

Premessa ineludibile agli scultori attivi a Roma durante il pontificato di Innocenzo XI (1676–1689) non può che essere rinvenuta nella straordinaria operosità di Gian Lorenzo Bernini, il quale assistette, in più di sessant'anni di attività, al succedersi di ben otto papi: Paolo V, Gregorio XV, Urbano VIII, Innocenzo X, Alessandro VII, Clemente IX, Clemente X, e, appunto, Innocenzo XI.

In oltre mezzo secolo di storia del papato, un solo artista riuscì, con fasi alterne di fortuna e di gloria, ad esprimere al meglio le ambizioni e i fasti dei pontefici, e questo fu proprio Gian Lorenzo Bernini. Entro il 1640 realizzò i ritratti di Paolo V, Gregorio XV e Urbano VIII, e con quest'ultimo “rinnovò radicalmente la tipologia del ritratto papale scolpito”¹, conferendo al piviale nuove forme e movimento, rendendolo effettivamente indossato, e non rigido come ancora appare nei busti di Paolo V (Roma, Galleria Borghese) e di Gregorio XV (Toronto, Art Gallery of Ontario).

I ritratti eseguiti da Bernini per Urbano VIII non hanno confronti, sia a livello qualitativo, sia per la varietà di soluzioni compositive adottate, e del resto a nessun altro pontefice l'artista dedicò altrettante inventiva e varietà; mentre per Alessandro VII e Innocenzo X il modello restò chiaramente ancora quello barberiniano, con mozzetta, camauero e stola nel primo caso, e senza stola nel secondo. L'innovazione più interessante dal punto di vista ritrattistico è da ricercare nella resa del volto di Innocenzo X, che diviene “l'immagine più spavalidamente ironica di un pontefice mai consegnata da Bernini”². Sul fiero volto del pontefice non vi è infatti traccia dell'inesorabile trascorrere del tempo su cui invece si sofferma Algardi per rappresentare l'anziano papa nella terracotta di Palazzo Venezia, da cui deriva anche il busto in porfido con testa in bronzo della Galleria Doria Pamphilj, presumibilmente eseguito dal carrarese Domenico Guidi³.

Ancora diversa è l'impostazione del ritratto di Clemente X, immortalato da Bernini nel gesto di impartire la benedizione, con il braccio destro alzato, nella versione di Palazzo Barberini, una delle tre iniziate nel maggio del 1676⁴, a pochi mesi dalla scomparsa del pontefice, mentre il celebre artista non realizzò mai un monumento, e nemmeno un busto, per il successore, Innocenzo XI, e certo non perché fosse troppo anziano per farlo o per dirigerne i lavori. Semplicemente si limitò alla sagace quanto celebre caricatura a penna che immortala papa Odescalchi come una grande cavalletta con la tiara, scheletrica e affossata in un letto, sorretta da voluminosi cuscini che ne evidenziano la magrezza estrema, esasperata dal gesto quasi teatrale di impartire un'estrema benedizione⁵. I rapporti tra Innocenzo XI e Gian Lorenzo possono essere sintetizzati in questa caricatura, e del resto papa Odescalchi non dimostrò mai benevolenza nei confronti del geniale artista osannato e favorito dai suoi predecessori⁶.

LA SCULTURA A ROMA DURANTE IL PONTIFICATO DI INNOCENZO XI

Beatrice Bolandrini

- 1 A. Bacchi, «Veramente è vivo e spira». Bernini e il ritratto, in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Firenze 2009, p. 50.
- 2 *Ibidem*, p. 55.
- 3 C. Giometti, *Domenico Guidi 1625–1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, p.26.
- 4 A. Bacchi e A.L. Desmas, *Busti-ritratto di Bernini. Repertorio*, in *I marmi vivi*, p.349; A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, p.785.
- 5 Lipsia, Museum der Bildenden Künste, inv. 7849. Cfr. H. Brauer e R. Wittkower, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, 2 voll., Berlin, 1951, pp.181 e 184, fig. 148; I. Lavin (a cura di), *Drawings by Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste*, Leipzig, catalogo della mostra, Princeton 1981, pp.40–43, 336, n. 99; A. Bacchi e S. Tumidei, *Bernini. La scultura in San Pietro*, Milano 1998, 5, 65 n. 2.
- 6 A. Bacchi e S. Tumidei, *Bernini*, p.5.

- 7 Sul monumento funebre ad Alessandro VII si vedano in particolare: Z. Kollikof, *Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation*, Worms 1994; A. Bacchi e S. Tumidei, *Bernini*, p.178, con bibliografia precedente.
- 8 A. Bacchi e S. Tumidei, *op. cit.*, p.178.
- 9 S. Regonelli, *Scheda in Pinacoteca Ambrosiana. Raccolte archeologiche – Sculture*, Milano 2009, pp.203–204.
- 10 A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana e delle collezioni annesse*, Milano 1907, p.111; G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano 1951, p.201.
- 11 C. Giometti, *op. cit.*, p.309.
- 12 *Ibidem*, p.302.

Se da un lato può apparire sintomatica l'esclusione del coinvolgimento diretto di Bernini per quanto concerne l'esecuzione di un busto ritratto di Innocenzo XI, dall'altro non stupisce, se si considera che nel 1678, due anni prima della morte di Gian Lorenzo, quando poteva finalmente ritenersi ultimato il monumento funebre ad Alessandro VII collocato nel transetto meridionale della Basilica Vaticana⁷, l'intervento diretto di papa Innocenzo XI sull'opera fu quello di far coprire il seno alle statue della *Verità* e della *Carità*⁸.

Con simili premesse è facile intuire come negli anni del papato Odescalchi la scultura di matrice berniniana non godesse buona fama, perlomeno non negli ambienti pontifici, ma di questo si tratterà in seguito, dopo aver preso in considerazione i ritratti scolpiti del pontefice Odescalchi e il monumento funebre nella Basilica Vaticana.

Tra i busti di Innocenzo XI si segnala quello conservato presso la Pinacoteca Ambrosiana (inv. 1654), di cui ad oggi non si conoscono le modalità di acquisizione, solo presumibilmente ascrivibili ai tempi del pontificato dello stesso Odescalchi. La scarsa fortuna critica relativa all'opera segnala la presenza della scultura, ricondotta esclusivamente su basi stilistiche nell'orbita dello scultore milanese Giuseppe Vismara (1633–1703)⁹, oggi priva di un'attribuzione certa, nel peristilio, sia nel 1907, sia nell'allestimento di Giovanni Galbiati del 1951, accanto ai busti marmorei di altri due papi, Benedetto XIII e Clemente XII¹⁰.

Il busto ritratto dell'Ambrosiana lascia supporre trattarsi di una maschera funeraria, sia per la rigidità dell'espressione dell'effigiato, sia per la vacua fissità dei bulbi oculari profondamente infossati, enfaticamente evidenziati, più ancora che nel busto di analogo soggetto recentemente attribuito a Bartolomeo Mazzuoli da Cristiano Giometti¹¹.

Il ritratto milanese, con la testa leggermente reclinata sul collo ossuto, l'importante naso aquilino che spicca al centro del volto scheletrico e si poggia su lunghi baffi appuntiti, presenta il papa abbigliato con camauro e mozzetta, bordati di ermellino, da cui fuoriesce un colletto lievemente stropicciato. La stola finemente decorata non ha lacci e la brevità della mozzetta lascia solo intravedere le pieghe del tessuto che copre appena le spalle abbozzate, composizione che evoca quella della più nota ed espressiva terracotta di Innocenzo XII attribuita a Domenico Guidi e conservata al Museo di Roma¹².

Negli anni immediatamente successivi al decesso di Innocenzo XI la sezione di scultura della rinnovata Accademia milanese era guidata, per quanto concerne la scultura, da Carlo Simonetta, a sua volta subentrato al suocero Dionigi Bussola (1612–1687), protostatuario del duomo di Milano e della Certosa di Pavia. In assenza di documenti d'archivio è solo possibile ipotizzare che il busto sia da ritenersi opera eseguita nell'orbita dell'Accademia stessa, ma non vi sono elementi probanti che inducano a ritenerlo opera di Vismara.

