

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapis



7 - 2026



FONDAZIONE FRANZONI ETS

TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

**SCULTURA BAROCCA TRA
CENTRO E PERIFERIA 1630-1750**

Atti del Convegno di Studi

**Roma, Palazzo Caetani
12-13 febbraio 2026**

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]

ISBN 9791280779229

Arti Grafiche Francescane srls



Marmora et Lapidea

anno VII

2026



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.

© 2026, 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]

Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

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



INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti

Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto pag. 9

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi

Economia e società a Roma (secoli XVI-XVIII) » 15

Anna D'Ambrosio

Vedere, passando da Roma a Napoli. Percorsi, soste ed emergenze nella letteratura odepórica moderna (con una proposta di datazione del Busto di Urbano VIII di Bernini) » 29

Alessandra Rodolfo

«La nova augusta scala marmorea coperta di finissimi stucchi»: la proficua collaborazione fra Giacinto Ferrari “stuccatore di palazzo” e Michelangelo Simonetti nel Museo Pio Clementino » 55

Giuseppina Merola

«Una profusione di marmi, stucchi e dorature». Il cantiere barocco della cappella di Sant'Isidoro a Frascati » 77

Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino

«Vedere e rivedere e potendo comprare. Sculture e trasporti tra Montecassino, Boville Ernica e Ferentino » 121

Antonio Marras

Committenze e maestranze nei monumenti funebri della Tuscia e del Reatino: alcuni casi di studio » 143

Antonio Russo

- In variate proporzioni. Architettura e scultura a Roma tra Cinque e Seicento* » 167

Adriano Amendola

- Convenzione e invenzione: nuove considerazioni su Pompeo Ferrucci e Ippolito Buzio tra centro e periferia* » 191

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

- Un cardinale, un vescovo, un ordine religioso e un artista: Leonard Chailleau (Leonardo Scaglia) tra Provenza, Umbria e Marche (con un soggiorno a Roma)* » 225

Chiara Carpentieri

- Le «Are dei Sacrifici antichi» dal Pantheon al Cortile delle Statue. Nuovi documenti sui piedistalli per la vasca di porfido vaticana* » 249

Maria Celeste Cola

- Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano. Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi* » 275

Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Nord Italia)

Daniele Sanguineti

- Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia* » 297

Giuseppe Dardanello

- Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura* » 319

Donato Salvatore

- Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città* » 355



Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Sud Italia)

Gianluca Forgione

Il Cristo velato e la scultura barocca romana » 377

Elisa Acanfora

*Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli
e questioni metodologiche* » 399

Filippo Aruanno

Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo ... » 425

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen

*Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive
degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici* » 451

Cristiano Giometti

Da Ponte Sant'Angelo a Ronciglione: modelli berniniani in periferia » 473

Antonello Ricco

Modelli romani in Terra Santa: un Crocifisso 'vivo' tra Algardi e Bernini ... » 497

Teresa Leonor M. Vale

*Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza
portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento* » 519

Grégoire Extermann

*Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano
tra Roma e Montecassino* » 543

Carla Mazzarelli

*Algardi in viaggio: intorno al Crocifisso Alamandini da Roma a Bologna,
da Bologna a Roma e la sua ricezione (XVII-XIX secolo)* » 577



Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto

Il volume raccoglie gli interventi presentati nel convegno *Tutte le statue partono da Roma: scultura barocca tra centro e periferia (1630-1750)*, svoltosi a Roma presso la Fondazione Camillo Caetani il 12 e 13 febbraio 2026. L'incontro si colloca all'interno delle attività del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*, di cui il convegno, preceduto da *workshops* svolti presso gli atenei di Firenze e di Salerno, ha rappresentato una occasione di restituzione pubblica dei risultati della ricerca e, al tempo stesso, un momento di confronto con studiosi della produzione artistica barocca nelle sue molteplici dimensioni storiche, sociali e culturali.

Il progetto è scaturito dall'esigenza di affrontare in maniera sistematica un ambito della storia dell'arte ancora solo parzialmente esplorato: la diffusione della scultura barocca nello Stato della Chiesa tra i primi decenni del Seicento e la metà del secolo successivo, partendo dall'attuale regione Lazio e indagando anche le aree geografiche di confine con Toscana, Umbria, Abruzzo e Campania. Se la storiografia ha da tempo riconosciuto a Roma un ruolo centrale nello sviluppo della scultura europea del XVII secolo – grazie alla presenza di artisti di straordinaria statura, basti citare Gian Lorenzo Bernini o Alessandro Algardi, e alla concentrazione di grandi cantieri promossi dalla committenza pontificia, ecclesiastica e aristocratica – rimane ancora da approfondire con maggiore ampiezza e sistematicità il modo in cui modelli, linguaggi e pratiche operative elaborati nel contesto romano si siano diffusi e trasformati nei territori circostanti, generando a loro volta opere nuove.

Nel corso degli ultimi decenni gli studi sulla scultura barocca hanno conosciuto un significativo vigore e rinnovamento metodologico. Accanto alle tradizionali ricerche attributive e monografiche, l'attenzione degli studiosi si è progressivamente estesa ai contesti di produzione, alle reti di bottega, alle dinamiche della committenza e ai processi di circolazione delle opere. In questa prospettiva la scultura appare sempre più come il risultato di un sistema complesso di relazioni, in cui la sua realizzazione coinvolge una pluralità di attori – artisti, assistenti, scalpellini, fonditori, trasportatori, intermediari, committenti – e presuppone l'esistenza di infrastrutture materiali e organizzative capaci di sostenere la produzione e la diffusione delle sculture.

È proprio in questo senso che Jennifer Montagu ha proposto la felice espressione di "industria dell'arte" per descrivere le realtà produttive della scultura romana del

Seicento: un sistema articolato e altamente specializzato in grado di far fronte a una domanda crescente di opere destinate all'Urbe e a numerose città e piccoli borghi dell'Italia e dell'Europa.

All'interno di queste dinamiche Roma svolse indubbiamente un ruolo di primo piano. La città costituiva il principale laboratorio di sperimentazione formale e il luogo in cui si concentravano i grandi protagonisti della scultura barocca, non solo i già citati Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, con Andrea Bolgi, François Duquesnoy e Giuliano Finelli, ma la generazione successiva composta da artisti di vaglia come Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli, fino a quelle degli scultori attivi agli inizi del XVIII secolo, quali Camillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Bernardino Cametti e Filippo della Valle, tra gli altri. Le loro botteghe, spesso strutturate come vere e proprie officine, divennero centri di formazione e di produzione dai quali uscivano modelli destinati a essere replicati, adattati e diffusi in contesti geografici anche molto lontani.

Tuttavia, se la centralità di Roma è un dato acquisito, resta ancora da comprendere pienamente in che modo questo sistema produttivo si articolasse sul territorio e quali dinamiche regolassero la diffusione delle opere e dei modelli al di fuori del contesto urbano. Il titolo scelto per il convegno *Tutte le statue partono da Roma* allude volutamente a questa centralità, ma intende al tempo stesso problematizzarla. Più che descrivere un processo lineare di irradiazione dal centro verso la periferia, contesti sui quali hanno riflettuto Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo, esso suggerisce infatti di interrogarsi sulle molteplici modalità attraverso cui le opere scultoree venivano concepite, realizzate, trasportate e installate nei diversi contesti territoriali. Altrettanto frequentemente i modelli elaborati a Roma venivano reinterpretati da artisti attivi nei contesti locali, dando luogo a fenomeni di adattamento e di rielaborazione che contribuiscono a definire la specificità di una grammatica formale più vernacolare, ovvero intesa nell'accezione poetica di linguaggio colorito e caratteristico di una comunità, volto alla semplicità espressiva ma, al tempo stesso, ad assumere un tono riconoscibile e identitario. La periferia non appare dunque soltanto come un luogo di ricezione passiva dei modelli romani, ma anche come uno spazio di mediazione culturale e di produzione artistica dotato di una propria autonomia.

Il progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* ha inteso proprio indagare queste dinamiche; l'area geografica si è rivelata particolarmente significativa poiché al centro di una fitta rete di località che, nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, furono teatro di importanti iniziative artistiche promosse da ordini religiosi, famiglie aristocratiche e municipalità.

Uno degli obiettivi principali della ricerca è stato compiere un censimento sistematico delle opere scultoree barocche presenti in questi territori, seguendo le principali direttrici viarie, con particolare attenzione alla loro collocazione originaria, alle

vicende conservative e ai contesti di committenza. Tale lavoro di ricognizione ha costituito la base per la costruzione di un atlante digitale (<https://peripheralbaroque.unifi.it/>), pensato come uno strumento di ricerca e di divulgazione capace di integrare dati storico-artistici, documentari e geografici. Il suo sviluppo, consentito dal Laboratorio LiEC dell'Università degli Studi di Firenze, e il progressivo avanzamento nell'implementazione, da parte delle due unità di ricerca, e il suo utilizzo ha consentito di sviluppare nuove modalità di analisi e di visualizzazione dei dati, rendendo possibile una lettura più dinamica delle relazioni tra opere, artisti, botteghe e luoghi di produzione. La dimensione cartografica dell'atlante permette, ad esempio, di ricostruire le traiettorie della circolazione delle sculture, di individuare le aree di maggiore concentrazione delle commissioni e di mettere in relazione i diversi centri produttivi che partecipavano al sistema della scultura barocca.

