalla sua elezione promulgò la bolla *Romanum decet Pontificem*, imponendone la sottoscrizione a tutti i cardinali e il giuramento in ogni conclave successivo¹.

Il papa usava dire che i poveri erano i suoi veri nipoti²: parole che riassumono efficacemente il doppio binario della politica del Pignatelli. L'espressione più compiuta di questo suo ministero caritatevole è rappresentata dall'istituzione dell'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi, dislocato su vari palazzi appositamente acquistati, per garantire una più equa gestione degli apparati amministrativi e sociali³.

Un tale rigore etico lascia facilmente comprendere come papa Pignatelli riservasse alla mondanità scarso interesse e promuovesse un mecenatismo artistico funzionale a quelle operazioni strettamente legate alla sua visione riformatrice. In questo contesto rientrano ad esempio le insegne del Santissimo Salvatore, installate sulle facciate dei palazzi afferenti all'Ospizio e realizzate sulla base di un modello comune da Jean-Baptiste Théodon, Michel Maille e Lorenzo Ottoni. Questi stessi scultori, spesso coinvolti coralmemente a tali date, godettero di particolare fiducia da

* Il presente contributo è il risultato di un lavoro congiunto, concepito e sviluppato in tutte le sue fasi dagli autori, nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: knowledge and engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio provinces and the border areas*. L'introduzione (pp. 296-298) e il secondo paragrafo (pp. 304-309) sono stati redatti da Cristiano Giometti, mentre il primo (pp. 299-304) e il terzo (pp. 309-313) da Vittoria Brunetti. Si desidera ringraziare Guillaume Rousson, direttore dell'Institut Français e Console generale di Francia a Firenze, per la disponibilità dimostrata nel consentire lo studio e la riproduzione fotografica del busto lì conservato. Un sentito ringraziamento va inoltre a Elena Carrelli (Museo di Villa Pignatelli), Federico De Martino (Museo di Roma) e Antonio Marras (Università di Firenze).

¹ L. von Pastor, *Storia dei papi dalla fine del medioevo*, XIV.2, *Innocenzo XI, Alessandro VIII, Innocenzo XII (1676-1700)*, Roma, Desclée e C. i Editori Pontifici, 1933, pp. 413-507, in part. 424-426, 468-469; B. Contardi, *La mendicizia provveduta*, in *Le immagini del Santissimo Salvatore. Fabbriche e sculture per l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo, 16 dicembre 1988 - 5 febbraio 1989), a cura di B. Contardi, G. Curcio, E.B. Di Gioia, Roma, De Luca Editori d'Arte, 1988, pp. 17-39, in part. p. 19; R. Ago, *Innocenzo XII*, in *Enciclopedia dei Papi*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. III, 2004, pp. 394-404, in part. pp. 396-399.

² G.B. Campello, *Pontificato di Innocenzo XII. Diario*, a cura di P. Campello Della Spina, Roma, Tipografia Vaticana, 1887, p. 42.

³ G. Curcio, *Le fabbriche dell'Ospizio Apostolico (1693-1699)*, in *Le immagini*, cit., pp. 89-102.

parte del pontefice e furono protagonisti insieme all'architetto Carlo Fontana della decorazione della cappella del Battesimo nella basilica Vaticana, la committenza artistica più significativa avviata dal Pignatelli, sempre e comunque in un'ottica di contenimento delle spese.

Un primo ambizioso progetto, che prevedeva la realizzazione in bronzo del gruppo scultoreo del *Battesimo di Cristo* – da allogare a Domenico Guidi – e di quattro figure allegoriche a corredo, venne scartato anche per i costi eccessivi. Si optò per una soluzione più economica, sempre proposta da Carlo Fontana, allestendo al centro della cappella una monumentale vasca di porfido rinvenuta nelle grotte vaticane⁴, sormontata da un coronamento bronzeo.

Le vanità che avevano contraddistinto molti dei suoi immediati predecessori al soglio petrino erano completamente avulse dal sentire del Pignatelli e non è dunque difficile immaginare quanto poco egli fosse incline all'autocelebrazione e dunque alla definizione e divulgazione di un canone visivo che lo rappresentasse.

Se si escludono le medaglie pontificali, che inevitabilmente riproducevano sul dritto l'effigie del papa regnante⁵, si dovrà constatare che esiste un buon numero di busti che lo ritraggono – oggetto di questo studio –, nessuno dei quali tuttavia è riconducibile a una sua committenza diretta. Più in generale, si può quasi affermare che non sia esistita un'immagine ufficiale del Pignatelli da utilizzare come modello per la divulgazione del sembiante papale. I recenti studi di Francesco Petrucci hanno individuato un numero relativamente esiguo di ritratti pittorici, tra i quali un dipinto perduto di Giovan Battista Gaulli e un secondo non più rintracciabile di Ludovico David, nessuno apparentemente accompagnato da fonti e/o documenti che ne attestino l'elaborazione dal vivo⁶. Del resto anche gli sfarzosi monumenti funebri o celebrativi dedicati al papa furono commissionati dopo la sua morte o per contesti

⁴ C. Giometti, *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 351-353, n. 38.OP; S. Pierguidi, *Pittura di marmo. Storia e fortuna delle pale d'altare a rilievo nella Roma di Bernini*, Firenze, Leo S. Olschki editore, 2017, pp. 235-252.

⁵ Sulle medaglie si veda M. Mercalli, *Le medaglie del pontificato di Innocenzo XII*, in *Le immagini*, cit., pp. 45-58.

⁶ F. Petrucci, *Pittura di Ritratto a Roma. Il Seicento*, I, Roma, Andreina & Valneo Budai Editori, 2008, p. 54. Altri ritratti censiti dallo studioso comprendono quello di Giovanni Maria Morandi, documentato da una replica eseguita con la collaborazione della bottega e conservata a Palazzo Chigi di Ariccia; una tela monumentale firmata da Benedetto Tonci, già nel Museo Storico Vaticano del Laterano e oggi non più in loco; e un ulteriore ritratto a figura intera presso il Seminario Maggiore del Laterano. A queste opere vanno aggiunte le numerose incisioni segnalate in L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423, nota 1, nonché alcune tele registrate nel catalogo ICCD e variamente documentate in rete.

extraromani. Il deposito che decise di farsi erigere in San Pietro fu disegnato da Carlo Fontana e consisteva in una «bella urna di pietra mischia con una cartella nel mezo dove à lettere d'oro vi è il semplice suo nome senza minima iscrizione, arme, né triregno, né altro ornamento» per una spesa di appena 300 scudi⁷. Solo nel 1745 l'umile sacello venne sostituito per volontà del cardinale Vincenzo Petra da un più magniloquente monumento eseguito da Filippo della Valle su disegno di Ferdinando Fuga⁸. La macchina commemorativa (1694-1696) eretta nel duomo di Napoli, vivo il pontefice, venne invece commissionata a Domenico Guidi dall'arcivescovo Jacopo Cantelmo, successore del Pignatelli in quella carica⁹. Particolarmente significativo è il caso di un altro monumento celebrativo che monsignor Urbano Giori intendeva erigergli nel Palazzo della nuova Curia Innocenziana a Montecitorio; un progetto apertamente osteggiato dal Pignatelli, al punto che la messa in opera della struttura, delineata da Carlo Fontana, venne ritardata a un momento di poco successivo alla sua morte. Soltanto nel 1701 infatti Giori poté far collocare a sue spese la figura assisa del pontefice, affiancata dalle allegorie della Carità e della Giustizia nella nicchia fontaniana allestita nella sala al piano nobile del Palazzo di Montecitorio¹⁰.

Venendo allo specifico di questo studio è stato possibile rintracciare circa 15 busti raffiguranti Innocenzo XII che si contraddistinguono per una varietà fisiognomica talvolta assai accentuata, rendendo difficoltosa una classificazione organica, anche in considerazione del fatto che appena un quarto di essi pare riconducibile agli anni del pontificato. È opportuno considerare che in questa galleria di effigi si può notare una certa scansione cronologica in qualche modo legata all'età ingravescente del pontefice e che tale scansione consente di individuare tre macrogruppi iconografici ai quali faranno in parte riferimento anche quegli scultori che ritrarranno il Pignatelli a molti anni di distanza dal suo pontificato.

⁷ A. Braham, H. Hager, *Carlo Fontana. The Drawings at Windsor Castle*, Londra, A. Zwemmer Ltd, 1977, p. 51; *Dal busto alla medaglia, e ritorno. Profili stilistici e iconografici a Roma tra Seicento e primo Settecento*, in *La collezione di medaglie Mario Scaglia*, I, *Esercizi di lettura*, a cura di L. Simonato, 2020, pp. 141-153: 146.

⁸ C. Parisi, *Filippo della Valle scultore (1698-1768). La vita, le opere, i contemporanei*, Milano, Dario Cimorelli Editore, 2025, pp. 165-173.

⁹ C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 279-281, n. 55S.

¹⁰ Idem, *L'umiltà vince l'ambizione. Un tentativo naufragato di politica culturale nella Roma di Innocenzo XII (1691-1700)*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di N. Barbolani di Montauto, G. de Simone, T. Montanari, C. Savettieri, M. Spagnolo, Firenze, Mandragora, 2013, pp. 107-110. Si veda M.B. Guerrieri Borsoi, *Fucigna (Fusina, Fucina)*, *Andrea*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. L, 1998, pp. 669-671: 670 per l'ipotesi di assegnazione ad Andrea Fucigna della statua a figura intera benedicente del pontefice, oggi perduta.