Ad oggi il panorama della produzione di busti ritratti di fine Seicento a Milano necessita di essere ulteriormente indagato, e soprattutto non

fig. 24 Paolo Morelli,
Ritratto di Innocenzo XI,
Cattedrale, Como. Foto:
Paolo Vanoli / Archivio
NodoLibri Como



si dispone, nel caso specifico di Vismara, di un adeguato catalogo di opere di questo genere. Del resto anche il confronto diretto con il *Busto del cardinale Alfonso Litta* attribuito a Vismara da Susanna Zanuso esclusivamente per gli stretti legami di lavoro e di amicizia dell'artista con il committente, e privo di conferme documentarie¹³, ne evidenzia solo sostanziali discrepanze stilistiche, lampanti nella diversa resa del camauro e del colletto. L'eleganza formale del marmo di Alfonso Litta aveva indotto a ritenerlo opera romana, certo memore di soluzioni di ampia matrice berniniana, caratteristiche che secondo Susanna Zanuso anche lo stesso Vismara potrebbe aver assimilato nel corso di un soggiorno romano, assolutamente assenti nel busto dell'Ambrosiana.

Se si confronta inoltre il ritratto milanese con quello della cattedrale di Como firmato dall'intel्वese Paolo Morelli, **fig. 24** sono ancora più evidenti i caratteri che inducono a pensare si tratti nel primo caso di un ritratto *in limine mortis* o di una maschera funebre. Nell'opera dell'Ambrosiana manca completamente la furezza incisiva del busto

13 S. Zanuso, *scheda n. 87 Busto del cardinale Alfonso Litta*, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, catalogo della mostra a cura di F. Frangi, A. Morandotti (Varese, Castello di Masnago, 21 aprile–14 luglio 2002), Milano 2002, pp.226–227.

- 14 V. Barelli, *Scelta di lettere e scritti vari fatta per cura del di lui nipote sac. Bernardino Barelli*, Como 1896, p. 388; P. Vanoli, *Gli Odescalchi a Como: committenze, artisti, collezionismo tra Sei e Settecento*, in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI. Commitenti, artisti, cantieri*, Como 2012, p.42.
- 15 Sulla personalità di Paolo Morelli si vedano in particolare: S. Zanuso, *Morelli Paolo*, in A. Bacchi, *Scultura*, p.829; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, pp.230–231; P. Vanoli, *op. cit.*, pp.42–44.
- 16 S. Walker, *Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivoluzione alla luce di nuovi documenti*, in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, (Studi sul Settecento Romano, 18), Roma 2002, pp.25, 32 n. 25. Walker segnala in particolare il pagamento di diversi lavori in marmo, tra cui 20 scudi il 31 marzo 1690 “per resto del prezzo di due statue di marmo rappresentanti una, S. Agnese, e l'altra la Povertà”.
- 17 A. Marchionne Gunter, “Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna”, *Storia dell'Arte*, 91.1997 (1998), 339, n. 80. Si veda inoltre T. Manfredi, *La costruzione dell'architetto. Moderno, Borromini, i Fontana e la formazione degli architetti ticinesi a Roma*, Roma 2008, p.45.
- 18 P. Vanoli, *op. cit.*, p.44.
- 19 *Ibidem*, p.44.
- 20 Su Giovanni Baratta si vedano gli studi di Francesco Freddolini, in particolare: F. Freddolini, *Giovanni Baratta 1670–1747: scultura e industria del marmo tra la Toscana e le corti d'Europa*, Roma 2013.
- 21 S. Walker, *Livio Odescalchi*, pp.32–33 n. 25.

comasco, di altissima qualità, tanto da essere menzionata da Barelli come scultura del “Bernino”¹⁴. Paolo Morelli¹⁵, documentato con la mansione di assistente di Monnot, ma anche destinatario di pagamenti per lavori indipendenti e non direttamente correlati al monumento funebre di Innocenzo XI¹⁶, risulta domiciliato presso Ercole Ferrata a Roma già nel 1678, dove resterà fino all'anno della morte avvenuta nel 1719¹⁷. Il busto presenta il pontefice anziano e con il volto segnato da profonde rughe, soprattutto lungo gli zigomi scarni, caratteristiche che secondo Vanoli potrebbero rifarsi al modello bronzeo in origine in Santa Maria in Montesano¹⁸ e che comunque denotano la vivida resa dello scultore fortemente radicato nella Roma di fine Seicento, memore certo dei lasciti berniniani, soprattutto nelle pieghe insistite e mosse della mozzetta e nella compassata espressività del volto, ma anche della rinnovata sensibilità ritrattistica introdotta da Domenico Guidi, che seppe cogliere le più svariate sfumature caratteriali traducendole con freschezza e naturalezza nella materia, soprattutto negli ultimi due decenni del diciottesimo secolo. Il busto ritratto è sicuramente stato realizzato a Roma, ma pochissime sono le notizie che lo riguardano direttamente. In Duomo a Como giunse solo nel novembre del 1852, in seguito ad una donazione da parte di Carlo Ciceri, che ha indotto Paolo Vanoli a ritenerlo eseguito per l'omonimo Carlo Ciceri (1616–1694), nominato dapprima vescovo e poi cardinale nel 1686, proprio da Innocenzo XI¹⁹.

Analoga alla busto di Morelli anche la raffinata versione nella cappella sinistra del presbiterio nella Cattedrale di Sarzana assegnata a Giovanni Baratta²⁰ (1670–1747) accentua l'età avanzata del pontefice, soprattutto nella resa capillare delle rughe che gli accigliano la fronte e solcano le gote scarne.

Sempre a Paolo Morelli Walker assegna anche un medaglione in marmo con il ritratto di Innocenzo XI conservato presso lo Statens Museum di Copenhagen, recante il monogramma PM e la data 1690, precedentemente ritenuto opera di Monnot²¹.

Andrea Bacchi ha recentemente pubblicato un altro busto in terracotta di Innocenzo XI, in collezione privata, attribuendolo a Carlo Beretta (Milano 1687–Milano 1764)²². Con il ritratto dell'Ambrosiana condivide la brevità della mozzetta, rapidamente conclusa sotto le spalle, ma ne prende le distanze per la vivacità d'espressione dell'effigiato, altero e fiero, e soprattutto per l'elegante stola appoggiata con garbo sul corpo e in lieve movimento.

Il confronto con una foto ottocentesca del busto di Innocenzo XI conservato in origine nella collezione dei Visconti di Brignano [fig. 25](#) ha indotto lo studioso a supporre che esistano più versioni della terracotta, soprattutto alla luce della diversa collocazione dei bottoni della mozzetta²³.

L'opera più prestigiosa che raffigura papa Odescalchi non può però che essere il suo monumento funebre, eretto nella Basilica Vaticana.



fig. 25 Carlo Beretta,
Ritratto di Innocenzo XI

Tralasciando in questa sede le discussioni sorte in riferimento ai rispettivi ruoli assunti dal committente, dal pittore Carlo Maratta e dallo scultore Pierre Etienne Monnot, per cui si rimanda alla cospicua bibliografia di riferimento²⁴, il monumento funebre di Innocenzo XI rientra nell'imperante radicarsi della scultura francese nella Roma di fine Seicento, di cui si dirà a breve.

Livio Odescalchi (1655–1713), nipote di papa Innocenzo XI, infatti non solo fu un chiaro estimatore di Pierre Etienne Monnot, ma soprattutto ne fu il mecenate più rilevante, e non stupisce la committenza allo scultore d'oltralpe per la realizzazione della tomba papale, seppur l'artista non facesse parte dell'Accademia di San Luca e nemmeno dell'Accademia francese di Parigi a Roma²⁵. Circa vent'anni durò il rapporto tra Odescalchi e Monnot, e il primo lavoro può essere considerato uno dei cinque rilievi con temi mitologici in terra-

22 A. Bacchi, *Carlo Beretta a Brignano*, in A. Bacchi e S. Zanuso (a cura di), *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento 2011, pp.38–43.