In questo contesto il convegno ha rappresentato un momento di verifica e di apertura del progetto verso la comunità scientifica e un più ampio uditorio di appassionati, reso possibile dalla Fondazione Camillo Cateani e dal suo Presidente Antonio Rodinò di Miglione. L'incontro è stato concepito come uno spazio di confronto su alcune delle principali questioni che emergono dallo studio della scultura barocca in rapporto ai contesti territoriali e alle dinamiche della produzione artistica. I contributi presentati sono stati organizzati attorno ad alcune linee tematiche che riflettono altrettanti ambiti di indagine, e introdotti dalla *keynote lecture* affidata a Tomaso Montanari, che ha analizzato l'invio di opere di Gian Lorenzo Bernini destinate a illustri committenti internazionali, aprendo così a quel fenomeno della diffusione del barocco romano in questo specifico caso amplificato anche dalla cospicua produzione di traduzioni a stampa delle invenzioni del maestro¹.

Una prima sezione, dedicata alla *Scultura tra contesti e narrazioni*, propone uno sguardo sulla scultura barocca legato ai contesti sociali e culturali nei quali le opere furono prodotte e percepite. I contributi qui raccolti di Angela Orlandi, Anna D'Ambrósio, Alessandra Rodolfo, Giuseppina Merola e Vittoria Brunetti, mostrano infatti come la comprensione della scultura tra Sei e Settecento richieda di considerare non soltanto le opere e i loro autori, ma anche le dinamiche della committenza e il tessuto economico, le condizioni materiali dei cantieri del Museo Pio Clementino, della cappella di Sant'Isidoro a Frascati e la Cattedrale di Montefiascone, e le modalità attraverso cui le opere furono descritte e interpretate nelle fonti contemporanee e dai viaggiatori stranieri.

¹ Il video della *keynote lecture* di Tomaso Montanari è disponibile *on line* all'indirizzo web <https://peripheralbaroque.unifi.it/attivita-e-pubblicazioni>, 12 febbraio, parte 1, 11:20/57:00.

La seconda parte, dedicata a indagare *Problemi tecnici e forme della sperimentazione*, ha affrontato alcuni aspetti che caratterizzarono la produzione scultorea tra Sei e Settecento, affidando gli affondi a Giuliano Colicino, Antonio Marras, Antonio Russo e Adriano Amendola.

In particolare, sono emerse le modalità di trasporto e circolazione delle sculture e le pratiche commerciali nella diffusione delle opere, nonché il rapporto tra architettura e scultura generando soluzioni compositive innovative, non ultima l'importanza del restauro di opere antiche e moderne che ha evidenziato il ruolo di Pompeo Ferrucci, quale autore del completamento della bozza della prima versione del *Cristo della Minerva*, oggi a Bassano Romano.

La terza sezione è stata incentrata sull'*Importanza dei committenti*, figure fondamentali nel definire i programmi scultorei e nel determinare le scelte iconografiche e stilistiche. L'analisi delle strategie di autorappresentazione delle *élites* ecclesiastiche e aristocratiche consente di comprendere meglio le motivazioni che stanno alla base delle commissioni e di ricostruire le reti di relazioni che collegavano i centri periferici all'Urbe. I saggi di Francesco Federico Mancini, Chiara Carpentieri e Maria Celeste Cola analizzano alcuni aspetti di questo complesso fenomeno attraverso casi di studio esemplari che vedono coinvolti lo scultore Leonard Chail-leau, attivo tra Provenza, Umbria e Marche con un soggiorno a Roma, le famiglie Albani e Ruspoli.

La quarta e la quinta sezione sono state dedicate agli altri centri produttivi con particolare attenzione ai processi di adattamento e di trasformazione dei linguaggi figurativi. In questa prospettiva sono intervenuti Daniele Sanguineti per il contesto genovese, Giuseppe Dardanella e Donato Salvatore per quello di Torino, mentre Gianluca Forgione, Elisa Acanfora e Filippo Aruanno si sono concentrati sulla scultura prodotta a Napoli e le propaggini del Vicereame, giungendo a toccare persino il Nuovo Mondo. Venezia è stata rappresentata al convegno dall'intervento di Maichol Clemente incentrato su Tommaso Rues, contributo non presente agli atti.

L'ultima sezione, dedicata alla *diffusione dei modelli romani*, ha inteso analizzare le modalità attraverso cui le invenzioni scultoree si propagarono in ambiti geografici diversi, grazie al mercato dell'arte, alla mobilità degli artisti e alle reti della committenza internazionale. Paolo Coen, Cristiano Giometti, Antonello Ricco, Teresa Leonor Vale, Grégoire Extermann e Carla Mazzarelli hanno esaminato da diversi punti di vista la ricchezza e la polifonia di questo fenomeno che ha coinvolto aree geografiche più prossime all'Urbe come Ronciglione e Montecassino fino ad arrivare in Terrasanta e al massiccio invio di sculture romane in Portogallo.

Gli studi raccolti in questo volume speciale di *Marmora et Lapidea*, grazie al sostegno della Fondazione Franzoni di Genova e all'entusiastica adesione del Direttore Claudio Paolucci, restituiscono la ricchezza e la varietà delle prospettive emerse

nel corso del convegno. Attraverso l'analisi di casi di studio specifici, di contesti territoriali o di problematiche più generali, i contributi offrono nuovi elementi per comprendere la complessità dei rapporti tra centro e periferia nella produzione artistica barocca. Nel loro insieme essi mostrano come la diffusione della scultura romana non possa essere interpretata soltanto come un fenomeno di irradiazione unidirezionale, ma debba essere letta piuttosto come il risultato di una rete dinamica di relazioni, scambi e adattamenti. Il volume rappresenta dunque una prima tappa di un percorso di ricerca più ampio, auspicabilmente destinato a svilupparsi con future ricerche in territori ancora da indagare. La progressiva costruzione dell'atlante digitale e l'ampliamento del censimento delle opere consentiranno infatti di approfondire la conoscenza di questo patrimonio e di aprire nuove prospettive di studio sulla geografia culturale della scultura barocca.

Se il titolo del convegno evoca provocatoriamente l'idea che "tutte le statue partano da Roma", i saggi qui raccolti mostrano come la realtà storica sia molto più articolata: le opere viaggiano, i modelli si trasformano, gli artisti si spostano e le periferie diventano a loro volta luoghi di elaborazione e di produzione scultorea.

È proprio nell'analisi di queste dinamiche che si coglie uno degli aspetti più fecondi del progetto *Peripheral Baroque Sculpture* e, più in generale, sulla circolazione delle forme artistiche nell'età moderna.

Adriano Amendola e Cristiano Giometti



Grégoire Extermann

Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano tra Roma e Montecassino*

Abstract ITA

L'articolo tratta della produzione dello scultore padovano Francesco Moratti nella sua fase più originale, dopo l'elezione di Clemente XI. Oltre ad una statua del papa, senza tiara e piviale, spedita in due esemplari ai confini dello Stato – Montecassino e Urbino – Moratti crea opere che oscillano tra il classicismo romano di Carlo Maratti e quello veneto condizionato dall'arte ellenistica ed il suo filtro rinascimentale. Questo approccio, originale nel contesto postberniniano, anticipa il classicismo di Canova che darà alla scultura romana un'autorità normativa sulla base di una reinterpretata eredità antica.

Abstract ENG

This article examines the work of Francesco Moratti, a Paduan sculptor based in Rome, following the election of Clement XI. Moratti created two innovative statues of the pope – without tiara or cope – intended for the confines of the state (Montecassino and Urbino) but which served as the basis for countless portraits. His work evolved between two forms of classicism, the Roman one embodied by his mentor Carlo Maratti, and the Venetian one, inspired by Hellenistic tradition reinterpreted by Renaissance artists. This approach anticipated the classicism of Canova, which would extend beyond the borders of the Papal States and give Roman sculpture a universal significance, not only in the realm of ancient statuary but also in that of modern creation.