Sibi vivens

A oggi il primo ritratto scultoreo di Innocenzo XII sembra essere quello scolpito tra il maggio e il settembre del 1692 da Lorenzo Ottoni, su commissione del consiglio degli Anziani di Ancona per l'omonimo palazzo nella città dorica¹¹ [fig. 1]. Si tratta di un busto in abiti pontificali in cui l'ufficialità del paramento colpisce l'osservatore per l'indubbia efficacia visiva. Ottoni non manca di utilizzare espedienti che tendono a vivificare l'effigie del pontefice, come ad esempio l'invenzione della banda che, scendendo dal triregno, copre parzialmente la figura di San Pietro delineata sul piviale. Anche lo sguardo, rivolto verso destra, in considerazione della posizione elevata della nicchia nel palazzo anconetano, si rivolge con piglio severo al visitatore che lo contempla dal basso.

Per quanto riguarda il *ductus* fisiognomico, Ottoni pare attenersi abbastanza fedelmente ai tratti di un uomo anziano – Pignatelli aveva all'epoca 77 anni – ma ancora nel pieno delle sue forze. Il turgore della muscolatura facciale è quindi ben visibile anche se lo scultore non ne idealizza l'aspetto, punteggiando il suo volto con rughe d'espressione più o meno accentuate e descrivendo con realismo la naturale perdita di elasticità della pelle del sottomento. Resta da capire se, a questa altezza cronologica, Ottoni avesse già avuto l'occasione di osservare direttamente la sua fisionomia, eventualità ritenuta plausibile visto che lo scultore, proprio in questi mesi, era stato coinvolto negli incipienti lavori della cappella del Battesimo. Cionondimeno è possibile che Ottoni nell'elaborare il ritratto del pontefice abbia attinto anche ad altre fonti figurative, ed in particolare alla medagliistica¹². È certo

¹¹ L'artista era stato raccomandato al consiglio da due scalpellini anconetani con i quali aveva già collaborato a Pesaro, mentre la commissione fu gestita a Roma tramite il conte Giulio Cesare Nappi. Si veda V. Brunetti, *Gianfrancesco Albani, Lorenzo Ottoni e le Marche*, in *Il ritratto ritrovato. Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti, tra Roma e Urbino*, catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio - 29 ottobre 2017) a cura di L. Simonato, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2017, pp. 89-94, con bibliografia precedente. Si veda anche **Appendice II, doc. 1**.

¹² Vana è stata finora la ricerca di una fonte pittorica cui Ottoni possa aver attinto. Non sembra infatti che, a queste date, nella collezione della famiglia Barberini – della quale lo scultore era artista di casa – fosse esposto un ritratto dipinto del neoletto papa Pignatelli (cfr. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975, pp. 427-455). Più netto appare invece il rapporto con la medaglia del primo anno di pontificato opera di Giovanni Hamerani, caratterizzata da un'accentuata insistenza sulla parte mandibolare, riscontrabile anche nel busto di Ottoni. Sebbene di norma il rapporto tra scultura e medagliistica sia concepito in senso inverso – con l'arte maggiore maestra della minore – la scarsità di fonti figurative potrebbe aver indotto Ottoni a riferirsi a una fonte certa

che, al termine dei lavori due camerieri del papa, abbiano fatto visita alla bottega dello scultore¹³, attestando probabilmente la conformità del ritratto con le reali fattezze del Pignatelli.

Elaborata quindi un'immagine ritenuta conforme del viso di Innocenzo XII, Ottoni ne riutilizzò il modello in almeno altri due busti: uno databile agli anni Novanta [fig. 2] e l'altro alla fine del secolo o poco oltre [fig. 3]. Il primo, in collezione privata milanese, si caratterizza per una sobrietà di impianto che vede l'effigiato privo delle insegne pontificali, ma abbigliato con una più semplice mozzetta e il solo camauro a indicarne il ruolo. Tale scelta può forse indicare una committenza privata e quindi la sua destinazione ad una fruizione ristretta, che non avrebbe richiesto particolari segni distintivi per consentirne l'identificazione¹⁴. L'altro ritratto, oggi sul mercato antiquario¹⁵, può essere considerato una soluzione intermedia tra le due precedenti, dal momento che il papa indossa mozzetta, stola – particolarmente raffinata, con il triregno, i Santi Pietro e Paolo e lo stemma Pignatelli –, e il camauro al posto della tiara. Inoltre, una seconda arme di famiglia, affissa sul peduccio, sembra suggerirne la collocazione in un contesto di rappresentanza¹⁶. Anche questo busto, in virtù dell'incisione delle iridi che indirizzano lo sguardo verso un punto preciso, riesce ad ingaggiare con il riguardante un muto ma intenso dialogo.

Le circostanze esecutive di almeno due dei tre ritratti di Ottoni appena discussi sembrano perfettamente in linea con la ritrosia del pontefice all'autocelebrazione: il busto di Ancona venne infatti realizzato a sua insaputa (almeno inizialmente), mentre il secondo, come detto, era quasi certamente destinato ad un contesto privato.

Quando l'arcivescovo di Napoli, Jacopo Cantelmo, decise di allestire nell'abside del duomo partenopeo una macchina commemorativa dedicata al suo predecessore, c'è da immaginare che il pontefice abbia deciso di assecondarne la richiesta,

come quella numismatica.

¹³ V. Brunetti, *Gianfrancesco Albani*, cit. p. 91.

¹⁴ A. Bacchi, in *A taste for sculpture*, III, *Marble, terracotta, stucco and ivory (15th to 19th centuries)*, catalogo della mostra (Londra, Brun Fine Art, 2016), a cura di A. Bacchi, London, Brun Fine Art, 2016, pp. 54-59, n. 7; V. Brunetti, in *Collezione G&R Etro. Marmi e bronzi*, a cura di A. Bacchi, Roma, Officina Libraria, 2025, pp. 185-188.

¹⁵ C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., p. 312, n. 5.OA. R.b; V. Brunetti, *Ritratti papali di Lorenzo Ottoni: l'Urbano VIII di Pesaro, Innocenzo XII di Ancona e il Clemente XI di Bologna*, in «Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon», XV, (2015 [2016]), pp. 277-297: 286-287.

¹⁶ Potrebbe trattarsi anche di un contesto semipubblico, come una sala dell'Udienza in un palazzo privato.

anche per tramandare la memoria del suo ministero in quella sede a lui cara. In questa occasione lo scultore prescelto fu l'ormai anziano Domenico Guidi il quale, nonostante il fallimento dell'impresa della cappella del Battesimo, godeva pur sempre di un consolidato apprezzamento tra i mecenati romani e internazionali. Il monumento partenopeo, incentrato sulla virtù della Carità, eletta dal Pignatelli a simbolo del suo pontificato, prevedeva la presenza di un medaglione con il ritratto del papa da fondersi in bronzo; a tale scopo Guidi realizzò un modello in terracotta, oggi conservato al Museo di Roma [figg. 4-5], che si contraddistingue per una resa assai sensibile e intima, tale da lasciar supporre una esecuzione dal vivo. I lineamenti sono studiati con grande attenzione e riportati sulla creta con la massima fedeltà grazie a un sapiente utilizzo della stecca che sottolinea le rughe profonde della fronte e quelle più sottili a contorno degli occhi; l'incisione dell'iride intensifica ulteriormente l'indole pacata e vagamente dolente del pontefice. Siamo nel 1694 e rispetto al precedente prototipo ottoniano si nota già un qualche ulteriore segno di invecchiamento, evidente in particolar modo della resa più incavata delle guance. La realizzazione del modello in funzione di un contesto celebrativo più ampio, in cui anche un'iscrizione avrebbe illustrato il *cursus honorum* del protagonista, giustifica l'assenza di elaborate insegne pontificali sulla stola, in cui compaiono, alternate a infiorescenze, soltanto le pignatte, simbolo araldico della famiglia¹⁷. Volendo interpretare un intendimento del papa, nel monumento napoletano a prevalere non è tanto la sua effigie, ridotta ad un ovale al centro della composizione, quanto la figura della Carità con tre putti che viceversa ne costituisce il fulcro. Un proposito ben diverso da quello sotteso al monumento promosso da monsignor Giori per la curia innocenziana, e apertamente avversato dal pontefice.

Nel novero dei ritratti realizzati vivente il pontefice rientrano anche due effigi eseguite da Giuseppe Mazzuoli, artista appartenente all'ultima generazione di diretti collaboratori di Gian Lorenzo Bernini. Il primo dei due ritratti venne commissionato dal cardinale Francesco Acquaviva d'Aragona, probabilmente per un contesto privato. Un avviso da Roma del 24 maggio 1698 ricorda infatti che l'alto prelato aveva «fait eslever sous un Dais une belle Statue de marbre representant ce Pontife», affidandone la realizzazione a un famoso scultore di Siena¹⁸.

¹⁷ Si noti, tra l'altro, come le pignatte risultino assenti nella versione bronzea. Sul ritratto in terracotta si vedano E.B. Di Gioia, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma. Il Seicento*, Roma, Campisano, 2002, pp. 207-214, n. 27; C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 95-97, 302-303, n. 13M.

¹⁸ E. Rossi, *Roma ignorata. Cronache e documenti di vita romana nel sec. XVII*, in «Roma», XXI (1943), pp. 262-263: 263.