23 A. Bacchi, *Carlo Beretta a Brignano*, p.43, n. 54

24 A. Bacchi, «L'operazione con li modelli»: Pierre Etienne Monnot e Carlo Maratta a confronto», *Ricerche di Storia dell'arte*, 55, (1995), pp.39–52; S. Walker, *op. cit.*, pp.23–34.

25 S. Walker, *op. cit.*, p.27.



fig. 26 Pierre Etienne Monnot, *Monumento funebre di Innocenzo XI*, Basilica di San Pietro, Città del Vaticano

26 A. Bacchi, 1996, p. 826. Sulla figura di Livio Odescalchi si vedano: S. Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur: Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009; S. Costa, *Livio Odescalchi (1658–1715): un appassionato d'arte alla corte pontificia*, in R. Bösel, A. Menniti Ippolito, A. Spiriti, C. Strinati, M.A. Visceglia (a cura di), *Innocenzo XI Odescalchi. Papa, politico, committente*, atti del convegno internazionale *Innocenzo XI Odescalchi (1611–1689) nel quarto centenario della nascita* (Roma, 23–25 febbraio 2012), Roma 2014, pp. 411–430.

27 A. Bacchi, «L'operazione con li modelli», p. 39.

cotta, datato 1693, conservati al Louvre, modelli per i basamenti in marmo di alcune statue antiche appartenenti alla collezione Odescalchi²⁶.

I lavori del monumento funebre papale, avviati negli anni 1696–1697, **fig. 26** prevedono il coinvolgimento del celebre pittore Carlo Maratta, e si svolgono in un clima di particolari fervori a livello di committenze. A questo proposito basti pensare alle complesse figure dei cardinali Pietro Ottoboni, Benedetto Pamphili e soprattutto Giovanni Francesco Albani, il futuro papa Clemente XI.

Il “deposito d’Innocenzo XI, ricco di statue e metalli”, come scriveva Francesco Valesio nel suo *Diario*, firmato da Monnot sulle due *Virtù*, venne presentato il 28 giugno del 1701²⁷ e collocato di fronte al monumento di Leone XI, eseguito cinquant’anni prima da Alessandro Algardi.

Ampia considerazione ebbero nella progettazione le scelte compositive attuate da Algardi nel monumento a Leone XI e da Bernini nel monumento a Urbano VIII, tanto che anche Innocenzo XI, ieratico e benedice, è raffigurato seduto, scolpito in marmo bianco, mentre le due *Virtù* sono assise sugli spioventi del sarcofago: la *Fede* con la croce stretta nella mano destra e la sinistra lievemente appoggiata al basamento, e la *Fortezza*, con scudo nella mano sinistra e spada nella destra, con un elmo sul capo fiero e particolarmente espressivo. Inoltre anche nella tomba Odescalchi venne inserito un bassorilievo sul basamento, come nel caso della tomba di Leone XI, e si scelsero la policromia e l’utilizzo di materiali diversi, scenograficamente impiegati anche nel monumento di Urbano VIII²⁸.

Come ha fatto notare Andrea Bacchi, appaiono sostanziali le discrepanze tra l’esito finale in San Pietro e il modelletto in terracotta conservato nel Museo Nazionale del Bargello a Firenze che nel 1697 Monnot datò e firmò, in cui il pontefice è effigiato di profilo, inginocchiato, sopra il sarcofago²⁹.

Mentre la composizione ideata dallo scultore francese appariva più innovativa e dinamica, la resa finale decretata dall’intervento di Maratta evidenzia l’aulica e pacata compostezza del pittore romano.

Nei libri mastri di Livio Odescalchi si registrano pagamenti anche ad altri artisti, il già citato Paolo Morelli a proposito di un busto di Innocenzo XI, pagato per aver collaborato a scaricare e per aver abboz-

zato i tre maestosi blocchi di marmo previsti per gli altrettanti gruppi del monumento papale³⁰, e Francesco Maratti o Moratti (Padova 1669 ca.–Roma 1719)³¹, a cui sono documentati pagamenti da parte di Livio dal 1693, e a cui Stefanie Walker ha recentemente attribuito, riferendosi ad un versamento del 7 gennaio 1696, il bozzetto in terracotta del Museo di Palazzo Venezia (precedentemente assegnato a Pierre Le Gros)³², artista che sarà particolarmente attivo anche durante il pontificato di Clemente XI.

Tornando agli artisti attivi durante il papato innocenziano è doveroso prendere in considerazione uno dei cantieri più fervidi che ci consegna una chiara panoramica degli scultori attivi pochi anni prima dell'insediamento sul soglio pontificio di papa Odescalchi, nonché uno dei più documentati del barocco romano. Esso vede coinvolti ben dieci scultori, sotto la magistrale direzione berniniana, per la realizzazione degli altrettanti Angeli con simboli della Passione da collocare sui contrafforti di ponte Sant'Angelo negli anni 1668–1669, ovvero *l'Angelo con la Colonna* di Antonio Raggi (Vico Morcote 1628–Roma 1686), *l'Angelo con i Flagelli* di Lazzaro Morelli (San Severino Marche 1619–Roma 1690), *l'Angelo con la Veste e i Dadi* e *Angelo con la Corona di Spine* di Paolo Naldini (Roma 1614–1691), *l'Angelo con la Veronica* di Cosimo Fancelli (Roma 1618–1688), *l'Angelo con i Chiodi* di Girolamo Lucenti (Roma 1627–1698 circa), *l'Angelo con la Croce* di Ercole Ferrata (Pellio Intelvi, 1610–Roma 1686), *l'Angelo con il cartiglio* di Giulio Cartari (attivo a Roma tra il 1655 e il 1691) *l'Angelo con la Spugna* di Antonio Giorgetti (?–1669), *l'Angelo con la Lancia* di Domenico Guidi (Torano 1625–Roma 1701)³³.

Se da un lato i modelli berniniani dovevano garantire un'assoluta omogeneità all'impresa, dall'altro è innegabile rilevare come gli angeli denotino, forse meglio di molte altre opere dirette da Bernini, le non poche varianti di stile dovute alle diverse personalità coinvolte, in molti casi già pienamente affermate ai tempi del cantiere. Infatti mentre Antonio Raggi, Cosimo Fancelli, Girolamo Lucenti e Lazzaro Morelli potevano considerarsi allievi berniniani perlopiù nelle rispettive fasi giovanili, Antonio Giorgetti, Paolo Naldini ed Ercole Ferrata avevano consolidato il loro rapporto con il cavaliere solo in un periodo più recente³⁴. L'unico a non avere precedenti collaborazioni dirette con il soprintendente ai lavori era Domenico Guidi, coinvolto addirittura dal pontefice Clemente IX, che se ne fece promotore³⁵.

Seppur anch'egli dovette sottostare ai diktat imposti da Bernini, Guidi non si attenne a tutte le prescrizioni, tanto che il suo angelo si differenzia da tutti gli altri per essere scolpito in un unico blocco di marmo, discostandosi volutamente da quanto suggerito dallo stesso Bernini agli scultori coinvolti, ovvero di tagliare la pietra durante la sbazzatura ottenendo più blocchi in cui scolpire le parti in aggetto³⁶.

28 R. Wittkower, *Arte e architettura in Italia 1600–1750*, (ed. consultata Torino, Einaudi 1972), p.386. Si veda inoltre A. Zanella, *Il monumento funerario papale da Bernini a Canova*, in G. Pavanello (a cura di), *Antonio Canova e il suo ambiente artistico fra Venezia, Roma e Parigi*, Venezia 2000, pp.274–275.

29 A. Bacchi, «L'operazione con li modelli», p.44.

30 S. Walker, *op. cit.*, p.25. Si veda inoltre p.Vanoli, *op. cit.*, p.43.

31 Su Francesco Maratti (o Moratti) si vedano: A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e F. Moratti*, in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento. La professione dello scultore*, (Studi sul Settecento Romano, 19), III, Roma 2003, pp.67–146; C. Gamba, *Maratti, Francesco*, in U. Thieme, F. Becker, *Kunstlerlexikon*, XXIV, p.52; C. Gamba, *Maratti (Moratti), Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69, Roma 2007, pp.453–456.