Parole chiave

Carlo Maratti, classicismo scultoreo, Clemente XI, Francesco Moratti, Montecassino, scultura padovana, Urbino

Copyright © 2026 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-g-externmann-f-moratti-roma-montecassino>

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



Francesco Moratti (1669-1719), si presenta come uno scultore dalla vita moderatamente lunga e dal successo professionale breve: a considerare la concentrazione delle sue opere più importanti nell'arco di una decina d'anni, tra l'elezione di Clemente XI nel 1700 e la morte di Carlo Maratti (1625-1713), suo protettore e mentore stilistico¹. Il fatto di aver aderito al classicismo romano del pittore marchigiano diede a Moratti un posto rilevante, senza che raggiungesse però la fama di Camillo Rusconi (1658-1728). La sua produzione, non ancora oggetto di un catalogo ragionato, offre spazio ad alcune riflessioni, oltre a fornire un caso ideale di riflessione sulle dinamiche artistiche tra la capitale e le zone periferiche dopo la scomparsa di Gian Lorenzo Bernini.

Lo scultore nasce a Padova nel 1669, come si deduce dall'età dichiarata nell'atto di morte². Si forma presso il genovese Filippo Parodi (1630-1702), attivo nel Veneto dal 1682 al 1694³. Gli viene attribuita da Giovanni Battista Rossetti la statua di *Ercole* nella tomba di Orazio Secco realizzata nel 1698 per la Basilica di Sant'Antonio⁴. Poiché la statua riprende palesamente l'*Ercole Gallico* di Pierre Puget (1620-1694) realizzato a Genova nel 1661, è verosimile che fosse Parodi, presente a Genova nel settimo decennio, ad eseguirla piuttosto che il giovane scultore principiante⁵. Neanche la dichiarazione di Rossetti che Moratti avrebbe contraffatto alla

* L'autore esprime i più vivi ringraziamenti ai curatori per la loro disponibilità e pazienza. L'articolo è stato redatto durante un periodo di residenza presso la Bibliotheca Hertziana, istituzione verso la quale si trova particolarmente obbligato.

¹ Su Francesco Moratti/Maratti: C. Faccioli, *Dello scultore Francesco Moratti, detto «Il Pado-vano»*, in «L'urbe», XXXVII (1974), pp. 8-18; R. Enggass, *Early eighteenth-century sculpture in Rome: an illustrated catalogue raisonné*, 2 voll., University Park, The Pennsylvania State University Press, 1976, I, pp. 114-119; II, figg. 81-87; A. Nava Cellini, *La scultura del Seicento*, Torino, UTET, 1982, pp. 109-111; A. Marchionne Gunter, *L'attività di due scultori nella Roma degli Albani: gli inventari di Pietro Papaleo e Francesco Moratti*, in *Sculture romane del Settecento*, 3, *La professione dello scultore*, a cura di E. Debenedetti, Roma, Bonsignori, 2003, pp. 67-146, *passim*; C. Gamba, *Maratti, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 69 (2007), pp. 453-456; D. Delle Fave, *La «Statua di Clemente XI» nel Duomo di Urbino e le opere di Francesco Moratti durante il pontificato di Clemente XI*, in «Atti e studi», XX (2021), pp. 107-118.

² A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., pp. 131 nota 436, 140, doc. 11.

³ Sul periodo di Parodi nel Veneto: M. Clemente, *Filippo Parodi e i suoi anni serenissimi: un excursus*, in *Filippo Parodi, le metamorfosi*, a cura di L. Leoncini, Genova, Sagep, 2024, pp. 32-39.

⁴ G.B. Rossetti, *Descrizione delle pitture, sculture, ed architetture di Padova: con alcune osservazioni intorno ad esse, ed altre curiose notizie*, 2 voll. Padova, Stamperia del Seminario, 1780, p. 177. L'autore trae la notizia da una guida manoscritta del 1734 redatta da Girolamo Ferrari (C. Faccioli, *Dello scultore*, cit., p. 8).

⁵ Sull'*Ercole Gallico*: K. Herding, G. Bresc-Bautier, *Pierre Puget*, 4 voll., Dijon, Faton, 2023, I,

perfezione lo stile del maestro è condivisibile, in quanto egli mantenne una sostanziale distanza rispetto al romanismo esuberante e plateale di Parodi.

Moratti è documentato a Roma nel 1592, quando ottiene il terzo premio per un rilievo dei *Tre giovani nella fornace ardente* (Dn, 3, 19-97) all'Accademia di San Luca. La discesa in Urbe fu motivata forse dall'elezione del veneziano Pietro Vito Ottoboni (1610-1691) col nome di Alessandro VIII nell'ottobre del 1689⁶. Moratti avrebbe goduto i favori della diplomazia veneziana con la commissione della tomba di Francesco Erizzo, figlio dell'ambasciatore Niccolò nel 1700 con la messa a disposizione di un *atelier* e forse di un alloggio nelle dipendenze di Palazzo Venezia⁷. Se Roma esportava le sue statue fuori dagli Stati della Chiesa, la diplomazia veneziana importava in Urbe i suoi scultori, una politica promozionale che avrebbe dato i suoi frutti più evidenti con Antonio Canova settant'anni più tardi.

Su richiesta del principe Livio Odescalchi, Moratti elabora dei disegni per la tomba di Innocenzo XI (1611-1689), affidata a Pierre-Etienne Monnot (1657-1733). Il coinvolgimento dello scultore padovano era stato forse favorito da Carlo Maratti che stava producendo dei disegni per lo stesso monumento. Moratti scolpisce nel 1697 un angelo per il frontone del portale sinistro dell'altare di Sant'Ignazio al Gesù e realizza altri due angeli in stucco per il coronamento dell'altare maggiore della chiesa della Vallicella, disegnato da Camillo Rusconi, a fianco del *Crocifisso* di Guillaume Berthelot (1580-1648). Le tipologie tendono a sovrapporsi e presentano Moratti come un esecutore di angeli da frontoni e un comprimario in imprese collettive. Il salto qualitativo appare notevole nel primo lavoro di largo respiro, il gruppo di *San Francesco di Sales* a fianco di un angelo reggipastorale per la chiesa di Santa Maria della Visitazione nel 1699-1700 [fig. 1]⁸. Il gruppo fu commissionato da Domenico Transi, commerciante di marmi che aveva due figlie in convento e diede loro la somma ingente di 21.000 scudi in eredità⁹. Non si sa come Transi

L'artiste et son œuvre, pp. 146-160 (con riferimento al monumento Secco, p. 157, fig. III.37), III, *Catalogue raisonné*, pp. 22-25, n. SC6; R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 115, considera che Moratti abbia scolpito la statua seguendo un modello di Parodi.

⁶ A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., p. 73.

⁷ Moratti riceve il blocco di marmo per l'angelo della cappella di Sant'Ignazio «nello mio studio nel Cortile del Palazzo di San Marco» (R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 115).

⁸ Sul gruppo di San Francesco di Sales: C. Faccioli, *Dello scultore*, cit., pp. 9-11, fig. 1; R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 116; A. Nava Cellini, *La scultura*, cit., pp. 109-111; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999, p. 9; A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., pp. 79-80; C. Gamba, *Maratti, Francesco*, cit., p. 454; D. Delle Fave, *La «Statua di Clemente XI»*, cit., pp. 112-113, note 30-37.

⁹ R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 116.

entrò in contatto con Moratti. Marchionne Gunter punta sul ruolo della rete veneziana ed in particolare sul cardinale Leandro Coloredo, devoto a San Francesco di Sales e sul cardinale titolare di San Marco, Marcantonio Barbarigo¹⁰. Le prove sono però esili ed è più convincente invocare nuovamente il ruolo di Carlo Maratti come promotore dello scultore, in base ad un'amicizia che poggiava forse su una sensibilità artistica comune, un'affinità culturale e l'identità patronimica. I nomi si sovrappongono a seconda dei documenti e la voce non fondata che fossero parenti dovette circolare in vita. Il coinvolgimento appare evidente sul lato stilistico se confrontiamo il marmo con la pala di *San Francesco di Sales* per San Filippo a Forlì nel 1686¹¹ e soprattutto con due disegni preparatori del santo impegnato a scrivere e dell'angelo, che Moratti avrebbe potuto consultare a Roma [figg. 2-5]¹². Il classicismo di Moratti va comunque al di là di una univoca osservanza all'arte del pittore marchigiano. Il gruppo si inserisce in una corrente tardo berniniana osservabile nell'atteggiamento teatrale dei protagonisti, nei larghi dispiegamenti di panneggi con assottigliamenti virtuosistici [fig. 6] e nella tipologia dell'angelo a spalla nuda, riccioli rigogliosi e ali piumose. Si tratta però di aspetti temperati da un classicismo solenne, visibile nell'assenza di contrasti luminosi forti, nella cadenza pacata delle stoffe o nell'economia contenuta dei gesti. Si passa in qualche modo da un allegro vivace ad un adagio piano, seguendo un cambio di tonalità che mette in evidenza una serie di contrapposti sottili: la stoffa chiara della tenda con gli avvallamenti ombrosi del vestito del santo, il gambo a mensola del tavolo con l'ala a «S» dell'angelo, lo sguardo verso terra di quest'ultimo, verso il cielo del santo, la mano appoggiata dell'uno, sollevata dell'altro.