Il succitato documento è stato messo in relazione da Mariella Pedrolì con il ritratto oggi a sinistra dell'altare maggiore della chiesa romana di Santa Cecilia in Trastevere [fig. 6]. Vi fu infatti collocato, a *pendant* con un ritratto di Clemente XI attribuito allo stesso Mazzuoli, soltanto tra il 1721 e il 1724, a conclusione dei lavori promossi dallo stesso Acquaviva, all'epoca cardinale titolare della basilica¹⁹. In questo modo il prelato celebrava i due papi che ne avevano favorito la carriera, il primo inviandolo come nunzio in Spagna e il secondo concedendogli la porpora. Si può dunque ritenere che la natura dell'opera sia cambiata nel tempo: se il termine «dais» impiegato nell'avviso del 1698 si riferisce a un baldacchino, è forse possibile immaginare un allestimento del busto nel palazzo residenziale di Acquaviva, allora maestro di camera della corte pontificia, in forme non dissimili da quello realizzato nel 1676 da Filippo Schor nella biblioteca di Palazzo Altieri per accogliere un busto di Clemente X di Bernini²⁰. In tal caso la successiva dislocazione dell'effigie innocenziana di Mazzuoli in Santa Cecilia sembra averne mantenuto la funzione celebrativa, permettendo altresì una più ampia fruizione pubblica.

L'approccio di Mazzuoli alla fisionomia del pontefice risponde in buona misura a una datazione sullo scorcio del secolo: la pelle si è ulteriormente assottigliata, il viso è più affilato e il sottomento vieppiù increspato. Anche in questo caso non sappiamo se lo scultore abbia modellato il ritratto del pontefice in presenza, ma certamente deve aver attinto ad altre fonti visive, non da ultimo una qualche medaglia in cui l'aspetto della rilassatezza del collo è particolarmente evidente²¹.

Il modello del busto ora in Santa Cecilia in Trastevere venne replicato con una fusione a cera persa indiretta nell'esemplare bronzeo destinato alla chiesa della Nostra Signora della Vittoria a La Valletta [fig. 7], su commissione del Gran Maestro dell'ordine di Malta Ramon Perellos. Una lettera di Marcello Sacchetti al Perellos dell'11 luglio del 1699 attesta che il bronzo era già partito da Roma e si trovava

¹⁹ L. Pascoli, *Vite de' Pittori, Scultori, ed Architetti moderni*, edizione critica dedicata a V. Martinelli, con introduzione di A. Marabottini, Perugia, Electa, 1992, pp. 933, 941 nota 24. La cronologia infatti si accorda con la menzione di Pascoli che, nella vita dello scultore, menziona un ritratto del pontefice eseguito per Acquaviva poco prima dell'esecuzione del monumento funebre di Matteo Farsetti nella chiesa di Santa Maria Maddalena (1699-1704). Sul busto si vedano anche B. Contardi, in *Le immagini*, cit., pp. 40-44; E.B. Di Gioia, *Le collezioni*, cit., p. 213, nota 8; A. Cosma, T.S. Guido, G. Mantella, *Un raro ritratto di papa Innocenzo XII Pignatelli opera di Giuseppe Mazzuoli a La Valletta*, in «I beni culturali», XVI/1 (2008) pp. 34-38: 36; C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 310-311, al n. 5.OA.R.a.

²⁰ F. Petrucci, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese, 1 novembre 2017 - 4 febbraio 2018) a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 322-323, n. IX.6.

²¹ Cfr. C. Parisi, *Dal busto*, cit., pp. 146-148.

in quel momento a Napoli sulla via di Malta. Per anni la corretta lettura dell'opera è stata preclusa dalla disagiata collocazione esterna – sul frontone della facciata –, tuttavia un recente restauro e la sua esposizione al National Museum of Art (MUŻA) ne hanno permesso un'adeguata valorizzazione e la conferma della pertinenza al modello marmoreo mazzuollesco²². Si dovrà altresì notare come la lunga esposizione agli agenti atmosferici abbia in qualche modo levigato i tratti espressivi, mantenendo invece inalterato il trattamento increspato del sottointento. Nel 2010 un terzo ritratto, oggi a Villa Pignatelli a Napoli [fig. 8], è stato associato a questo gruppo²³. Condivide infatti con gli esemplari di Roma e Malta l'orografia del panneggio, con i bordi ampiamente sollevati a suggerire la presenza delle braccia sottostanti, la struttura del camauro e l'approccio alla fisionomia del pontefice. Si notano minime variazioni nel cordone che chiude la stola e nel quinto bottone della mozzetta, posto a metà dell'asola, come avviene per il terzo negli altri due esemplari²⁴. Sembra quasi di poter individuare un doppio registro di intervento su quest'opera: da un lato il volto sensibile, di cui sono particolarmente enfatizzate le rughe, forse a indicare una realizzazione *post mortem*, dall'altro il panneggio che risulta un poco più rigido rispetto ai due esemplari precedenti, tanto da far presupporre un probabile intervento della bottega. Nel 1902, in occasione della pubblicazione del catalogo dei libri stampati e manoscritti inerenti al pontefice raccolti da Diego Pignatelli di Cavaniglia²⁵, il busto doveva trovarsi nel palazzo romano della famiglia – dove lo registra anche Von Pastor nel 1932²⁶ – e solo vent'anni dopo venne donato allo Stato insieme alla villa di Chiaia e alle sue collezioni da Rosina Pignatelli²⁷. L'accertata provenienza da Roma rende plausibile si tratti di un ritratto commissionato da qualche membro della ristretta cerchia familiare del pontefice all'indomani della sua scomparsa. Tale assunto lascia aperta la possibilità che sia proprio questo terzo esemplare, piuttosto che quello in Santa Cecilia in Trastevere

²² Di Gioia, *Le collezioni*, cit., p. 213, nota 8; K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*, Fondazzjoni Patrimonju Malti, 2004, pp. 38-39; A. Cosma, T.S. Guido, G. Mantella, *Un raro*, cit.; K. Sciberras, *Roman Baroque Sculpture for the Knights of Malta*, Revised Edition, Sta Venera, Midsea Books Ltd, 2012, pp. 79-80.

²³ C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 310-311, n. 5.OA.R.a.

²⁴ Si noti inoltre come nei primi due busti si intraveda sotto la mozzetta anche un lembo della veste sottostante.

²⁵ D. Pignatelli di Cavaniglia, *Catalogo di libri stampati e manoscritti, disegni, incisioni ed acquereilli riguardanti Innocenzo XII (Pignatelli)*, Roma, Officina Poligrafica Romana, 1902, s.p.

²⁶ L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423 nota 1.

²⁷ D.M. Pagano, *Il Museo Diego Aragona Pignatelli Cortes*, in *Villa Pignatelli*, a cura di D.M. Pagano, Napoli, Arte'm, 2015, p. 28.

– collocato ad una considerevole altezza – ad aver costituito il punto di partenza per le fattezze di Pignatelli elaborate da Filippo della Valle nel monumento funebre in San Pietro²⁸.

Nuove acquisizioni e alcune riconsiderazioni

In questa sezione si presenta una serie di busti, in parte già noti in sede critica in parte di nuova pubblicazione, che pone alcuni problemi interessanti da un punto di vista metodologico in relazione alla progressiva modificazione del sembiante del papa da ascrivere a prototipi anche alternativi a quelli elaborati da Ottoni, Guidi e Mazzuoli discussi nel precedente paragrafo.

Il primo busto preso in esame, qui pubblicato per la prima volta²⁹, si conserva oggi nel Collegio Leoniano di Roma [figg. 9-10], ma proviene – insieme alla ricca incorniciatura che lo ospita – dal convento della Trinità della Missione. Tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento l'edificio venne demolito e la chiesa espropriata per erigervi i locali della Camera dei Deputati, mentre gli arredi trasferiti al collegio sito in via Pompeo Magno³⁰. Ulteriore conferma della provenienza è fornita dal repertorio di iscrizioni di Vincenzo Forcella (1878) che nel «1° corridore del convento» segnala un monumento con busto e la medesima epigrafe³¹. Nel testo si ringrazia il pontefice per l'ampliamento della “casa” dei Missionari a Montecitorio e per la donazione di quella presso la chiesa di Santi Giovanni e Paolo, fissando come data di esecuzione del monumento l'anno giubilare 1700, presumibilmente in seguito alla morte del Pignatelli³². Il busto, collocato entro una nicchia affiancata da due angeli in stucco e sormontata dal triregno, sembra mutuare l'aspetto del pontefice dal modello guidesco [fig. 4], restituendone una versione più corsiva. Lo suggeriscono la struttura del viso e l'enfasi riservata al labbro inferiore, mentre la

²⁸ Il riferimento al prototipo mazzuolesco è in C. Parisi, *Filippo della Valle*, cit., pp. 168-169.

²⁹ L'opera era segnalata da L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423 nota 1 nella chiesa di Trinità della Missione.

³⁰ *Guide rionali di Roma. Rione III - Colonna, parte II*, a cura di C. Pietrangeli, Roma, Fratelli Palombi Editori, 1978, p. 94. Per la ristrutturazione della chiesa, tra il 1739 e il 1743, si veda S. Pierguidi, *Il cardinale Lanfredini collezionista e committente: la decorazione della SS.ma Trinità della Missione, un'impresa a ridosso del 1750*, in *Studi sul Settecento Romano*, XVI, *Arciconfraternite, chiese, personaggi, artisti, devozioni, guide*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2000, pp. 51-74.

