RIVISTA DELL'ISTITUTO NAZIONALE D'ARCHEOLOGIA
E STORIA DELL'ARTE, S. III, XIX-XX, 1996-1997, pp. 251-304

Aggiunte all'attività di Andrea Bolgi e revisione critica delle sue opere

DAMIAN DOMBROWSKI

Lo scoprimento dei quattro ritratti nella cappella del Rosario a S. Lorenzo Maggiore di Napoli, terminati da Andrea Bolgi nel 1653, ebbe come conseguenza la stesura di decine di poesie panegiriche, mandate in stampa l'anno seguente. Vedremo che i *Poetici applausi*, pubblicati da Francesco Antonio Cappone nel 1654 [1], in senso proprio non erano dovuti soltanto al Carrarino. Ma in ogni caso sono una prova indubbia del fatto che il Bolgi, quando era in vita, poté vantarsi di una notevole rinomanza, non essendo semplicemente quel discepolo del Bernini «che scolpì la figura di s. Elena». Un quarto di secolo più tardi, comunque, questo era quasi tutto ciò che Filippo Baldinucci seppe riportare di lui [2], ed è degna di nota la perseveranza con cui la critica d'arte aderì a questa percezione molto ristretta [3]. In confronto, nella dedica dell'opuscolo di Cappone, il quale presta una testimonianza importante dell'*ut sculptura poesis* seicentesco, si avverte che le sculture della cappella napoletana «han prodotto alla Fama un continuo moto, & una perpetua loquacità, acciòche le pium'ella scotendo per l'Universo, dall'Artefice canti l'impareggiabil valore». Secondo la stessa fonte, il Bolgi suscitò l'aspettativa dei contemporanei che fosse destinato «di Policleto a superar le norme». Sotto l'impressione dei ritratti appena svelati di Giovanni Camillo Cacace e dei suoi familiari, Carlo De Lellis esalta enfaticamente nella sua guida il Bolgi quale «Anfione di questo secolo» [4].

Da quando furono pubblicati i saggi che il Martinelli e la Nava Cellini hanno dedicato allo scultore talmente in stima al suo tempo [5], la conoscenza della sua opera si è arrichita di un numero non trascurabile di nuove attribuzioni. Nel 1635 il Bolgi scolpì, in travertino e marmo, la statua di s. Giuseppe (fig. 1) per un presepe nel Convento dei Cappuccini di Albano [6], la cui testa è un'ulteriore conferma dell'attribuzione del piccolo busto di s. Filippo Neri nella Casa dei Padri Oratoriani [7]. Dalla pubblicazione degli inventari di oggetti d'arte appartenenti alla famiglia Orsini siamo sicuri ormai che il cau-

stico ritratto del duca Paolo Giordano a Bracciano (fig. 2) non è un autografo berniniano, ma piuttosto «copiato dal Modello del Bernini»; adesso è ancora più probabile che il Bolgi abbia eseguito il busto, data la similarità con la mezza figura di Francesco Raymondi a S. Pietro in Montorio, opera generalmente accettata come sua[8]. È stato possibile precisare la collaborazione dello scultore alle figure di stucco sopra gli archi nella navata grande di S. Pietro, riportata dal Pascoli; negli anni 1647-48 dal suo scalpello uscirono le statue della Giustizia Divina (cfr. fig. 12) e della Chiesa Militante[9]. Il busto di Francesco Filomarino a Bari

* La Rivista ringrazia il dott. Giorgio Guarnieri, responsabile dell'Archivio Fotografico della Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Lazio, per la cortese disponibilità e per le fotografie qui pubblicate (N.d.R.).

** Desidero esprimere la mia profonda gratitudine nei confronti del prof. Valentino Martinelli, il quale, essendo stato il primo a rilevare l'importanza dello scultore qui preso in esame, dopo tanti colloqui non solo mi incoraggiò, con la sua comprovata conoscenza, ad intraprendere un tale lavoro (in pratica, un aggiornamento del suo saggio sul Bolgi, pur sempre valido, del 1959), ma con la sua autorevole presentazione del mio testo ha reso possibile la pubblicazione in questa sede. Ringrazio inoltre vivamente il prof. Fausto Zevi e la dott. Virginia Zeiler per la gentile revisione del mio testo italiano, nonché il dott. Alfredo Pergolizzi per avermi cortesemente fornito le fotografie di S. Pietro. Infine, mi sento obbligato a Paolo Pellegrino, che pazientemente ha curato la stesura finale del presente articolo.

1) L'attenzione su questa raccolta di poesie (F. A. CAPPONE, *Poetici applausi alle glorie d'Andrea Bolgi eccellente scultore*, Napoli 1654) è stata richiamata da R. LATTUADA, *Andrea Bolgi*, in *Civiltà del Seicento a Napoli. Catalogo della mostra*, Napoli 1984, p. 161. Per qualsiasi ricerca sulla «filosofia del ritratto» scultoreo barocco – un terreno, tra l'altro, poco esplorato dagli studiosi –, queste poesie mettono a disposizione uno strumento inestimabile. Le 25 odi di stampo marinista, composte da membri dell'Accademia degli Oziosi, sono di una sterilità spaventosa e tuttavia, per i concetti invariabilmente ripetuti, di altissimo valore istruttivo. Nella mia imminente monografia sullo scultore Giuliano Finelli (di prossima pubblicazione), i *Poetici Applausi* costituiscono uno snodo importante tra le tante fonti inedite o poco note, con cui ho cercato, in un contesto più ampio, di ricavare i motivi degli scultori e le aspettative della committenza, ossia il pretesto ideologico che favorì quella fioritura inaudita della scultura ritrattistica del Seicento.

2) F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, ed. Firenze 1846 (rist. Firenze 1973), V, p. 673.

3) Il fenomeno per cui l'opera del Bolgi per lungo tempo è stata identificata quasi esclusivamente con la s. Elena a S. Pietro non sfuggì all'attenzione di V. MARTINELLI, *Andrea Bolgi a Roma e a Napoli*, in *Commentari*, X, 1959, pp. 137-158 (= *Gian Lorenzo e la sua cerchia. Studi e contributi*, Perugia 1994, pp. 206-239), che questa osservazione pose all'inizio del suo fondamentale saggio sullo scultore fin'allora trascurato. Vistosa è la mancanza di una biografia del Bolgi nelle vite d'artisti di G. B. Passeri, e neanche L. PASCOLI, *Vita d'Andrea Bolgi*, in *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, ed. Perugia 1992, a cura di P. SANTAMARIA, pp. 882-884 (sproporzionatamente breve), addusse più di cinque opere dell'artista.

4) C. DE LELLIS, *Parte seconda, o' vero supplemento alla Napoli Sacra di D. Cesare d'Engenio Caracciolo*, Napoli 1654, p. 71; dallo stesso autore, vedi anche la più ampia *Aggiunta alla Napoli Sacra dell'Engenio*, Biblioteca Nazionale di Napoli, Ms. X-B-20, f. 172 (del 1666-1668, di cui è stato pubblicato solo il primo dei cinque volumi, a cura di F. ACETO, Napoli, 1977). LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, p. 161, ha avanzato l'ipotesi convincente che il De Lellis abbia tratto questa definizione dai *Poetici Applausi* dello stesso Cappone, con cui ebbe stretti rapporti personali.

5) MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3; A. NAVA CELLINI, *Ritratti di Andrea Bolgi*, in *Paragone*, XIII, 147, 1962, pp. 24-40.

6) Per quest'opera, eseguita su commissione del card. Francesco Barberini, M. ARONBERG LAVIN, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York 1975, pp. 7 e 40, ha pubblicato documenti che attestano i pagamenti al Bolgi per il s. Giuseppe ed a Stefano Speranza per la Madonna e il Bambino Gesù. Cfr. LATTUADA, *op. cit.* a nota 1 p. 160; J. MONTAGU, *Roman Baroque Sculpture*, New Haven/London 1989 (1992²), p. 172; S. ZANUSO, in *Scultura del '600 a Roma*, a cura di A. BACCHI, Milano 1996, p. 766.

7) Cfr. MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 152 sg. (rist. 1994, p. 222 sg.).

8) G. RUBSAMEN, *The Orsini Inventories*, Malibu/Ca. 1980, p. 45 (inventario del 1698). R. WITTKOWER, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London 1955 (ed. ital. Milano 1990), p. 199, ipotizzò per primo una collaborazione del Bolgi nel busto di Bracciano, limitata però al drappeggio appena sbozzato; per il resto aderì anche lui all'attribuzione al Bernini, proposta da I. FALDI, *I busti berniniani di Paolo Giordano e Isabella Orsini*, in *Paragone*, V, 1954, n. 57, pp. 13-15. L'attribuzione del busto al Bolgi è dovuta alla perspicacia di V. MARTINELLI, *Novità berniniane. 1. Un busto ritrovato: la madre d'Urbano VIII, 2. Un crocifisso ritrovato?*, in *Commentari*, VII, 1, 1956, p. 32, n. 21 (rist. 1994, p. 170); ID., *op. cit.* a nota 3, p. 148 (rist. 1994, p. 218). NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 33, aveva rifiutato questa attribuzione, accettando il ritratto a Bracciano quale «capolavoro autentico di Gian Lorenzo».

9) R. ENGGASS, *New Attributions in St. Peter's: The Spandrel Figures in the Nave*, in *AB*, LX, 1978, pp. 96-108 (sulle figure del Bolgi, pp. 99-101). V. anche L. FALASCHI in *Bernini in Vaticano*, Catalogo mostra, Roma 1981, p. 118; LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, p. 160; MONTAGU, *op. cit.* a nota 6, p. 130; H. TRATZ, *Die Ausstattung des Langhauses von St. Peter unter Innocenz X*, in *RömJb*, 27/28, 1991/92, p. 353 sg.; ZANUSO, *op. cit.* a nota 6, p. 787.

con la firma del Bolgi (cfr. fig. 29), scoperto dalla Gelao nel 1990, ha messo nuova luce sulla produzione napoletana del Bolgi e segna, insieme al busto di Giovanni Camillo Cacace (cfr. fig. 28), il culmine della sua arte ritrattistica [10].

Grazie a quest'orizzonte più vasto, i giudizi critici di una volta – come quello del Wittkower, secondo il quale il «fiacco Bolgi» è da considerarsi il più arido tra i *protégés* del Bernini [11] – ora si possono trascurare senza commento. Nonostante ciò, non ci furono più studi monografici di carattere complessivo sul Bolgi dal 1962, a prescindere da alcune voci bio-bibliografiche, per quanto possano essere utili [12]. Numerose sono le attribuzioni, soprattutto quelle apportate dalla Nava Cellini, ancora in attesa di una approfondita discussione critica. Il presente saggio si propone esattamente questo compito, senza perseguire scopi di completezza. Oltre alla revisione stilistica delle singole opere, il filo conduttore metodico si poggia sull'osservazione di una strana duplicità. Per tanti aspetti la vita e la produzione artistica del Bolgi si svolsero in maniera parallela alla biografia di Giuliano Finelli, suo conterraneo, nato quattro anni prima di lui. Per di più, a distanza di pochi anni, più volte si incrociarono le vie di questi due scultori che nella scultura della prima metà del Seicento indubbiamente formarono la punta avanzata della «seconda guardia».

A causa della loro collaborazione pur temporanea nella bottega del Bernini, entrambi hanno dovuto sopportare il verdetto di trovare il loro posto nella storia della scultura entro il quasi-anonimato dei «berniniani». Ciò nonostante, è stata proprio la loro personalità artistica troppo forte a provocare la loro rottura col Bernini e alla fine l'allontanamento da Roma. Insieme con Francesco Duquesnoy, che lasciò Roma nel 1643, costituirono la comunità degli «scultori fuoriusciti», la cui partenza dai biografi non a torto fu descritta come una fuga davanti all'onnipotenza del Bernini.

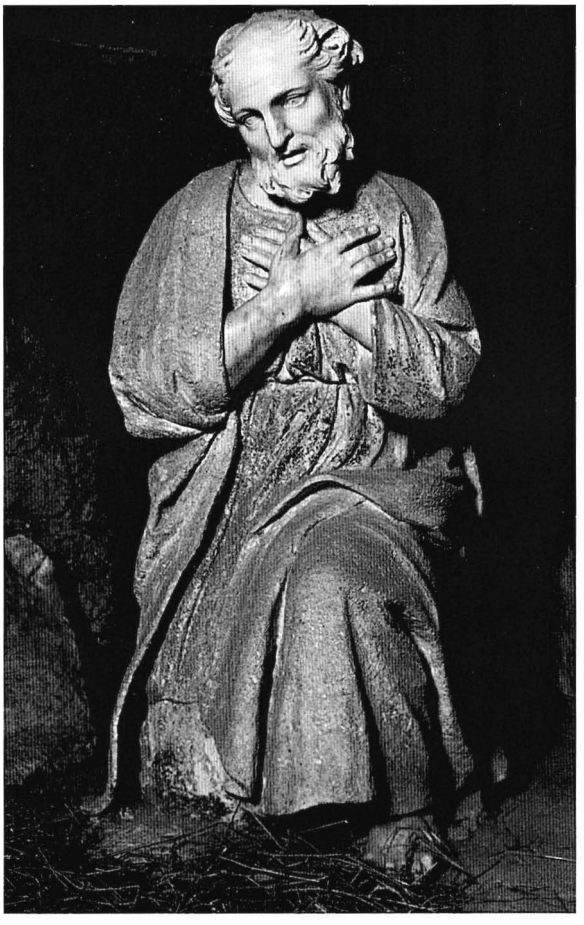


FIG. 1 - ALBANO, Chiesa dei Cappuccini, Cappella del Presepe: A. BOLGI, Statua di s. Giuseppe.

Così come il Finelli aveva goduto, dal 1610 al '18, di un tirocinio solido presso il principale

10) C. GELAO, *Un aggiunta all'attività napoletana di Andrea Bolgi*, in *StorArte*, 70, 1990, pp. 337-343.

11) R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, London 1958 (ed. London 1991), p. 305.

12) Cfr. A. PINNA, s.v., in *DBI*, XI (1969), p. 277 sg.; LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, pp. 158-164; ZANUSO, *op. cit.* a nota 6, p. 786 sg.



FIG. 2 - BRACCIANO, Castello Orsini: A. BOLGI, Busto di Paolo Giordano Orsini.

scultore di Napoli di quei tempi, Michelangelo Naccherino [13]; anche il Bolgi, grazie alla sua formazione presso Pietro Tacca, portava con sé una ricca cultura plastica nel momento in cui entrò nella bottega del Bernini. Quando nell'autunno del 1628 il Finelli voltò le spalle al Bernini, questi fu ottimamente consigliato di sostituirlo col Bolgi. Con lui aveva di nuovo a disposizione un artista che, attraverso l'esperienza nello studio di un grande scultore sia di bronzo che di marmo, doveva sembrare particolarmente idoneo alla realizzazione del principale progetto di quel momento, cioè il baldacchino di bronzo di S. Pietro. Un altro toscano, insomma, che da un maestro toscano era stato addestrato nelle virtù tecniche del secolo precedente.

Sempre secondo il Pascoli, il Bolgi si trasferì a Roma in compagnia di Francesco Baratta di Massa e con lui fu assunto nella bottega del Bernini, dove «gli altri scolari chiamarono l'uno il Massese, e l'altro il Carrarino» [14]. Ma è lecito domandarsi chi erano questi «altri scolari». A parte gli aiuti minori, il Finelli era il primo – e a questa data anche l'unico – assistente pluriennale di Gianlorenzo. Proprio le biografie del Finelli, scritte da Passeri, Baldinucci e Pascoli, confermano la notizia fornita dal Campori, secondo la quale il Bolgi si recò a Roma nel 1626 [15]. In quell'anno Finelli aveva eseguito con tanta bravura il busto della nipote di Urbano VIII, Maria Barberini-Duglioli (di cui purtroppo non resta che una vecchia fotografia [16]). In ricompensa, il Bernini gli avrebbe promesso

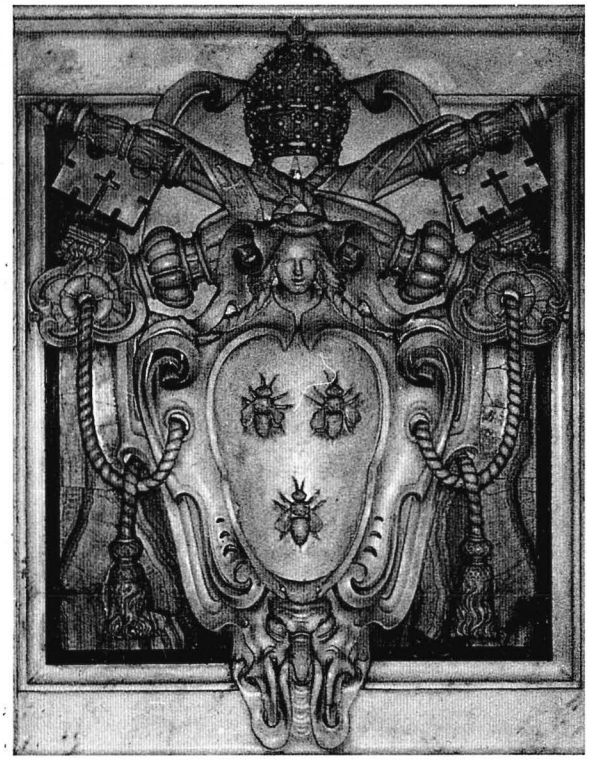


FIG. 3 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI e G. FINELLI, Stemma del baldacchino.

13) Il Naccherino divenne inabile al lavoro nel febbraio 1618; dopo un breve intermezzo presso lo zio, Vitale Finelli, Giuliano presumibilmente si trovò a Roma dalla fine dell'anno 1618, o al più tardi nella primavera del 1619. In ogni caso non aspettò la morte del suo primo maestro, avvenuta nel 1622, prima di trasferirsi; comunque, da quando G. B. Passeri aveva asserito che il Finelli «si condusse a Roma e fu nel 1622» (*Die Künstlerbiographien von Giovanni Battista Passeri*, ed. J. HESS, Leipzig-Wien 1934, p. 246), era questa la *communis opinio* (si veda, per rimandare solamente alla bibl. essenziale: PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 870; B.C.K., s.v. *Finelli*, in THIEME-BECKER, *Kunstlerlexikon*, XI, Leipzig 1915, p. 580 sg.; A. RICCOBONI, *Roma nell'Arte. La scultura nell'evo moderno*, Roma 1942, p. 184; A. NAVA CELLINI, *Un tracciato per l'attività ritrattistica di Giuliano Finelli*, in *Paragone*, 131, 1960, p. 10; EAD., *La scultura a Napoli dal 1610 al 1656*, in *Storia di Napoli*, V, 1971, p. 802; EAD., *La scultura del Seicento*, Torino 1982, p. 90; R. PASTORELLI, s.v. *Finelli*, in *Civiltà del Seicento a Napoli* cit. a nota 1, p. 192; S. BLASIO, s.v. *Finelli*, in *Repertorio della scultura fiorentina del Seicento e Settecento*, a cura di G. PRATESI, Firenze 1993, p. 45).

14) PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 883 sg.

15) G. CAMPORI, *Memorie biografiche degli Scultori, Architetti, Pittori ecc. nativi di Carrara e di altri luoghi della provincia di Massa*, Modena 1873, p. 32.

16) Cfr. V. MARTINELLI, *Il busto originale di Maria Barberini, nipote di Urbano VIII, di Gian Lorenzo Bernini e Giuliano Finelli*, in *AntViva*, XXVI, 3, 1987, pp. 27-36 (= *Gian Lorenzo e la sua cerchia* cit. a nota 3, pp. 489-498).

una udienza dal papa stesso, ma alla fine preferì far avere questa grazia al Bolgi[17]. Da questo momento, il Finelli avrà riconosciuto nel suo compatriota, che forse lui stesso aveva portato a Roma dal suo viaggio in patria ed introdotto nella cerchia berniniana[18], il suo rivale esordiente. Dalla metà del 1627 il Bolgi prendeva parte ai lavori per il baldacchino, al quale il Finelli aveva collaborato sin dalle prime settimane, dopo che l'incarico era stato affidato al Bernini[19], e riceveva lo stesso stipendio del suo collega, di fatto ben magro come ci viene tramandato dal Passeri[20]. Poco dopo l'inaugurazione delle colonne in occasione della festa dei ss. Pietro e Paolo del 1627, nei documenti fa la sua prima apparizione il nome del Bolgi con un pagamento modesto, senza che il suo lavoro venga descritto più in dettaglio[21].

Poco più specificabile è il suo contributo agli stemmi sui piedistalli del baldacchino (fig. 3). All'inizio del 1628 lo scarpellino Agostino Radi e Francesco Borromini, in qualità di consigliere architettonico del Bernini, presentavano alla Fabbrica di S. Pietro un rapporto sulle loro attività tra il luglio 1626 e il dicembre 1627. Tra queste, il nostro interesse viene suscitato da «n°

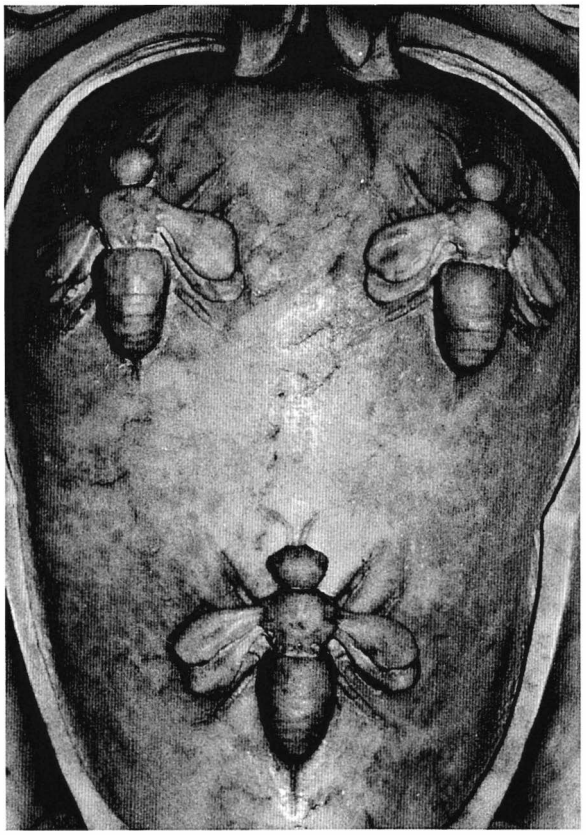


FIG. 4 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI e G. FINELLI, Stemma del baldacchino, particolare.

17) PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 248; F. S. BALDINUCCI, *Notizie di Domenico Guidi* (ivi inclusa la vita del Finelli), in D. L. BERSHAD, *Domenico Guidi. A 17th century Roman Sculptor*, Phil. Diss., Los Angeles 1970 p. 94 (v. anche *Zibaldone Baldinucciano*, a cura di B. SANTI, p. 481); PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 865.

18) Il viaggio a Carrara, che il Finelli intraprese insieme con Domenico Fonthia, notaio e mercante di marmi (PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 247; PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 865; B. DE DOMINICI, *Vite dei Pittori Scultori ed Architetti Napoletani*, Napoli 1742-45 (ed. Napoli 1844), III, p. 357; CAMPORI, *op. cit.* a nota 15, p. 92), può essere compreso come il primo passo verso la rottura definitiva con Bernini.

19) Subito dopo la commissione nel giugno del 1624, certamente non c'era ancora il bisogno delle qualità tecniche del Finelli, perché la progettazione del disegno spettava esclusivamente al Bernini. Il maestro, totalmente preso dal gigantesco progetto, gli affidò invece l'esecuzione di tante altre opere (l'Apollo e Dafne, la s. Bibiana, gli angeli per l'altare maggiore a S. Agostino, i busti di Agostino Valier, Bartolomeo Roscioli, Taddeo Collicola, Maria Barberini-Duglioli, Melchior Khlesl). Ma già negli anni 1624-25 Giuliano era presente di continuo a S. Pietro come testimoniano i pagamenti conservati nell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro (in seguito cit. AFSP), 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 43, f. 471: 2 agosto 1624; *ibid.*, num. 8, f. 145: 27 novembre 1624; *ibid.*, num. 9, f. 159: 10 marzo 1625; *ibid.*, num. 9, f. 164: agosto 1625; *ibid.*, num. 43, f. 489: 1° agosto 1625; *ibid.*, vol. 19, f. 143*v* e 144. Dalla metà del 1625 fino alla metà del 1627 collaborò alle colonne di bronzo: AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 19, f. 145: luglio 1625; *ibid.*, vol. 4, n. 9, f. 166: 31 luglio 1625; *ibid.*, vol. 19, f. 153: 14 marzo 1626; *ibid.*, f. 162*v*: 4 febbraio-21 luglio 1627.

20) PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 248, racconta che il Finelli per le sue «lunghe, et incessanti fatiche» veniva pagato con solo 12 scudi al mese, e aggiunge che «ne veniva malissimo sodisfatto». Le notizie del biografo talvolta sono di una esattezza stupefacente: 12 scudi lasciano dedurre una tariffa giornaliera di 40 baiocchi, esattamente la cifra che il Bernini pagava al Bolgi, il quale il 4 aprile 1628 ricevette 16.80 scudi per 42 giornate ed il 9 aprile 1628 2.40 scudi per 6 giornate (cfr. O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, II, Wien-Augsburg-Köln 1931, pp. 356-358), dal che risulta un salario base di 40 baiocchi al giorno.

21) Secondo la lista di spese del 29 giugno 1627 il Bernini pagò al suo nuovo collaboratore 4.25 scudi (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 19, f. 162*v*).

8 Arme con il regno, chiave, fiochi, Carobino, mascara etc.» [22], quindi la serie completa degli stemmi, compresi tutti gli elementi decorativi. Nell'esecuzione dei dettagli si possono distinguere almeno due, forse tre mani differenti [23]. Le api sugli otto stemmi sono invece della stessa fattura, tutte quante nello stile del Finelli (fig. 4). I lineamenti ondulati e nervosi, le superfici movimentate, trasparenti a mo' d'alabastro, le avvicinano al cartiglio sul piedestallo del gruppo di Apollo e Dafne, dove la collaborazione del Finelli è attestata dai biografi e dalla stessa fattura di molti particolari. Un'ape assai simile sarebbe apparsa tre anni più tardi sotto il collo del busto di Michelangelo Buonarroti il giovane, il ritratto romano più famoso del Finelli. Tuttavia, è parimenti sicuro che il Bolgi abbia dato un ulteriore ritocco a questi animali araldici della famiglia papale. Da febbraio a luglio 1628 fu pagato «per ritoccare le Api all'arme che sono Alli piedistalli» [24]. Qui forse per la prima volta il Carrarino ha provato le sue doti particolari nel conferire al marmo una consistenza quasi «cerea». Ma non conosciamo la misura del suo intervento, se comprendesse tutte le api o se fosse limitato ad alcune; né sarà possibile individuare le parti lavorate esclusivamente dal Finelli. Entrambi, comunque, hanno in qualche modo dato il loro contributo, con il sospetto che il Finelli abbia influenzato ancora l'iconografia dell'ornamento araldico [25].

Più interessante – seppure non molto più facile – è la divisione delle mani tra i due principali assistenti del Bernini negli angeli grandi del coronamento del baldacchino. La collaborazione del Finelli viene riportata dai biografi, quella del Bolgi è confermata dalle carte d'archivio. È però vero che – come il Martinelli e la Nava Cellini sostenevano in un momento di rara unanimità – non sono più individuabili le

22) Cfr. POLLAK, *op. cit.* a nota 20, p. 342 sg.

23) In tre casi, cioè negli stemmi a destra e a sinistra della *confessio Petri*, nonché in quello più davanti dei due del lato nord, mi sembra probabile la collaborazione del Finelli, in due altri casi la ritengo possibile (piedistallo di sinistra nel lato ovest e di destra nel lato sud).

24) Nel febbraio e nel marzo del 1628 a Bolgi furono pagati 16.80 scudi «per servitio de modelli del sopracielo sopra le colone di bronzo e per ritoccare le Api all'Arme che sono Alli piedistalli» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 13, f. 226); a giugno e luglio 10.20 scudi «per giornate 25 fatte nel detto tempo parte in ritoccare le api delli scudi dell'arme Alli piedistalli e parte in fonderia in intorno [sic] li modelli [degli angeli grandi]» (*ibid.*, num. 9, f. 164). Erano incluse in queste 25 giornate le 13½ che risultano nella lista di spese dal 7 giugno al 7 luglio: cfr. POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 1178, che, inoltre, cita altri pagamenti per il lavoro del Bolgi ai piedistalli: 2.40 scudi il 9 aprile, 1.80 scudi il 16 aprile, 1.20 scudi il 21 aprile, 1.40 scudi il 30 aprile, 1.60 scudi il 6 maggio (*ibid.*, reg. 1175).

25) Il viaggio del Finelli a Carrara nel 1626 (v. nota 18) evidentemente fu in rapporto con la fornitura di materiali per le parti marmoree nella zona inferiore del baldacchino. Il 4 luglio ed il 14 agosto 1626 furono pagati 150 scudi a Domenico Finelli, padre di Giuliano e mercante di marmi con sede a Carrara, «per marmi per li piedi stalli delle colonne di bronzi» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 19, f. 155*v*). Il 16 novembre dello stesso anno, 125 scudi andarono a suo figlio, «acconto de marmi che servono per l'altare di s. Pietro cioe per li piedestalli sotto le colone di bronzo (*ibid.*). Tra marzo e aprile del 1627 sono documentati quattro ulteriori pagamenti al Finelli per marmi; altri non si sono conservati, ma dal resoconto finale si deduce che in tutto fornì 60 carrettate a 18½ scudi l'una. Alla fine risulta la somma cospicua di 1110 scudi (*ibid.*, f. 163*v*: 50 scudi il 22 marzo 1627; 200 scudi il 2 giugno 1627; 200 scudi il 5 luglio 1627; 225 scudi il 5 agosto 1627, «per resto e saldo delli sudetti marmi misurati dal signore Calandra soprastante della fabbrica di -5- fatto Carrettate n° 60 palmi 2 a Ragione di scudi diciotto e ½ la Carrettata»). Quanto al disegno degli stemmi, piuttosto insolito al confronto con altri stemmi romani di quel periodo, a Napoli esistono degli antecedenti diretti nella scultura ornamentale dei primi due decenni del XVII secolo. Tra il 1604 e il 1607 il marmorario Costantino Marasi aveva creato degli stemmi per la cappella Riccardi nello Spirito Santo (cfr. G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI al XVII secolo*, in *ArchStorProvNap*, XL, 1915, p. 593; M. I. CATALANO, s.v. *Marasi*, in *Civiltà del Seicento a Napoli* cit. a nota 1, p. 208 sg.), dove il Naccherino avrebbe eseguito il monumento sepolcrale a Giulio Cesare Riccardi (cfr. A. MARESCA DI SERRAPRIOLA, *Michelangelo Naccherino, scultore fiorentino, allievo del Giambologna. Sua vita, sue opere. Opere del suo aiuto Tommaso Montani e del principale suo allievo Giuliano Finelli*, Napoli 1924, p. 88). La loro iconografia, piena di bizzarria tardo-manierista, assomiglia a quella dei loro *pendants* a S. Pietro, in modo tale che è quasi da escludere una conformità casuale; può darsi che per questo dettaglio secondario del baldacchino il Bernini abbia consentito al suo collaboratore, sempre più scontento, una partecipazione creativa. Anche il Bernini, tuttavia, avrebbe potuto vedere gli stemmi della cappella Riccardi poco prima ch'egli si trasferisse da Napoli a Roma nel 1606 e da questi trarre l'ispirazione per quelli del baldacchino.

singole parti lavorate da essi?[26] A questo punto conviene prendere il sentiero faticoso di riesaminare passo per passo la genesi degli angeli, che può essere seguita sulla base di un gran numero di nuovi documenti rintracciati nell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro, non contenuti nei regesti pubblicati dal Pollak. Dopo il completamento delle colonne nel giugno 1627, si fecero degli angeli di cartapesta per il modello grande del coronamento[27]. Il modello fu approvato dalla Fabbrica, per cui il 14 febbraio 1628 fu stipulato un contratto col Bernini[28], il quale, obbligato a consegnare l'opera dopo 40 mesi, si mise subito al lavoro: già a febbraio il Bolgi stava preparando i modelli per la fusione[29], ed il 1° marzo del 1628 Bernini stesso incassò 100 scudi «a bon conto delli modelli che fa per l'Altare maggiore di S. Pietro»[30]. Finalmente nella liste di spese del 31 marzo 1628 compaiono Finelli e Duquesnoy, con 20 scudi a testa «per aiuto delli angieli e salvatore»[31]. Questi pagamenti si riferiscono già ai modelli da cui si dovevano fondere le figure in bronzo[32]. È l'inizio di una serie di pagamenti che furono effettuati al Finelli tra giugno e ottobre del 1628[33]. Sembra che il Bolgi, presente con pagamenti minori, per il momento avesse un ruolo subordinato[34]. Da settembre in poi la sua presenza si fece più vistosa[35], prima che da ottobre lavorasse da solo ai modelli. Fino all'agosto del 1629 è regolarmente registrato nelle «liste di spese» compilate dal Bernini[36], dopo-

26) MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 141 (rist. 1994, p. 210); NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 26.

27) Pagamenti a Domenico e Gregorio de' Rossi (AFSP, 1° Piano, serie armadi, vol. 246, f. 27: 134 scudi il 18 dicembre 1627) e al Bernini (*ibid.*, vol. 245, f. 75*v*: 132 scudi il 29 gennaio 1628).

28) AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 17, f. 255 sg. (copia pubblicata da POLLAK, *op. cit.* a nota 20, pp. 350-352).

29) Per il pagamento del febbraio/marzo 1628 v. la nota 24. In più, il giorno del 1° marzo ricevette 4.80 scudi per nove giornate di lavoro sopra ai "modelli dell'Altare maggiore" (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, N. 13, f. 226).

30) AFSP, 1° Piano, serie armadi, vol. 245, f. 78*v*.

31) POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 1168; v. anche la «Copia di liste di spese» (AFSP, 1° Piano, serie armadi, vol. 245, f. 82*v*).

32) E non più alle figure di cartapesta, come credette POLLAK, *op. cit.*, p. 357.

33) Pagamenti per aiuto ai modelli degli angeli: 10 scudi dal 9 al 15 luglio 1628 (POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 1180), 20 scudi del 18 agosto 1628 (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 13, f. 231; cfr. lo stesso pagamento nella «Copia di liste di spese»: *ibid.*, reg. 1183), 15 scudi dal 18 agosto 1628 al 8 settembre (*ibid.*, reg. 1184), 10 scudi dal 10 settembre al 10 ottobre 1628 (*ibid.*, regg. 1187 e 1188). La collaborazione del Duquesnoy è attestata da un solo pagamento di 10 scudi (AFSP, 1° piano, serie 1, vol. 4, num. 13, f. 230). Tutti i lavori si effettuarono nella fonderia di S. Pietro.

34) Nella «lista di spese» del Bernini del 4 aprile 1628 il Bolgi è presente con un pagamento di 16.80 scudi, «per 42. giornate aiutatoli a detto modello [dell'Altare maggiore]» (AFSP, 1° Piano, serie armadi, vol. 245, f. 42*v*). Il 9 aprile ricevette 2.40 scudi per 6 giornate «in aiuto delli modelli sopra le Colonne» (*ibid.*, serie 1, vol. 4, num. 13, f. 230). A giugno e luglio gli furono pagati 10.20 scudi, parte per il ritocco degli stemmi, parte «in fonderia in intorno li modelli sudetti [= gli angeli grandi]» (*ibid.*, num. 9, f. 164). Il 15 luglio un pagamento cumulativo di 38.80 scudi andò a Finelli, a Bolgi e al fonditore Orazio degli Albrizi, senza specificare dove fossero stati impiegati (*ibid.*, serie armadi, vol. 245, f. 91*v*). Nella «lista di spese» per luglio e agosto 1628, il Bolgi è registrato con 5.60 scudi, ancora per i modelli degli angeli (*ibid.*, serie 1, vol. 4, num. 13, f. 231), e così pure il 15 agosto (5 scudi; *ibid.*, serie armadi, vol. 245, f. 95*v*).

35) Secondo la «lista di spese» di settembre, furono pagati 20 scudi a lui «per aiuto fatto alli modelli di Creta delli angieli che si devono giettare di bronzo per sopra le colone» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 13, f. 234*r*) e altri 4.80 scudi «per modelli che si fanno per l'altare delli santi Apostoli» (9 giornate; *ibid.*, f. 235*r*). Ancora a settembre, 8.80 scudi «per li sudetti modelli [delli angieli che sono aggiettare di bronzo]» (*ibid.*, f. 237) e 8.80 scudi «per Aiuto Come di sopra [delli modelli Delli Angieli in fonderia]» (*ibid.*, f. 239).