Le vicende topografiche del monumento furono travagliate; nel 1814 esso fu portato nel convento domenicano di Via dell'Umiltà, per essere spostato in uno stabilimento di Via Salaria nel 1905 e finalmente in una nuova chiesa costruita in severe forme neo paleocristiane da Luigi Giovenale nel 1942, dove si trova tuttora¹³. Il gruppo dovette godere di una buona visibilità nella sua cappella originaria, decorata con stucco, oro e marmi policromi ed illuminata da tre finestre con una rappresentazione dello Spirito Santo in una gloria di angeli e cherubini¹⁴. Per tea-

¹⁰ A. Marchionne Gunter, *L'attività*, cit., p. 79.

¹¹ S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti (1625-1713) tra la magnificenza del Barocco e il sogno d'Arcadia: dipinti e disegni*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 2024, pp. 776-777, n. 155 (Forlì, Pinacoteca Civica).

¹² *Ivi*, pp. 778-779, nn. 155.4, 155.6.

¹³ C. Faccioli, *Dello scultore*, cit., p. 112.

¹⁴ È quanto si desume da una descrizione di Giuseppe Maria Bargi scritta del 1742 in A. Marra Ranucci, *Ancora opere «dal silenzio»: Sebastiano Conca ed altri nel monastero della Visitazio-*

tralità e regia luministica, il dispositivo anticipava forse certi aspetti della cappella Antamoro di Filippo Juvarra (1678-1736) con il San Filippo Neri a controluce di Pierre Legros del 1708-1710¹⁵. Il gruppo salesiano apre un periodo costellato di distinzioni ed incarichi per lo scultore: l'elezione a virtuoso del Pantheon (14 febbraio 1700), la commissione di un apostolo per la navata del Laterano (1703) e di tre statue per il chiostro dei Benefattori dell'abbazia di Montecassino (1703) nonché di due ritratti in piedi di Clemente XI, l'uno per Urbino (1705), l'altro per lo stesso monastero (1706). Moratti esegue anche la tomba del protettore Carlo Maratti nel 1706 e diventa accademico di San Luca il 25 maggio 1711, in un contesto di accesa concorrenza tra candidati¹⁶.

Appena saputa dell'elezione di Gianfrancesco Albani al soglio il 23 novembre 1700, il Consiglio dei Quaranta di Urbino decideva di erigere una statua al nuovo papa sulla Piazza Maggiore il 7 novembre¹⁷. Questa reazione entusiasta non produsse risultati e l'idea fu ripresa cinque anni più tardi in Consiglio di Credenza il 31 maggio 1705, ed in Consiglio generale il 2 giugno successivo con la nomina di una commissione ed un appello rivolto «agli architetti [...] in questa ex.ma Casa Albani» per ottenere «qualche bel disegno per la statua sudetta»¹⁸. I magistrati si sarebbero rivolti probabilmente a Carlo Fontana, architetto del papa e a Carlo Maratti, suo pittore di fiducia, impegnato nel contempo a fornire i disegni per gli Apostoli del Laterano¹⁹. Clemente XI accettava di buon grado la proposta, ma ordinava che la statua fosse realizzata a Roma per non gravare la città dal costo della commissione²⁰. Dietro il gesto di evergetismo, si nascondeva la volontà di controllare l'elaborazione di un ritratto che usciva decisamente dagli schemi iconografici tradizionali. In un modo analogo, Pio V (1566-1572) fece eseguire a Roma le statue della sua tomba per il monastero di Bosco in Piemonte²¹, dove non sarebbe apparso troneg-

ne a Roma, in «Bollettino d'arte», LXXXIV/LXXXV (1994), pp. 99-104: 104 nota 19.

¹⁵ Sulla cappella Antamoro, si veda il contributo di Giuseppe Dardanella in questa sede.

¹⁶ Sei altri artisti erano candidati assieme a Moratti per la nomina ad accademico di San Luca: R. Enggass, *Early eighteenth-century*, cit., I, p. 114.

¹⁷ F. Negroni, *Più leggero l'«atelier» di Agostino Cornacchini*, in «Notizie da Palazzo Albani», XV/2 (1986), pp. 68-72: 68.

¹⁸ *Ivi*, p. 69 nota 6.

¹⁹ Sulla scelta di Carlo Fontana e Carlo Maratti come protagonisti della politica artistica di Clemente XI, cfr. M.C. Cola, *Il collegio cardinalizio di Clemente XI: collezioni e quadre nella Roma di papa Albani*, in *Inventari e cataloghi: collezionismo e stili di vita negli stati italiani di antico regime*, a cura di C.M. Sicca, Pisa, Pisa University Press, 2014, pp. 227-245: 227-228.

²⁰ F. Negroni, *Più leggero*, cit., pp. 69-70.

²¹ Sulla tomba poi cenotafio di Pio V, mi permetto di rimandare a G. Extermann, *Marmi romani*

giante come nelle tombe di Leone X, Clemente VIII, Paolo III e Paolo IV e neanche disteso su una cassa, ma inginocchiato a margine di un rilievo della risurrezione di Cristo²². Considerando la diversità di contesto, il ritratto di Clemente XI non era di minore forza innovativa, se lo confrontiamo con la tipologia che gli urbinati avevano probabilmente in mente: una figura in trono, munita dagli attributi ufficiali della sovranità – piviale e tiara – ed eseguita in bronzo per maggiore prestigio, nonché per questioni conservative. Questo modello si era affermato nel corso del Cinquecento, come dimostrano i seguenti casi: a Bologna le statue di Giulio II di Michelangelo e Gregorio XIII di Alessandro Menganti, a Perugia quella di Giulio III di Vincenzo Danti (1553-1555), a Rimini Paolo V di Nicolas Cordier (1611-1614)²³ e fra i casi citati in questa sede a Velletri Urbano VIII di Giuliano Finelli²⁴ ed al porto di Corneto Clemente XII di Fabio Carusi, solo progettato²⁵. Nelle Marche, ben tre statue omaggiarono Sisto V, l'una a Loreto di Bernardino Calcagni, l'altra a Camerino di Tiburzio Vergelli, l'altra a Fermo di Accursio Baldi²⁶. A Roma, infine, la rappresentazione del pontefice troneggiante con cappa e triregno era anche la norma per le statue onorarie della magistratura capitolina, da Leone X a Innocenzo X²⁷.

in Piemonte. Pio V e il cantiere di Santa Croce a Bosco Marengo, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, De Luca, 2016, pp. 69-86, con bibliografia.

²² L'epitaffio racconta che il monumento è stato concepito «DIEM MORTIS UNIVERSALISQUE RESURRECTIONIS PRAEOCULIS HABENS».

²³ Per la statua di Giulio II: M. Butzek, *Die kommunalen Repräsentationsstatuen der Päpste des 16. Jahrhunderts in Bologna, Perugia und Rom*, Bad Honnef, Bock und Herchen, 1978, pp. 77-101. Di Gregorio XIII: *ivi*, pp. 176-201; A. Bacchi, in *Il Michelangelo incognito: Alessandro Menganti e le arti a Bologna nell'età della Controriforma*. Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Medievale, 17 maggio-1 settembre 2002), a cura di A. Bacchi, S. Tumidei, Ferrara, Edisai, 2002, pp. 185-189, n. 25. Di Giulio III: A. Nova, *La statua di Giulio III a Perugia: stile, committenza e politica*, in *I grandi bronzi del Battistero: l'arte di Vincenzo Danti, discepolo di Michelangelo*. Catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 16 aprile-7 settembre 2008), a cura di Ch. Davis, B. Paolozzi Strozzi, Firenze, Giunti, 2008, pp. 61-75; F.F. Mancini, *Vincenzo Perugino*, *ivi*, pp. 37-59: 37-42. Di Paolo V: S. Pressouyre, *Nicolas Cordier. Recherches sur la sculpture à Rome autour de 1600*, Roma, Ecole Française de Rome, 1984, pp. 405-410, n. 19.

²⁴ Si veda il contributo di Anna d'Ambrosio in questo volume.

²⁵ Si veda il contributo di Vittoria Brunetti in questo volume, con riferimento ad altre statue di papa Corsini allineate sulla stessa iconografia.

²⁶ Sulle statue marchigiane di Sisto V: C. Ricci, *Statue e busti di Sisto V*, in «L'arte», 19 (1916), pp. 163-174: 163-172.

²⁷ Cfr. M. Butzek, *Die kommunalen*, cit., pp. 202-322.