³¹ V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. XII, Con i tipi di Ludovico Cecchini, 1878, p. 69.

³² Si veda **Appendice II, doc. 4**.

curva dei baffi, perfettamente pettinati, sembra derivare da altre fonti figurative³³. La conformazione della mozzetta, con l'accento posto sulla cavità ascellare e il sollevamento dei due lembi in corrispondenza delle braccia, e il modo di lavorare i capelli, realizzati a ciocche con un consistente impiego del trapano, presentano affinità con il busto di Francesco degli Albizi in Santa Maria in Traspontina, lasciato incompiuto da Guidi e presumibilmente completato da Vincenzo Felici, suo genero e collaboratore³⁴. Un motivo firma particolarmente caratteristico dello scultore carrarese e della sua bottega sono le pieghe abbinare che si ritrovano in corrispondenza della spalla destra nel busto Albizi e in quella sinistra nell'effigie papale, più ingentilita nel tratto rispetto alle opere autografe di Guidi. È dunque plausibile che il ritratto della Trinità della Missione sia stato eseguito dalla bottega del carrarese nell'anno precedente la sua morte, con scarsa – se non del tutto assente – partecipazione diretta dell'artista.

A Villa Pignatelli è presente un secondo busto marmoreo del papa [fig. 11], in quella sede esposto a *pendant* con un ritratto di Clemente XI all'incirca delle stesse dimensioni. La probabile esposizione congiunta *ab antiquo* non implica tuttavia l'identità autoriale delle due opere. Il busto di papa Albani è stato infatti ricondotto per via stilistica alla mano di Lorenzo Ottoni³⁵, mentre quello del Nostro pontefice è rimasto senza attribuzione³⁶. Per quanto riguarda la probabile committenza delle due opere, si noti che uno dei membri della famiglia del papa fu tale Francesco Pignatelli (1652-1734), figlio di Giulio, che intraprese la carriera ecclesiastica. Fu arcivescovo di Taranto (1683) e nunzio apostolico in Polonia nel 1700, incarico assegnatogli da Innocenzo XII, qualche mese prima della sua scomparsa. Solo nel 1703 fu eletto cardinale, per volontà di Clemente XI³⁷. Sembra quindi plausibile

³³ È riscontrabile, per esempio, anche nel dipinto di Palazzo Pitti: <<https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900196018>>.

³⁴ C. Giometti, *Domenico Guidi*, cit., pp. 251-253, n. 41.S.

³⁵ V. Brunetti, *“Basilicae Vaticanae Sculptor”. Lorenzo Ottoni e il sistema della scultura a Roma tra fine Sei e primo Settecento*, tesi di dottorato, Scuola Normale Superiore, 2021, pp. 446-447, n. 74; Eadem, *Scultori, committenti e marmi per gli apostoli lateranensi: nuovi documenti*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», s. V, XV/2 (2023), pp. 447-478: 459.

³⁶ B. Molajoli, *Il Museo Principe Diego Aragona Pignatelli Cortes*, Napoli, L'Arte Tipografica, 1960, p. 40 definiva i busti «settecenteschi»; più di recente la loro cronologia è stata spostata alla seconda metà del secolo. *Il Museo Pignatelli di Napoli*, a cura di A. Tecce, Napoli, Electa, pp. 60-62; D.M. Pagano, *Il Museo*, cit., pp. 66-67.

³⁷ Si veda U. Dovere, *Pignatelli, Francesco*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. LXXXIII, 2015, pp. 614-617.

che i busti di papa Albani e dell'illustre parente, entrambi artefici della sua ascesa ai più alti ranghi della curia, siano stati commissionati da Francesco in occasione dell'elezione al cardinalato, come era prassi nella Roma di antico regime.

Nell'effigie di Innocenzo XII sembra prevalere, anche se in forme più edulcorate e morbide, il prototipo mazzuolesco che l'anonomo scultore declina con cifra personale facendo dischiudere lievemente le labbra al pontefice e conferendo alla capigliatura una maggiore ariosità. Il piglio volitivo dell'*Innocenzo* di Mazzuoli, conferito anche dallo scatto verso destra del capo, è qui ricondotto a una più mite impostazione quasi frontale. Non meno rilevante, tuttavia, dovette essere la conoscenza dell'incisione tratta da un disegno di Carlo Maratti e posta in apertura all'orazione panegirica di Agostino Maria Taja dedicata al papa (Firenze, Stamperia di S.A.S. per Gio. Filippo Cecchi, 1698)³⁸, dalla quale lo scultore sembra mutuare almeno in parte la struttura fisionomica del volto, alcuni tratti della capigliatura e, con particolare evidenza, il motivo del fiocco che chiude la stola. Si distacca del tutto il trattamento del panneggio, organizzato in morbide pieghe che si fanno più fitte in corrispondenza del cavo ascellare, mentre la stola presenta una decorazione a racemi finemente rilevata dall'uso del trapano con al centro lo stemma Pignatelli sormontato dal triregno.

Il busto presenta stringenti tangenze con quello attualmente conservato al Museo di Roma [fig. 12], ma proveniente, insieme a un secondo di Clemente XI della stessa mano, da Villa Muti-Bussi a Frascati. I due ritratti romani sono ascrivibili alla committenza di Giovanni Battista Bussi, anch'egli beneficiario da entrambi i pontefici nel corso della sua carriera. Fu infatti dapprima nominato dal Pignatelli nunzio apostolico nelle Fiandre e in seguito elevato alla porpora da papa Albani nel 1713. Si dovrà dunque considerare questa data il *post quem* per la commissione delle due effigi e non il primo decennio del secolo come finora ritenuto dalla critica³⁹. Entrambi i ritratti presentano infatti sul prospetto del peduccio modanato

³⁸ Sull'incisione si veda S. Prosperi Valenti Rodinò, B. Ciuffa, *Maratti invenit et pinxit. Carlo Maratti e l'incisione*, Roma, Artemide, 2025, pp. 144-145, n. D.2.

³⁹ F. Negri Arnoldi, *Il ritratto di Clemente XI di Pierleone Ghezzi e una medaglia dell'Amerani*, in «Paragone», 239 (1970), pp. 67-73: 73; E.B. Di Gioia, *Le collezioni*, cit., p. 18, 213, nota 8 (la studiosa propone il nome di Giuseppe Mazzuoli); A. Margiotta, in *Il Museo di Roma racconta la città*, catalogo della mostra (Museo di Roma, Palazzo Braschi, 4 maggio 2002) a cura di R. Leone, F. Pirani, M.E. Tittoni, S. Tozzi, Roma Gangemi, 2002, p. 65, n. I.B.14; I. Colucci, in *Il Museo di Roma*, cit., p. 68, n. I.B.16; si veda anche F. De Martino, in *Il tesoro di antichità. Winckelmann e il Museo Capitolino nella Roma del Settecento*, catalogo della mostra (Roma, Museo Capitolini, 07 dicembre 2017- 22 aprile 2018) a cura di E. Dodero, C. Parisi Presicce, Roma, Gangemi, 2017, pp. 65-66, n. 9.

un raffinato cartiglio con l'indicazione delle generalità del pontefice e del suo ruolo di benefattore.

Il rapporto formale, in qualche modo gerarchico, che vede l'esemplare napoletano quale prototipo di quello romano è assai stringente: il busto del Museo di Roma reimpiega la stessa morfologia della stola, annodata da un fiocco di identica fattura, rilevandone la decorazione con i medesimi espedienti tecnici. Analogamente il camauro ne replica le pieghe, mentre il volto ne ripropone fedelmente i tratti sebbene con minore intensità espressiva – si noti ad esempio la bocca serrata in luogo delle labbra dischiuse dell'esemplare napoletano. Il panneggio risulta invece più secco e grafico pur ripetendone il *ductus* formale e la sottolineatura delle pieghe in prossimità della cavità ascellare. Si potrebbe dunque ipotizzare l'esecuzione dell'opera romana da parte della bottega di questo anonimo artista e una stessa considerazione può essere applicata anche al *pendant* con Clemente XI che sembra derivare da un prototipo esposto alla Biblioteca Lancisiana nell'Ospedale di Santo Spirito in Sassia.

In questa ideale galleria di effigi innocenziane rientrano anche tre busti che si caratterizzano per una riduzione dimensionale dal punto di vista del taglio della mozzetta, la cui storia critica è decisamente esigua o del tutto inesistente. È questo il caso del busto, presentato qui per la prima volta, dell'Institut Français di Firenze [fig. 13] che ha sede nel prestigioso Palazzo Lenzi in piazza Ognissanti. Niente sappiamo della sua provenienza, ma una traccia di approfondimento potrebbe rivelarsi proficua nell'indagare il passaggio dell'edificio all'antiquario Luigi Pisani nel 1887. Quest'ultimo vi risiedette all'incirca fino al 1908, quando il palazzo fu dapprima affittato (1911) e poi venduto (1949) dagli eredi all'istituto francese⁴⁰. Si può dunque supporre che il nostro marmo sia rimasto nelle stanze di borgo Ognissanti e passato in proprietà all'istituto insieme all'edificio.