36) Per il mese di ottobre 6.40 scudi «per aiuto intorno A modelli» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 6. mi,- 18. f. 93), rispettivamente «per haver aiutato intorno à Modelli in fonderia» (*ibid.*, serie armadi, vol. 245, f. 107); per novembre 1628 7.20 scudi «per Aiuto Alli modelli delli Angioli in fonderia (*ibid.*, serie 1, vol. 6, num. 17, f. 92); il 18 dicembre 1628 10 scudi «per aiuto delli modelli degl'Angeli in fonderia» (*ibid.*, serie armadi, vol. 245, f. 110*v*); il 21 gennaio 1629 20 scudi «per aiuto fatto alli modelli di creta de li Angeli, che si devon gettare» (*ibid.*, f. 113); il 6 marzo 1629 24 scudi «per haver lavorato intorno à modelli delli Angeli» (*ibid.*, f. 127); il 14 maggio 24 scudi «per aiuto di modelli delli Angeli che vanno in bronzo» (*ibid.*, f. 120); il 12 giugno 1629 30 scudi «per lavori che fa attorno alli modelli dell'altar maggiore» (*ibid.*, f. 121*v*) e lo stesso giorno altri 28 scudi «per haver lavorato á torno a' modelli dell'Angeli (*ibid.*, f. 127); l'8 agosto 1629 28 scudi «per haver lavorato alli modelli grandi delli Angeli, che vanno sopra le colonne» (*ibid.*, f. 129). Accanto al Bolgi, in questa fase, non è documentato che il fonditore Orazio degli Albrizi, che il 20 novembre 1628 e il 27 gennaio 1629 fu pa-

diché i lavori furono sospesi fino al dicembre del 1630. Evidentemente una «crisi statica» – la statua del Salvatore in cima al ciborio minacciava di determinare un distacco delle colonne – già nell'estate del 1629 causò l'interruzione dei lavori che fino ad allora si erano svolti con un ritmo frenetico[37]. Per il 14 dicembre 1630 sono nuovamente documentati dei pagamenti a Bolgi, Luigi Bernini, Stefano Speranza, Giacomo Antonio Fancelli e Niccolò Cordier il giovane, questa volta per la rinettatura delle cere per la fusione[38]. La stessa *équipe* – ad eccezione del Bolgi i collaboratori erano tutti nuovi – ancora nell'estate del 1631 stava preparando i modelli degli angeli[39]. In questa fase, il processo della fusione andava a pieno regime, ed incessante era la presenza del Bolgi, destinario di pagamenti considerevoli[40].

Nella crociera di S. Pietro gli angeli, alti più di tre metri, contribuiscono in larga misura al profilo visto a distanza del baldacchino. Una partecipazione alla loro esecuzione è stata assegnata al Finelli dal Passeri e dal Pascoli, che tuttavia non hanno fatto luce sul tipo della loro collaborazione[41]. Sulla base dei documenti fino ad allora pubblicati, lo Hess ha fatto sperare che un esame ravvicinato potesse permettere un chiarimento sulla questione attributiva, divisa ancora tra il Finelli e il Duquesnoy[42]; essendo ora al corrente del ruolo più cospicuo del Bolgi, dobbiamo allargare la cerchia degli scultori coinvolti nell'impresa.

Gli angeli erano inclusi nel progetto di coronamento del baldacchino sin dall'inizio. Malgrado l'alterazione del modello nel 1631, la loro concezione risale alla fine del 1627 o ai primi del 1628[43]. Pertanto, la tesi che il Finelli sia stato più o meno l'unico autore dei modelli

gato per la sua assistenza per l'esecuzione dei modelli degli angeli (POLLAK, *op. cit.* a nota 20, regg. 1193 e 1200).

37) E non solo nel 1631, come è ormai concordemente accettato (cfr. H. THELEN, *Zur Entstehungsgeschichte der Hoch-altar-Architektur von St. Peter in Rom*, Berlin 1967, p. 60, n. 174; I. LAVIN, *Bernini and the crossing of St. Peter's*, New York 1968, p. 23; S. KUMMER, *Ein kritischer Moment in der Entstehungsgeschichte des Bronzebaldachins von G. L. Bernini*, in *Studien zur Künstlerzeichnung (Klaus Schwager zum 65. Geburtstag)*, hrsg. v. ID. u. G. SATZINGER, Stuttgart 1990, p. 194).

38) POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 1207-11. Nel gennaio 1631 Bolgi ricevette altri 25 scudi «per aver lavorato nelli modelli dell'angeli che vanno di bronzo» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 18, f. 259).

39) Il 21 giugno 1631, a ciascuno di loro furono pagati 30 scudi per un angelo a testa (POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 1268-73). Stranamente si possono contare otto angeli lavorati dai cinque scultori (in effetti erano in sei, ma Domenico de' Rossi s'ammalò dopo poco tempo); ritengo possibile che questi angeli fossero previsti già nel primo progetto per il coronamento del baldacchino, in cui erano contemplati, oltre agli angeli grandi, anche quattro putti grandi ai piedi della statua del Salvatore.

40) 25 scudi per il mese di febbraio 1631 «per lavorare intorno le cere dell'angeli» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 18, f. 260); 50 scudi per i mesi di marzo ed aprile 1631 «per lavorare nella detta opera di bronzo» (*ibid.*, f. 263); ancora 10 scudi per aprile 1631, «per lavorare nelle cere di detti modelli» (*ibid.*, f. 265); 60 scudi per maggio e giugno 1631, «per aiuto fatto d'un angelo chome sopra» (*ibid.*, f. 267). POLLAK, *op. cit.* a nota 20, pp. 365-369, ha pubblicato una serie di pagamenti per tutti gli operai coinvolti nella fusione, che riguardano un lasso di tempo dal 1° febbraio 1631 fino al 30 aprile 1633. L'8 settembre 1631, quando furono presi gli ultimi provvedimenti per la fusione dei primi due angeli, il Bolgi ricevette 15 scudi «per avere aiutato a sotterare e murare le forme delli dua 'ngeli che si sono gettati» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, num. 18, f. 273). Entro il dicembre del 1631 tutti i modelli erano tradotti in bronzo (POLLAK, *op. cit. supra*, reg. 1230-37); poi seguirono rinettature, piccole modificazioni, dorature. Ai modelli per le ali degli angeli il Bolgi lavorò nell'aprile 1632 (*ibid.*, reg. 1240); la loro fusione era in preparazione nel dicembre dello stesso anno (*ibid.*, reg. 1243). Il 19 gennaio 1633 fu consegnato il primo «Agnolo finito e dorato» da Orazio degli Albrizi e Gregorio de' Rossi; gli altri seguirono entro il 12 marzo 1633 (AFSP, 1° Piano, serie armadi, vol. 251, f. 64*v*).

41) PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 248; PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 865.

42) J. HESS, in PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 105, n. 2.

43) L'incisione di G. Frezza, pubblicato da F. BONANNI, *Numismata summorum pontificum templi vaticani fabricam indicantia*, Roma 1696, tav. 50, mostra una ricostruzione del primo progetto del Bernini con quattro angeli, ripresa da un'altra illustrazione. Nella tav. 48 il Frezza ha ricostruito il primo baldacchino, risalente all'epoca di Paolo V, sorretto da quattro angeli con stanghe. Sono esattamente gli stessi angeli a fare apparizione, in ordine diverso, nell'illustrazione del primo progetto. Questo potrebbe suscitare il sospetto che gli angeli, all'inizio destinati a reggere il «cielo» del baldacchino, ricevettero il loro aspetto finale solo dopo la revisione fondamentale negli anni 1630-31. Ma H. BAUER-R. WITTKOWER, *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlino 1931, I, p.



FIG. 5 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: F. DUQUESNOY, Angelo del baldacchino.



FIG. 6 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI e G. FINELLI, Angelo del baldacchino.

delle figure è da rifiutare assolutamente[44], poiché, sebbene avesse occupato una posizione dominante fino al 1628, nel settembre di quell'anno dovette cedere la responsabilità al Bolgi. Con ogni probabilità la scomparsa improvvisa del Finelli dalle liste di spese – non solo per gli angeli, ma contemporaneamente per le statue di bronzo dei ss. Pietro e Paolo – si spiega col fatto che in quel momento aveva volto le spalle al Bernini. Prima del completamento finale dei modelli da fonderia passarono altri due anni, in cui il nuovo collaboratore prediletto poté imprimere le sue qualità stilistiche sugli angeli.

Grazie ad una campagna fotografica senza lacune, condotta nel 1981[45], ora sono riconoscibili tra le statue sopra le colonne differenze che prima erano appena percepibili. Nonostante la scarsa documentazione che si possiede per il Duquesnoy, gli angeli negli angoli nord-est e sud-est (dal lato verso la navata della chiesa) si possono associare senza esitazione alle opere autentiche dello scultore fiammingo (fig. 5). Nel loro *pathos* contenuto, così come nella snellezza delle membra, rimandano a formulazioni cinquecentesche; è valida anche qui l'osservazione che le opere del Duquesnoy, tanto più quelle in bronzo, abbiano ricuperato alla scultura del Seicento la tradizione giambolognesca. La ponderazione dei suoi angeli è tutt'altro che solida; la gamba flessa di volta in volta viene puntellata da un ponticello per non mettere in pericolo la stabilità delle figure. Dai loro *pendants* dal lato della tribuna si distinguono per una torsione forzata, tale che l'angelo di sud-est rischia quasi di essere scambiato per una versione ingrandita e vestita delle statuette di Mercurio del Duquesnoy. Il dato distintivo più appariscente è però il trattamento delle vesti attillate, come si addice al «classicista» nell'*équipe* del baldacchino. Nell'angelo sud-est la diafania giunge a tal punto che si possono discernere le cosce sotto il vestito. Senza deviazioni le pieghe delle vesti fluiscono in una direzione – diagonalmente, leggermente a doppia curva nella parte inferiore del corpo – e presentano un rilievo molto appiattito, in modo che la luce quasi non venga trattenuta da pieghe trasversali, il che nella luminosità sotto la cupola crea l'effetto di un vero bagno di sole.

Come sono diversi invece gli angeli nel lato del coro! (fig. 6). Non sono più figure oscillanti, ma statue in posizione solida e sicura. Si gonfiano i drappeggi, nei quali una corrente ascendente entra dal basso come simbolo del *pneuma* celeste. Le pieghe vanno in tutti i sensi, non rispettando necessariamente le leggi della gravitazione; è difficile distinguere quali cadono giù e quali si spingono verso l'alto. Il drappeggio si anima di vita propria e dimostra una modulazione particolarmente sensibile: pieghe trasversali molto accentuate, una rapida variabilità di zone esposte alla luce o distolte da essa, un chiaroscuro forte attraverso scanalature e cavità spaziose conferiscono una vita drammatica al panneggio degli angeli, mentre le due figure alle loro spalle canalizzano il flusso della luce in maniera, per così dire, "lirica". Nell'angelo sud-ovest la cascata di pieghe sotto il braccio destro ha prodotto un imbuto così pronunciato che la cavità assume un volume doppio della gamba. Proprio questa caratteristica della formazione di imbuti, e ancora la spiegazzatura,

20, n. 3, nella loro ricostruzione della progettazione del baldacchino berniniano hanno insistito sul fatto che, ancora prima del cambiamento, gli angeli erano già stati fusi in bronzo, per tenere senza sorreggere.

44) Ancora H. TRATZ, *Werkstatt und Arbeitsweise Berninis*, in *RömJb*, 23-24, 1988, pp. 401 e 404, riconobbe in Bolgi un semplice «intagliatore» e volle ridurre la sua partecipazione alle sole ali degli angeli. Anche prima della Tratz il Finelli è stato considerato l'unico autore di queste figure (cfr. MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *op. cit.* a nota 25, p. 124; A. DE RINALDIS, *L'arte in Roma dal Seicento al Novecento*, Bologna 1948, p. 210).

45) L'iniziativa di questa campagna fotografica, che riguarda tutta la crociera di S. Pietro, è della *Saskia cultural documentation*; le fotografie si possono consultare negli archivi fotografici della Bibliotheca Hertziana e della Fabbrica di S. Pietro.



FIG. 7 - ROMA, Chiesa di S. Agostino: G. FINELLI, Angelo dell'altare maggiore.

contenutamente tremolante, nella struttura interna nelle valli delle pieghe ritroviamo in altre figure "panneggiate" del Bolgi, tanto in quelle romane, come la statua di s. Elena, quanto in quelle napoletane, come le statue adoranti nella Cappella De Caro-Cacace. La tendenza alla linea spezzata, alla modellatura leggermente angolare, può far pensare pure al linguaggio del Finelli, ma dal raffronto con i due angeli finelliani sul timpano dell'altar maggiore di S. Agostino la diversità stilistica si delinea in piena chiarezza (fig. 7) [46]. Scolpiti tra il 1626 e il 1628, sono tipologicamente e cronologicamente affini agli angeli del baldacchino, ma, in contrasto con essi, il drappeggio delle statue di S. Agostino è modellato con irrequietezza vibrante. Intagli profondi sono stati incisi, trivellati, scavati nelle superfici; scanalature sottili e lembi di panni, ritorti come treccie, formano un pieghettato tenero e attento alle cose più minute. Sono certo di aspetto più leggiadro, ma il compito dell'effetto a distanza è maggiormente assolto dagli angeli, meno dettagliati, del baldacchino.

Dall'altro lato, il trattamento della capigliatura è molto simile. La chioma è costituita da ciocche singole, nettamente divise tra loro, che di volta in volta alcune si ammassano, piegandosi verso l'esterno in seguito a una forte tensione interiore. Nelle vicine creazioni del Duquesnoy, il modellato delle ciocche è molto più morbido, non differenziato in se stesso; alzandosi appena di pochi centimetri, i capelli già si sgonfiano di nuovo; quasi privi di rilievo, concepiti in minor misura quali elementi plastico-spaziali, sono invece più pastosi, strascicati, pittorici. A mio avviso, non è troppo azzardata l'ipotesi che il Finelli abbia modellato i corpi e le teste dei due angeli di bronzo in questione, mentre del drappeggio il Bolgi poté disporre da solo più tardi. Così è ammissibile che gli angeli sud-est e nord-est mostrino la maniera di tutt'e due gli scultori. Il Bernini, quantunque fosse obbligato a lavorare di propria mano [47], accordò molta libertà a loro come anche al Fiammingo. Se da parte sua ci furono dei modelli, non saranno state altro che piccole figure in creta o cera, tanto per assicurarsi, per

46) Qui il Finelli per la prima volta eseguì in proprio una commissione del Bernini. Furono reputati come opere finelliane già nel Seicento, in quanto avrebbe lavorato l'angelo di sinistra da solo sin dall'inizio e quello di destra dopo aver assunto l'incarico da Luigi Bernini (cfr. F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura*, Roma 1660-63, ed. a cura di C. D'ONOFRIO sotto il titolo *Roma nel Seicento*, Firenze 1969, p. 11; PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 247; F. TITI, *Studio di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma* (Roma 1686), ed. comparata a cura di B. CONTARDI e S. ROMANO, Roma 1987, I, p. 210).

47) «...Che detto Bernini debba fare come promette per una sola volta, li modelli delle statue, che vanno gettate di Bronzo nella sopradetta opera» (AFSP, 1° Piano, serie 1, vol. 4, N. 17, f. 255 sg.; vedi anche la copia del contratto, pubblicata da POLLAK, *op. cit.* a nota 20, p. 350-352).



FIG. 8 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI, Statua di s. Elena.

mezzo dell'impostazione generale, dell'impulso comune e della consonanza compositiva e ritmica della ridda angelica. Il suo intervento, comunque, fece sì che il risultato finale prevalesse su qualsiasi disparità stilistica.

Ad ogni modo, se il Bolgi non avesse avuto una parte eminente nell'esecuzione degli angeli – e se questa prova su scala monumentale non avesse impressionato il Bernini – la statua di s. Elena per S. Pietro non sarebbe stata affidata ad uno scultore di appena 24 anni (fig. 8). Per essa il Bernini avrebbe ritirato l'incarico già affidato al Finelli di eseguire questa commissione tanto promettente[48]. È vero che il contratto per le quattro statue grandi nelle nicchie dei pilastri della cupola venne stipulato solo nel dicembre 1629[49], quando il Finelli probabilmente non era più attivo nella cerchia del Bernini da oltre un anno. Ma è anche vero che già prima ci potevano essere accordi con la Fabbrica, e quindi logicamente anche con la bottega. La delusione che causò al Finelli la commissione toltagli per una delle statue più importanti di quegli anni, dalla quale si aspettava finalmente un riconoscimento pubblico, fu il motivo decisivo a far scattare la rottura col Bernini[50].

L'incarico sarebbe stato molto simile a quello che il Finelli adempì subito dopo con la statua di un'altra santa paleocristiana, cioè una figura "panneggiata" ispirata ai modelli classici. Non ci vuole tanta speculazione per riconoscere nella s. Cecilia nel coro di S. Maria di Loreto (fig. 9), iniziata nel 1629 e consegnata nel 1633, una redazione del modello per la s. Elena. Con ogni probabilità la statua che il Finelli avrebbe lavorato per S. Pietro sarebbe riuscita molto affine, tanto più che la sua Cecilia non appare come una vergine giovanile, bensì imbevuta di più matura dignità e nobiltà. L'aspetto matronale conveniva tanto allo stato



FIG. 9 - ROMA, Chiesa di S. Maria di Loreto: G. FINELLI, Statua di s. Cecilia.

48) PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 248.

49) POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 117.

50) Secondo PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 248, la causa del distacco finale sarebbe stata un imbroglio del Bernini contro il Finelli. Il biografo scrive che Domenico Marconi era stato incaricato dal Bernini di fornire i marmi per i piedestalli del baldacchino; egli si sarebbe associato col Finelli che, per mezzo della sua famiglia a Carrara, aveva ottimi rapporti con le cave della Lunigiana. Giunti a Roma i blocchi, il Bernini si sarebbe accorto della partecipazione del suo collaboratore a questo affare, per cui non era più disposto a pagare il prezzo stabilito prima con Marconi. L'ultimo brano del racconto del Passeri si può respingere con certezza: forniture di marmi tanto del Finelli quanto del Marconi sono documentate già nel 1626, mentre il Finelli è rintracciabile nella bottega berniniana fino all'autunno del 1628. È probabile, comunque, che non fosse del tutto inventato il rancore intorno ai piedistalli; al Passeri si offrì un'altra occasione di presentare il Bernini come persona di bassi principi, invidioso e oppressore di giovani talenti. Più che della perdita del guadagno per la vendita del marmo, il Finelli risentì del ritiro della commissione per la s. Elena, il che è stato interpretato come causa della rottura da PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 865.

della madre imperiale quanto alla martire sposata. Finelli non ha neanche dovuto cambiare il suo concetto.

In entrambe le statue, il movimento è ridotto al minimo. Tuttavia, il Bolgi ha impiegato un modellato più liscio per la sua Elena, laddove nella Cecilia il trattamento nervoso e frammentato delle vesti segna un contrappunto alla robustezza statuaria del suo impianto. La tunica si discioglie in scanalature delicatissime, il modellato del drappeggio del manto è sfaccettato e sottile. Mentre la fisionomia della Cecilia, copiata da prototipi antichi[51] e priva di ogni affettività, presenta un'aspetto addirittura antibarocco, la mimica e la gestualità dell'Elena, per quanto siano trattenute e distaccate, sono concepite in relazione agli "eventi" dell'altare maggiore, cioè l'eucarestia. Nella figura di S. Maria di Loreto, isolata e concentrata in se stessa, dallo sguardo assente, i dettagli hanno il sopravvento sul complesso della composizione. Al contrario il Bolgi seppe aderire al metodo berniniano di far prevalere l'idea generale su tutti i particolari. Mettere a confronto queste due statue vuol dire accostarsi ai veri motivi per cui il Bolgi venne preferito al Finelli. Questi motivi veramente sono da ricercare nell'infamia del Bernini, messa alla berlina dal Passeri? Oppure l'episodio mette in luce piuttosto un interesse del Bernini determinato dalla sua funzione di direttore artistico della decorazione della crociera di S. Pietro?