In rottura con questo modello, Moratti rappresenta il pontefice in piedi, senza tiara né piviale, nella finta semplicità di un prete di parrocchia con il breviario in mano, o forse di uno zelante funzionario di curia, secondo un'immagine che era proprio quella che il pontefice urbinato voleva dare di sé [fig. 7]²⁸. La maschera facciale severa e non idealizzata valeva in questo caso come sostituzione degli attributi della sovranità ed offriva l'immagine di un rigido amministratore della Chiesa, in linea col rifiuto, del tutto anomalo, di farsi erigere un mausoleo a San Pietro²⁹. Una statua così poco consona con la tradizione era inadatta per un luogo pubblico ed è probabilmente per questo motivo, più che per la volontà di proteggerla dagli agenti esterni, che essa venne collocata nella sala del trono del palazzo comunale³⁰. Il nome della sala ricordava incidentalmente l'attributo imprescindibile delle udienze papali, di cui la statua era precisamente privata³¹. Nel tempo del suo cardinalato, Clemente XI aveva inviato un busto scolpito da Domenico Guidi (1625-1701) all'Accademia degli Assorditi di Urbino nel 1692, opera recentemente reperita e oggetto di una mostra³². Il mondo intellettuale delle accademie, in particolare quella reale di Cristina di Svezia a Roma servì all'ascesi di Albani³³ e può essere all'origine del timbro morale della statua di Moratti in continuità con il busto di Guidi.

²⁸ I ritratti di Clemente XI concepiti da Moratti esprimono un «ethos di forte determinazione e di intransigenza morale» (E. Noè, *I busti di Clemente XI e di Clemente XII nel Museo Aldrovandiano di Bologna*, Bologna, CLUEB, 1983, p. 23).

²⁹ *Ivi*, p. 24.

³⁰ Motivi qualitativi e conservativi sono invocati, forse a torto, per la collocazione della statua in Palazzo Ducale da A. Lazzari, *Delle chiese di Urbino e delle pitture in esse esistenti*, Urbino, 1801, p. 127, ripreso da F. Negrone, *Più leggero*, cit., p. 68; D. Delle Fave, *La «Statua di Clemente XI»*, cit., p. 108.

³¹ Cfr. la descrizione di Montaigne di un'udienza con Grégoire XIII a Roma nel 1581 (M. de Montaigne, *Journal de voyage*, ed. a cura di F. Garavini, Paris, Editions Gallimard, 1983, p. 194), un fatto collegato con la statua bronzea di Gregorio Menganti da A. Bacchi, «Il Michelangelo incognito». *Alessandro Menganti e la scultura del suo tempo*, in *Il Michelangelo incognito*, cit., pp. 13-54: 41.

³² L. Simonato, *A new work by Domenico Guidi: the bust of Cardinal Gianfrancesco Albani*, in «The Burlington magazine», CLVIII/1364 (2016), pp. 885-890; *Il cardinale Gianfrancesco Albani e le arti tra Roma e Urbino: il ritratto ritrovato*. Catalogo della mostra (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 13 luglio 2017-29 ottobre 2017), a cura di L. Simonato, Milano, 2017. Ci si appoggia naturalmente alla monografia di C. Giometti (*Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma, 2010) per uno sguardo d'insieme sullo scultore.

³³ L. Simonato, *Ritratto di un cardinale di fine Seicento: Gianfrancesco Albani tra carriera ecclesiastica, orgoglio civico e interessi artistici*, in *Il cardinale Gianfrancesco Albani*, cit., pp. 15-53: 35-36.

Lo scultore carrarese sarebbe stato sicuramente scelto per eseguire la statua in piedi di Clemente XI se la sua morte non lo avesse colto a pochi mesi dall'elezione del papa, aprendo la strada a Moratti.

Segno dell'apprezzamento della statua, o perlomeno del suo riconoscimento come ritratto ufficiale è la richiesta dei benedettini di Montecassino di ottenere una copia per la facciata del chiostro dei Benefattori [fig. 7]. Un primo pagamento nel 9 giugno 1706 vale come *terminus ante quem* per la statua di Urbino presa a modello per il monastero³⁴. Il 29 maggio 1708 Moratti aveva fatto il modello in gesso di questa seconda versione che doveva essere «della qualità e perfetione dell'altra che fece, e che dalla Santità di Nostro Signore si pigliò per mandarla ad Urbino»³⁵. La prima statua fu spedita nelle Marche solo nel 1710, data che compare sul suo piedistallo³⁶. L'attesa permetteva a Clemente XI di presentare il nuovo ritratto in Curia e di lasciarne fare dei busti. Di questa produzione, che avrebbe raggiunto un numero singolarmente elevato, si citano i due esemplari della collezione Santarelli, uno dato ad Agostino Cornacchini (1686-1754), l'altro proveniente dall'eredità di Federico Zeri e per il quale il nome di Moratti è stato recentemente proposto³⁷.

Nella statua di Montecassino, si nota la stessa assenza di contrasti luministici forti che nel gruppo di San Francesco di Sales, il trattamento sfaccettato dei panneggi ispirato forse alla scultura tardo cinquecentesca toscana di Giovanni Caccini e ad alcuni bronzi antichi come il *Camillo* del Musei Capitolini. Lo svolazzo che agita estremità delle stoffe è lontano quanto sia possibile dagli spasimi plastici delle opere berniniane [fig. 8]; presenta un confronto, oltre che con la statuaria imperiale, con gli *Angeli* in bronzo di Bastiano Torrigiani (1546-1596) che portano il tabernacolo eucaristico nella Cappella Sistina di Santa Maria Maggiore, opera di larga visibilità e commissionata dal predecessore marchigiano di Clemente XI [fig. 9]³⁸.

³⁴ A. Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, 3 voll., Montecassino, Pei Tipi della Badia, 1869-1870, III, p. 498.

³⁵ *Ivi*, pp. 500-501.

³⁶ F. Negroni, *Più leggero*, cit., p. 68.

³⁷ V. Brunetti, *Basilicae Vaticanae Sculptor. Lorenzo Ottoni e il sistema della scultura a Roma tra fine Sei e primo Settecento*. Tesi di dottorato, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2020-2021, red. Lucia Simonato, pp. 610-612, n. 11.2. L'autrice ha reperito una quarantina di busti di Clemente XI sui quali sta preparando un articolo (*ivi*, p. 160 nota 105).

³⁸ Sugli *Angeli* del tabernacolo della Cappella Sistina: E. Lamouche, *Bastiano Torrigiani et les fondeurs de bronze de Sixte Quint: entre collaboration et création personnelle*, in *Scultura a Roma nella seconda metà del Cinquecento. Protagonisti e problemi*, a cura di W. Cupperi, G. Extermann, G. Ioele, San Casciano V.P., Libro Co. Italia, 2012, p. 209, figg. 7-8; pp. 262-265, figg. 102; 149-151.

In quanto alle tre altre statue scolpite da Moratti per l'abbazia, i santi Euprobio e Abondanzia, genitori di San Benedetto e Tertullio, padre di San Placido, esse sono collocate nel chiostro dei Benefattori contro la facciata della chiesa [figg. 10, 12, 17]. Frantumate dai bombardamenti del 1944, furono ricomposte e completate nelle parti mancanti come rivelano nel sant'Euprobio i volumi semplificati e tronfi della spalla destra e dei panneggi sulle gambe [fig. 10]. Una visione di profilo rivela però le pieghe finemente increspate e il tono anticheggiante del viso della statua originaria [fig. 11]. Si nota poi l'espressione accorata e dolente dei due santi maschili che rivela da un lato una sensibilità per l'arte ellenistica, dall'altro un'attenzione verso la scultura rinascimentale di Tullio († 1532) ed Antonio Lombardo (1458-1516), ad esempio nei rilievi del Camerino Alabastro o nei doppi ritratti di Vienna e Venezia [figg. 12-13]³⁹. Il classicismo di Maratti rivela in questo caso una matrice veneta per orientamento filoellenistico e rinascimentale lagunare.

Nella tomba di Carlo Maratti elevata nel vestibolo di Santa Maria degli Angeli nel 1704, Moratti dovette lavorare a partire da disegni del pittore, sia per il ritratto, solenne come un dipinto di Philippe de Champaigne, sia per il monumento stesso di cui esistono vari disegni all'Accademia di San Fernando⁴⁰. La tomba dialoga con quella antistante di Salvatore Rosa, ma presenta una maggiore ricchezza materiale, in primo luogo nell'urna di porfido alla base dell'epitaffio, un oggetto di tale rarità che potrebbe trattarsi di un dono di Clemente XI [fig. 14]⁴¹. L'imitazione della tomba di Adriaen Vryburch di François Duquesnoy (1597-1643), scultore ammirato da Maratti, a Santa Maria dell'Anima è indubbia⁴², ma sottolinea altrettanto meglio l'eccezionalità della presenta porfiritica. L'unico caso di urna in questo materiale destinata alle spoglie di un artista che viene in mente, è il vaso di porfido lavorato

³⁹ Vedi M. Ceriana, *Materia e ornamento dello Studio dei marmi*, in *Gli Este a Ferrara*, III, *Il Camerino di alabastro: Antonio Lombardo e la scultura all'antica*. Catalogo della mostra (Ferrara, Castello Estense, 14 marzo-13 giugno 2004) a cura di M. Ceriana, A. Rossetti, R. Cerri, Milano, Silvana Editoriale, 2004, pp. 54-81; A.M. Schulz, *La vita e l'opera di Antonio Lombardo*, ivi, pp. 15-33.