L'opera mostra una indubbia qualità di fattura sia da un punto di vista tecnico che di intensità espressiva. Le fattezze del pontefice palesano una stretta filiazione con quelle del secondo busto di villa Pignatelli: di fatti si può notare la stessa apertura delle labbra, la lieve torsione del capo e la medesima direzione dello sguardo, sebbene il trattamento delle rughe e dei solchi d'espressione risulti in generale più schematico. Diversa è l'impostazione della mozzetta che, al di là del taglio più rialzato, è animata da pieghe più rigide e geometriche, così come la stola è decorata da sole pignatte entro racemi ed è chiusa da un cordone di diversa fattura. Più in

⁴⁰ <http://www.palazzospinelli.org/architetture/scheda.asp?denominazione=+lenzi+&ubicazione=&button=&proprietà=&architetti_ingegneri=&pittori_scultori=¬e_storiche=&uomini_illustri=&ID=700>.

generale il busto in esame sembrerebbe concepito per una collocazione elevata, probabilmente in esterno: lo suggeriscono le dimensioni considerevoli, nonostante la riduzione del taglio, l'accentuazione grafica dei tratti espressivi, l'incisione accentuata delle iridi, l'enfasi e la dimensione riservate alle pignatte sulla stola – ai fini di un'immediata identificazione –, e il trattamento scabro e incavato del retro.

A questo ritratto se ne può connettere un secondo, di dimensioni inferiori ma di taglio simile, che si conserva alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda [fig. 14]⁴¹. Sebbene il taglio della mozzetta risulti meno ondulato, si riscontra una pressoché totale aderenza delle pieghe del panneggio che nell'esemplare in oggetto risultano accentuate in senso geometrico. Si noti inoltre l'impiego di bottoni della stessa foggia e di un cordone simile. La stola presenta una decorazione a sole pignatte tecnicamente assimilabile a quella del busto fiorentino, mentre il viso ne condivide diversi aspetti tra cui il "doppio" pizzetto sul mento, il trattamento dei ciuffi di capelli che spuntano dal camauro, la conformazione del padiglione auricolare e le rughe di espressione sulla fronte e intorno agli occhi. Per contro, il capo è frontale, la bocca serrata, lo spazio riservato al copricapo più ampio, e gli occhi incisi diversamente, ma non c'è dubbio che si tratti di un prodotto della stessa bottega.

Di medesimo taglio ma con un approccio fisiognomico assai diverso è il busto conservato presso il Monastero di Santa Francesca Romana (Santa Maria Nuova) a Roma [fig. 15], realizzato a *pendant* con un ritratto di Innocenzo XI Odescalchi. Anche in questo caso scarsissime sono le notizie sulla storia materiale dell'opera, che per la poca rispondenza con le effigi già analizzate in questa sede sembra doversi datare insieme al suo *pendant* a una qualche distanza dal pontificato Pignatelli⁴². L'anonomo autore insiste – come d'altronde la maggior parte degli artisti qui

⁴¹ Il ritratto è citato per la prima volta nell'*Inventarium über S.r Königl. Maj. in Pohlen, und ChurFl.Durchl. zu Sachsen, Statuen, Brust-bilder, Groupen, und ander Gefäß, sowohl antique, als moderne, aus allerhand Marmelstein, Metallique, Porfire, Alabastre, verfertigt, so von ao. 1723. bis ieziges 1726.tes Jahr angeschafft, und nunmehr bey inventiren im Decembr. h.a. in dero grünen Gewölbe, Bilder-Gallerie und Neben-Zimmer, wie auch in dero Holländ. Pallais Garten aufgesezt stehend, zu befinden sind*, f. 4, n. 26A. È anche possibile che l'opera sia giunta a Dresda l'8 novembre 1699, quando Augusto il Forte ricevette il nunzio papale in un'udienza privata. Si ringrazia Claudia Kryza-Gersch per le delucidazioni.

⁴² Un'immagine del busto, attribuito ad autore anonimo, è stata pubblicata a corredo della voce su Pignatelli nell'*Enciclopedia dei Papi* (R. Ago, *Innocenzo XII*, p. 403), finora l'unica menzione bibliografica rintracciata. L'*Innocenzo XI* invece è stato presentato, senza menzione del *pendant*, nel catalogo di una mostra tenutasi a Washington nei primi anni Duemila: F. Petrucci, in *Papi in posa. 500 Years of Papal Portraiture*, catalogo della mostra (Washington, Pope John Paul II Cultural Center, 16 ottobre 2005-30 marzo 2006), a cura di F. Petrucci, Roma, Gangemi, 2005 pp. 124-125, n. XXXVI. Nella scheda lo studioso colloca l'opera nello stile del «late Roman Baroque period», ma nel blocchetto la data a fine Settecento-inizio Ottocento.

individuati – sulla perdita di tonicità della muscolatura facciale, che sembra però mutuare da specifiche fonti dipinte e/o incise: in particolare il ritratto di Giovanni Maria Morandi, noto da una replica eseguita con il concorso della bottega in Palazzo Chigi ad Ariccia⁴³ e le incisioni realizzate da un dipinto di Ludovico David e su disegno di Giovan Battista Lenardi⁴⁴. Il busto denota un senso di astrazione sia nelle pieghe del panneggio, che non rispecchiano il reale movimento delle braccia e che sembrano in parte desunte dall'incisione di David [fig. 16], sia nell'espressione del viso, non sufficientemente indagata. Sembra di rilevare in questo anonimo scultore una vaga tendenza caricaturale che palesa un progressivo allontanamento dalla traduzione delle reali fattezze del pontefice per attestarsi su una commistione di tratti mutuati dal repertorio della pittura.

Riflessi innocenziani nella ritrattistica settecentesca

Da ultimo, si prenderanno in considerazione altri tre busti del pontefice, eseguiti a distanza di anni, se non decenni dal pontificato Pignatelli, che attestano da un lato come il ricordo dell'opera del papa fosse ancora vivo tra i suoi beneficiati e familiari, e dall'altro la fortuna della sua effigie, affermatasi di pari passo con l'evoluzione stilistica della scultura romana nel corso del Settecento.

La collocazione del primo busto in esame è piuttosto ovvia: il ritratto del pontefice si trova infatti nella chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo [fig. 17] all'interno del complesso di San Michele a Ripa Grande, sede vera e propria dell'Ospizio dei Poveri Invalidi pensato dal Pignatelli. La chiesa, eretta su progetto da Carlo Fontana tra il 1710 e il 1715, espone nel braccio sinistro del transetto un busto di Sisto V indicato come fondatore dell'ospizio – evidentemente in riferimento all'Ospedale di San Sisto⁴⁵ – e in quello destro il *pendant* raffigurante il Nostro, della medesima mano, presentato come benefattore. Entrambi i busti sono collocati entro nicchie circondate da rami di palma sorrette da coppie di angioletti⁴⁶. Stando al documento di un "pittore" attivo nella chiesa, i due

⁴³ Sul dipinto si veda F. Petrucci, in *Papi in posa*, cit., pp. 128-129, n. XXXVIII.

⁴⁴ Per l'incisione da Ludovico David si veda <<https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC44933>>. Per quella da Lenardi <<https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-FC44932>> e A. Marras, *Tre incisioni inedite di Giovanni Battista Lenardi*, in «Grafica d'arte», XXXII/128 (2021), pp. 2-6: 6.

⁴⁵ M. Mercalli, *Le medaglie*, cit., p. 51 nota 14.

⁴⁶ L'edificio sacro, inizialmente concepito a croce greca per servire le diverse sezioni dell'Ospizio, fu ridotto a tre bracci già nel 1713 e consacrato nel 1715; i lavori interni proseguirono ancora per alcuni anni. Un nuovo intervento, con l'aggiunta del coro, si ebbe poi nel 1835, a opera di

ritratti sembrerebbero già in loco nel 1723⁴⁷, e anche la loro datazione non deve discostarsi di molto da questa data. L'effigie del Pignatelli è straordinariamente intensa per un ritratto di pontefice morto da tempo: come di consueto l'attenzione dell'anonimo scultore si concentra sul collo rugoso e sui segni dell'età che trappuntano il volto dell'anziano papa. Proprio in quegli stessi anni il busto marmoreo mazzuolesco del 1698 veniva collocato a sinistra dell'altare maggiore di Santa Cecilia, a poche centinaia di metri dal San Michele; non si può dunque escludere che l'artista si ha ispirato a quest'ultimo, pur declinando l'effigie tramite l'uso di altre fonti, probabilmente dipinti e incisioni – si noti la capigliatura più lunga – e grazie alla sua sensibilità personale. Lo sguardo è reso vivo dalle pupille incise a forma di cuore, le stesse che animano il *pendant*, il quale però risulta sicuramente meno riuscito, forse anche per la maggiore difficoltà nel trovare delle fonti figurative che rappresentassero, in forme adatte alla sensibilità primo settecentesca, un papa così lontano nel tempo per quanto così importante. La mozzetta, pressoché comune a entrambi i busti, è caratterizzata da pieghe "ispide", fortemente increspate, mentre la stola alterna il triregno e la pignatta entro una cornice mistilinea. Il volto cartilagineo e la disposizione del panneggio presentano alcune tangenze con i ritratti raffiguranti Clemente XII ascritti alla mano di Carlo Monaldi⁴⁸, artista nato a Roma intorno al 1683 e forse formatosi nella bottega di Camillo Rusconi⁴⁹. Il modo diverso di incidere le iridi e una diversa forma della mozzetta inducono però a mantenersi cauti su una possibile attribuzione. Cionondimeno si segnala l'estrema qualità del ritratto della Trasfigurazione da attribuirsi, se non a Monaldi, comunque ad un altro protagonista della ritrattistica papale tra il primo e il secondo quarto del Settecento.