Sarà pure corretto affermare che il Finelli cadde in disgrazia a causa della sua autonomia stilistica, manifestatasi sempre più apertamente: con gli angeli di S. Agostino aveva debuttato come personalità artistica indipendente, proprio nel periodo in cui si acuiva la tensione tra lui ed il Bernini, fino alla discordia totale. Ma non è sostenibile l'opinione che si sia trattato di «gelosia» quando il Bernini conferì al Bolgi ciò che negò al Finelli[52]. È ben chiaro che sotto la protezione di Urbano VIII non aveva motivo di temere una «rivalità» del Finelli.

Non è quindi in gioco un motivo personale, di qualunque natura esso sia, e probabilmente la sua decisione non si può qualificare come un ripudio del Finelli. È piuttosto vero che il Bernini stimò il Bolgi più appropriato ad eseguire la commissione colossale secondo le idee del maestro; il fiuto divinatorio di impiegare i collaboratori esattamente secondo le loro competenze è un segno particolare della genialità del Bernini. Col Finelli aveva avuto a disposizione un ottimo assistente per le statue nella Villa Borghese. Ma proprio il virtuosismo manifestato nei gruppi e nei ritratti degli anni '20 si trasformò in ragione per cui il Finelli non fu più creduto capace di compiere i nuovi lavori su scala monumentale[53]. Doveva sembrare al Bernini che uno scultore altamente sensibile, dotato di facoltà eccezionali nel campo della ritrattistica, con ogni probabilità sarebbe fallito davanti ad una statua alta ben quattro metri e mezzo.

In sintonia con l'impostazione delle nuove tematiche religiose, l'orientamento del Bernini si volse alla statuaria "grandiosa" degli anni '30: nascevano le grandi opere "rubensiane", di un pittoricismo forzato e di una luminosità smagliante, che accanto ad impulsi dinamici e vitali ora includevano anche calmanti movimenti di massa. Per la loro realizzazione, tra due scultori che ancora non avevano raggiunto

51) Tra gli *exempla* classici, il Finelli scelse come modello immediato la testa della *Juno* Cesi.

52) Così I. FALDI, *La scultura barocca in Italia*, Milano 1958, p. 64, interpretò il comportamento del Bernini.

53) Senza calcolare il cambiamento di stile dello stesso Bernini, A. SUTHERLAND HARRIS, *La dittatura di Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. FAGIOLO DELL'ARCO, Firenze 1987, p. 45, è del parere che il Bernini, con la scelta del Bolgi, avesse derubato uno scultore di simile temperamento ma più dotato delle sue possibilità. L'argomento della studiosa, che il Finelli fosse l'unico a condividere il virtuosimo del giovane Bernini, spiega esattamente perché dalla fine degli anni '20 non era più utilizzabile per lui.

l'autonomia completa (come invece era il caso del Mochi e del Duquesnoy) era preferibile il Bolgi anziché il Finelli. Non è che il Bernini lo conoscesse da tanto tempo quanto il suo primo collaboratore, ma per istinto capì subito che le qualità stilistiche del Carrarino erano più adatte a seguire le sue intenzioni che non la maniera incisiva e imbrunante del Finelli[54]. Con la sua tendenza alla modulazione piana e molle, a composizioni perspicue e chiare, ad uno sfumato soave e semplice, il Bolgi ha superato il compito affidatogli con più bravura di quanto non volle ammettere la maggior parte della critica[55]. Si può dubitare che il Finelli sarebbe riuscito ad abbassare l'energia vitale del suo tratto alla calma veramente imperiale di cui è impregnata s. Elena. La direzione del Bernini sarà stata così cogente da far presumere anche la sua paternità per il modello: altrimenti rimarrebbe inspiegabile perché la statua della contessa Matilde a S. Pietro ripeta quasi invariato il modulo compositivo della s. Elena. Con la Matilde, un'altra benefattrice della Chiesa richiese la traduzione in forme monumentali. Come s. Elena, con la croce in braccio, rappresenta la Chiesa in generale, così Matilde doveva raffigurare la Chiesa militante ed il papato trionfante. Come per la madre di Costantino, la posa e il drappeggio nobilitarono il personaggio rappresentato, facendo ricorso all'antico, e perfino il volto della contessa, idealizzato e spersonalizzato, nella figura del Bolgi trova un parallelo più stretto che in qualsiasi altra statua berniniana.

Inoltre, la scelta tra Finelli e Bolgi fu anche una questione organizzativa. Per i grandi progetti previsti a S. Pietro – il compimento del baldacchino, le loggie delle reliquie, la tomba di Urbano VIII, il primo progetto per la *cathedra Petri* – il Bernini aveva bisogno di collaboratori disposti a funzionare come ingranaggi in una centralizzata «industry of art»[56]. Lavorare per Bernini ora significava lavorare come Bernini, senza ostacolare il meccanismo di produzione con le proprie pretese stilistiche. Un tale strumento, accondiscendente e meno ambizioso del Finelli, fu il Bolgi, almeno finché anche lui non mostrò un carattere troppo indipendente dalle esigenze del Bernini. Con le figure della Giustizia Divina e della Chiesa Militante, le uniche magistrali tra le statue sugli arconi della navata di S. Pietro, il Bolgi si era troppo allontanato dalle prescrizioni del Bernini e aveva impiegato troppo il suo stile personale: le due statue furono destinate – per ordine del papa, ma su richiesta di Bernini[57] – ad essere tolte (cosa che

54) NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 13; EAD., *op. cit.* a nota 5, p. 27; EAD., *La scultura a Napoli* cit. a nota 13, p. 811, ha insistito più volte su questa intesa stilistica, difendendo il Bernini contro l'accusa di arbitrio capriccioso; secondo la studiosa, dal fatto che la commissione rese onore ad uno scultore di 24 anni non si può trarre la conclusione che il Bernini abbia voluto danneggiare il Finelli.

55) Da quando fu svelata, la statua non mancò di suscitare polemiche, come riporta, pur essendo per altro verso particolarmente benevolo col Bolgi, anche PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 883. L'elaborazione accurata e i ritmi lenti della figura vennero riassunti nella definizione «precisione noiosa» da WITTKOWER, *op. cit.* a nota 11, p. 306. L'impressione frenata della s. Elena è stata spiegata da LAVIN, *op. cit.* a nota 37, p. 33 sg.; ID., *Bernini and the unity of the visual arts*, New York-London 1980, p. 21, con il concetto unitario del Bernini per la crociera di S. Pietro. A parte il fatto che la sua posa deriva da due dipinti di s. Elena e di s. Domitilla del Rubens, le quattro statue nei pilastri della cupola dovevano essere improntate ai loro singoli ruoli storici, per rappresentare con più credibilità la passione di Cristo, il suo sacrificio supremo e la redenzione come evento esistenziale. Conferendo alla madre imperiale una tranquillità contemplativa e quella certa freddezza delle statue classiche, il Bolgi le ha conferito un'apparenza adeguata.

Nonostante tutto, le voci critiche non hanno torto sotto tutti gli aspetti. Si rivelò che neanche il Bolgi – cosa che Bernini aveva sospettato per Finelli – era capace di ovviare ai problemi delle grandi dimensioni. Più esperto si dimostrò il Mochi, che per la sua s. Veronica affrontò la difficoltà con l'accorgimento geniale di dematerializzare e quindi sgravare la statua. Già PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 133 sg., si era accorto che il Mochi aveva spogliato la sua statua di qualità autenticamente «statuarie» per mezzo di un eccesso di movimento («un moto violento»). Il Bolgi invece non aveva saputo ingegnarsi altrimenti che accrescendo il consueto allo smodato, mentre nel s. Longino del Bernini la dimensione si fa comprendere come traduzione quantitativa della passionalità del personaggio rappresentato.

56) Cfr. MONTAGU, *op. cit.* a nota 6, *passim* (part. pp. 77-98 e 126-150).

57) Vedi nota 9. PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 883, trova

fortunatamente non accadde). Quando la maniera del Finelli non fu più compatibile con le esigenze del Bernini, il Bolgi negli anni '30 e '40 occupò il suo posto. Verso la metà degli anni '40, quando nello stile del Bernini si fecero presagire i primi segni della svolta verso le opere spiritualizzate, emozionalmente elevate, della tarda maturità, anche per il Bolgi era scaduto il tempo da collaboratore. Nel 1647 il Bernini impegnò Antonio Raggi, che in seguito sarebbe divenuto l'*alter ego* del Bernini per la decorazione della navata di S. Pietro. Due anni più tardi, il Bolgi era sparito per sempre dalla sua cerchia, e ancora due anni dopo seguì il Finelli a Napoli[58].

Tanto tempo prima, comunque, il legame era già troppo allentato perché fosse da annoverare tra quelli della «bottega del Bernini». Altrimenti non avrebbe collaborato certamente all'altare della Cappella Filomarino nella Chiesa dei SS. Apostoli a Napoli, che fu realizzato non solo fuori dall'ambiente berniniano, ma proprio dagli avversari dichiarati di Gianlorenzo: Borromini, Duquesnoy e Finelli[59]. Il Bolgi non si accontentò della sua posizione da «aiuto in prima» del Bernini e allo stesso tempo fu in grado di accettare commissioni in proprio. Si conosce almeno un caso dove lavorò addirittura contro il Bernini: nel 1645, all'inizio della crisi più grave nella carriera del Bernini sotto il pontificato di Innocenzo X, il Bolgi risulta tra gli architetti che sottoposero nuovi disegni per i

parole drastiche per descrivere come anche il Bolgi fosse capitato nel mirino dell'invidia del Bernini: «Così neppur mancarono [le critiche] nelle statue, che fece a concorso parimente, d'altri celebri professori sotto il voltone sur un degli archi di quelle cappelle. Nè sì presto si sazia, e si smorza l'ingordo fuoco dell'invidia, che non si stenda a divorar colle velenose fiamme chi una volta a perseguitare intraprese». TRATZ, *op. cit.* a nota 9, p. 363, n. 95, è dell'opinione che la demolizione delle statue fosse una minaccia al Bolgi per costringerlo ad una realizzazione più veloce dei medaglioni commissionatigli subito dopo per la decorazione dei pilastri nella navata di S. Pietro.

58) V. RIZZO, *Contributo alla conoscenza di Bartolomeo e Pietro Ghetti*, in *AntolBA*, 21-22, 1984, p. 103, ha ipotizzato che i commenti sprezzanti del Bernini sulla sua città natale – «a Napoli... non si amano che le cose da nulla e le dorature» – fossero motivate, almeno in parte, dal fatto che i suoi migliori assistenti erano fuggiti dalla sua dittatura stilistica.

59) Gli interventi del Bolgi – elementi decorativi con un autonomo valore plastico in funzione di parti integranti all'interno dell'architettura – sono stati individuati da MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, pp. 144-147 (rist. 1994, pp. 214-217); intanto, la sua datazione verso il 1640 ha trovato conferma. Nel 1635 la cappella era stata concessa ad Ascanio Filomarino, che più tardi sarebbe diventato arcivescovo di Napoli. Tra lui e l'intagliatore di marmi Lorenzo Chiani esiste una convenzione sull'esecuzione di capitelli e basi di colonne disegnati dal Borromini (cfr. *Ragguagli Borrominiani. Mostra documentaria*, Catalogo a cura di M. DEL PIAZZO, Roma 1968, p. 97). Nel 1641-42 i ritratti ai lati dell'altare furono tradotti in mosaico dal Calandra secondo dipinti di Cortona e Valentin (cfr. R. VALERIANI, in *Civiltà del Seicento a Napoli* cit. a nota 1, p. 451). A questa data, l'altare era terminato nelle sue parti principali (cfr. DE LELLIS, *op. cit.* a nota 4, II, p. 33; P. SARNELLI, *Guida de' Forestieri, curiosi di veder, e d'intendere le cose più notabili della Regal Città di Napoli*, Napoli 1685, p. 143); la data 1642 è incisa anche nel timpano. Ascanio Filomarino, che nel 1641 fu eletto arcivescovo e cardinale, ovviamente portò con sé le parti fino ad allora lavorate a Roma. Benché Ascanio fosse residente a Napoli dal 1642, i lavori progredirono molto lentamente. Il Finelli, al quale probabilmente fu affidato il montaggio, fu pagato nel 1643 per le cornici di metallo dei mosaici, purtroppo in massima parte perdute (cfr. G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani dal XVI al XVII secolo*, in *ArchStorProvNap*, XL, 1914, p. 847). Gli sono attribuibili le testine di cherubini sui due ritratti dei Filomarino. Nel 1646, il suo assistente Giulio Mencaglia lavorò al rilievo sotto la mensa d'altare, mentre il Finelli stesso nel gennaio-febbraio 1647 ricevette pagamenti per i due leoni che la sorreggono nonché per la balaustrata (*ibid.*). Per un'ampia descrizione della genesi e del contenuto iconografico della cappella, cfr. S. SCHÜTZE, *Die Cappella Filomarino in SS. Apostoli. Ein Beitrag zu Entstehung und Deutung von Borrominis Projekt in Neapel*, in *RömJb*, 25, 1989, pp. 295-387 (colà il rinvio al primo apprezzamento della cappella da parte di J. SILOS, *Historiarum clericorum regularium, a congregatione condita. Pars prior*, Roma 1650, p. 524 sg., dove sul Bolgi si legge: «Caetera passim ornamenta, ac parerga a caelo Andreae Bolgi habes, Viri in effigendis istiusmodi artis corollarijs plane eximij»).

Il Bolgi ebbe un'altra occasione di collaborare con il mosaicista Calandra. Nel 1645 furono realizzate le due memorie per Fausto Poli e Paolo Frefanelli, per cui Calandra – in analogia con l'altare dei Filomarino – fornì i ritratti a mosaico, mentre Bolgi si occupò dei contorni delle lapidi, ornate da una decorazione vegetale, per la quale lo scultore poté approfittare delle esperienze fatte lavorando i fregi nelle cappelle Pio e Raymondi. Le due memorie furono collocate nella Collegiata di Cascia, dove sono state demolite vent'anni fa, a seguito di lavori abusivi (cfr. A. GONZALEZ-PALACIOS, *Giovanni Battista Calandra, un mosaicista alla corte dei Barberini*, in *RicStorArt*, 1976, 1-2, p. 216; LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, p. 160).



FIG. 10 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI (attr.), Medaglione di s. Felice papa.

campanili di S. Pietro[60]. Quando l'anno dopo venne impiegato, insieme al Mochi e altri scultori, per la decorazione delle «cappelle grandi» a S. Pietro, la Fabbrica pose in primo piano la loro responsabilità propria e indipendente[61]. In analogia con gli angeli del baldacchino, nella fortuna critica dei medaglioni sui pilastri è prevalente il punto di vista che nonostante la loro disparità stilistica sia da escludere un'attribuzione a nomi singoli[62]. Pure ammettendo che non tutti i 56 medaglioni dei papi e i 192 putti si lasceranno strappare dall'anonimato, – come poco dopo per le figure sugli arconi –, è certamente possibile discernere lo stile del Bolgi in alcuni dei rilievi. Ad esempio, gli si può assegnare senz'altro il medaglione con il ritratto a mezzo busto di papa Felice I, sul pilastro a sinistra dell'ingresso della cappella della Presentazione alla Madonna (fig. 10). I due putti che lo circondano, un po' giocando con l'immagine, un po' appoggiandosi ad essa, dimostrano paralleli compositivi con i putti al di sopra del monumento della contessa Matilde e concordano con essi pure nei dettagli, quali la modulazione dei capelli o la tipologia dei visi. Le superfici dell'effigie papale stessa, le spiegazzature soavemente ondulate e le traforazioni nella barba e nei capelli sono da associare ai ritratti più tardi, specialmente quello di Francesco Filomarino. Sembra che, nell'ambito dell'armata degli «operarij» per la decorazione delle navate di S. Pietro, il Carrarino abbia apportato i contributi più genuini[63].

Seguendo l'esempio del Finelli, anche il Bolgi poté approffitare delle sue relazioni con le cave di marmi della patria[64]; nel 1646, la Fabbrica gli affidò l'incarico di soprintendere all'estrazione dei marmi necessari per la decorazione della navata. La sua relativa autonomia nei confronti del Bernini è testimoniata dalla sua appartenenza all'Accademia di S. Luca, tra i cui membri appare per la prima volta nel 1639[65], anche se contemporaneamente continuava ad essere attivo per il Bernini. Certi indizi accennano ad una sua collaborazione alla tomba di Urbano VIII, e più precisamente alla statua della Giustizia (fig. 12), eseguita come ultima delle figure tra il 1644 e il 1646[66], e lavorata almeno parzialmente dal nostro, fatto questo sfuggito finora all'attenzione degli studiosi. La concezione sicuramente trasse origine dal genio del Bernini, compresa la singolare iconografia, in cui la figura allegorica diventa un'attrice rappresentante il momento della morte, in

60) Cfr. i documenti pubblicati da F. BORSI, *Bernini Architetto*, Milano 1980, p. 306.

61) TRATZ, *op. cit.* a nota 44, p. 406.

62) Cfr. MONTAGU, *op. cit.* a nota 6, p. 130; TRATZ, *op. cit.* a nota 9, p. 362.

63) Nel 1988, TRATZ, *op. cit.* a nota 44, p. 405, si era ancora dichiarata contro una partecipazione in larga misura del Bolgi. Poco dopo comunque, a seguito di un esame più ravvicinato dei rilievi, ha sottolineato il significato del «caso Bolgi» per tutto il progetto, senza però tentare l'attribuzione di singole opere: EAD., *op. cit.* a nota 9, p. 393, n. 96; cfr. p. 373 ove ha pubblicato anche dei pagamenti a favore del Bolgi dal 2 maggio 1648 al 14 giugno 1649 per i «bassirilievi che fà per le sei Cappelle».

64) Nel 1637 venne pagato per il marmo fornito, per suo tramite, per la statua di Urbano VIII nel Palazzo dei Conservatori (cfr. MONTAGU, *op. cit.* a nota 6, p. 201, n. 12). Forse questo negozio contribuisce all'ipotesi, proposta da MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 154 (rist. 1994, p. 224), di una collaborazione del Bolgi a questa statua, per cui già WITTKOWER, *op. cit.* a nota 8, p. 258, aveva sospettato un largo intervento della bottega. Ritengo, comunque, molto difficile accertare questa congettura con i mezzi della critica stilistica; forse la mano del Bolgi è riconoscibile nella maniera particolare nel rendere l'alba pieghettata, riscontrabile anche nelle vesti dei fratelli Raymondi.

65) Da un resoconto del 20 maggio 1644 risulta che la statua non era stata ancora iniziata (cfr. POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 2453); alla fine del 1646 era terminata, tanto che poteva essere levigata (cfr. WITTKOWER, *op. cit.* a nota 8, p. 253).