⁴⁰ S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti*, cit., pp. 1082-1083, nn. A33-A37.

⁴¹ Lo studiato epitaffio di Carlo Maratti rende un omaggio, oltretutto alla Vergine di Loreto, al conazionale Clemente XI, «Bonarum artium restitutoris» al quale deve il cavalierato. Sulle urne di porfido: *Porphyre: la pierre pourpre, des Ptolémées aux Bonaparte*. Catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 17 novembre 2003-16 febbraio 2004), a cura di Ph. Manguyres, C. Blanc-Riehl, Paris, Réunion des Musées nationaux, 2003, pp. 56-59.

⁴² J. Montagu, *Carlo Maratti e la scultura*, in *Maratti e l'Europa*. Atti del convegno su Carlo Maratti nel terzo centenario della morte (Roma, Palazzo Altieri, Accademia Nazionale di San Luca, 11-12 novembre 2013), a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò, S. Schütze, Roma, Campisano Editore, 2015, pp. 53-66: 55, figg. 1-2.

su progetto di Giuseppe Borsatto e destinato ad accogliere, a modo di reliquia, la mano destra di Antonio Canova⁴³; una pratica singolare che valse, in tempi in cui la fortuna dello scultore di Possagno non era all'apice, un commento sferzante di Roberto Longhi⁴⁴.

La morte di Carlo Maratti il 15 dicembre 1713 segna forse una perdita di ruolo dello scultore in ambito romano. L'esecuzione delle statue del chiostro di Montecassino passa a Pierre Legros e al suo allievo Paolo Campi (1668-1764), mentre i due ultimi apostoli del Laterano contesi da «infiniti concorrenti» sono affidati a Camillo Rusconi⁴⁵. Il cantiere romano del Laterano e quello periferico di Montecassino presentano però un'attrattiva ben diversa; il monastero benedettino era tagliato fuori dalle vie di comunicazione tra Roma e Napoli⁴⁶ e le statue del chiostro dei Benefattori subirono una riduzione di prezzo drastica da 700 scudi per Moratti a 400 scudi per Legros, fino a 300 scudi per Campi. Gli Apostoli del Laterano invece erano largamente remunerati (1500 scudi, pur tenendo conto del formato colossale) e godevano della massima visibilità. Tornato da un sopralluogo a Montecassino per ricevere la commissione del Ghisulfo II e del Gregorio II nel 1711, Paolo Campi comunicava a Legros il desiderio dei monaci di affidargli le statue di Gregorio I e Carlo Magno. Il francese rispondeva con una lettera ossequiente e fiorita ai committenti, osservando però, in conclusione, che «a tutti gli altri Signori che ho avuto l'honore di servire, non ho mai fatto tal lavoro di statue a così basso prezzo» e chiedendo che il costo del marmo fosse a carico dell'abbazia, a maggior ragione dovendo assicurare il loro trasporto fino al porto di Gaeta⁴⁷. Legros ottenne vero-

⁴³ *La mano e il volto di Antonio Canova: nobile semplicità, serena grandezza*. Catalogo della mostra (Possagno, Gipsoteca Canoviana e Casa del Canova, 11 ottobre 2008-6 gennaio 2009) a cura di M. Guderzo, Treviso, Canova, 2008, pp. 197, fig. 210; p. 237, n. 206.

⁴⁴ R. Longhi, *Viatico per 5 secoli di pittura veneziana* (1945), in *Edizione delle opere complete*, 10, *Ricerche sulla pittura veneta*, Firenze, Sansoni, 1978, pp. 4-45: 45. Per la funzione del reliquiario in porfido di Canova come simbolo di autografia artistica, vedi A. Auf der Heyde, *Artisti, "artistucoli" e "buoni lavoratori": Francesco Carradori e la razionalizzazione dei processi operativi nell'"Istruzione elementare per gli studiosi della scultura" (1802)*, in *Le voci del marmo: materiali per un lessico tecnico della scultura in marmo*, a cura di M. Collareta, M. Ferretti, S. Maffei, C.M. Sicca, Pisa, Edizioni della Normale, 2022, pp. 267-287: 286-287.

⁴⁵ F. Titi, *Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma (1674-1763)*, a cura di B. Contardi, S. Romano, 2 voll., Firenze, Centro Di, 1987, I, p. 239. Sulla concorrenza spietata per ottenere le commissioni statuarie del Laterano, e sul complesso sistema di valutazione: V. Brunetti, *Basilicae Vaticanae*, cit., pp. 78-82.

⁴⁶ Vedi il contributo di Anna D'Ambrosio in questo volume.

⁴⁷ A. Caravita, *I codici*, cit., pp. 502-504 (9 gennaio 1712). Sul trasporto delle statue da Roma a Gaeta e da Gaeta a Montecassino, si veda il contributo di Giuliano Colicino in questo volume.

similmente quanto richiesto e firmò un contratto per tre statue – quelle nominate più un *Enrico II* – al prezzo di 1200 scudi il 26 novembre 1714⁴⁸. Alla sua morte avvenuta il 3 maggio 1719, il *san Gregorio* era terminato, l'*Enrico II* non ancora lustro e il *Carlo Magno* allo stato abbozzato⁴⁹. Campi terminò il lavoro del maestro assumendo il carico di realizzare il maggior numero di figure⁵⁰, al punto di diventare il principale statuario dell'abbazia nel Settecento, similmente all'immagine di Giovanni Bandini (1540-1599) con la cattedrale di Firenze⁵¹. Il suo stile nella linea di Legros avrebbe permeato l'assemblea statuaria del chiostro con giudizi mitigati o francamente negativi nei secoli a venire⁵².

Per una preoccupazione di unità formale più che per un particolare apprezzamento della produzione di Moratti, i monaci chiedono a Legros, Campi e pure Lorenzo Ottoni, autore di una sola statua, di attenersi alle opere del padovano, cioè di fornire statue «di marmo bianco della Cava del Polvazzo di Carrara della misura e perfezione delle altre quattro, fatte dal Signor Francesco Moratti»⁵³. La figura di Urbano V è raffigurata con camauro e mozzetta come il Clemente XI posto alla sua sinistra – mentre i papi nel chiostro portano o tengono la tiara a prossimità – e il *Ghisulfo* che pur doveva, secondo il contratto, essere «vestito all'uso di quei tempi, che questo Principe viveva»⁵⁴, è rappresentato con una toga all'antica in continuità con il *Tertullio* di Moratti posto alla sua destra. A parte questi elementi di vestiario comune lo stile di Campi si colloca in continuità con Legros nei panneggi traforati con virtuosismo, seguendo il «lavoro di grande ornamento nelle vestimenta» accennato dallo scultore francese per migliorare l'offerta contrattuale⁵⁵.

Nel *San Simone* di Moratti in Laterano invece, il panneggio è privo di contrasti luminosi forti nella zona del torso, interrotto in diagonale da una cresta affilata come

⁴⁸ *Ivi*, p. 505.

⁴⁹ *Ivi*, pp. 516-517.

⁵⁰ Oltre a *Ghisulfo II* e *Gregorio VI*, Campi fece le statue di *Zaccaria*, *Vittore III*, *Benedetto XIII*, *Lotario III* per il chiostro dei Benefattori, di Urbano V per il suo fronte esterno e di *San Benedetto* e *San Scolastica* per il chiostro inferiore: *ivi*, p. 510.

⁵¹ Bandini assunse, com'è noto, il soprannome di Giovanni dell'Opera per il suo lavoro al servizio del duomo di Firenze.

⁵² *Ivi*, p. 488; T. Vizzaccaro, *Montecassino e Cassino, storia monumenti ed arte*, Frosinone, per i Tipi dell'Abbazia di Casamari, 1966, p. 233; M. Dell'Omo, *Montecassino: un'abbazia nella storia*, Milano, Silvana Editoriale, 1999, p. 218.

⁵³ A. Caravita, *I codici*, cit., p. 510 (per Paolo Campi, 13 gennaio 1712), p. 505 (per Pierre Legros, 26 novembre 1714).

⁵⁴ *Ivi*, p. 511.

⁵⁵ *Ivi*, p. 504 (9 gennaio 1712).

una lama e segnato da pieghe prismatiche nelle gambe [fig. 15]. Le mani sono esili e ossute e il viso inchinato, scavato e malinconico, mostra la stessa tempra emotiva di *Sant'Euprobio* [fig. 16]. La differenza non potrebbe essere più netta con lo stile eroico, roboante e muscolare del *San Matteo* di Camillo Rusconi, ultima opera della serie degli apostoli [fig. 17]. Pur seguendo con una certa fedeltà i disegni di Maratti, i due scultori producono risultati alquanto diversi⁵⁶. Il fatto conferma semmai che il classicismo del pittore non era affatto univoco e lasciava un ampio spazio interpretativo. In questa forbice espressiva, lo stile del padovano, giocato su trapassi luminosi sfumati, atteggiamenti pacati ed espressioni dolenti, mancava probabilmente della tempra virile e declamatoria percepita come adatta per la navata di una basilica patriarcale e perfettamente assunta da Rusconi.