32 S. Walker, *op. cit.*, 24.

33 Sul ponte si vedano in particolare M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, London 1974; C. Giometti, *op. cit.*, pp.40–44, *Scheda* 26.S con bibliografia, pp.201–203.

34 C. Giometti, *op. cit.*, p.40.

35 *Ibidem*, p.41.

36 *Ibidem*, p.42.

- 37 Sulla Roma al tempo di Innocenzo XI si veda il recente contributo di M. Fagiolo, *Roma di Innocenzo XI: la città, la scienza, le feste e l'incontro con Le Nôtre*, in R. Bösel, A. Menniti Ippolito, A. Spiriti, C. Strinati, M.A. Visceglia (a cura di), *op. cit.*, pp.275–288.
- 38 Su Giuliano Finelli si veda: A. Bacchi, “*L’arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo*”: la breve gloria umana di Giuliano Finelli, in *I marmi vivi*, pp.136–163, con bibliografia.
- 39 C. Giometti, *op. cit.*, p.55. Sulla figura di Domenico Guidi oltre all’accurata monografia di Cristiano Giometti si vedano in particolare: D.L. Bershad, “A series of papal busts by Domenico Guidi”, *The Burlington Magazine*, CXII, 813, (1970), pp.805–809; D.L. Bershad, “Two additional papal busts by Domenico Guidi”, *The Burlington Magazine*, CXV, 848, (1973), pp.736–739; D.L. Bershad, “Un bozzetto di Domenico Guidi a Palazzo Venezia”, *Arte Illustrata*, VI, 55–56, (1973), pp.384–385; D.L. Bershad, “Some new documents on the statues of Domenico Guidi and Ercole Ferrata in the Elisabeth Chapel in the Cathedral of Breslau (now Wrocław)”, *The Burlington Magazine*, CXVIII 883, (1976), pp.700–705; D.L. Bershad, “Domenico Guidi: some new attributions”, *Antologia di Belle Arti*, I, (1977), pp.18–25; D.L. Bershad, *Guidi, Domenico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LX, Roma 2003, pp.214–220; M. Smoliński, *Il gruppo di Sant’Elisabetta di Ercole Ferrata nella cattedrale di Breslavia (Wrocław)*, in *Ercole Ferrata (1610–1686) da Pello all’Europa*, atti del convegno internazionale di

È a mio avviso interessante in questa sede rileggere dunque l’attività di alcuni di questi scultori che consolideranno la propria posizione negli anni del papato di Innocenzo XI, quasi esclusivamente in modo indipendente rispetto alle committenze papali³⁷, a cominciare da Domenico Guidi, ovvero da quello scultore nipote di Giuliano Finelli (Carrara, 1602–Roma 1653)³⁸, che in seguito alla morte di Bernini veniva additato come colui che “oggi tiene il primo luogo tra li scultori di Roma”³⁹.

Negli anni 1674–1677 esegue il *monumento del cardinale Lorenzo Imperiali* nella chiesa di Sant’Agostino di Roma, ed è contemporaneamente impegnato nella realizzazione del rilievo per la cappella del Monte di Pietà e della pala per l’altare maggiore con la *Sacra Famiglia con Santa Elisabetta, Zaccaria e San Giovannino* in Sant’Agnese in Agone⁴⁰, nonché del portico di San Lorenzo in Lucina, commissionata dal cardinal Nicolò Albergati Ludovisi⁴¹.

Nell’anno dell’elezione di Innocenzo XI viene nominato rettore dell’Académie Royale e scultore di Luigi XIV, da cui riceve la prima commissione per un gruppo monumentale con *La Storia scrive le gesta di Luigi XIV* che giungerà a Versailles solo nel 1686, e che a Roma viene ammirata anche da Cristina di Svezia, riscuotendo commenti a dir poco entusiastici: “*la plus belle statue qui soit dans l’Europe*”, e rubando la scena e il posto al monumento equestre di Gian Lorenzo Bernini⁴².

Sul finire degli anni Settanta a Roma Guidi ottiene la commissione per il monumento del conte Gaspare Thiene nella chiesa di Sant’Andrea della Valle, dove aveva già realizzato le due sculture di *San Sebastiano* e di *San Gaetano di Thiene* in facciata⁴³, e nel frattempo, oltre a ricoprire spesso anche il ruolo di perito, porta a termine altri importanti monumenti funebri. Tra questi la tomba del cardinal Federico Langravio d’Assia nella cappella di Sant’Elisabetta nel duomo di Breslavia, negli anni 1679–1684, dove lavora anche Ercole Ferrata⁴⁴, il monumento del gran Maestro Nicola Cottoner nella cappella della Nazione d’Aragona nella co-cattedrale di San Giovanni a la Valletta⁴⁵ e il monumento di monsignor Camillo del Corno nella controfacciata della chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria a Roma⁴⁶.

Nel 1683, anno della vittoria a Vienna sui turchi, il re di Polonia Giovanni III Sobieski fu considerato e celebrato come vero e proprio eroe e persino il pontefice Odescalchi decise di far realizzare una statua in suo onore sul colle capitolino. Scelse come scultore proprio il carrarese Domenico Guidi⁴⁷, consacrandone definitivamente la fama. L’opera non venne realizzata, con grande scontento soprattutto dell’artista che all’epoca stava lavorando al gruppo con *La Storia che scrive le gesta di Luigi XVI*⁴⁸ per Luigi XIV, e che comunque non abbandonò del tutto l’idea di effigiare i protagonisti della cacciata dei turchi, tanto che all’interno dell’appendice della lista delle sue opere datata 19 novembre 1683 sosteneva di essere intenzionato a realizzare “i Ritratti a bu-

sto del Rè di Polonia, Duca di Lorena, Duca di Baviera, Starhemberg per conservarli in propria casa à memoria di sì valorosi combattenti”⁴⁹. L’ormai indiscussa gloria di Guidi è ulteriormente accresciuta proprio nel 1686 dalla visita di Cristina di Svezia al suo studio per ammirare il gruppo in esecuzione per Luigi XIV, e dalla successiva committenza di un’opera raffigurante “due putti che contrastano una palma” compiuta in un solo anno e pagata 300 scudi il 23 luglio 1687, acquistata con tutta la collezione da Livio Odescalchi e collocata nella residenza romana ai Santi Apostoli⁵⁰.

Se indubbiamente la definitiva uscita di scena di Gian Lorenzo Bernini nel 1680 contribuì ad aumentare la celebrità e le committenze di Domenico Guidi, compresa quella del duca di Modena Francesco II, recatosi nel suo studio nel 1686⁵¹, furono anche altre le personalità carraresi particolarmente operose negli anni del papato Odescalchi, tra cui Francesco Cavallini (Carrara 1642 circa–Roma 1690), inizialmente attivo sotto la guida di Cosimo Fancelli (Roma 1618– Roma 1688) di cui fu il migliore allievo, nell’esecuzione del gruppo raffigurante *Le tre Grazie* per la fontana sinistra del giardino di Palazzo Borghese e nei rilievi in stucco del presbiterio e della chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso, autonomamente nelle statue di santi e martiri della navata e del deambulatorio del medesimo edificio, le volte delle cappelle di San Pietro d’Alcantara e di San Pasquale Baylon nella chiesa francescana di Santa Maria in Aracoeli, affiancato da Michel Maille, nella cappella Cybo in Santa Maria del Popolo, e nella chiesa del Gesù e Maria⁵². Iscritto all’Accademia dei Virtuosi al Pantheon il 10 luglio 1678⁵³, ed eletto accademico di merito di S. Luca l’8 ottobre 1684, negli anni Ottanta realizza opere di rilievo, come i modelli per le due statue in travertino di *San Marcello* e *San Filippo Benizi* per l’ordine inferiore della facciata di San Marcello, gli *Angeli* sui timpani del frontespizio, le figure allegoriche e i ritratti dei fratelli

studi, a cura di A. Spiriti, C. Strinati (Como, Villa Gallia e Pinacoteca Civica, 3–4 febbraio 2011), *La Rivista dei Laghi*, 2/2012, pp.109–128.