66) L'asserzione di M. MISSIRINI, *Memorie per servire alla Storia della Romana Accademia di S. Luca fino alla Morte di Antonio Canova*, Roma 1823, p. 462, e CAMPORI, *op. cit.* a nota 15, p. 35, che il Bolgi sia divenuto accademico solo nel 1648, è errata. Tra 1639 e 1645 era continuamente presente alle riunioni; nel 1641 fu proposto per la carica di "principe" (notizie tratte dall'Archivio dell'Accademia vengono fornite da P. SANTAMARIA, in PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 887 sg., nota 8). L'associazione degli artisti romani intanto era diventata una specie di comunione d'interessi contro l'assolutismo del Bernini. Com'è noto, questi non assisteva alle sedute, mentre vi si riunivano tutti gli scultori che si sentivano umiliati dalla sua posizione dominante sotto il pontificato di Urbano VIII.



FIG. 11 - ROMA, Chiesa di S. Francesco a Ripa: A. BOLGI, Busto di Laura Frangipane.

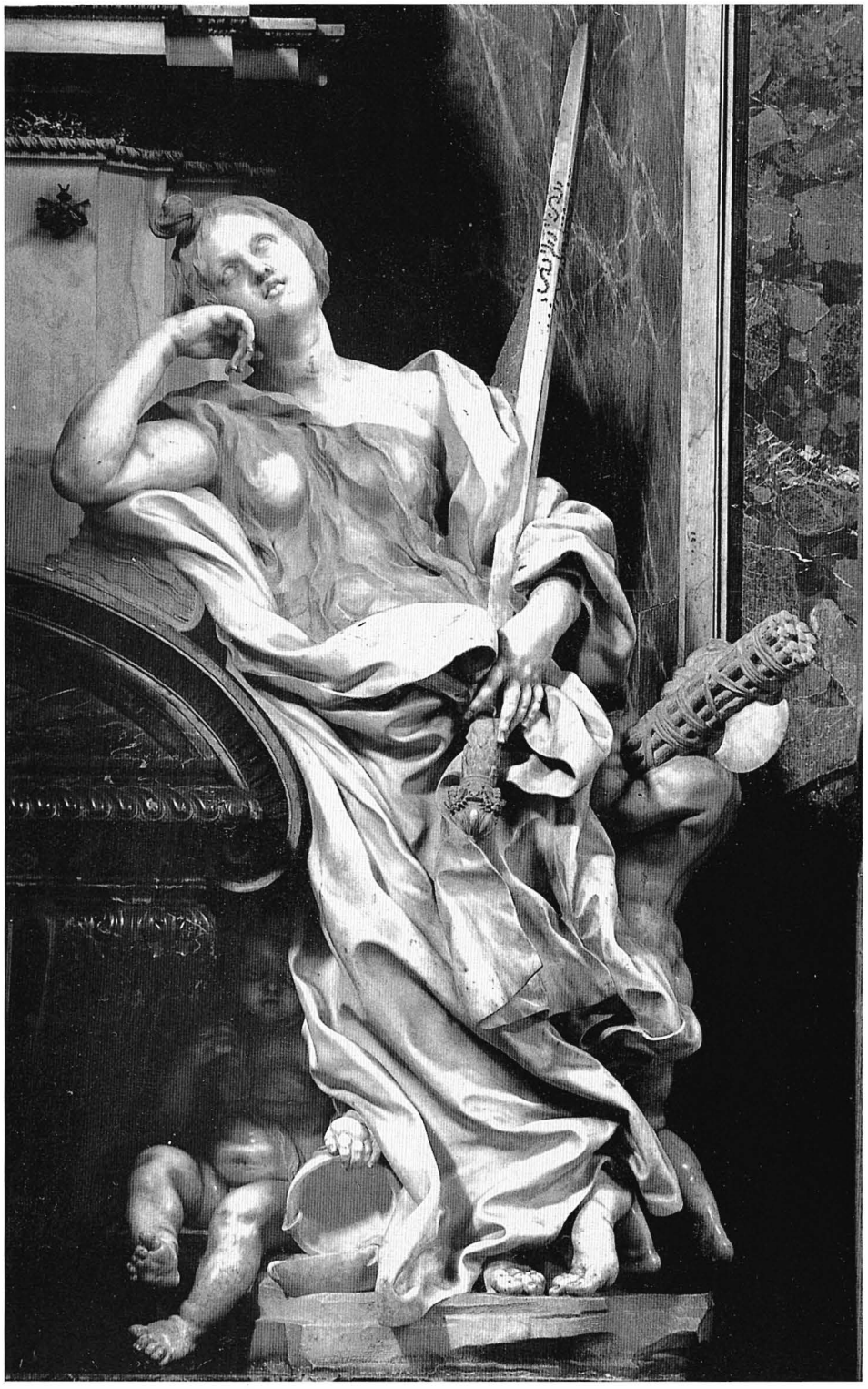


FIG. 12 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano, Tomba di Urbano VIII: G. L. BERNINI con la collaborazione di A. BOLGI, Statua della Giustizia.



FIG. 13 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI, Statua della Giustizia Divina.

quanto le insegne del potere temporale – la spada che sfugge di mano alla Giustizia, i piatti della bilancia che da strumenti giuridici sono degradati a giocattoli del putto sedente, l'altro putto col fascio littorio che visto da tergo si ritira dietro la virtù malinconica – perdono il loro significato e l'anima aspira ai beni incorrutibili. La Giustizia terrena cede i suoi diritti alla sua sorella celeste, la Giustizia divina[67]. Il Bolgi l'ha rappresentata, due anni dopo, nella grande figura di stucco per la navata, con la sua energia e fermezza (fig. 13), in contrasto con la passività di quella nella tribuna di S. Pietro. Eppure nello stile e nella fisionomia le due statue sono vicinissime. La partecipazione alla statua del monumento sepolcrale si manifesta in più dettagli. La fattura delle fogliette che coprono il pomo della spada anticipa quella delle foglie d'alloro sotto il busto di Giovanni Camillo Cacace (cfr. fig. 28), mentre le api araldiche su di esso ricordano quelle degli stemmi sui piedistalli del baldacchino (cfr. fig. 4). La preziosità di questi particolari, appartenente come qualità innata al repertorio decorativo del nostro, ha una stretta analogia con la fibbia sulla spalla destra della statua di s. Elena. L'acconciatura è uguale a quella della Giustizia divina, i capelli raccolti in alto a mo' di *chignon*. Nei solchi tra le singole ciocche si vedono file di punteggiature del trapano, riscontrabili anche nel busto di Laura Frangipane (fig. 11). Diversamente dalla testa della Carità a sinistra del monumento, in cui Bernini sembra aver effigiato una seconda volta la sua Costanza Bonarelli, il volto della Giustizia è una rielaborazione della Frangipane, quasi la sua traduzione in un'allegoria. Ancora più ovvio è il contrasto nel drappeggio. Laddove nella Carità la disposizione delle pieghe è al livello della Matilde (nel "linguaggio delle vesti" berniniano collocabile tra la s. Bibiana e il Longino), le superfici ondulate, ceree del manto della Giustizia trovano riscontro nei busti di Francesco Filomarino (cfr. fig. 29) e del Cacace (cfr. fig. 28). Invece il trattamento della tunica, l'alternarsi di grosse porzioni piane e superfici che sembrano acqua soavemente increspata, rinvia nuovamente alla Giustizia Divina. Molto simile, infine, anche la maniera "michelangiolesca" in cui si delinea il seno sotto il vestito.

Più o meno in questo periodo, Bernini si assicurò la collaborazione del Bolgi per le mezze figure dei fratelli Raymondi nella loro cappella a S. Pietro in Montorio[68]. Ma commissioni in proprio per ritratti gli furono assegnate anche

67) Alcuni anni dopo furono lavorate a Roma le statue di bronzo dorato della Naturalezza e della Speranza per il portale del Panteón de los Reyes all'Escorial, la cappella mortuaria dei re di Spagna, le quali secondo le mie ricerche sono state disegnate dal Finelli nel 1651 o 1652. Le due figure allegoriche danno a intendere la fugacità ed il destino eterno della condizione umana. Alla mano impotente della Naturalezza sfugge la cetra; la figura si abbandona interamente alla malinconia, mentre la Speranza rivolge in alto lo sguardo e offre un cuore infiammato al cielo. Il concetto della Giustizia della tomba d'Urbano VIII è stato qui in certo qual modo distribuito su due figure che, per questo fatto, aiutano nell'interpretazione del monumento a S. Pietro. Il portale nell'Escorial fu inaugurato nel 1654; tre anni dopo, Franciso de los Santos dedicò alle due statue una descrizione molto dettagliata, spiegandone anche l'intenzione programmatica e procurando così una conferma delle osservazioni qui esposte: «... se miran recostados dos Figuras de grande arte, y valentia, que se hizieron en Italia. La de la mano derecha, està representando à la Naturaleza humana, como desmayada à los accidentes de la muerte; cayendole una Corona de la cabeça; y fuera de la mano izquierda el Cetro ..., dando à entender: que es fos la vida, que se marchita brevemente, aun en los que la gozan Coronados: y que la Segur de la mortal naturaleza, hace en ellos semejantes destrozos, sin que los privilegie el poder, de la comun sentencia del morir. La otra representa la Esperança ... Y en la izquierda un Jarroncillo con llamas, denotando, que entre las cenizas frias de la muerte, de los que legitimamente pelearon por la verdadera Fè, arde el fuego de la Esperança, anhelando al centro de mejor vida, donde se gozan Coronas eternamente durables: y que esta virtud levanta, lo que postra, y derriba con sus filos, la fatal condicipn de la Naturaleza humana ... al passo que entristece la Naturaleza al mirar su desaliento, alegra la Esperança al mirar su vivenza» (F. DE LOS SANTOS, *Descripcion breve del Monasterio de S. Lorenzo el Real del Escorial unica maravilla del mundo*, Madrid 1957, p. 122 sg.).

Probabilmente, del messaggio più ampio della Giustizia vaticana fanno parte pure le strane perforazioni (lettere di una scrittura segreta?) sulla spada, il cui significato in questo momento non può essere decifrato.

68) Per i ritratti dei fratelli Girolamo e Francesco Ray-

prima. Nel 1637 firmò il busto della Frangipane a S. Francesco a Ripa (fig. 11). In quell'anno, un piccolo monumento fu posto a S. Maria sopra Minerva in memoria di Alessandro Valtrini (fig. 14), il cui ritratto vorrei attribuire ugualmente al Bolgi, anche per le analogie con il volto della Giustizia, ma soprattutto per le superfici luminose, leggermente tremolanti, per il gioco volumetrico delle forme tondeggianti che costituiscono la testa, per il trattamento specifico della barba, delle labbra carnose e la morbida sgualcitura del collo[69]. Allo stesso Valtrini, che rivestì la carica di cubiculario di Urbano VIII, è dedicata un'altra memoria a S. Lorenzo in Damaso, commissionata da Francesco Barberini ed eseguita secondo i disegni del Bernini nel 1640. Abbiamo motivo di credere che Niccolò Sale sia l'autore del ritratto a rilievo che viene presentato da uno scheletro sullo sfondo di un sontuoso drappeggio di marmo nero[70]. Non per questo ritratto, dunque, che tutto sommato è piuttosto asciutto e spigoloso, si dovrebbe fare il nome del Bolgi[71], ma per la versione nella Minerva, tanto diversa e molto superiore.

Qui si fa presagire il trattamento "cereo" della stoffa, una caratteristica che si svilupperà in pieno nei ritratti napoletani. Più vicino a quelli è il busto di Isabella Orsini, uno dei più riusciti – e meno apprezzati – ritratti di donna del Seicento romano[72], che a mio avviso è databile nei tardi anni '40. Con le mezze figure dei



FIG. 14 - ROMA, Chiesa di Maria sopra Minerva: A. BOLGI (attr.), Ritratto di Alessandro Valtrini.

mondi, cfr. MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 147 (rist. 1994, p. 217); NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 33; LAVIN, *op. cit.* a nota 55, pp. 22-49 e 188-192; WITTKOWER, *op. cit.* a nota 8, pp. 263-265.

69) RICCOBONI, *op. cit.* a nota 13, p. 158, fu il primo ad accorgersi della qualità del busto, qualificandolo come «vicino alla maniera di Gianlorenzo Bernini». A. NAVA CELLINI, *Aggiunte alla ritrattistica berniniana e dell'Algardi*, in *Paragone*, 65, 1955, p. 25, lo ritenne invece «soltanto un busto di qualità notevole, ma non eccelsa» e volle vedervi un'affinità con la maniera di Pietro Bernini (cfr. anche M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Bernini*, Roma 1967, n. 101). Più positivo è il giudizio di J. E. BERNSTOCK, *Bernini's Memorials to Ippolito Merenda and Alessandro Valtrini*, in *AB*, 63, 1981, p. 218 sg.

70) Per questo cenotafio, J. MONTAGU, *Antonio and Gioseppe Giorgetti: sculptors to Cardinal Francesco Barberini*, in *AB*, LII, 1970, p. 282, n. 29, ha pubblicato dei pagamenti a tre scultori; il 22 maggio 1640 a Jacomo Razzinello e Niccolò Sale: «a conto delli lavori di scoltura et intaglio che detti hanno fatto nella memoria del deposito del Signore Alessandro Gualtrini in San Lorenzo in Damaso conforme l'ordine de Cavaliere Bernino»; il 24 luglio 1640 a Lorenzo Flori: «tanto di scultura quanto di scarpelli, intaglio, e Pietre per pagarli à diversi, che hanno lavorato a detta opera». Sale è l'unico dei tre che si è manifestato con opere proprie; in più era un ritrattista relativamente dotato, che nella Cappella Raymondi, oltre i rilievi dei sarcofagi, forse lavorò anche alle due statue giacenti dei defunti (cfr. WITTKOWER, *op. cit.* a nota 8, p. 263 sg.).

71) Il medaglione a S. Lorenzo in Damaso è stato attribuito, con tutte le cautele, al Bolgi da MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 154 (rist. 1994, p. 224).

72) Il busto, che nel Castello di Bracciano fa da *pendant* a quello di Paolo Giordano Orsini, è stato riconosciuto opera del Bolgi da MARTINELLI, *op. cit.* a nota 8, p. 32, nota 21 (rist. 1994, p. 170 nota 21); ID., *op. cit.* a nota 3, p. 148 (rist. 1994, p. 218).

Raymondi il Bolgi aveva lasciato la ritrattistica rigida, rievocante la tradizione cinquecentesca, ancora ben presente nel ritratto della Frangipane, e si era rivolto verso soluzioni più sciolte. Per questo motivo il busto d'ignoto a Palazzo Venezia, condivisa l'attribuzione al Bolgi, non può essere datato poco dopo il 1630, come proposto dalla Nava Cellini[73]. Il respiro più largo, l'«accordata e meditata unione di ferma struttura e di mosso berniniano effetto pittorico e chiaroscurale», come avvertì la stessa studiosa, sono qualità dello stile più avanzato del Bolgi.

La sua ritrattistica, in cui la Nava Cellini ravvisò, forse un po' generalizzando, «la misura e il merito autentico di Andrea Bolgi»[74], ovviamente fu stimata molto dal Bernini. Comunque, per il busto veneziano di Pietro Valier, databile ormai con sicurezza negli anni 1626-27[75], è da escludere la sua collaborazione. Fu il Finelli, semmai, ad essere partecipe all'esecuzione del ritratto, quantunque limitandosi all'impiego delle sue capacità tecniche[76]. Ci sono ancora altri ritratti romani attribuiti al Bolgi che finora aspettano una discussione critica che avrebbe fruttato risultati ben diversi. Per il "ritratto inginocchiato" di Gregorio Naro a S. Maria sopra Minerva nel frattempo è fuori dubbio la paternità non del Bolgi, bensì di Cosimo Fancelli, che lo realizzò nel 1642 per conto del Bernini[77]. Anche l'attribuzione al Bolgi del bel busto in bronzo di Clemente Merlini, che aveva sollevato dei problemi cronologici[78], può essere respinta in via definitiva. Esso fu commissionato dal Padre Virgilio Spada e in un contratto stilato tra il 1655 ed il 1658 dal Borromini in funzione di architetto e dallo scarpellino Giovanni Somanzi, esecutore delle parti marmoree, se ne parla ancora come «ritratto di metallo da cavarsi da un ritratto di pittura» (presumibilmente il ritratto a olio di Andrea Sacchi nella Galleria Borghese), «quale ritratto si obbliga il detto maestro Giovanni di far fare a uno di questi giovani maestri de i mi-

73) NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 29.

74) NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 24. MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 149 (rist. 1994, p. 219), ha considerato questa qualità particolare pari solo al Finelli.

75) Cfr. I. LAVIN, *Five new youthful sculptures by Gianlorenzo Bernini and a revised chronology of his early works*, in *AB*, L, 1968, pp. 85 e 86, n. 8; V. MARTINELLI - A. MARCHIONNE GUNTER, *Notizie su Agostino e Pietro Valier Cardinali di San Marco, veneti a Roma*, in *La regola e la fama. San Filippo Neri e l'arte*. Catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 102-104 e 491.

76) Il colletto fluttuante del busto, fine come carta, è segno della raffinatezza virtuosa di Giuliano. Come in un gran numero di suoi ritratti, la mozzetta del cardinale è abbottonata trascuratamente. La riga a sinistra dissipata soffiando è riscontrabile in opere giovanili, come il putto di destra nel monumento Ubaldini a S. Maria sopra Minerva, ma anche in opere mature, come la figura di Cesare Firrao in S. Paolo Maggiore a Napoli. Un distintivo comune della ritrattistica finelliana è la ciocca isolata in bassorilievo sulla tempia. Le formazioni "a pontile" dei capelli, specialmente sul lato sinistro, si ritrovano nella testa della s. Cecilia e nel cherubino al di sopra di essa. I capelli sono di consistenza "saponosa", in ciò paragonabili anche ai putti nella Minerva. Il trattamento della stoffa della mozzetta è uguale, per quanto riguarda le pieghe e il grado di politura, al busto di Scipione Borghese nel Metropolitan Museum di New York, del 1630. Nonostante tutte queste osservazioni, con la concezione più morbida, meno incisiva, generalizzante, il busto di Pietro Valier è altrettanto vicino ad opere autografe del Bernini, come il ritratto di Francesco Barberini, del 1626 all'incirca, con il quale condivide il taglio biconvesso del busto. Mentre il suo *pendant*, il ritratto di Agostino Valier proveniente dalla stessa cappella a S. Maria delle Grazie in Isola, può essere ritenuto opera quasi tutta di propria mano del Finelli (cfr. MARTINELLI - MARCHIONNE GUNTER, *op. cit.* a nota 75, pp. 104 sg. e 489), è raccomandabile mantenere l'attribuzione del busto di Pietro al Bernini. Il che non ha impedito alla NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, pp. 12-15 e 28, n. 6; EAD., *op. cit.* a nota 5, p. 26; EAD., *Una proposta ed una rettifica per Gian Lorenzo Bernini*, in *Paragone*, 1966, p. 24; EAD., *La scultura del Seicento* cit. a nota 13, p. 91; e a R. WITTKOWER, *Bernini. Lo scultore del Barocco romano*, Milano 1990, p. 14, di supporre una collaborazione del Bolgi, o addirittura la sua piena paternità per il busto.