È invece ad un astro nascente dell'arte del ritratto di pieno Settecento che si può riferire il busto di Innocenzo XII conservato nell'andito ottagonale della sacrestia nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo [fig. 18], doviziosamente registrato come

Luigi Poletti, F. de Tomasso, P. Marchetti, *Le fasi costruttive del complesso monumentale e il restauro*, in *San Michele a Ripa. Storia e restauro*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1983, pp. 42-112: 62-64. Il busto è citato anche in B. Contardi, in *Le immagini*, cit., pp. 42-44.

⁴⁷ ASR, Ospizio Apostolico di San Michele, prima parte, 677, n. 1262, conto di lavori del pittore Domenico Soccorsi. M. Erwee, *The churches of Rome, 1527-1870*, vol. I, London, Pindar Press, 2014, p. 519 li data invece al 1728.

⁴⁸ V. Brunetti, *A ciascuno il suo: Pincellotti, Bracci, Della Valle e altri ritrattisti papali*, in «Nuovi Studi», XXVI, 2021 (2022), pp. 159-182: 164.

⁴⁹ Su Monaldi si veda A.-L. Desmas, *Le ciseau et la tiare. Les sculpteurs dans la Rome des papes, 1724 - 1758*, Roma, École française de Rome, 2012, *ad indicem*.

prima opera nel “diario” dello scultore Pietro Bracci, sotto la data del 1725⁵⁰. Insieme al busto del cardinale Fabrizio Paolucci, sempre di Bracci, l'effigie inaugura una teoria di ritratti di benefattori del convento tra Seicento e Ottocento⁵¹: Innocenzo XII concesse in perpetuo la basilica, il convento e le rendite alla Congregazione della Missione⁵², che nel 1725 ancora officiava la chiesa, mentre Paolucci, che ne era il cardinale titolare, fu responsabile della ristrutturazione dell'edificio.

L'approccio di Bracci all'effigie del pontefice appare improntato a un bilanciamento tra una raffigurazione realistica e l'espressione della dignità di Innocenzo XII, ispirata alle sue gesta decantate dall'iscrizione. Lo scultore indugia sulle rughe d'espressione e sullo sguardo partecipe, ma evita di insistere eccessivamente sui segni dell'età, non dovendo più rispondere alla necessità di una riproduzione fisiologica esatta: ne offre piuttosto una sorta di sintesi che sembra avere come punto di partenza il prototipo mazzuolesco – si noti, ad esempio, la capigliatura – ma che lo trasforma, alterando le proporzioni del volto, qui reso più largo, e la foggia del pizzetto. Rispetto ai busti precedentemente trattati, la mozzetta appare più distesa, ampia e con poche pieghe, poiché Bracci non sente la necessità di esibire virtuosismi nel trattamento del panneggio; un'impostazione alla quale rimarrà fedele anche nella ritrattistica papale successiva⁵³. La perizia tecnica dell'artista si appunta sul colletto rialzato e, soprattutto, sulla stola finemente lavorata a rilievo che presenta, dall'alto verso il basso, la colomba, la pignatta entro racemi, e la croce raggiata.

L'ultimo ritratto preso in esame è un esemplare in bronzo, oggi conservato nei depositi di Villa Pignatelli a Napoli [fig. 19]: un'opera di alta qualità, catalogata dall'ICCD come ottocentesca, che potrebbe tuttavia essere anticipata alla fine del terzo quarto del Settecento ed essere stata eseguita su modello di un artista ancora legato agli stilemi del tardo barocco, lontano dall'incipiente prassi neoclassica. Le informazioni sulla commissione del busto sono incise sul peduccio bronzeo recante l'iscrizione: INNOCENTII XII PIGNATELLII P.M. / AEREAM PROTOMEN / PRINCIPI MICHAELI PIGNATELLIO / PARENTI DE SE OPTIME MERITO / IOSUPHUS FILIUS / D. D.⁵⁴.

⁵⁰ C. Gradara Pesci, *Pietro Bracci scultore romano, 1700-1773*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1920, 17-20, 97; I. Haist, *Opere fatte di scultura da Pietro Bracci - Skulptur im Kontext des Römischen Settecento*, tesi di dottorato, Universität Bern, 2015, p. 252, n. 3. Per alcune recenti considerazioni sul testo redatto da Bracci, si veda V. Brunetti, *Un “inedito” monumentale nel cuore di Roma*, in «Studi di Storia dell'Arte», volume speciale, 2025, pp. 109-110.

⁵¹ Clemente XIV, Pio VI e Pio IX.

⁵² Si veda l'**Appendice II, doc. 7**.

⁵³ Sulla quale si veda V. Brunetti, *A ciascuno*, cit., pp. 163-166.

⁵⁴ Si ringrazia la dott.ssa Elena Carrelli per aver condiviso le informazioni della scheda di ca-

I personaggi citati potrebbero identificarsi con i Pignatelli di Cerchiara: il principe Michele e il figlio ed erede del titolo Giuseppe, nato nel 1748⁵⁵.

L'anonimo scultore, vicino ai modi di Pietro Bracci⁵⁶ – si considerino i busti più tardi dell'artista, a partire da quello bronzeo di Clemente XII eseguito su suo modello per San Giovanni in Laterano⁵⁷ – opera una trasfigurazione dei tratti del papa partendo anche in questo caso dal prototipo mazzuolesco, ma giungendo ad esiti molto diversi. Dall'esemplare marmoreo, attestato nel ramo Pignatelli di Cavaniglia almeno dall'inizio del Novecento, riprende i baffi all'ingiù e il viso smagrito, modificandone però l'espressione austera a favore di una più dolente, enfatizzata dal taglio delle sopracciglia e dalle rughe che si affastellano tra queste e le palpebre [figg. 20-21]. La stola presenta una decorazione a racemi e in basso il triregno sopra lo stemma Pignatelli, mentre la mozzetta è ampia, con un accenno di sollevamento in corrispondenza del braccio destro. L'artista che lo ha concepito è riuscito a bilanciare perfettamente lo status del pontefice con l'introspezione psicologica, che si coglie in particolare quando l'osservatore intercetta lo sguardo del Pignatelli, come avviene nella riproduzione fotografica qui presentata.

Il catalogo di ritratti appena illustrato mette in luce come l'approccio alla fisionomia di Innocenzo XII presenti linee di continuità riconducibili soprattutto ai prototipi mazzuoleschi, o comunque interne alla prassi scultorea coeva. Solo in rare eccezioni si registrano soluzioni divergenti, tanto da sollevare interrogativi circa l'esistenza di un ritratto pittorico ufficiale del pontefice, la cui assenza appare anomala nel contesto della Roma tardo-barocca, ma coerente con il pontificato Pignatelli.

Va altresì notato che solo un terzo dei ritratti esaminati sembra potersi datare agli anni del pontificato, e che metà di questi ultimi furono eseguiti per contesti extra-romani, dunque in qualche misura sottratti al diretto controllo del Pignatelli; gli altri

talogo (00420167) e verificato l'iscrizione sul ritratto, attualmente non accessibile agli studiosi.

⁵⁵ Cfr. F. Bonazzi, *I registri della nobiltà delle province napoletane*, Napoli, Comm. G. e Angeli e figlio tipografi di S. M., 1879, p. 35; V. Fiorelli, *Pignatelli Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII (2015), pp. 591-593: 591, in riferimento al fratello di Giuseppe, Andrea.

⁵⁶ Si segnala che nel file con la fotografia messa a disposizione dal museo figura la dicitura «30112 M_P. Bracci_Papa Innocenzo XII_Villa Pignatelli». Il riferimento bibliografico della scheda OA è infatti *Le collezioni della Galleria Borghese. Roma*, a cura di S. Staccioli, P. Moreno, Milano, Rizzoli, 1981, p. 103, dove è presente un busto di Clemente XII all'epoca assegnato a Pietro Bracci (per una nuova attribuzione si veda V. Brunetti, *A ciascuno*, cit., p. 164). Si ringrazia la dott.ssa Carrelli per l'informazione.

⁵⁷ A.L. Desmas, *La façade de la basilique de Saint-Jean-de-Latran. Nouveaux documents*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», CX, 1998 (1999), pp. 755-802: 762-765; V. Brunetti, *A ciascuno*, cit., p. 164, fig. 282.

avevano una vocazione privata, almeno nelle iniziali intenzioni dei committenti. Folta è invece la schiera di effigi commissionate ex post, a ricordo dell'azione politica del Pignatelli. Ne deriva quindi l'esigenza di ragionare sull'accessibilità dei prototipi scultorei disponibili, per esempio la probabilità che nello studio all'Armata di Guidi, tra i «doi modelli di Papi» esposti, fosse presente anche la terracotta modellata dal carrarese per il monumento nel Duomo di Napoli⁵⁸, e dunque oggetto di studio da parte dei suoi collaboratori.

Si può inoltre menzionare un'altra effigie del Pignatelli che non rientra nel catalogo dei busti né in quello dei monumenti, ossia il rilievo in stucco che lo raffigura con tiara e piviale eseguito da Carlo Marcellini per l'abbazia di Vallombrosa nel 1698-1700⁵⁹, e ancora le effigi perdute o non rintracciate. Tra queste, il busto già in Santa Pudenziana (1700) segnalato da Vincenzo Forcella⁶⁰, e la statua collocata dal cardinale Marcello D'Aste nel palazzo arcivescovile di Ancona, probabilmente distrutta durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale⁶¹.