40 C. Giometti, *op. cit.*, pp.218–228.

41 *Ibidem*, p.55.

42 Sulle complesse vicende relative alla collocazione del gruppo scultoreo e sulle cronache romane si veda C. Giometti, *op. cit.*, p.58, pp.229–234.

43 C. Giometti *op. cit.*, pp.236–238.

44 Sui problemi relativi all’ultimazione e alla collocazione definitiva delle statue si vedano in particolare: C. Giometti, *op. cit.*, pp.239–244; M. Smoliński, *Il gruppo di Sant’Elisabetta*, pp.109–128.

45 C. Giometti, *op. cit.*, pp.244–248.

46 *Ibidem*, pp.249–251.

47 *Ibidem*, p.57.

48 *Ibidem*, p.57

49 *Ibidem*, p.57 e n. 164.

50 *Ibidem*, p.58; Si vedano inoltre T. Montanari, “La dispersione delle collezioni di Cristina di Svezia. Gli Azzolino, gli Ottoboni e gli Odescalchi”, *Storia dell’arte*, 90 (1997), pp.250–300; S. Walker, “The sculpture gallery of Prince Livio Odescalchi”, *Journal of the History of Collections*, VI, 2, (1994), p.192, in riferimento alle sorti della collezione, che nel 1724 venne venduta da Baldassare Erba Odescalchi a Filippo V.

51 C. Giometti, *op. cit.*, p.58.

52 Sulla personalità di Francesco Cavallini si vedano in particolare: G. Campori, *Memorie biografiche degli scultori, architetti, pittori nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873, pp.77–78; L. Pascoli, *Vite de’ pittori, scultori, ed architetti moderni*, II, Roma 1736, p.475; A. Pampalone, *Cavallini, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 22, Roma 1979, pp.771–773 (con bibliografia); S. Zanuso, *Cavallini Francesco*, in A. Bacchi, *Scultura del ’600 a Roma*, p.794; Marchionne Gunter, “Scultori a Roma”, pp.315–321.

53 G. Campori, *Memorie biografiche*, p.78.

- 54 A. Pampalone, *Cavallini, Francesco*, pp.771–773.
- 55 Su Ercole Ferrata si vedano in particolare: F. Cavarocchi, *Ercole Ferrata, scultore barocco intelvese*, s.l. 1976; D.L. Bershada, *Some new documents*, pp.700–705; J. Montagu (a cura di), *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio–30 aprile 1999), Roma 1999, *ad indicem*; A. Bacchi, *Ercole Ferrata*, in *Scultura del '600 a Roma*, pp.802–805 (con bibliografia); G. Casale, *Ferrata, Ercole*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 46, Roma 1996, pp.760–764; M. Fiaschi, "Ercole Ferrata: nuovi documenti e nuove attribuzioni", *Studi romani*, 47, (1999), pp.43–53; A. Spiriti, "Ercole Ferrata tra Milano e Roma: novità e considerazioni", *Storia dell'arte*, 100, (2000), pp.102–116; J. Montagu, *Melchiorre Caffà's models for Ercole Ferrata*, in K. Sciberras (a cura di), *Melchiorre Caffà. Maltese genius of the Roman baroque*, Valletta 2006, pp.67–78; E.B. Di Gioia, *Ercole Ferrata: gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi*, in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Como 2010, pp.23–58; J. Curzietti, "Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Andrea Fucigna e Antonio Raggi: la decorazione scultorea della cappella Gavotti in S. Nicola da Tolentino a Roma", *Studi di storia dell'arte*, 21.2010 (2011), pp.199–210; A Spiriti, *Ercole Ferrata: da Pello Inferiore a Roma*, in *Ercole Ferrata (1610–1686) da Pello all'Europa*, pp.33–56; L. Facchin, *Ferrata, l'Accademia fio-*

lornetti nella chiesa di Gesù e Maria, il busto del cardinale Lorenzo Cybo, i modelli per i putti reggi mensa e l'urna di Santa Giustina, nella omonima cappella Cybo, inaugurata il 25 maggio 1687⁵⁴, in Santa Maria del Popolo.

Certamente Cavallini conosceva e frequentava anche la cerchia degli artisti lombardi più attivi nella Roma innocenziana, del calibro di Ercole Antonio Raggi, Leonardo Retti e Francesco Aprile, allievi a loro volta del noto Ercole Ferrata (Pellio Intelvi 1610–Roma 1686)⁵⁵. Proprio costui, già alla scomparsa di Alessandro Algardi nel 1654, poteva ormai essere considerato uno scultore affermato, con un'attività avviata e una schiera di allievi al seguito⁵⁶. A questo proposito sono curiose le segnalazioni dei vari artisti appartenenti alla sua scuola. Baldinucci segnalava Melchiorre Caffà, Filippo Carcani, Michele Maglia, Giuseppe Mazzuoli, Carlo Marcellini, Giovanni Battista Foggini, Francesco Ciaminghi, Giuseppe Piamontini, Antonio Francesco Andreozzi, Giovanni Camillo Cateni, Giuseppe Nusman milanese (Rusnati), Lorenzo Lottone, Pietro Balestri, Pompeo Moroni; Pascoli citava un elenco più limitato, comprendente: Camillo Rusconi, Caffà, Foggini, Martellini, Maglia, Ottoni (il Lottone di Baldinucci), Carconi (Carcani), Mazzuoli; mentre Cavarocchi, senza indicarne le fonti, includeva: Ercole Antonio Raggi, Domenico Guidi, Lazzaro Moretti, Antonio Giorgietti, Paolo Naldini, Casimiro Fancelli, Gabriele Renzi, Gerolamo Lucenti, Rusnati, Leonardo Retti, Tommaso Amantino, Francesco Agostoni, Caffà, Rusconi, Maglia, Foggini, Carcani, Mazzuoli, Cartani (Carcani)⁵⁷.

Ercole Ferrata, accademico di S. Luca, dove ricoprì l'incarico di principe nel 1666, voluto dal granduca di Toscana, Cosimo III, nel ruolo di soprintendente per i giovani scultori fiorentini inviati a Roma, negli anni del pontificato innocenziano lavorò contemporaneamente a Domenico Guidi nella realizzazione delle sculture della cappella in onore del cardinale Federico di Assia-Darmstadt nella cattedrale di Breslavia⁵⁸, realizzò il monumento di Monsignor Giulio del Corno, nella chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria a Roma (1680–1683), e alla fine del 1682 ottenne la commissione dell'esecuzione del *monumento di Clemente X* in S. Pietro progettato da Mattia De Rossi, di cui scolpì la statua del papa assiso benedicente, mentre le altre parti decorative furono compiute da Giuseppe Mazzuoli, Lazzaro Morelli, Filippo Carcani, Leonardo Retti e Francesco Aprile⁵⁹. Ultima opera è il completamento della *Santa Anastasia* nell'omonima chiesa iniziata dall'allievo Francesco Aprile, scomparso prima di averla terminata.

Alla morte di Ferrata, avvenuta a Roma l'11 luglio 1686, seguì la sepoltura nella chiesa di S. Carlo al Corso, e l'inventario dei suoi beni rivelò una cospicua presenza di sculture moderne, perlopiù bozzetti e calchi dello stesso artista (81), di Algardi (108), Caffà (24), Bernini (7), oltre a incisioni e dipinti⁶⁰.