Quello che potremo definire come la linea classico-ellenistica di Moratti si affermerà settant'anni più tardi ad una scala più ampia, romana e europea, con un altro scultore veneto protetto dalla Serenissima, Antonio Canova. Sarebbe eccessivo presentare Moratti come un anticipatore dello scultore di Possagno, ma possiamo notare dei punti di convergenza. Nella sua descrizione delle statue del cortile assai sommaria, Torquato Vizzaccaro considera le opere di Moratti superiori alle altre per un «senso di classicismo», una «ricerca acuta di verità» ed una «raffinata sensibilità pittorica», qualità che spiega con il fatto che sono opere «concepite nel XVIII secolo e pertanto in epoca neoclassica»⁵⁷. Le statue Moratti sono invece le più antiche della serie e l'avvento del neoclassicismo, secondo la storiografia più tradizionale, è associato proprio all'avvento di Canova. Caravita aveva scritto in questo senso che la statua di Ferdinando IV di Angelo Maria Brunelli (1740-1806), ultima opera della serie nel chiostro, quella sì del pieno periodo neoclassico, illustrava il «primo risorgimento delle arti» per essere opera di un seguace di Canova⁵⁸. Sul lato stilistico, le mani presentano in alcune statue, come la *Santa Abbondanza* e il *Clemente XI*, un'elongazione delle falangi che si allargano nell'ultimo tratto a modo di spatola [fig. 18]. È un modo di fare ricorrente in Canova, avvertibile in particolare nella sua opera più acclamata nell'Italia dell'*Ancien Régime*, il gruppo di *Venere e Adone*, realizzato per il banchiere genovese Francesco Maria Berio (1765-1820) e collocato in un tempio periptero del suo palazzo di Via Toledo a Na-

⁵⁶ Sui disegni di Maratti per il *San Simone*: J. Montagu, *Carlo Maratti*, cit., p. 61, figg. 7-8; S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti*, cit., p. 1078, nn. A24, A25; sui disegni per il *San Matteo*: *Carlo Maratti*, cit., pp. 61-63; S. Rudolph, S. Prosperi Valenti Rodinò, *Carlo Maratti*, cit., p. 1079, nn. A26-A28.

⁵⁷ T. Vizzaccaro, *Montecassino*, cit., p. 231.

⁵⁸ A. Caravita, *I codici*, cit., p. 526.

poli, dove suscitò un entusiasmo incontenibile [fig. 19]⁵⁹. In uno dei testi ecfrastici più ispirati del momento, Gastone Rezzonico Della Torre tracciava un parallelismo tra la sottigliezza delle modulazione del marmo, ottenuta col lavoro a lume di candela e la delicatezza dei sentimenti espressi tra la dea e il mortale, una dimensione leggibile ricorrendo proprio al lume di candela⁶⁰. Sono caratteristiche più vicine alle variazioni tonali di Maratti che ai sonori contrasti di Legros e Rusconi, in un'epoca dove il pubblico, sensibilizzato dalle letture di Jean-Jacques Rousseau e dalle arie dell'opera lirica, era più propenso ad osservare le sfumature del registro «dolce e delicato» creato da Canova⁶¹. Il gruppo mitologico fu comprato dopo la morte di Francesco Berio dal *rentier* Guillaume Favre (1770-1851) che lo destinò alla biblioteca della sua villa suburbana di La Grange presso Ginevra. Tale destinazione dovette essere nota a Canova che era un bibliofilo confermato ed aveva scolpito il gruppo di *Venere e Adone*, così come altre opere mitologiche, immerso nel mondo dei classici greci e latini, di cui ascoltava la lettura lavorando⁶².

Benché fuori dalla cronologia trattata, la biblioteca Favre si presta ad una conclusione sul tema delle esportazioni scultoree. L'ambiente mostra un carattere esclusivamente romano con un arredamento presunto di Charles Percier e Pierre Fontaine ed una raccolta di sculture tutte prodotte in Urbe: il gruppo canoviano al posto d'onore sotto una lanterna zenitale, un *Giove e Ganimede* di Bertel Thorvaldsen (1770-1844) quattro *Erme di filosofi* copiati da originali conservati in Vaticano e due copie del *Giorno* e della *Notte* dello stesso Thorvaldsen murati nel vestibolo⁶³. Il figlio di Guillaume, Edouard Favre (1812-1880) avrebbe mantenuto questa linea filo romana con quattro canefori di Emil Wolff (1802-1879) ed una copia del vaso

⁵⁹ Canova scrisse a Giovanni Falier (3 aprile 1795) che fu necessario chiudere il tempietto per eccesso di affluenza (*L'opera completa del Canova*. Presentazione di M. Praz; apparati critici e filologici di G. Pavanello, Milano, Rizzoli, 1976, p. 98, n. 69).

⁶⁰ G. Pavanello, *Canova*, Roma, 2005, pp. 34-38., Idem, *Canova e Napoli*, in *Antonio Canova: la cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, II, Milano, Firenze, Napoli, a cura di F. Mazzocca, G. Venturi, Bassano del Grappa, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, 2006, pp. 279-294: 283.

⁶¹ Sull'importanza di Jean-Jacques Rousseau negli ambiti napoleonici ed il suo impatto ed il suo impatto sulla scultura: C. Del Bravo, *Bartolini interpretato con Jean-Jacques*, in «Artibus et historiae», XXVII (1993), pp. 141-152. Gioacchino Rossini promise un'aria in onore del gruppo canoviano a Napoli (G. Pavanello, *Canova*, cit. p. 37).

⁶² Cfr. La lettera di Canova a Melchiorre Cesarotti (8 febbraio 1794), in cui afferma sentire «per la terza volta tutti gli tomi sopra Omero»: *L'opera completa del Canova*, cit., p. 84. Su Canova bibliofilo: G. Pavanello, *La biblioteca di Antonio Canova*, Possagno, Cierre Edizioni, 2007.

⁶³ Sulle sculture della Bibliothèque Favre: G. Extermann, in *La villa La Grange, Un ancien domaine devenu parc public*, a cura di I. Roland, Genève, Slatkine, 2016, pp. 40-43.

dei corvi di Francesco Antonio Franzoni (1734-1818)⁶⁴. Se per il patriziato ginevrino della Restaurazione l'arte romana si imponeva in campo scultoreo, esistevano naturalmente delle alternative e Jean-Gabriel Eynard, amico di Favre e ricco quanto, lui punterà sullo scultore toscano Lorenzo Bartolini (1777-1850) conosciuto in toscana quando lavorava come consigliere di Elisa Baciocchi⁶⁵. Al momento di commissionare la statua di sua moglie Anne Lullin de Châteaueux (1793-1868) per lo scalone del suo palazzo a Ginevra – un allestimento la cui armonia reggeva in confronto con quella del gruppo canoviano – Eynard tentò di invogliare lo scultore toscano all'eccellenza, scrivendogli che le sue opere sarebbero state presentate ad un pubblico cosmopolita per dimostrare che «non era necessario andare fino a Roma per ammirarvi della buona scultura»⁶⁶. Il fatto che scrivesse nero su bianco questo assioma dimostrava semmai che in ambito scultoreo, Roma si imponeva come norma e garante di un classicismo plurisecolare che spaziava dall'antichità fino al pieno Ottocento dividendosi in vari rivoli a partire dall'accademia marattesca; una diffusione che non guardava più alla periferia di uno Stato in via di estinzione, ma alla globalità del nuovo mercato occidentale⁶⁷.

⁶⁴ Le canefori di Wolff sono a quanto pare inedite. Una versione incompleta sta a San Pietroburgo (D. Vogel, *Der Deutsch-Römer Emil Wolff, (1802-1879): Bildhauer, Antikenrestaurator und Kunstagent*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1995, pp. 161, n. 117, 394). Sul vaso dei corvi creato da Franzoni verso il 1784: A. González-Palacios, *Pio VI, Franzoni e il colore delle pietre*, in *Splendor marmoris. I colori del marmo, tra Roma e l'Europa, da Paolo III a Napoleone III*, a cura di G. Extermann, A. Varela Braga, Roma, De Luca, 2016, pp. 351-352, fig. 9.

⁶⁵ Sul rapporto Eynard-Bartolini mi permetto di rimandare a G. Extermann, *Un portrait de Jean-Gabriel Eynard et autres œuvres de Lorenzo Bartolini en Suisse*, in «Revue Suisse d'art et d'archéologie», 78 (2021), pp. 45-76, con bibliografia. Sulla carriera di Eynard in Toscana: M. Bouvier-Bron, *Une jeunesse en Italie. Les années de formation de Jean Gabriel Eynard*, Genève, Slatkine, 2019.