77) La figura tombale era stata attribuita al Bolgi da NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 31. LAVIN, *op. cit.* a nota 55, p. 182 sg., ha potuto addurre il documento secondo il quale Fancelli fu pagato il 20 dicembre 1642 per la sua esecuzione; i lavori nella cappella Naro erano in corso dal 1638 secondo i disegni del Bernini.

78) Secondo l'iscrizione, la tomba di Clemente Merlini in S. Maria Maggiore è stata costruita sotto il pontificato di Alessandro VII, per cui il 1655 ne costituisce il termine *ante quem*. NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 35, a cui si deve l'attribuzione al Bolgi, ipotizzò che fosse stato mandato da Napoli; in questo caso il busto sarebbe stato eseguito negli ultimi mesi di vita dell'artista, morto nel 1656. Quando scriveva, la Nava Cellini non conosceva ancora il contratto che esclude la paternità bolgiana (v. nota seguente).

gliori à sodisfatione del detto Virgilio Spada»[79]. Forse ci troviamo di fronte alla prima opera rintracciabile di Antonio Giorgetti, che negli anni 1657-58 lavorò al servizio della famiglia Spada[80]. La sua ritrattistica, è vero, a volte sembra ispirata dal Bolgi; tuttavia, il suo stile è talmente peculiare che senza esitazioni gli si può ascrivere il busto funebre del Cavalier d'Arpino nell'"ambulatorio" di S. Giovanni in Laterano (fig. 15)[81].

Tornando al Bolgi, è proprio il busto di Laura Frangipane a mettere in forse (o almeno a rendere molto problematica) la paternità bolgiana per il busto di Lucrezia Macchiavelli Naro nella Chiesa della Minerva. Il confronto tra le due opere è stato scelto dal Martinelli per giustificare l'attribuzione di quest'opera al nostro[82]. Il cartiglio della nicchia rotonda, per la cui curvatura il busto ovviamente fu concepito fin dall'inizio, appartiene al Seicento più avanzato, dov'è da collocare anche il busto stesso. Sebbene Lucrezia fosse morta nel 1638, sembra che la sua effigie sia stata posta solo dopo il 1671, anno della morte di suo marito Bernardino Naro. Lo sguardo irrigidito, la simmetria rigorosa della faccia, la superficie sommaria della pelle, le fattezze classicheggianti del dorso nasale e delle sopracciglia non approdano che ad una pacata idealizzazione. La resa di occhi e capelli ovviamente devia dallo stile del Bolgi, cosa del resto valida anche per il collo "avvitato" sul colletto dentellato in modo innaturale. In questo caso concordiamo dunque con la Nava Cellini, che fortemente respinse l'ipotesi che il Bolgi fosse l'autore del busto nella Minerva[83].

Al contrario, non può essere seguito il rifiuto della studiosa nei confronti dell'attribuzione dei busti funebri nella Cappella Pio a S. Agostino[84]. La plausibilità degli argomenti pro Bolgi, enunciati dal Martinelli, rimane tale e quale, ma la datazione «verso 1640» è valida non esclusivamente per il ritratto di Baldassare Pio, ma ugualmente per quello di Angelo, suo padre[85]. Partendo da queste due opere, due altri ritratti di marmo nel portico di S. Gregorio

79) Il contratto senza data, ma databile per ragioni intrinseche, è stato interamente pubblicato da A. ROCCA DE AMICIS, *Francesco Borromini e la tomba Merlini di Santa Maria Maggiore a Roma*, in *ArchitStorDoc*, 1-2, 1987, pp. 125-134.

80) Cfr. MONTAGU, *op. cit.* a nota 70, p. 279 sg.; M. HEIMBÜRGER RAVALLI, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977, p. 105. Antonio si è manifestato tanto da ritrattista quanto scultore di bronzi. Negli anni 1661-63 eseguì il monumento sepolcrale di Lucas Holstenius, con ritratto a medaglione di bronzo, a S. Maria dell'Anima (MONTAGU, *op. cit. supra*, pp. 281-283). Nel 1660 fu pagato per il busto di marmo di Girolamo Aleandro a S. Lorenzo f. l. m. (*ibid.*, p. 280 sg.), che è circondato da una corona d'alloro in maniera molto simile al ritratto di Clemente Merlini.

81) L'iscrizione non dà notizie sull'anno dell'erezione del monumento al celebre pittore, fatto erigere dai figli. Ma nonostante l'indicazione del contemporaneo G. B. MOLA, *Breve racconto delle miglior opere d'architettura, scultura et pittura fatte in Roma et alcuni fuor di Roma descritto da Giov. Battista Mola l'anno 1663*, hrsg. von K. NOEHLES, Berlin 1966, p. 69 sg., il quale attribuì il busto a Niccolò Menghini, seguito da L. BARROERO, in *S. Giovanni in Laterano*, a cura di C. PIETRANGELI, Roma 1990, p. 155, il confronto stilistico di opere documentate come il citato ritratto di Girolamo Aleandro (v. nota prec.) rende inoppugnabile la paternità giorgettiana dell'effigie marmorea. Le gobbe marcate sopra gli occhi, il raddoppiamento delle rughe nasolabiali, la concezione di barba, occhi e sopracciglia, nonché la struttura del cranio sensibilmente visibile sotto la pelle coriacea, sono caratteristiche pressoché identiche. La torsione della testa e la resa del panneggio sul braccio destro, un motivo derivante dal busto algardiano di Roberto Frangipane, sono altri motivi che le due opere hanno in comune; l'esecuzione preziosa del colletto e della camicia trova una forte affinità nella copia del busto finelliano di Maria Barberini-Duglioli, fatta da Giuseppe Giorgetti nel 1670 per la Certosa di Bologna. Oltre ciò, tali caratteristiche rimandano ad opere del Bolgi quali il busto di Laura Frangipane, mentre la ciocca lunga, libera in aria, del Cavalier d'Arpino ha un precedente nel busto di Francesco Filomarino. Sembra opportuno ritenere il ritratto nel Laterano opera di Antonio Giorgetti anziché di Giuseppe, che prese la direzione dello studio lasciato dal fratello alla sua morte, avvenuta nel 1669.

82) MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 143 (rist. 1994, p. 223).

83) NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, pp. 25, 29 e 39, n. 6.

84) L'attribuzione da parte di MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 149 sg. (rist. 1994, p. 219 sg.), è stata contestata da NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, pp. 26 e 34, con motivi insufficenti all'analisi critica-stilistica.

85) Così MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 150 (rist. 1994, p. 220), volle datare il busto di Baldassare, mentre per quello di Angelo propose una datazione tra 1646 e 1647.



FIG. 15 - ROMA, Chiesa di S. Giovanni in Laterano: A. GIORGETTI (attr.), Busto del Cavalier d'Arpino.



FIG. 16 - ROMA, Chiesa di S. Gregorio Magno, Atrio: A. BOLGI (attr.), Busto di Francesco Guttierez.

Magno, qui presentati per la prima volta, si possono inserire nell'opera di Andrea Bolgi. Busti funebri anche essi, ornano i monumenti alla memoria di Giacomo Bespino e Francisco Guttierez (figg. 16-17). In considerazione delle affinità di stile e di misure è da supporre una commissione comune per le due opere, benché la connessione personale tra i due effigiati – secondo le iscrizioni, Bespino era nativo di Bergamo e Guttierez di Burgos – per ora rimanga incerta. Lo spagnolo era già morto nel 1589; la lapide non rivela altro che il monumento gli fu posto dagli eredi, i quali peraltro rimangono ignoti. Pertanto abbiamo solo la certezza che l'erezione della "memoria" a Giacomo Bespino, voluta dei suoi fratelli, seguì alla sua morte nel 1645[86]. Stagliandosi luminosamente su un fondo nero, i due busti sono incorniciati da ovali e posano su zoccoli curvi, un motivo estremamente insolito, che il Bolgi comunque avrebbe applicato nuovamente, in forma più pomposa, per le due figure adoranti nella Cappella De Caro-Cacace.

Come per il ritratto d'ignoto a Palazzo Venezia, per i busti della Cappella Pio e di Alessandro Valtrini, nonché per la testa di s. Filippo Neri, anche per i due ritratti a S. Gregorio Magno il Bolgi adoperò il «taglio corto» del busto. Con questa preferenza forse aderì alle idee di Orfeo Boselli, che il Bolgi doveva incontrare all'Accademia di S. Luca. Nelle *Osservationi della scoltura antica*, che il Boselli stese tra il 1642 ed il 1663, vengono messi a confronto diversi modi di tagliare il petto nei ritratti di marmo. Secondo lo scultore-scrittore, la forma più raccomandabile è quella dove si può tracciare un circolo perfetto intorno alla «fontanella della gola»[87].

Francesco Guttierez è un secondo Baldassare Pio. Soprattutto nel trattamento dei capelli ricci, risultato di un magistrale uso del trapano,



FIG. 17 - ROMA, Chiesa di S. Gregorio Magno, Atrio: A. BOLGI (attr.), Busto di Giacomo Bespino.



FIG. 18 - ROMA, Chiesa di S. Lorenzo f.l.m.: F. DUSQUESNOY, Busto di Bernardo Guglielmi.

i due busti concordano. La differenza consiste nel carattere chiaramente postumo del ritratto: non è segnata l'iride, e uno smalto "fiammingo" dà l'immagine di una persona vistosamente allontanata dai viventi. La tenerezza delle superfici lo accomuna alla testa di s. Filippo Neri. Il busto di Bespino ha un aspetto fiammingo in forma ancora più diretta, in quanto dimostra analogie clamorose con il busto di Bernardo Guglielmi, che è tra le prime opere del Duquesnoy (fig. 18). Sebbene differiscano nell'acconciatura e nell'abbigliamento, i personaggi raffigurati si assomigliano a tal punto che si è tentati di credere ad una loro identità. Ma non solo è coinvolta la somiglianza fisionomica: le concordanze riguardano pure la scelta dello stato d'animo e si estendono perfino a particolari come l'uso dello scalpello lievemente irruvidente per la resa dei capelli, per cui il Bespino è commensurabile ad altri ritratti del Bolgi, come quelli di Girolamo Raymondi o dell'ignoto a Palazzo Venezia. Ma anche per il busto

86) Per il testo delle iscrizioni si rimanda a V. FORCELLA, *Iscrizioni nelle chiese ed altri edificii di Roma*, II, Roma 1873, p. 131. Il busto di Bespino è gravemente danneggiato; manca una grossa porzione della parte inferiore del petto, il naso marcato è rotto di sotto.

87) O. BOSELLI, *Osservazioni della scoltura antica. Dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti*, a cura di P. DENT WEIL, Firenze 1978, f. 29 (ms Corsini). Il Boselli non divenne affatto membro dell'Accademia nel 1650, come sostiene G. CASADEI, s.v. *Boselli, Orfeo*, in *DBI*, XIII, 1971, p. 240, ma è documentato come partecipante alle riunioni già il 6 maggio 1630 (Roma, Archivio di Stato, 30 Not. Cap., Uff. 15, T. Salvatorus 1630, vol. 124, f. 343; cfr. anche J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985, p. 31).



FIG. 19 - ROMA, Chiesa di S. Pietro in Vaticano: A. BOLGI e S. SPERANZA, Putti sul cornicione del baldacchino.

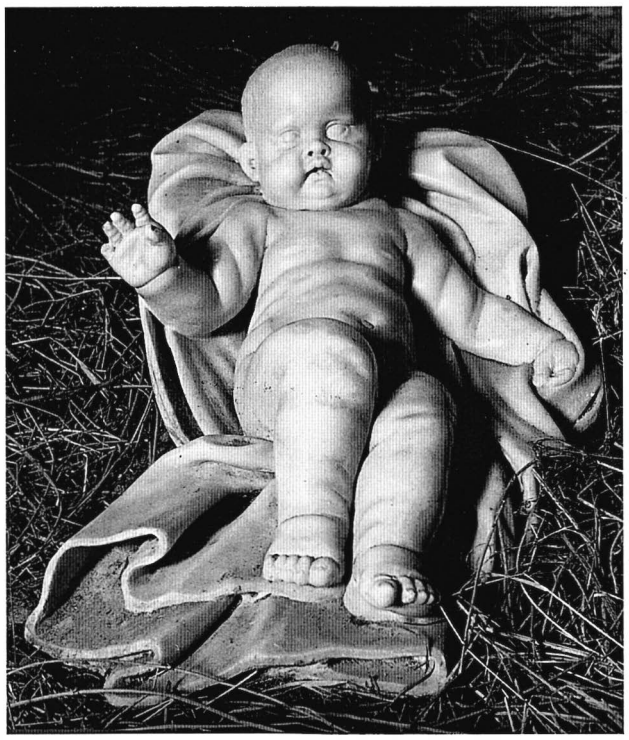


FIG. 20 - ALBANO, Convento dei Cappuccini: S. SPERANZA, Statua del Bambin Gesù.

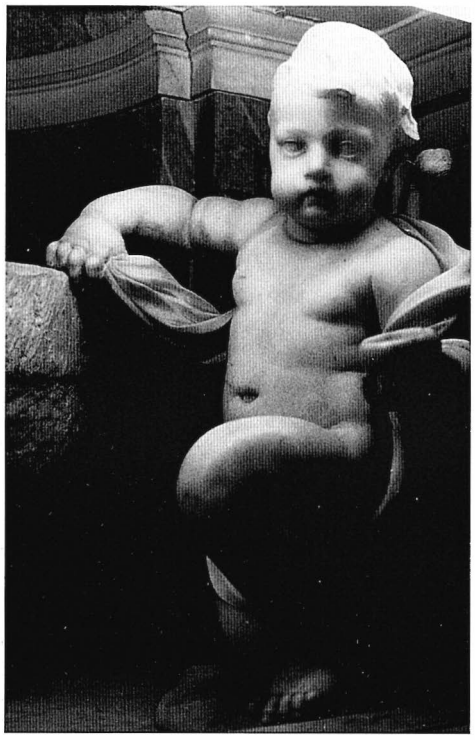


FIG. 21 - ROMA, Chiesa di S. Agnese in Agone: A. BOLGI (attr.), Putto della "fonte di s. Francesca Romana".

del Guttierez si trovano similarità non trascurabili con opere del Duquesnoy, come il ritratto di Nicola Poussin nei Musei Statali a Berlino.

Pur essendo palese la vicinanza al Duquesnoy nei busti a S. Gregorio Magno, i due scultori non sono mai stati messi in relazione. Solo il Martinelli scoprì nei putti piangenti ai lati dei monumenti di Angelo e Baldassare Pio «un curioso riflesso dei famosi putti del Fiammingo della recente 'memoria funeraria' a S. Maria dell'Anima» [88], ma ebbe in mente soprattutto il motivo dei "putti reggitarga" nel monumento di Adriano Vryborch. Ma l'influsso sul Bolgi arriva a toccare pure lo stile nella rappresentazione di putti, per cui il Fiammingo era in altissima stima. Per tutti gli anni '30 e '40, a Roma non furono scolpiti altri putti talmente vicini a quelli del Duquesnoy come le teste d'angelo viste di profilo sopra il festone a rilievo dell'altare Filomarino. Le teste di cherubini alati che si vedono negli intercolumni laterali e nel timpano dello stesso altare, attribuiti a giusto titolo dal Martinelli al Bolgi [89], copiano quello sopra la statua di s. Susanna a S. Maria di Loreto che sicuramente uscì dallo scalpello del Duquesnoy. Tante volte il Bernini si assicurò la collaborazione del Bolgi quando aveva bisogno di un abile scultore di putti, sia per l'angioletto «volante» sopra la statua della Matilde e per quello col cartiglio ai piedi di essa, sia per i puttini nelle loggie delle reliquie tra i pilastri della cupola di S. Pietro oppure per i putti-attori ai lati

88) MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 151 (rist. 1994, p. 221).

89) MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 146.

dei sarcofagi di Gerolamo e Francesco Raymondi. Secondo i documenti, nel 1633 Andrea Bolgi e Stefano Speranza lavorarono ai modelli dei putti che sul cornicione del baldacchino presentano le insegne papali (fig. 19). Anche se il numero dei pagamenti allo Speranza supera di gran lunga quelli al Bolgi [90], sembra che l'invenzione dei putti spetti a quest'ultimo, il che risulta facilmente da un paragone con la statua del Bambino Gesù, eseguita dallo Speranza appena due anni dopo per il presepe di Albano (fig. 20). Mi pare che anche i due putti che a S. Agnese in Agone stanno in ginocchio ai lati del presunto fonte battesimale di s. Francesca Romana, siano della maniera del Bolgi (fig. 21) [91], ed è probabile che nelle chiese di Roma vi siano tanti altri suoi putti ancora da scoprire.

Neanche a Napoli il talento del Bolgi in questo particolare campo della scultura barocca sfuggì all'attenzione degli intenditori. Nel 1650 Francesco Merlino, marchese di Ramonte, pensò di far decorare la cappella che la sua famiglia possedeva nel Gesù Nuovo. A tale scopo assunse i marmorari Antonio Solaro e Donato Vanelli, che nel contratto con il marchese dichiararono che le «statue, et pottini si debbono fare per mano di uno delli Infrascritti à nostra elettione cioè di Giuliano Finelli, Andrea Bolgi, et Ercole Ferrata, et non altro». Il Finelli, che in qualità di capomastro insieme a Solaro e Vanelli aveva realizzato l'altare di S. Francesco Saverio nella stessa chiesa dal 1639 al 1647, lasciò Napoli nell'autunno del 1650, per eseguire un gran numero di lavori per il re di Spagna, a seguito di un accordo con il Velázquez [92]. Ercole Ferrata è rintracciabile a Napoli per l'ultima volta nel 1645 e si trovava a Roma almeno dal 1647 [93]. Certo l'arrivo del Bolgi nella città parte-

90) Mentre per questi putti il Bolgi è documentato con un solo pagamento del 30 aprile 1633, lo Speranza fu pagato, in maniera irregolare ma continua, fino al 23 giugno 1635 (cfr. POLLAK, *op. cit.* a nota 20, pp. 375 e 406 sg.). Ma per prima cosa l'Archivio della Fabbrica contiene molto più materiale di quanto fu pubblicato dal Pollak, e in secondo luogo può darsi che il Bolgi avesse fornito i modelli di terracotta che furono poi tradotti, con molto più tempo speso, in modelli da cui gettare in bronzo.

91) Il fonte battesimale si trovava già nella Chiesa di S. Agnese prima della sua ricostruzione ad opera di Rainaldi e Borromini. Nel 1652 fu compilato un inventario di tutti i pezzi salvati dalla demolizione della chiesa vecchia (pubblicato interamente da G. EIMER, *La fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, 2 voll., Innsbruck 1970-71, p. 717 sg.), tra cui «Una conca di pietra tondo, che si dice il fonte, dove fu battezzata S.ta Francesca Romana. Due figurine di marmo di altezza di 4 palmi in circa ...». Perciò è da confutare l'ipotesi di S. SCIUBBA-L. SABATINI, *Sant'Agnese in Agone*, Roma 1962, p. 112, secondo i quali il fonte sarebbe stato rivenuto durante la costruzione della nuova chiesa.