Interessante e ancora in parte da indagare è l'appena citato ticinese Francesco Aprile (Carona 1650 circa–Roma 1684), attivo a Roma tra il 1670 e il 1685 circa⁶¹. Menzionato nella vita di Ferrata scritta da Baldinucci e nella guida del Titi, compare all'incirca ventenne l'11 novembre 1677 nei registri dell'Accademia di San Luca tra i partecipanti ad un concorso, e due anni dopo ospite del concittadino scalpellino Giovan Battista Casella⁶². Frequentatore dell'affollato studio di Ferrata, collabora con Filippo Carcani, Pietrino Senese e Monsù Michele alla decorazione dei monumenti funebri Falconieri, e, in seguito, direttamente con il maestro Ferrata alla tomba di monsignor Giulio Del Corno nella chiesa del Gesù e Maria. La collaborazione con il celebre intelvese in S. Giovanni dei Fiorentini e nella chiesa del Gesù e Maria denota le capacità del giovane scultore, e la volontà di affermarsi tra i numerosi giovani e promettenti allievi di Ferrata in quel momento, tra cui Giuseppe Mazzuoli, Michel Maille, Lorenzo Ottoni e Camillo Rusconi⁶³. Dal 1682 Aprile è impegnato nella realizzazione dei busti in marmo di Pietro e Pier Francesco Bolognetti in S. Maria sopra Minerva, e in quegli stessi anni gli vengono commissionati i due putti che reggono il cartiglio per il monumento funebre a Clemente X in San Pietro, che lascerà incompiuti, così come la più nota delle sue opere, la statua di *Sant'Anastasia giacente* nell'omonima chiesa, ultimata da Ferrata, ricca di evocazioni dalla *Santa Cecilia* di Stefano Maderno alla Ludovica Albertoni di Bernini.

Tra gli artisti chiamati a partecipare all'impresa degli Angeli berniniani del ponte di Castel Sant'Angelo figura anche il ticinese Antonio Raggi (Vico Morcote 1628–Roma 1686)⁶⁴. fig. 27 Ampiamente coinvolto già negli anni Cinquanta da Bernini, all'interno della cui bottega riveste diversi ruoli, agli inizi degli anni Settanta lavora alla decorazione della cappella Ginetti in Sant'Andrea della Valle,

rentina a Roma e gli artisti lacuali alla corte granducale, in *Ercole Ferrata (1610–1686) da Pello all'Europa*, pp.57–74; P. Delperero, *La bottega "Lombarda" di Ercole Ferrata a Roma: gli allievi e i collaboratori*, in *Ercole Ferrata (1610–1686) da Pello all'Europa*, pp.85–108.

56 Sui rapporti tra Algardi e Ferrata si veda da ultimo, J. Montagu, *Ercole Ferrata e Alessandro Algardi*, in *Ercole Ferrata (1610–1686) da Pello all'Europa*, pp.2–32.

57 A. Spiriti, *Ercole Ferrata*, p.109.

58 D.L. Bershad, "Some new documents", pp.700–703; M. Smoliński, *Il gruppo di Sant'Elisabetta*, in corso di pubblicazione

59 A. Bacchi, *Ercole Ferrata*, in Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, p.804.

60 A. Spiriti, *Ercole Ferrata*, pp.110–111. Sull'inventario dei beni di Ferrata si vedano inoltre: A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII*, II, Milano 1881, pp.173–175; V. Golzio, "Lo «studio» di Ercole Ferrata", *Archivi d'Italia e Rassegna Internazionale degli Archivi*, II, 1955, pp.64–74; E.B. Di Gioia, *Ercole Ferrata*, pp.23–58.

61 Su Francesco Aprile si vedano in particolare: U. Donati, *Artisti ticinesi a Roma*, Bellinzona 1939, pp.507–508; A. Nava Cellini, *Aprile Francesco*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, III, Roma

1961, p.642 (con bibliografia); A. Bacchi, *Aprile Francesco*, in *Scultura del '600 a Roma*, p.774 (con bibliografia precedente); A. Marchionne Gunter, "Scultori a Roma", pp.321–327; O. Ferrari, S. Papaldo, *ad indicem*; L. Facchin, *Gli Aprile di Carona. Una presenza secolare nello Stato sabaudo*, in G. Mollisi, L. Facchin (a cura di), *Svizzeri a Torino nella storia nell'arte nella cultura nell'economia dal Quattrocento ad oggi*, Lugano 2011, p.212–225; p. Delperero, *op. cit.*, pp.87–90.

62 A. Marchionne Gunter, "Scultori a Roma", pp.321–322.

63 *Ibidem*, p.323.

fig. 27 Antonio Raggi, *Angelo con la Colonna*, Ponte di Castel Sant'Angelo, Roma



64 Su Antonio Raggi si vedano in particolare: A. Bacchi, *Antonio Raggi*, in *Scultura del '600 a Roma*, pp.835–837 (con bibliografia); O. Ferrari, S. Pappalardo, *ad indicem*; J. Curziotti, *Antonio Raggi oltre il Barocco. Il Settecento romano rivisto attraverso lo stile e il gusto dello scultore ticinese*, in A. Fiabane (a cura di), *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di storia dell'arte dal XV al XX secolo*, Roma 2004, pp.115–132; J. Curziotti, "Antonio Raggi e le statue di sante martiri in S. Maria dell'Umiltà", *Annali della Pontificia Insigne Accademia Artistica dei Virtuosi al Pantheon*, 5, (2005), pp.265–278; J. Curziotti, "Antonio Raggi e il cantiere decorativo di S. Maria dei Miracoli. Nuovi docu-

scolpendo la pala con *l'Angelo che annuncia la fuga in Egitto*, la statua del cardinale Marzio Ginetti, e *la Fama* che reca lo stemma dei committenti sulla parete verso l'ingresso. Mentre le prime due opere erano già in loco nel 1678, il resto della decorazione della cappella non era ancora terminata alla morte dell'artista avvenuta nel 1686. All'interno della chiesa del Gesù collabora con Leonardo Retti alla messa in opera dei massicci apparati in stucco, che comprendono le monumentali *Allegorie*, i putti reggi ghirlande, gli *Angeli* sulla volta e i putti musicanti sotto le finestre.

Negli anni 1676 e il 1677 realizza la statua di *San Carlo Borromeo* in travertino per la facciata di San Carlo alle Quattro fontane, e successivamente è impegnato nella realizzazione di alcune parti della cappella maggiore in Santa Maria dei Miracoli, in particolare scolpisce la *Giustizia* e la *Prudenza* per il monumento di Benedetto Gastaldi, gli angeli e i putti dell'altare e modella in stucco la colomba dello Spirito Santo e i due angeli con lo stemma di famiglia. Tra le ultime opere si segnala il medaglione con *San Filippo Benizi* sulla facciata di San Marcello al Corso fra il 1683 e il 1686.

Collaboratore di Antonio Raggi è Leonardo Retti, esponente di rilievo

di una dinastia di stuccatori di Laino in Valle Intelvi, documentato fino al 1714, anno dell'inventario dei beni *post mortem*. Negli anni del pontificato di Innocenzo XI lo troviamo attivo in collaborazione appunto con Raggi nella chiesa del Gesù, dove realizza gli stucchi del braccio sinistro della crociera e le statue della *Prudenza* e della *Fortezza*. Del 1682 è il contratto del bassorilievo con *l'Inaugurazione dell'Anno Santo 1675* per il monumento funebre di Clemente X progettata da Mattia De Rossi, datata al 1683 circa è la *Fortezza* sopra il timpano dell'altare di San Giovanni dei Fiorentini⁶⁵.

Altro celebre artista di area lombarda è Camillo Rusconi, che, formatosi nella bottega di Giuseppe Rusnati a Milano, giunge a Roma entro il 1684, anno in cui risulta già attivo nello studio di Ercole Ferrata impegnato nella realizzazione della statua di *Santa Elisabetta* per il duomo di Breslavia. I suoi primi lavori indipendenti sono gli stucchi raffiguranti le quattro *Virtù cardinali* nella cappella Ludovisi in Sant'Ignazio, citate dal Titi già nel 1686⁶⁶.

Tra gli allievi fiorentini di Ferrata si ricorda Anton Francesco Andreozzi (Firenze 1663–1730), che frequenta l'Accademia per i giovani artisti fiorentini e, secondo un'ipotesi accolta da Ursula Schlegel in base ad una lettera pubblicata da Lankheit⁶⁷, potrebbe essere stato coinvolto dal maestro Ferrata nell'esecuzione del ritratto di Alderano Cybo in Santa Maria del Popolo, prima di tornare a Firenze dove collaborò con Foggini⁶⁸.