⁶⁶ Lettera di Eynard a Bartolini, 10 giugno 1823: G. Extermann, *Attività di Lorenzo Bartolini in Svizzera*, in «Neoclassico», 27-28 (2005), pp. 44-89: 77 nota 2.

⁶⁷ Si vedano i saggi relativi alla scultura in *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775 - 1870)*, a cura di G. Capitelli, S. Grandesso, C. Mazzarelli, Roma, Campisano, 2012.



Fig. 1

Francesco Moratti, *San Francesco di Sales e un angelo*, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria.



Carlo Maratti, *Studio per San Francesco di Sales*, mattita rossa e gessetto bianco, 1686, Windsor, Royal Library, inv. RCI 904128.

Fig. 2



Fig. 3

Francesco Moratti, *San Francesco di Sales e un angelo*, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria, particolare del santo.

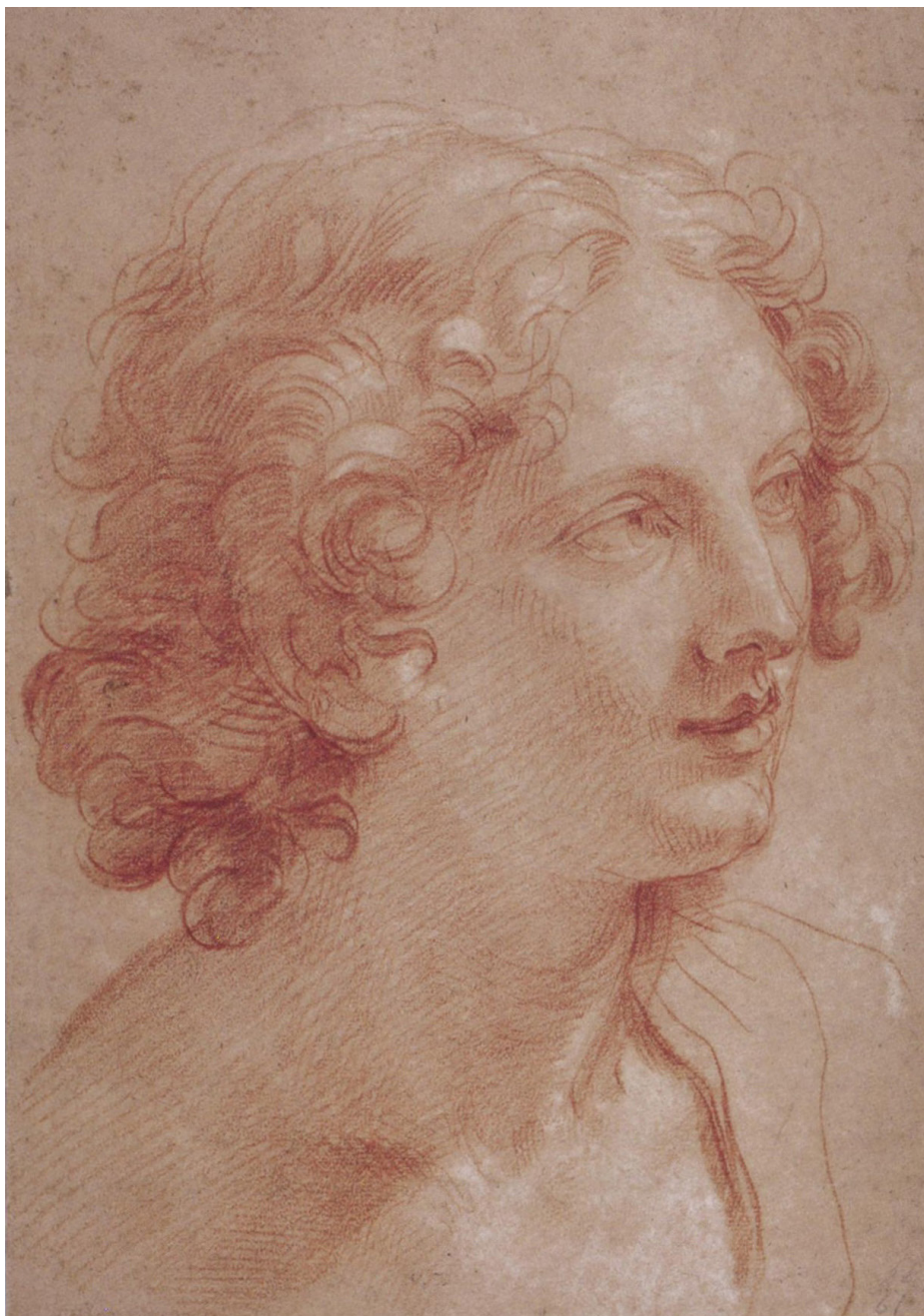


Fig. 4

Carlo Maratti, *Studio per una testa angelica*, mattita rossa e gessetto bianco, 1686, ubicazione sconosciuta.



Fig. 5

Francesco Moratti, San Francesco di Sales e un angelo, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria, particolare della testa dell'angelo.



Francesco Moratti, *San Francesco di Sales e un angelo*, marmo, 1699-1700, Roma, monastero della Visitazione di Santa Maria, particolare del camice.

Fig. 6



Fig. 7

Francesco Moratti, *Clemente XI*, marmo, 1706-1710, abbazia di Montecassino, chiostro del Bramante.



Fig. 8 Francesco Moratti, *Clemente XI*, marmo, 1706-1710, abbazia di Montecassino, chiostro del Bramante, particolare del camice.



Bastiano Torrigiani, *Angelo*, bronzo dorato, 1586-1589, Roma, basilica di Santa Maria Maggiore, cappella Sistina.

Fig. 9



Francesco Moratti, *Sant'Euprobio*, marmo, 1703-1708, abbazia di Montecassino, chiostro dei Benefattori.

Fig. 10



Fig. 11

Francesco Moratti, *Sant'Euprobio*, spostamento assiale della figura 10.



Francesco Moratti, *San Tertullio*, marmo, 1703-1708, abbazia di Montecassino, chiostro dei Benefattori.

Fig. 12



Fig. 13 Antonio Lombardo, *Fucina di Vulcano*, marmo, 1506-1511, San Pietroburgo, Hermitage, particolare di Ganimede.



Francesco Moratti su disegno di Carlo Maratti, *Tomba di Carlo Maratti*, breccia di Serravezza, nero di Como, porfido, bronzo, 1706, Roma, Santa Maria degli Angeli; particolare dell'epitaffio e dell'urna.

Fig. 14



Fig. 15

Francesco Moratti, *San Simone*, marmo, 1703-1708, Roma, basilica di San Giovanni in Laterano.



Francesco Moratti, *San Simone*, marmo, 1703-1708, Roma, basilica di San Giovanni in Laterano, particolare della mano sinistra.

Fig. 16



Fig. 17 Francesco Moratti, *Sant'Abbondanza*, marmo, 1703-1708, abbazia di Montecassino, chiostro dei Benefattori, particolare della mano sinistra.



Antonio Canova, *Venere e Adone*, marmo, 1789-1794, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire, particolare della mano sinistra di Adone.

Fig. 18



Fig. 19

Biblioteca di Guillaume Favre (con una copia del gruppo di *Venere e Adone*), 1820-1821, Ginevra, Villa La Grange.



PROFILO AUTORE

Grégoire Extermann

Formato a Ginevra in storia dell'arte, italianistica e scultura, Grégoire Extermann insegna all'Università della stessa città. Ha effettuato ricerche in Italia, Spagna, Svizzera e Francia in ambito museale e accademico. I suoi studi si orientano in tre direzioni principali. Le geografie della scultura in ambito asburgico, con uno sguardo sulla rete professionale degli artisti di area luganese; l'estetica dei marmi colorati nell'Ancien Régime, con un'attenzione alla situazione del Mediterraneo occidentale; la scultura ottocentesca, tra primitivismo, nazionalismo e proliferazione ritrattistica in ambito franco italo svizzero (Lorenzo Bartolini, James Pradier, Vincenzo Vela, Heinrich Imhof). Sta attualmente pubblicando una monografia sullo scultore Guglielmo della Porta (1510-1577).

Grégoire Extermann, who studied art history, Italian literature and sculpture in Geneva, is a lecturer in the University of the same city. He has conducted research primarily in Italy, Spain, Switzerland and France within museum and academic contexts. His research focuses on three main areas: the geography of sculpture within the Habsburg sphere, with a particular focus on the professional network of artists from the North Lombardian area; the aesthetics of coloured marble in the Ancien Régime, with a focus with a special attention on the western Mediterranean; nineteenth-century sculpture, between primitivism, nationalism and proliferation of portraiture in the Franco-Italian-Swiss context (Lorenzo Bartolini, James Pradier, Vincenzo Vela, Heinrich Imhof). He is currently publishing a monograph on the sculptor Guglielmo della Porta (1510-1577).



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