92) Nell'ambito di questa commissione dalle dimensioni imprenditoriali, tra la primavera 1649 e la primavera 1650 il pittore si recò da Roma a Napoli almeno tre, probabilmente quattro volte (cfr. J. M. PITA ANDRADE, *El itinerario de Velázquez en su segundo viaje a Italia*, in *Goya*, 37-38, 1960, p. 151 sg.). Da un lato doveva ritirare i mezzi finanziari dal vicere spagnolo, il conde de Oñate, dall'altro era suo compito procurare degli scultori per l'esecuzione delle opere. Sembra che il Finelli fosse stato scelto a causa della sua prestazione straordinaria per le statue di bronzo nella Cappella del Tesoro di S. Gennaro. La sua partenza venne ostacolata dal fatto che queste statue, terminate dal 1648, non erano ancora state pagate. A gennaio del 1650 il Finelli e i deputati della Cappella del Tesoro stabilirono gli apprezzatori (Napoli, Archivio del Tesoro di S. Gennaro, 60/1588, ff. 402 e 490), a febbraio ebbe luogo un primo apprezzamento (v. la copia nella Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo S. Martino, ms. 265), che comunque fu annullato subito dopo. Il 15 agosto ed il 1 settembre 1650 Don Beltrán de Guevara, il sostituto di Oñate, mandò due dispacci alla deputazione del Tesoro per spronarla alla convocazione di un nuovo apprezzamento, poiché il Finelli «Vaya à Roma à assistir a unas obras que se hazen por servicio di Su Magestade» (Napoli, Archivio del Tesoro di S. Gennaro, 60/1588, ff. 491 e 492). Nel suo testamento del 15 agosto 1653, il Finelli rimandò al contratto per le opere di bronzo, che fu stipulato a Napoli il 1 ottobre 1650 (Roma, Archivio di Stato, 30 Not. Cap., Uff. 10, Lucas Michelangelus, Testamenti 1650-1660, vol. 717, f. 360*r*). In una lettera del 6 gennaio 1651, indirizzata all'ambasciatore spagnolo a Roma, Filippo IV parla de «el escultor que la tiene a su cargo» (cfr. E. HARRIS, *La misión de Velázquez en Italia*, in *ArchEspArte*, XXXIII, 1960, p. 134), per cui il Finelli si sarà trasferito a Roma negli ultimi tre mesi dell'anno 1650.

93) Per l'ultimo suo monumento napoletano, uno stemma nella Chiesa del Purgatorio ad Arco, cfr. F. STRAZZULLO, *Documenti per la storia dell'arte del '600 a Napoli*, in *AttiAccPontan*, XXVIII, 1979, p. 302; per la collaborazione del Ferrata alla decorazione della navata e delle cappelle di S. Pietro, cfr. TRATZ, *op. cit.* a nota 97, p. 372.



FIG. 22 - NAPOLI, Chiesa del Gesù Nuovo, Cappella Merlino: A. BOLGI (attr.), Fregio con testa di cherubino.

nopea non è databile prima della fine del 1651 [94] – e non, come spesso si legge, già nel 1649 –, ma per i suoi «intagli e fogliami» nella Cappella Filomarino si vantò, come ci tramanda il De Lellis, di essere il «primo nome in tal professione» [95]. I citati marmorari furono attivi nella Cappella Merlino almeno fino al 1656 [96], cosicché l'attribuzione dei due fregi di cherubini al Bolgi non incontra problemi cronologici (fig. 22). D'altro canto essi parlano

94) Cfr. MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 154 (rist. 1994, p. 224); LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, p. 160; MONTAGU, *op. cit.* a nota 6, p. 134; P. SANTAMARIA, in PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 883, nota 17; ZANUSO, *op. cit.* a nota 6, p. 787. WITTKOWER, *op. cit.* a nota 11, pp. 306 e 543, n. 9, non fissò la data della partenza e la datò semplicemente «prima del 1653», cioè l'anno in cui il Bolgi firmò i ritratti a S. Lorenzo. L'ipotesi del trasferimento negli anni 1649-50 fu dedotto dal fallimento del progetto per le statue monumentali destinate all'ornamento della navata di S. Giovanni in Laterano, al quale avrebbe dovuto contribuire anche il Bolgi. Sebbene gli scultori avessero già preparato i modelli, delle statue non si parlò più dopo il 1648 (cfr. MARTINELLI, *locc. citt. supra*; HEIMBÜRGER RAVALLI, *op. cit.* a nota 80, pp. 230-232; MONTAGU, *op. cit.* a nota 87, p. 115 sg.). LATTUADA, *loc. cit. supra*, richiamò l'attenzione su un passo nella guida di DE LELLIS, *Parte seconda* cit. a nota 4 (cfr. anche ID., *Aggiunta* cit. a nota 4, f. 172), il quale in concomitanza con l'installazione delle opere nella Cappella De Caro-Cacace annotò che il Bolgi era stato «fatto venire da Roma per questo effetto».

95) DE LELLIS, *Aggiunta* cit. a nota 4, II, p. 32.

96) Ancora nel 1656 Vanelli e Solaro ricevettero dei pagamenti per la decorazione marmorea della cappella (cfr. G. B. D'ADDOSIO, *Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e XVII secolo*, in *ArchStorProvNap*, XLV, 1920, p. 305). Essa venne terminata solo nel 1666 ad opera di Cosimo Fanzago (cfr. E. NAPPI, in *Seicento Napoletano. Arte, costume e ambiente*, a cura di R. PANE, Napoli 1984, p. 334; G. CANTONE, *Napoli barocca e Cosimo Fanzago*, Napoli 1984, pp. 261 e 298, n. 27; ID., *Napoli barocca*, Bari/Roma 1992, p. 62). Quanto ad altri elementi plastici della cappella, nelle due nicchie superiori della parete dell'altare più tardi furono inseriti due putti monumentali di Andrea Falcone, mentre i quattro putti sopra le porte laterali sono aggiunte di Domenico Moisè (NAPPI, *op. cit.* supra, p. 334, n. 29).

chiaramente di quanto egli avesse assimilato l'ambiente artistico, tanto diverso, di Napoli. La trasformazione delle ali in ornamento a forma di voluta e il motivo dei festoni (che del resto sottolineano le doti del Bolgi nella scultura decorativa) insolitamente appesi al collo del cherubino, sono familiari nel repertorio decorativo di Cosimo Fanzago, come ad esempio nel cherubino grande dell'altare di S. Ignazio, anch'esso nella Chiesa del Gesù Nuovo. I volti dei due angeli bolgiani sono invece un riflesso spontaneo del grande cherubino che il Finelli aveva scolpito e che doveva essere poi collocato sotto la pala dell'altare nel vicino cappellone di S. Francesco Saverio.

Con ciò siamo giunti ad un punto di vista molto importante per la produzione napoletana del Bolgi, e allo stesso tempo siamo ritornati al problema iniziale del presente articolo: le interferenze sempre nuove tra Bolgi e Finelli, sfociate anche in attribuzioni incerte e sbagliate. Così gli splendidi candelabri nella Chiesa dei SS. Apostoli furono attribuiti al Finelli fin dal XVII secolo, nonostante la firma inequivoca con il nome del Bolgi quale *inventor* e la data ben leggibile del 1653 [97]. Sono creazioni altamente rimarchevoli per la loro fantasiosa invenzione, esaltate dal Parrino come «opera la più rara, ed unica al Mondo». Visti dal davanti, i candelabri nascondono le coppie di putti sospesi in aria, che alle spalle del toro e del leone rialzano la croce, ricordando fortemente i putti del cornicione del baldacchino (cfr. fig. 19). Ci sono altri dettagli in cui il Bolgi è memore della collaborazione alla mole enea di S. Pietro. L'animazione figurativa dei candelabri, l'aspetto svelto e pieno di slancio, lo sciolto concorso di tutti gli elementi, il gioco cromatico delle parti dorate a fuoco e di bronzo scuro, la concavità dei piedestalli sotto gli angeli sono tutti elementi che traggono origine in modo inconfondibile dal baldacchino. La composizione degli angeli stessi si deve agli angeli in stucco sotto il ciborio provvisorio che aveva preceduto la versione in bronzo. Bolgi non l'aveva visto, ma ne dovevano esistere dei disegni, se a Girolamo Frezza era ancora possibile eseguirne una incisione tanti anni dopo [98]. Gli angeli ai SS. Apostoli si appoggiano talmente a quelli attorcigliati intorno alle stanghe che sorreggono il cielo del primo baldacchino, che la loro funzione portante, ancora riconoscibile a Roma, qui finisce in una farsa. A stento le mani riescono a toccare le lampade che sorreggono, le quali, ciononostante, sembrano piuttosto librarsi in aria che non gravare sulle figure sottostanti. Anche le stesse lampade sono ispirate alla decorazione dell'altare maggiore di S. Pietro. Nel 1639 il Bolgi era stato pagato per i modelli di due lampade, che in seguito furono gettate in bronzo da Cesare Sebastiani [99], destinate alla *confessio* di S. Pietro e di una similarità convincente con le corone dei candelabri ai SS. Apostoli. Nella parte inferiore il Bolgi mescola, alla maniera del Fanzago, motivi vegetali, animali e geometrici, ma con il drappeggio si dichiara ancora "classicista". Un classicista tramutato però, che nel frattempo è stato profondamente influenzato dall'arte del Duquesnoy. Davanti all'impostazione quasi manierista e al trattamento pastoso

97) Cfr. C. CELANO, *Delle Notizie del Bello, del Antico e del Curioso della Città di Napoli*, Napoli 1692, 2ª ed. Napoli 1724, I, p. 175; D. A. PARRINO, *Nuova Guida de' Forestieri*, Napoli 1700, 2ª ed. Napoli 1712, p. 225 sg.; DE DOMINICI, *op. cit.* a nota 18, III, p. 360; G. SIGISMONDO, *Descrizione della città di Napoli e i suoi borghi*, Napoli 1788-89, I, p. 119; G. A. GALANTE, *Guida Sacra della Città di Napoli*, Napoli 1872, ed. a cura di N. SPINOSA, Napoli 1985, p. 34; CAMPORI, *op. cit.* a nota 15, p. 95; B. C. K., *op. cit.* a nota 13, p. 581; MARESCA DI SERRACAPRIOLA, *op. cit.* a nota 25, p. 143; J. HESS, in PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 254, n. 3; RICCOBONI, *op. cit.* a nota 13, p. 185; R. MORMONE, *Le sculture di Giuliano Finelli nel Tesoro di S. Gennaro in Napoli*, Napoli 1956, p. 13. La correzione è implicita in O. POLLAK, s.v. *Bolgi*, in THIEME-BECKER, *Künstlerlexikon*, IV, 1910, p. 224, ed esplicita in MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 157 (rist. 1994, p. 227).

98) Pubblicato da BONANNI, *op. cit.* a nota 43, tav. 48; più precisamente possiamo indicare, come modelli per i candelabri, i due angeli posteriori.

99) Cfr. POLLAK, *op. cit.* a nota 20, reg. 1617. Da un documento riguardante la fusione delle lampade si apprende che dovevano avere l'aspetto di «due cornucopij» (*ibid.*, reg. 1618).



FIG. 23 - NAPOLI, Chiesa dei SS. Apostoli, tribuna sinistra: G. FINELLI, Angelo di bronzo.



FIG. 24 - NAPOLI, Museo di Capodimonte: A. ALGARDI, Disegno di una figura di Fama.

dei capelli non si può negare questo impulso stilistico.

Quanto più vigorosi si presentano i due angeli di bronzo appesi nell'immediata vicinanza dei candelabri sui pilastri del coro (figg. 23, 25). Ovviamente anch'essi, nel passato, avevano la funzione di sorreggere delle lampade in modo molto artificioso. Per questi messi celesti, incantevolmente leggiadri sullo sfondo del marmo bianco, è stata ipotizzata una decorazione coerente con i candelabri del Bolgi e quindi la sua paternità [100], ma altre opinioni vi videro la mano del Finelli [101]. L'attribuzione al Bolgi e il nesso programmatico si possono ribattere sulla base di un pagamento *ad anonymum* dell'anno 1642, «per due crocchi di ferro per mettere gli Angeli di bronzo» [102]. Il Bolgi non giunse a Napoli che un decennio più tardi; il già citato documento romano del 1639, che la Nava Cellini ha messo in rapporto con gli angeli dei SS. Apostoli, in realtà si riferisce alle lampade dell'«Altare de S.mi Apostoli»,

100) Cfr. NAVA CELLINI, *La scultura a Napoli* cit. a nota 13, p. 814; LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, p. 164; GELAO, *op. cit.* a nota 10, p. 338; D. PAGANO, in *Napoli Sacra*, 2, 1993, p. 104.

101) Cfr. G. M. DE POMPEIS, *Poche notizie storiche della Basilica dei Santi Apostoli*, Napoli 1891, p. 15; anche MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 157, n. 51 (rist. 1994, p. 227 nota 51), ritenne possibile la paternità finelliana.

102) Cfr. F. STRAZZULLO, *La chiesa dei SS. Apostoli*, Napoli 1959, p. 77.

cioè della *confessio* di S. Pietro[103]. La distanza di almeno undici anni tra gli angeli e i candelabri difficilmente permette di presumere un progetto unitario. Nel 1642 o negli anni precedenti, se furono terminati prima, a Napoli c'era uno solo scultore che – essendo a conoscenza delle tendenze pienamente barocche a Roma – avrebbe potuto realizzare opere di questo genere: il Finelli, che per il lavoro in bronzo si era appena fatto conoscere con le prime statue per la cappella del Tesoro. La fattura dei capelli nei due angeli grandi del baldacchino – ricordiamoci di aver attribuito tutte le loro parti "anatomiche" al Finelli, comprese le teste – come anche nelle teste dei cherubini alati sopra i medaglioni a mosaico ai lati dell'altare Filomarino, opere quasi certamente finelliane, si accorda con quella dei due angeli sospesi ai SS. Apostoli[104]. Stilisticamente ancora più vicino gli è il ritratto di Giovanni Battista d'Aste a S. Maria in Via Lata, anch'esso attribuito al Finelli[105], nel quale i capelli si riuniscono in ciocche grosse e "pettinate" in alto sulla fronte, e paragonabile all'angelo di destra. I capelli di quello a sinistra invece sono modellati con più morbidezza e sono inoltre dorati. Contrariamente ai due angeli dei candelabri, Finelli variò i capelli, i gesti ed il panneggio nel senso dei "contrapposti" che – secondo l'esempio del Bernini – cercò di creare in tutte le sculture come paio. A tale riguardo, gli angeli discendono in diretta linea dai loro fratelli sull'altare maggiore di S. Agostino (cfr. fig. 7). Quanto alla fisionomia, almeno l'angelo a sinistra assomiglia agli angeli che il Finelli ha scolpito per la stessa Chiesa dei SS. Apostoli, oggi collocati nella Cappella Antinori, ma quivi giunti solo dopo la demolizione della Cappella di S. Martino (fig. 26)[106]. Pur essendo idealizzati, i tratti del viso, conformi al soggetto celeste, sono meno generici e meno arrotondati che nei vicini angeli del Bolgi. Questa



FIG. 25 - NAPOLI, Chiesa dei SS. Apostoli, tribuna destra: G. FINELLI, Angelo di bronzo, particolare.

103) Cfr. POLLAK, *op. cit.* a nota 20, p. 425, regg. 1617 e 1618. MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 191 (rist. 1994, p. 211), ha previsto la tentazione di ricorrere a questo documento per gli angeli napoletani, nella quale cadde NAVA CELLINI, *La scultura a Napoli* cit. a nota 13, p. 824, n. 115. *Contra*, vedi LATTUADA, *op. cit.* a nota 1, p. 164.

104) Vedi *supra* nota 59.

105) L'attribuzione da parte di NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, pp. 23 e 29, n. 21; EAD., *op. cit.* a nota 5, pp. 30 e 39, n. 8, è stata generalmente accettata (cfr. LAVIN, *op. cit.* a nota 55, pp. 52 sg., 177 e 52, n. 6; PASTORELLI, *op. cit.* a nota 13, p. 193; ZANUSO, *op. cit.* a nota 6, p. 806) e viene condivisa dallo scrivente. Anche in questa mezza figura il vestito è parzialmente dorato per accrescere l'effetto cromatico.

106) I due angeli sul timpano, come i capitelli dell'altare della Cappella Antinori, possono condurre erroneamente ad un'identificazione con le «statue, et capitelli di bronzo che sta lavorando per la cappella che detto Flaminio [Antinori] sta facendo nella loro Chiesa di SS. Apostoli», per i quali Finelli fu pagato il 3 luglio 1650 (cfr. D'ADDOSIO, *op. cit.* a nota 96, p. 184), tanto più che già nel contratto tra Flaminio Antinori e i padri teatini nel 1639 erano previste «due statue di marmo che esprimano due virtù» per il timpano dell'altare (Napoli, Archivio di Stato, Notai del '600, 802/42 (41), f. 231*v*). La notizia sulla loro destinazione originale (come anche sulla loro paternità finelliana) viene data nel manoscritto di L. GUARINI, *Descrizione della Chiesa de' SS. Apostoli*, Napoli, Biblioteca Nazionale, Fondo S. Martino 527, p. 77 (vedi anche



FIG. 26 - NAPOLI, Chiesa dei SS. Apostoli, Cappella Antinori: G. FINELLI, Angelo di marmo.

coppia di angeli è impressionante soprattutto per l'effetto del fluttuare in aria, che a Roma era appena diventato una sfida per gli scultori. Per risposta, il Bernini trovò delle soluzioni sempre nuove: ne sono esempio i rilievi nelle loggie delle reliquie, i monumenti ad Alessandro Valtrini e Ippolito Merenda, la tomba di Suor Maria Raggi, il rilievo con l'estasi di s. Francesco nella Cappella Raymondi, culminanti nell'*elevatio* della s. Teresa. Ma anche l'Algardi non tardò ad accogliere la nuova tematica. Il suo disegno per la figura alata della Fama (fig. 24), nel movimento irrequieto e nella gracilità eterea, dimostra una somiglianza inaspettata con gli angeli dei SS. Apostoli, specialmente con quello di sinistra. Se sono veramente del Finelli, queste magnifiche creature aggiungano un'altra prova al fatto che il suo periodo napoletano non provocò nessun isolamento artistico, ma si svolse in sintonia e in uno scambio continuo con le tendenze più moderne di Roma, con particolare attenzione per l'arte dell'Algardi [107]. I suoi angeli riflettono forme essenzialmente romane, in quel tempo sconosciute nell'ambiente napoletano.

p. 75). Il Guarini, ultimo priore dei Teatini napoletani prima della secolarizzazione del 1818, ha ricapitolato tutte le carte d'archivio: «Queste Vittorie furono fatte per la Cappella di S. Michele, e furono apprezzati per quella ducati 700 ma poi non si posero, et si posero qui». La qualità dell'angelo di sinistra supera di gran lunga quella dell'altro, in cui possiamo riconoscere la mano di un allievo del Finelli.