Tra gli allievi romani dello scultore intelvese si citano Filippo Carcani e Lorenzo Ottoni. Carcani⁶⁹, membro dell'Accademia di San Luca dal 1678 e della Congregazione del Pantheon dal 1681, entra a bottega

menti e un'analisi della ultima fase produttiva dello scultore ticinese", *Storia dell'Arte*, 113–114 (2006), pp.205–238; A. Spiriti, *Ercole Antonio Raggi da Vico Morcone: un ticinese dalla Roma Berniniana alla Modena Estense*, in *Svizzeri a Roma nella storia nell'arte nella cultura nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, Lugano 2007, pp.182–187; E. Villata, *Ercole Antonio Raggi*, in *Svizzeri a Roma*, pp.188–191; A. Bacchi, *Bernini e gli allievi*; J. Curzietti, "Cosimo Fancelli, Ercole Ferrata, Andrea Fucigna e Antonio Raggi: la decorazione scultorea della cappella Gavotti in S. Nicola da Tolentino a Roma", *Studi di storia dell'arte*, 21.2010 (2011), pp.199–210.

65 S. Zanuso, *Leonardo Retti*, in A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, pp.837–838 (con bibliografia); S. De Cavi, *S. Maria dell'Orto in Trastevere (1699–1727): nuovi documenti, precisazioni e aggiunte al*

catalogo di Simone e Giovan Battista Giorgini, Michele Maglia, Carlo Porciani, Leonardo Retti, Camillo Rusconi ed alcuni stuccatori romani, in *Arciconfraternite, chiese, artisti*. Studi sul Settecento romano, 15, Roma 1999, pp.97–140; O. Ferrari, S. Papaldo, *ad indicem*; P. Delperio, *op. cit.*, pp.90–91. Più in generale sulla famiglia si veda L. Facchin, *La dinastia dei Retti di Laino tra Sei e Settecento*, in L. Dal Prà, L. Giacomelli, A. Spiriti (a cura di), *Passaggi a nord-est. Gli stuccatori dei laghi lombardi tra arte, tecnica e restauro*, atti del convegno di studi (Trento, 12–14 febbraio 2009), Trento 2011, pp.165–191.

66 A. Bacchi, *Camillo Rusconi*, in *Scultura del '600 a Roma*, pp.841–845 (con bibliografia); O. Ferrari, S. Papaldo, *ad indicem*; G. Tamborra, "Camillo Rusconi: scultore ticinese 1658–1728", *Bollettino storico della Svizzera italiana*, 100 (1988), pp.5–56; P. Delperio, *op. cit.*, pp.91–93.

67 In proposito si veda la biografia di A. Bacchi, *Anton Francesco Andreozzi*, in *Scultura del '600 a Roma*, p.773 (con bibliografia).

68 Sulla figura di Andreozzi si veda inoltre A. Matteoli, *Andreozzi Anton Francesco*, in *Saur Allgemeines Künstlerlexikon*, III, Leipzig 1992, pp.650–631.

69 Su Filippo Carcani si vedano: A. Pampalone, *Carcani, Filippo, detto Filippone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 19, Roma 1976, pp.727–729; S. Zanuso, *Carcani Filippo*, in A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, p.793 (con bibliografia); J. Curzietti, *Il monumento funebre di Salvator Rosa in S. Maria degli Angeli: precisazioni documentarie sull'attività di Bernardo Fioriti e Filippo Carcani*, in *Salvator Rosa e il suo tempo*, Roma 2010, pp.419–423.



fig. 28 Pierre Legros, *La Religione sconfigge l'Eresia*, cappella di Sant'Ignazio, Chiesa del Gesù, Roma

dal maestro intelvese a quindici anni circa. Durante il pontificato di Innocenzo XI risulta attivo, seppur con ruolo secondario, alla tomba di Alessandro VII; successivamente lavora alle sculture dell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Montesanto, mentre negli anni 1681–1682 esegue le statue in stucco di *San Giuseppe* e *Sant'Agostino* per l'altare di Santa Maria delle Vergini, mentre per il monumento a Clemente X in San Pietro, progettato dal cognato Mattia De Rossi, scolpisce le due figure allegoriche con lo stemma papale e completa i due putti sopra l'urna lasciati incompiuti da Francesco Aprile.

Lorenzo Ottoni, allievo di Ercole Ferrata, accolto nell'Accademia di San Luca solo nel 1691 e l'anno successivo eletto membro della Congregazione dei virtuosi del Pantheon, nel 1682 esegue il monumento



fig. 29 Pierre Legros, *Beato Stanislao Kostka sul letto di morte*, Convento di Sant'Andrea al Quirinale, Roma

funebre del cardinale Francesco Barberini nella galleria d'accesso alla sagrestia in San Pietro, i ritratti di Francesco e Antonio Barberini che Valentino Martinelli ha individuato nei due conservati al Museo di Roma e provenienti da Palazzo Barberini, e dagli anni novanta collabora spesso con Théodon⁷⁰.

Altra personalità di rilievo è Giuseppe Mazzuoli (Volterra 1644–Roma 1725), eletto accademico di San Luca nel 1679. Dal 1680 circa scolpisce il *San Giovanni Battista* e il *San Giovanni Evangelista* per l'altare maggiore della chiesa di Gesù e Maria e dal 1682, in collaborazione con Ercole Ferrata, Leonardo Retti, Lazzaro Morelli e Francesco Aprile, lavora inoltre al monumento a Clemente X in San Pietro, scolpendo *La Clemenza*. Contemporaneamente accetta anche i numerosi incarichi a Siena⁷¹.

Paolo Naldini è invece uno degli assistenti di Bernini cui è affidata la realizzazione di due angeli del ponte di Castel Sant'Angelo, coinvolto negli anni Settanta e Ottanta del Seicento in importanti cantieri. Collabora infatti con Raggi nell'esecuzione delle statue in stucco di Sant'Andrea al Quirinale, e, secondo quanto riportato dal Titi, scolpisce i putti nei monumenti Ceva nell'oratorio di San Venanzio in San Giovanni in Fonte, i busti di *Gaspere ed Elena Marcaccioni* in Santa Maria del Suffragio e gli *Angeli* sull'altare della chiesa di Gesù e Maria. Realizza anche gli stucchi della cappella di Sant'Anna in Santa Maria in Montesanto⁷².

Sia durante il pontificato di Innocenzo XI sia soprattutto negli anni immediatamente successivi alla sua scomparsa si affermarono nella città papale artisti francesi, in particolare Jean Baptiste Théodon

70 A. Bacchi, *Lorenzo Ottoni*, in *Scultura del '600 a Roma*, pp.831–832 (con bibliografia). Sull'attività dell'artista si vedano inoltre: P. Fusco, "A portrait medalion of Pope Alexander VIII by Lorenzo Ottoni in the J. Paul Getty Museum", *The Burlington magazine*, 139 (1997), pp.872–876; A. Pampalone, *Lorenzo Ottoni scultore e restauratore clementino (1700–1721): l'origine del Museo dei Modelli di Sculture*, in *Sculture romane del Settecento, Studi sul Settecento romano*, III, Roma 2003, pp.9–49; A. Pampalone, *Bernini restaurato: interventi di Pierre Le Gros e Lorenzo Ottoni alle fontane di piazza Barberini e all'Angelo con la spugna di Antonio Giorgetti*, in M. Serio (a cura di), *Studi sul Barocco romano*, scritti in onore di Maurizio Fagiolo dell'Arco, Milano 2004, pp.393–413.

71 A. Bacchi, *Mazzuoli Giuseppe*, in A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, pp.821–823, con bibliografia; T. Montanari, "Pittura e scultura nella Roma di fine Seicento: un busto inedito di Giuseppe Mazzuoli da un dipinto di Jacob Ferdinand Voet", *Prospettiva*, 117/118.2005 (2006), pp.183–188; A. Bacchi, *Bernini e gli allievi*; M.V. Thau, *Mazzuoli, Giuseppe, il Vecchio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 72, Roma 2008, pp.772–774.