La galleria di opere qui analizzate mostra quanto la ricerca dell'autorialità sia ancora un esercizio complesso, laddove manchino addentellati documentari certi, riferibili ad iscrizioni o fonti d'archivio, rivelando quanto la ritrattistica di questo periodo – a cavallo tra i due secoli – necessiti ancora di ulteriori studi e approfondimenti.

Ciò che accomuna tutti questi busti, come sintesi delle differenti declinazioni che gli scultori barocchi seppero dare alle fattezze del pontefice, può essere ben riassunto dalla descrizione del suo carattere fornita da Gaspare Moroni: «nella contingenza era delicato, nell'austerità rigoroso, nella fatica avaro, nella giustizia inflessibile»⁶².

⁵⁸ C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, introduzione di A. Bacchi, con un contributo di A.L. Desmas, Pisa, Plus-Pisa University Press, 2007, pp. 41-42, 72 n. 99. Cfr. *Ivi*, p. 89 n. 169.

⁵⁹ M. Visonà, *Carlo Marcellini Accademico "spiantato" nella cultura fiorentina tardo-barocca*, Pisa, Pacini, 1990, fig. 73.

⁶⁰ INNOCENTIO XII P. O. M. / IOANNEM MARIAM GABRIELLIVM / NOSTRAE CONGREGATIONIS ABBATEM GENERALEM / IN SACRVM PVRPVRATORVM PATRVM COETVM COOPTANTI / MONACHI HVIVS FAMILIAE / POS. AN. MDCC. V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, vol. XIII, Con i tipi di Ludovico Cecchini, 1879, p. 478, n. 1164. Il busto si trovava un tempo nei locali della biblioteca, ormai scomparsi. Non è da escludere che il ritratto vada identificato con uno degli esemplari senza provenienza menzionati in questo contributo. Si veda anche L. von Pastor, *Storia*, cit., p. 423, nota 1.

⁶¹ M. Natalucci, *Ancon dorica Civitas Fidei. Uomini e monumenti della Chiesa nella storia della città di Ancona*, Ancona, Ind. graf. Anibaldi, 1980, p. 124. D'Aste era stato nominato cardinale e arcivescovo dal Pignatelli.

⁶² G. Moroni, *Dizionario di erudizione ecclesiastica*, vol. XXXVI, Venezia, Dalla Tipografia Emiliana, 1846, p. 36.

APPENDICE I
Tabella riassuntiva dei busti censiti

Figg.	Autore/Prototipo	Collocazione	Inventario	Cronologia	Misure	Iscrizione
1	Lorenzo Ottoni	Ancona, Palazzo degli Anziani	/	1692	Misure non rilevate	SI
2	Lorenzo Ottoni	Milano, Collezione G&R Etro	GE SA 1004	1691-1700	cm 74 x70x 42.5 (base, h. cm 18)	NO
3	Lorenzo Ottoni	Mercato antiquario	/	1695-1700 ca.	cm 109 (comprensivi di peduccio)	NO
4	Domenico Guidi	Roma, Museo di Roma	MR 1196	1694	cm 62	NO
6	Giuseppe Mazzuoli	Roma, Santa Cecilia in Trastevere	/	1698	cm 90x50	SI
7	Giuseppe Mazzuoli	La Valletta, MUŽA (già Nostra Signora della Vittoria)	42715-6	1699	cm 80x107x45	SI
8, 21	Giuseppe Mazzuoli	Napoli, Museo di Villa Pignatelli (già Roma, Collezione Pignatelli di Cavaniglia)	673	1700?	cm 85x100x48	NO
9-10	Bottega di Domenico Guidi (?)	Roma, Collegio Leoniano (già Trinità della Missione)	/	1700	/	SI
11	Anonimo	Napoli, Museo di Villa Pignatelli	921	1703 ca.	cm 85	NO

Figg.	Autore/Prototipo	Collocazione	Inventario	Cronologia	Misure	Iscrizione
12	Anonimo	Roma, Museo di Roma (già Frascati, Villa Muti-Bussi)	MR 3553	1713 ca.	cm 121x83x38	SI
13	Anonimo	Firenze, Institut Français	/	primo quarto del XVIII sec.	cm 72x70x26 (base h. 11)	NO
14	Anonimo	Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister	H4 005 / 037	ante 1726	cm 69x73.5x42	NO
15	Anonimo	Roma, Monastero di Santa Francesca Romana	/	prima metà del XVIII sec.	cm 53.5x50.5x23 (base, h. cm 15)	NO
17	Anonimo	Roma, Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo	/	ante 1723	/	SI
18	Pietro Bracci	Roma, Santi Giovanni e Paolo	/	1725	cm 70	SI
19, 20	Anonimo	Napoli, Museo di Villa Pignatelli	908 a	terzo-ultimo quarto del XVIII sec.	cm 105x98x45	SI

APPENDICE II

Trascrizione delle iscrizioni che accompagnano i busti

1. Ancona, Palazzo degli Anziani

INNOCENTIO. XII PONTIFICI OPTIMO MAXIMO / ANCONITANAE VRBIS OB INGENTES TER-
REMOTVS ANNI M.D.CXC / RVINAS PATERNO AFFECTV MISERANTI / INSTANTE EM.MO AC.
REV.MO PRINCIPE DOMINO / IOANNE NICOLAO S.R.E. CARDINALI DE COMITIBVS / ANCONAE
VIGILANTISSIMO EPISCOPO / ET SVBSIDIVM TRIENNALE AD TRES ANNOS / PRO INSTAVRA-
TIONE CIVITATIS REMITTENTI / DVORVMQVE MILLIVM RVBRORVM FRVMENTI EVECTIONES
/ AD LEVAMENTVM MISERARVM EROGANTI / EX SENATVS ANCON.VS TANTI BENEFICII ME-
MORIS DECRETO / AD PVBLICA NEGOTIA / DEP.TI HOC PERENNE GRATI ANIMI MONVM.
TVM / ANNO A IESV. CHRISTI NATIVITATE M.D.C.XCII / POSVURE / ANGELVS GRATIOLVS /
IACOBVS SENILIS / IOANNES PICCHIVS TANCREDEVVS / HIERONVMVS HIPPARCVS / CIRIACVS
TAVROLEONVS¹

¹ L'iscrizione è più tarda ma con ogni probabilità riproduce il testo originale.

2. Roma, chiesa di Santa Cecilia in Trastevere

INNOCENTIO XII PONT. MAX. / PIO IVSTO MAGNANIMO / PATRI PAVPERVM / FRANCISCVS
HVIVS TIT. PRESBYTER / S.R.E. CARDIN. DE AQUAVIVA / AB EO / PONTIFIC. PRIMVM CVBICV.
PRAEFECT. / ET MOX APOSTOLICVS HISPANIARVM / NVNCIVS CONSTITVTVS / GRATI ANIMI
MONVMENTVM POSVIT

3. La Valletta, chiesa di Nostra Signora della Vittoria

D.T.V. / INNOCENTIO XII. / OPTIMO ET SANCTISSIMO PONTIFICI / DISSIDIJS COMPOSITIS /
INTER ECCLESIASTICUM ET MAGISTRALE FORUM / EXORTIS / UTRIQUE IURIBUS PIE SERVA-
TIS. / PLURIMIS COMMENDIS LIBERALITER RESTITUTIS / EM: ET REV: DNUS F: D: RAIJMUN-
DUS/ DE PERELLOS IJ ROCAFULL / GRATO. ET UNANIMI OMNIUM VOTO / TOT. TANTAQUE
BENEFICIA AETERNITATI DICAUIT / ANNO A SACRO VIRGINIS PUERPERIO M.DC.IC

Da A. Cosma, T.S. Guido, G. Mantella, *Un raro*, cit. p. 35.

4. Roma, Collegio Leoniano

INNOCENTIO XII / PONTIFICI MAXIMO / OB AVCTAM ANTIQ. DOMVM / AD MONTEM CITATO-
RIVM / ALIAMQ. SS IOANNIS ET PAVLI / IN MONTE COELIO ERECTAM / PRINCIPI MVNIFICEN-
TISSIMO / ANNO IVBILE MDCC

5. Roma, Museo di Roma

[sul peduccio]: INNOCENTIO XII / PIGNATELLIO / BENFACTORI

6. Roma, chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo

INNOCENTIO. XII / BENEFACITORI / MAXIMO

7. Roma, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo

INNOCENTIO XII PONTIF. OPTIM. MAX. / QUI AD CHRISTIANAE ET ECCLESIASTICAE DISCIPLINAE / INCREMENTUM / CONGREGATIONI MISSIONIS / INTER CAETERA AMPLISSIMAE MUNIFICENTIAE ARGUMENTA / BASILICAM HANC DOMVM AC REDITUS / PERPETUA VNIONE ADDIXIT / GRATI ANIMI TESTIMONIUM

8. Roma, Museo di Villa Pignatelli

[sul peduccio]: INNOCENTII XII PIGNATELLII P.M. / AEREA PROTOMEN / PRINCIPI MICHAELI PIGNATELLIO / PARENTI DE SE OPTIME MERITO / IOSUPHUS FILIUS / D. D.



Fig. 1 Lorenzo Ottoni, *Busto di Innocenzo XII*, Ancona, Palazzo degli Anziani.