72 S. Zanuso, *Paolo Naldini*, in A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, pp.829–830 (con bibliografia).

- 73 A. Bacchi, *Jean-Baptiste Théodon*, in A. Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, pp.845–846 (con bibliografia). Si vedano inoltre: T.C. Pickrel, “Maglia, Théodon and Ottoni at S. Carlo ai Catinari: a note on the sculptures in the chapel of S. Cecilia”, *Antologia di belle arti*, 23/24 (1984), pp.27–37; T. Montanari, *Contributo ad una sociologia dell’“ecfrasis”: la “Dichiarazione morale” sul bassorilievo di Théodon al Monte di Pietà in Roma*, in *La description de l’oeuvre d’art, Actes du colloque organisé par Olivier Bonfait*, coordination A.L. Desmas, Roma, Academie d’histoire de l’art de l’Académie de France à Rome, 2004, pp.45–54.
- 74 A. Bacchi, “«L’operazione con li modelli»”, p.45.
- 75 A. Bacchi, “«L’operazione con li modelli»”, p.45.
- 76 La testa, le braccia e le gambe della statua vennero asportate e fuse dai francesi nel 1798 e le integrazioni furono realizzate da Luigi Acquisti sotto la direzione di Antonio Canova. A. Bacchi, *Pierre Legros II*, in *Scultura del '600 a Roma*, p.814 (con bibliografia).
- 77 Su Pierre Legros si vedano: A. Bacchi, *Pierre Legros II*, pp. 814–815 (con bibliografia); A. Gonzales Palacios, “Il beato Stanislao Kostka e Pierre Legros”, *Antologia di belle arti*, 67–70, (2007), Studi Romani, II, Torino 2007, pp.48–52.

(1645–1713), che restò in Italia dal 1676 al 1705, Pierre Etienne Monnot (1657–1733) arrivato a Roma nel 1687 ed esecutore appunto del monumento funebre papale, e Pierre Legros il giovane (1666–1719), giunto in città nel 1690.

L’unico a lavorare negli anni di Innocenzo XI fu Théodon, stabilitosi a Roma nel 1676 come ospite dell’Accademia di Francia, ma ancora poco noti sono i suoi lavori dei primi anni romani, e l’opera in terracotta raffigurante *Dinocrate e Alessandro* con cui venne ammesso all’Accademia di San Luca è andata perduta⁷⁵.

La scomparsa della poliedrica personalità di Gian Lorenzo Bernini contribuisce notevolmente a relegare in molti casi gli scultori attivi a Roma al ruolo di esecutori di opere ideate e progettate da pittori e architetti. A questo proposito basterebbe ricordare che negli anni Novanta del Seicento i due più grandi apparati scultorei, ovvero l’altare di Sant’Ignazio nella chiesa del Gesù e gli Apostoli della navata principale di San Giovanni al Laterano sono diretti rispettivamente da Andrea Pozzo e da Carlo Maratta e Carlo Fontana⁷⁴.

Generalmente questo nuovo ruolo fu ben accettato dagli scultori orfani di Bernini, e in un solo caso noto si assistette all’abbandono plateale di un’opera in corso: Théodon lasciò incompiuta la statua di *San Pietro* in San Giovanni, che poi fu ultimata da Monnot⁷⁵.

La maggiore impresa in cui furono occupati gli artisti francesi negli ultimi anni del Seicento fu l’appena citato altare di Sant’Ignazio, nel transetto della chiesa del Gesù – uno dei cantieri più fervidi sul finire del diciottesimo secolo, il cui disegno fu affidato ad Andrea Pozzo (1641–1709), mentre la monumentale statua in bronzo di Sant’Ignazio – integrata in più parti tra il 1803 e il 1804⁷⁶ – fu realizzata da Legros, che scolpì anche il gruppo con *La Religione sconfigge l’Eresia*. [fig. 28](#) *La fede che abbatte l’Idolatria* fu affidata a Jean Baptiste Théodon.

Proprio Pierre Legros, espulso dall’Accademia di Francia nel 1695 per aver accettato di scolpire il gruppo marmoreo per l’altare di Sant’Ignazio senza che il direttore ne fosse a conoscenza, diventerà uno dei protagonisti della scultura romana di inizio Settecento. Opere come l’imponente pala marmorea con *L’Apotheosi di San Luigi Gonzaga* sempre in Sant’Ignazio e il gruppo marmoreo con *il Beato Stanislao Kostka sul letto di morte* [fig. 29](#) per il convento di Sant’Andrea al Quirinale lo consacreranno come uno dei principali scultori attivi nella Città Eterna sul principio del diciottesimo secolo⁷⁷.

Mentre il modello del letto di morte di Kostka è inequivocabilmente quello della Beata Ludovica Albertoni, con una resa capillare dei volumi dei cuscini e del materasso, ed analoga è la volontà di rendere con estremo realismo l’intensa drammaticità del momento – in un caso l’estasi, nell’altro il trapasso – cambia sensibilmente la trattazione del-

la materia, policroma nel caso di Legros, il cui corpo del giovane ed esangue Kostka pare dissolversi nella veste scura, da cui emergono solo le sottili mani e i piedi, in un'ottica ormai lontana dalle spregiudicate soluzioni barocche.

Legros, soprattutto nel beato giacente, recupera quel concetto di Bernini che la Roma dell'ultimo decennio del Seicento pareva voler dimenticare prediligendo il classicismo imperante messo in atto da Guidi e portato avanti da scultori del calibro di Monnot.

Beatrice Bolandrini

Rzymska rzeźba w dobie pontyfikatu Innocentego XI

Artykuł ma na celu nakreślenie panoramy rzeźbiarskiej Rzymu w latach, kiedy Benedetto Odescalchi zasiadał na tronie papieskim jako Innocenty XI, dotarcie aż do jego pomnika nagrobnego wzniesionego przez Pierre-Etienne'a Monnota w latach 1697–1701 w Bazylice św. Piotra, oraz do efektów pracy Pierre'a Legrosa widocznych w pomniku św. Stanisława Kostki w kościele św. Andrzeja na Kwirynale.

Obowiązkowym wstępem jest omówienie ponad 60-letniej działalności artystycznej Gian Lorenza Berniniego, bezspornego protagonisty barokowego Rzymu, świadka rządów następujących po sobie ośmiu papieży, od Pawła V do Innocentego XI. Z jednej strony dzieła Berniniego są ewidentnym odzwierciedleniem papieskiej wielkości, jak w przypadkach pomników Urbana VIII i Aleksandra VII, z drugiej zaś trudno nie zauważyć, że poza sarkastycznie naszkicowaną karykaturą artysta nie wykonał żadnego portretu Innocentego XI.


Koegzystencja tak wielu artystów w Rzymie za czasów Innocentego XI pozwala naświetlić wpływ, jaki wywarli Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi i François Duquesnoy, ale należy również wziąć pod uwagę autonomię innych artystów rzeźbiarzy, jak Antonio Raggi, Ercole Ferrata czy Domenico Guidi.

Beatrice Bolandrini

Roman sculpture in the pontificate of Innocent XI

This article aims to present a survey of sculpture in Rome during the reign of Pope Innocent XI (Benedetto Odescalchi), and further, until the erection of his sepulchral monument by Pierre-Étienne Monnot between 1697 and 1701 in St. Peter's Basilica and the monument to Saint Stanislaus Kostka by Pierre Legros at St. Andrew's Church in the Quirinal.

The period has to be introduced by an analysis of more than 60 years of artistic work of Gian Lorenzo Bernini, the undisputed protagonist of Baroque Rome, a witness to the rule of eight consecutive Popes, from Paul V to Innocent XI. On the one hand, the works of Bernini



are a clear reflection of Papal grandeur, as in the monuments of Urban VIII and Alexander VII; on the other hand, it is hard not to notice that, aside from one sarcastic caricature, the artist did not make any portrait of Innocent XI.

The coexistence of so many artists in Rome in the times of Innocent XI makes it possible to illustrate the influence of Gian Lorenzo Bernini, Alessandro Algardi and François Duquesnoy, while noting the autonomous works of accomplished sculptors such as Antonio Raggi, Ercole Ferrata or Domenico Guidi.