Fig. 2 Lorenzo Ottoni, *Busto di Innocenzo XII*, Milano, Collezione G&R Etro.



Fig. 3 Lorenzo Ottoni, *Busto di Innocenzo XII*, Mercato Antiquario.



Fig. 4 Domenico Guidi, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Museo di Roma.



Fig. 5 Domenico Guidi, *Monumento di Innocenzo XII*, dettaglio, Napoli, Duomo.



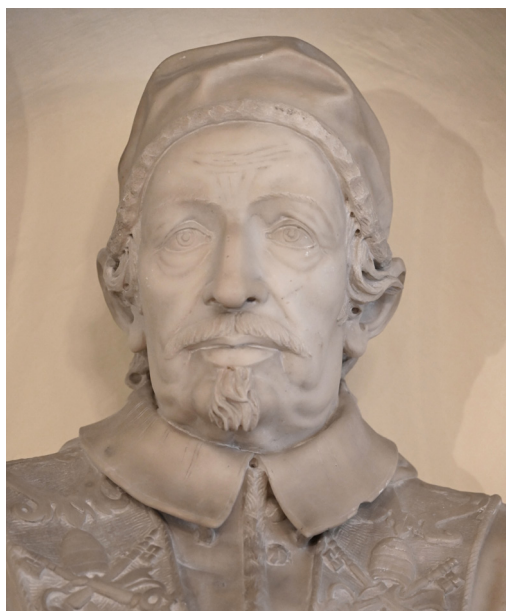
Fig. 6 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, chiesa di Santa Cecilia in Trastevere.



Fig. 7 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, La Valletta, National Museum of Art.



Fig. 8 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Figg. 9-10 Bottega di Domenico Guidi (?), *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Collegio Leoniano.



Fig. 11 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Fig. 12 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Museo di Roma.



Fig. 13 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Firenze, Institut Français.



Fig. 14 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Dresda, Gemäldegalerie Alte Meister.



Fig. 15 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, Monastero di Santa Francesca Romana.



Fig. 16 Vincent Hubert (da un dipinto di Ludovico David), *Ritratto di Innocenzo XII*, dettaglio, Roma, Istituto Centrale per la Grafica.



Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, chiesa della Trasfigurazione di Nostro Signore Gesù Cristo.

Fig. 17



Fig. 18 Pietro Bracci, *Busto di Innocenzo XII*, Roma, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo.



Fig. 19 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Fig. 20 Anonimo, *Busto di Innocenzo XII*, dettaglio, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



Fig. 21 Giuseppe Mazzuoli, *Busto di Innocenzo XII*, dettaglio, Napoli, Museo di Villa Pignatelli.



PROFILO AUTRICE

Vittoria Brunetti

Vittoria Brunetti (1990) ha conseguito il dottorato di ricerca in *Letteratura, Arte e Storia dell'Europa medioevale e moderna* presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nel 2021, con una tesi monografica dedicata allo scultore romano Lorenzo Ottoni (1648-1736). Nell'ambito di due assegni di ricerca presso la stessa istituzione ha approfondito la storia decorativa e conservativa di Piazza dei Cavalieri a Pisa, da cui sono scaturiti due volumi: *Pisa Picta. Viaggio nella storia della tutela di Piazza dei Cavalieri e Il caso San Rossore di Donatello. Storia travagliata di un busto reliquiario, 1889-1976* (2025). I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla storia della tutela del patrimonio artistico e sulla scultura barocca romana, con particolare attenzione alla ritrattistica e alle pratiche di bottega. È autrice di saggi e articoli dedicati, tra gli altri, a Lorenzo Ottoni, Alessandro Algardi, Giovanni Baratta e Bartolomeo Pincellotti, ed è stata responsabile della supervisione scientifica del *Catalogo della scultura moderna* della Galleria Borghese, a cura di Anna Coliva (2022). Ha recentemente concluso un assegno di ricerca presso il Dipartimento SAGAS dell'Università di Firenze, incentrato sulla mappatura e l'analisi della scultura barocca nel Lazio; è attualmente funzionario storico dell'arte presso i Musei Nazionali del Vomero (Napoli).

Vittoria Brunetti (1990) earned her PhD in *Literature, Art, and History of Medieval and Modern Europe* at the Scuola Normale Superiore in Pisa in 2021, with a monographic dissertation on the roman sculptor Lorenzo Ottoni (1648-1736). As part of two postdoctoral fellowships at the same institution, she investigated the decorative and conservation history of Piazza dei Cavalieri in Pisa, a project that resulted in two volumes: *Pisa Picta. Viaggio nella storia della tutela di Piazza dei Cavalieri and Il caso San Rossore di Donatello. Storia travagliata di un busto reliquiario, 1889/1976* (2025). Her research focuses on the history of heritage conservation and Roman Baroque Sculpture, with particular attention to portraiture and workshop practices. She has published articles and essays on Lorenzo Ottoni, Alessandro Algardi, Giovanni Baratta, Bartolomeo Pincellotti, among others, and was responsible for the scientific oversight of the *Catalogo della scultura moderna* della Galleria Borghese, edited by Anna Coliva (2022). She has recently completed a research fellowship at the SAGAS Department of the University of Florence, focused on the mapping and analysis of Baroque sculpture in the Lazio region; she currently works at the Musei Nazionali del Vomero in Naples.





PROFILO AUTORE

Cristiano Giometti

Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna (L-ART/02) all'Università di Firenze dal 2017, è in possesso dell'Abilitazione scientifica nazionale al ruolo di professore di prima fascia ASN 2018 (ai sensi dell'art. 16 Legge 240/2010, settore concorsuale 10/B1 Storia dell'arte) Bando 2018 (secondo quadrimestre). Dall'aprile 2021, è Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte. Dottore di ricerca in Storia delle arti visive presso l'Università di Pisa (2004) con una tesi sullo scultore barocco Domenico Guidi (1625-1701), ha collaborato con le Soprintendenze di Pisa e Livorno, del Polo Museale Romano e del Lazio. I suoi temi di ricerca si incentrano principalmente sulla scultura barocca romana e la sua diffusione in Italia e in Europa e sui rapporti artistici tra Italia e Inghilterra in epoca tardo barocca. Tra le sue pubblicazioni si segnala il catalogo delle sculture in terracotta del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Rom 2011), nell'ambito di una ricerca finanziata dalla Getty Foundation di Los Angeles. Attualmente sta dirigendo un progetto di interesse nazionale (PRIN) sulla catalogazione della scultura barocca nella regione del Lazio e nelle aree di confine con la Toscana e la Campania.

Cristiano Giometti is Associate Professor of History of Modern Art at SAGAS Department of the University of Florence. He received his PhD in History of Art with a study on the Baroque sculptor, Domenico Guidi (1625-1701), from the University of Pisa in 2004. He has published extensively on Roman Baroque sculpture and its diffusion in Europe and on the restoration of ancient sculptures in the 18th century. He is also interested in the history of exhibitions of old masters' art collections in Italy and the United States between the 1930s and 1940s. He is currently Presidente del Corso di laurea Magistrale in Storia dell'Arte and member of the scientific board of the PhD program in History of the Arts, Performing and Visual Arts of the University of Florence, Pisa and Siena. His publications include: *Domenico Guidi (1625-1701). Uno scultore barocco di fama europea* (Roma 2010); *Il Museo del Palazzo di Venezia. Le sculture in terracotta* (Roma 2011), a research project financed by the Getty Foundation, in collaboration with Grazia Maria Fachechi; *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-1940)* (Roma 2016), co-authored with Lorenzo Carletti; *Per diletto e per profitto. I Rondinini, le arti e l'Europa* (Milano 2019), co-authored with Loredana Lorzio. He is currently directing a project of national interest (PRIN) on the cataloguing of Baroque sculpture in the region of Lazio and the border areas of Tuscany and Campania.





REFERENZE FOTOGRAFICHE

1: Foto Gaetano Apicella, Ancona; **4, 12:** Roma, Museo di Roma, Archivio Iconografico / Roma Capitale, Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali; **7:** Courtesy of Heritage Malta; **8, 11, 19, 20, 21:** Su concessione del Ministero della Cultura – Palazzo Reale di Napoli; **15, 18:** su concessione del Fondo Edifici di Culto, amministrato dalla Direzione Centrale per l'Amministrazione del Fondo Edifici di Culto del Ministero dell'Interno; **14:** Skulpturensammlung, Staatliche Kunstsammlungen Dresden; **16:** Roma, Istituto centrale per la grafica, per gentile concessione del Ministero della Cultura; **17:** Foto Virgilio D'Ercole, su concessione Mic – Direzione Generale Abap.





SEZIONI DELLA RIVISTA

Fontes

Inventari di archivi pubblici e privati e altre fonti documentarie correlate

Studia

Contributi e atti di seminari e di convegni di studi

Fragmenta

Documenti e materiali inediti riguardanti opere, artisti, committenti e tipologie dei marmi e del lapideo

Marmor absconditum

Opere inedite, sconosciute, ritrovate, reimpiegate, artisti riscoperti e da riscoprire

Museum marmoris

Musei, collezioni e luoghi aperti nelle regioni del mondo: recupero e valorizzazione dei depositi, delle opere, degli spazi

Futura

Presentazione di ricerche e progetti in corso e segnalazione di nuove collaborazioni scientifiche

Marmora et Lapidea



A-CLASS Journal

National Agency for the Evaluation
of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)

Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna "Kore"

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