107) Sui rapporti fra i due artisti, molto più stretti di quanto si pensasse finora, ho in preparazione un altro articolo in cui esporrò anche testimonianze inoppugnabili della loro durevole amicizia sin dai primi anni dopo che l'Algardi si era stabilito a Roma. Qui rimando solamente alle opere finelliane particolarmente vicine allo stile del suo collega bolognese, tra le quali numerose che per lungo tempo hanno recato l'attribuzione all'Algardi, come i ritratti di Domenico Ginnasi nella Galleria Borghese e di Paolo Spada nella omonima galleria, il busto di Francesco Bracciolini nel Victoria and Albert Museum di Londra e il busto d'ignoto della collezione Montebugnoli a Bologna (in cui vedo raffigurato un membro della famiglia Sacchetti), le mezze figure dei due Peretti nei Musei Statali di Berlino, lo Scipione Borghese al Metropolitan Museum di New York, la testa di Nerva nel Palazzo dei Conservatori. Al mio avviso, anche il cosidetto «Laudivio Zacchia» (Berlino), che in verità mostra l'effigie dell'ambasciatore austriaco Hans Kevenhüller, va sottoposto ad un nuovo esame stilistico-critico, perché l'attribuzione all'Algardi, che in larga misura si basava sull'identificazione della persona rappresentata, è piuttosto incerta e forse va modificata a favore del Finelli. A parte una serie di opere dove l'Algardi negli anni '30 e '40 sembra ispirarsi all'iconografia o allo stile del Finelli (busti di Roberto e Lelio Frangipane: Roma, S. Marcello al Corso; ritratto a mezza figura di Giovanni Garzia Millini: Roma, S. Maria del Popolo; busto di Jan Savenier, Roma, S. Maria dell'Anima; modello in terracotta per il busto di Paolo Emilio Zacchia: Londra), fu piuttosto lo scultore carrarese, in molte sue opere più mature, ad accogliere idee importanti dell'Algardi, sia nella ritrattistica (Giuseppe Bonanni: Roma, S. Caterina da Siena a Magnanapoli; G. B. Soria: Roma, SS. Luca e Martina, da me attribuito al Finelli) che anche nelle figure (statua di s. Bonito: Napoli, S. Domenico; statue di s. Domenico e s. Andrea Avellino: Napoli, Cappella del Tesoro di S. Gennaro). È dovuto a questo scambio artistico-culturale se il Finelli si allontanò dalle sue fonti 'toscane' e si avvicinò sempre di più ad un'arte di ispirazione 'bolognese' e di stampo lanfranchiano. Ci sono perfino delle opere in cui la questione attributiva appare per il momento irrisolvibile in via definitiva, come lo splendido busto d'ignoto a Kingston Lacy, di proprietà del National Trust.

Con i candelabri del Bolgi e gli angeli del Finelli, alla decorazione della Chiesa dei SS. Apostoli si aggiungono, oltre agli affreschi del Lanfranco e all'altare Filomarino, altri due segni distintivi che le conferiscono un carattere "romano", riscontrabile anche nella Cappella Antinori, seppure in maniera meno ovvia. I contratti stipulati nel 1639 e nel 1642 tra Flaminio Antinori e i padri teatini parlano molto dettagliatamente dell'aspetto futuro del sacello familiare [108]. Un parente del committente, il padre Ludovico Antinori, era risponsabile del disegno generale che, come elemento centrale, prevedeva una statua di bronzo più grande del naturale, probabilmente raffigurante Don Francesco Olimpio, del quale ci si aspettava che sarebbe stato canonizzato poco dopo [109]. La direzione dei lavori doveva essere affidata ad un solo artefice [110], che possiamo identificare col Finelli, la cui attività nella cappella è documentata nel 1639 e nel 1650 [111]. Dallo scultore delle famose statue di bronzo della Cappella del Tesoro ci si poteva aspettare che avrebbe soddisfatto in modo adeguato le esigenze della commissione. Come principale scultore di ritratti a Napoli, era inoltre predestinato per le mezze figure del fondatore della cappella e di suo fratello, anch'esse parte del programma della decorazione fin dall'inizio [112]. Esistono molteplici ipotesi sulla loro paternità e datazione; purtroppo neanche i documenti riguardanti la cappella da me ritrovati contengono informazioni sull'artista impiegato. L'iscrizione al di sotto del ritratto di Flaminio Antinori (fig. 27) indica il 1652 come data della collocazione; la lapide è stata sostituita nel Settecento, ma anche prima il De Lellis, nei suoi *Discorsi* del 1654, la riferì con questa data [113]. Ma lo stesso autore avvertì

108) Napoli, Archivio di Stato, Notai del '600, 802/42 (41), ff. 230*r*-234*v* (*Concessio Cappellae* del 7 novembre 1639); *ibid.*, 802/46, ff. 18*v*-22*v* (convenzione del 1 febbraio 1642). Un terzo contratto, del 20 maggio 1656 (*ibid.*, 309/16, ff. 343*r*-349*v*), nulla dice sulla decorazione.

109) Nel contratto del 1639 si legge sulla futura decorazione che «In tal disegno vi sia una statua di bronzo indorata alta otto palmi da porsi sopra l'altare». Il teatino Francesco Olimpio era deceduto il 21 febbraio 1639 in fama di santo (cfr. A. BULIFON, *Giornali di Napoli dal MDXLVII al MDCCVI*, a cura di N. CORTESE, vol. I, Napoli 1932, p. 172). Il DE LELLIS, *Aggiunta* cit. a nota 4, II, p. 38 sg., riporta, a proposito della cappella, che «in essa giace sepolto il Corpo del P. D. Francesco Olimpio, di cui fú tanta ancor esso vivente la fame della sua gran bontà, che Flaminio Antinori Signor di Brindisi tenendo per securo, che in riguardo delle sue singolarissime virtù christiane, e meravigliosi fatti operati, dalla Santa Sede Apostolica col progresso di qualche tempo, si saria quello riposto nel Catalogo de Beati, e de Santi, volle prendendosi per sé, e per la sua famiglia la detta Cappella, destinarla anche per propria di esso Padre Francesco all'hora quando fusse dichiarato Beato dall'Apostolica Sede, e con esponersi in publico il suo Corpo, ponersi la sua Imagine, e togliersi quella del B. Andrea» . La cappella ha mantenuto il patrocinio di s. Andrea Avellino fino ad oggi.

110) Il contratto del 1639 predispone che «sia tenuto Detto signor flaminio farlo secondo che determinerà et volera dello D. Ludovico con farla lavorare da quello Artefice che detto D. Ludovico vorrà» (Archivio di Stato di Napoli, Notai del '600, 802/42 (41), f. 232*v*.).

111) Archivio Storico del Banco di Napoli, Banco della Pietà, giorn. di cassa, matr. 318, f. 257*v* (15 dicembre 1639); *ibid.*, Banco A.G.P., giorn. di cassa, matr. 272, f. 266*r* (30 luglio 1650). I «capitelli di bronzo» menzionati nel pagamento del 1650 saranno stati concepiti ad imitazione di quelli del baldacchino, da dove deriva anche la preziosa ornamentazione dell'architrave.

112) Il contratto del 1639 prevedeva che «in detto disegno vi siano ... due altre mezze Statue In memoria di detto Flaminio et del quondam Illustrissimo monsignor di seracusa olim suo fratello con le loro Inscriptioni di petaffj» (f. 231*v*). In quello del 1642 si legge de «le due mezze Statue da lati una di monsignore di Seracusa b.m. suo fratello, et l'altra del detto Flaminio con le sue inscrittioni, et arme della fameglia» (f. 22*r*). Cfr. inoltre la *Platea della Venerabile Chiesa e Casa di SS. Apostoli di Napoli fatta nell'anno 1697* (Biblioteca Nazionale di Napoli, Fondo S. Martino, 471, I, f. 130*v*), dove si dice che «nella quale Cappella fussero li nostri padri tenuti farci due mezze statue da ponerli nelli lati di essa, una di monsignore di Siracusa, et l'altra d'esso flaminio con le loro inscrittioni, et epitaffij».

113) C. DE LELLIS, *Discorsi delle Famiglie Nobili del Regno di Napoli*, vol. I, Napoli 1654, p. 342. In realtà non si tratta di una tomba, ma di un cenotafio; Fabrizio fu sepolto nella Chiesa di S. Maria *Sucurre Miseris*. Dopo il restauro della cappella nel Settecento, oltre le mezze statue non rimase nulla dei due monumenti. Secondo l'iscrizione sotto l'effigie di Flaminio, il pronipote di esso, Giuseppe Domenico Antinori, avrebbe rinnovato il sepolcro trascurato nel 1758 (per i documenti concernenti la ristrutturazione ad opera del marmoraro Gennaro di Martino negli anni 1757-1763, cfr. STRAZZULLO, *Documenti per la storia della Chiesa dei SS. Apostoli*, in *ArchStorProvNap*, N.S., 36, 1956, p. 269, n. 1).



FIG. 27 - NAPOLI, Chiesa dei SS. Apostoli, Cappella Antinori: A. BOLGI (su disegno di G. FINELLI?), Busto di Flaminio Antinori.

che il «ricco tumolo di finissimi marmi, con statue», commissionato da Flaminio per suo fratello, quando scrisse era «non ancora rizzato, per non essere ancor detta Cappella compita». Sempre nel 1654, in altra sede De Lellis scrisse che nella cappella «si ritrovano incisi li seguenti Epitaffij, che veniranno collocati sotto delle statue di coloro, à quali veggono fasti»[114]. Le sculture, dunque, non sono databili nel 1652 e neanche prima del 1654.

Alcuni autori hanno voluto attribuire entrambe le sculture al Finelli, altri hanno proposto un allievo napoletano dello scultore carrarese[115]. A parte le circostanze cronologiche, che impediscono l'attribuzione al Finelli dell'esecuzione concreta, sicuramente le due sculture non sono opera di un solo autore, viste le forti differenze di qualità che separano il busto di Flaminio, sovranamente respirante e modellato accuratamente, da quello molto più fiacco e inespressivo di Fabrizio. Per spiegare queste diversità non basta che in un caso l'effigiato fosse ancora in vita, mentre per l'altro lo scultore doveva ritrarre una persona defunta. È stato osservato che nel Flaminio Antinori certi dettagli si avvicinano alla maniera del Bolgi[116]. Per quanto riguarda il trattamento della barba e dei capelli, con le traforazioni irregolari e l'uso molto lieve del trapano, i paralleli con opere napoletane, come i busti di Giovanni Camillo Cacace e Francesco Filomarino, sono palesi. Con quello del Cacace il ritratto di Flaminio condivide la struttura del volto, costituita da volumi convessi e incurante della muscolatura, da cui risulta un'apparenza un po' gonfiata. Un soffio di contentezza di sé subentra al fervore che normalmente è proprio ai ritratti finelliani rivolti verso l'altare. Neanche nelle mani lo scultore rispettò la struttura anatomica. La morbidezza cerosa del lembo del manto che spunta sopra il cuscino è altrettanto caratteristica per il Bolgi, ma più tipiche ancora sono le grandi curvature sciolte del drappeggio. Tali formazioni circolari, con aperture a forma d'imbuto e dai bordi taglienti, si incontrano già nelle vesti di s. Elena.

A dispetto di tutto ciò, è da presumere che tanto il ritratto di Flaminio quanto l'altro della

114) DE LELLIS, *Parte seconda* cit. a nota 4, Supplemento, p. 107.

115) Cfr. RICCOBONI, *op. cit.* a nota 13, p. 185; F. STRAZZULLO, *Schede per Giuliano Finelli, G. Mencaglia e D. Lazzari*, in *Il Fuidoro*, IV, 1957, p. 143; ID., *op. cit.* a nota 102, p. 62, n. 30; BLASIO, *op. cit.* a nota 13, I, p. 78.

116) Il discepolo del Finelli a cui la NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 30, n. 30, ha attribuito i busti, sarebbe stato sotto l'influsso stilistico del Bolgi; più tardi la studiosa non volle escludere Bolgi stesso come autore (*op. cit.* a nota 5, p. 40, n. 17). La validità delle sue osservazioni, però, va limitata alla sola effigie di Flaminio Antinori.

cappella risalgano a disegni del Finelli, ed è anche possibile che egli stesso ne abbia iniziato la realizzazione in marmo. Abbiamo visto che fu impegnato nella decorazione immediatamente dopo la concessione della cappella, e quanto all'impostazione, sia dell'uno che dell'altro ritratto, essi sono opere tipicamente finelliane. Il gesto devozionale di Flaminio, il suo contegno calmo e dignitoso, l'espressione nobile e la cosciente ostentazione del proprio peso sociale sono particolari che si trovano identici nella statua di Cesare Firrao a S. Paolo Maggiore. Come nella mezza figura di Gennaro Filomarino, altra statua finelliana nella Chiesa dei SS. Apostoli, la persona raffigurata è – per così dire – chiamato fuori dalla sua lettura. Il modo di coinvolgere libricino e gesto in un'unica azione deriva dall'arte funeraria romana del tempo, specialmente dal monumento algardiano a Giovan Garzia Mellini, ma esiste anche un precedente tra le opere del Finelli, quale la tomba di Domenico Ginnasi a S. Lucia alle Botteghe Oscure. Il motivo del cuscino era ignoto a Napoli; spetta al Finelli, con il suo monumento a Giulio Antonio Santori, di averne arricchito la scultura sepolcrale a Roma [117]. Ritengo, non in via definitiva, ma ipotetica, che il Finelli abbia lasciato i modelli per i ritratti della Cappella Antinori (forse aveva già cominciato il Flaminio) quando se ne andò da Napoli nel 1650, dove sarebbe tornato dopo aver portato a termine le commissioni per il re di Spagna. Arrivata la notizia della sua morte a Roma, Flaminio Antinori assunse la nuova stella della ritrattistica napoletana, Andrea Bolgi.

Esattamente questo caso si verificò per il famoso busto di Giovanni Camillo Cacace (fig. 28). Per la decorazione della sua cappella familiare, il reggente della Cancelleria si era rivolto al Fanzago nel 1642 [118]. Dieci anni più tardi, per i busti con il proprio ritratto e di suo zio Francesco Antonio De Caro, nonché per le figure intere di sua madre Vittoria e dell'altro zio Giuseppe, il Cacace scelse il Bolgi [119], che il 10 feb-

117) È ben probabile che un'invenzione finelliana sia alla base anche della mezza statua di Fabrizio Antinori. Conosciamo il gesto orante, con le palme delle mani fortemente separate, il toccare tenero delle punte delle dita, da altri ritratti funebri del Finelli. Il lembo della mozzetta, che tra le braccia alzate cade sul cuscino, ricorda il ritratto del card. Bandini a S. Silvestro al Quirinale. La modulazione dei capelli, della pelle del viso e dell'abito sacerdotale, comunque, non trova riscontro nella tecnica né del Finelli né del Bolgi. Tutto è più schematico, più meccanico, più rigido; non viene espressa la natura morbida della parte inferiore del vestito. La barba e la capigliatura sono debolmente differenziate da semplici scalfiture. Per la statua di Fabrizio, dunque, è da presumere uno scultore napoletano, probabilmente Bartolomeo Mori, che, insieme con il marmoraro Pietro Antonio Valentini, il 14 novembre 1657 ricevette la notevole somma di 250 ducati, per «statue et altri lavori di marmi finiti alla sudetta cappella della fameglia de antinori» (cfr. A. ALABISO, in *Civiltà del Seicento a Napoli* cit. a nota 1, p. 201; da un controllo sul documento sappiamo che si trattava di un pagamento a saldo e non, come ha sostenuto la Alabiso, di un anticipo). Dal documento si evince che Mori avesse portato a termine i ritratti lasciati incompiuti dal Finelli (cfr. anche R. MIDDIONE, in GALANTE, *op. cit.* a nota 97, p. 44, nota 131; R. LATTUADA, *Andrea Falcone, scultore a Napoli tra classicismo e barocco*, in *StorArte*, 54, 1985, p. 164, n. 31; D. M. PAGANO, in *Napoli Sacra*, 2, 1993, p. 102). Queste congetture si basano sull'ipotesi infondata di STRAZZULLO, *op. cit.* a nota 102, p. 62, n. 30, secondo il quale le «statue» del pagamento al Finelli del 1650 sono identiche alle mezze figure. Ma è consigliabile ritenere che quelle fossero destinate al sontuoso momumento di cui non resta traccia (v. nota 106). Alcune affinità esistono tra il ritratto di Fabrizio e quello di Mattia Pironti a S. Maria del Presidio (1660 circa), per cui ALABISO, *op. cit. supra*, p. 201, e LATTUADA, *op. cit. supra*, p. 164, n. 31, ammettono l'attribuzione del ritratto del Pironti al Mori, che però ha suscitato le proteste di G. G. BORRELLI, *Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento*, in *StorArte*, 54, 1985, p. 151, n. 57. Se il Mori ha lavorato al ritratto del Pironti, egli dimostra comunque di avere profondamente compreso le soluzioni formali del Finelli. Gli vorrei attribuire il busto funebre di Ottavio Guidati a S. Teresa agli Studi, dell'anno 1652. F. STRAZZULLO, *Architetti e ingegneri napoletani dal Cinquecento al Settecento*, Napoli 1969, p. 43, n. 5, ha potuto rintracciare alcune opere minori del Mori degli anni dal 1664 al 1668 e stabilire che lo scultore morì prima del 29 maggio 1670.

118) Cfr. LATTUADA, *op. cit.* a nota 117, p. 160; CANTONE, *op. cit.* a nota 96, pp. 270-274; V. PACELLI, *La cappella Cacace in San Lorenzo Maggiore: un complesso barocco in una basilica gotica*, in *RicSeicentoNap*, 5, 1986, pp. 171-200.

119) DE DOMINICI, *op. cit.* a nota 18, p. 390, e P. FOGACCIA, *Cosimo Fanzago*, Bergamo 1945, p. 208, erroneamente le attribuirono al Fanzago; anche NAVA CELLINI, *La scultura a Napoli* cit. a nota 16, p. 813, si è pronunciata in favore di un disegno generale dell'artista bergamasco.



FIG. 28 - NAPOLI, Chiesa di S. Lorenzo, Cappella De Caro-Cacace: A. BOLGI (su disegno di G. FINELLI), Busto di Giovanni Camillo Cacace.

braio 1652 dapprima promise di terminare le statue dei due adoranti entro un anno, «conforme li disegni di Creta fatti da esso Andrea» [120]. In più – cosa assai rara negli istrumenti notarili, di solito propensi a formulazioni più sobrie – Bolgi promette di fare le statue «tutte di sua propria mano, et di tutta perfettione et adoprar quanto di virtu esso Andrea sá In questa professione et da hoggi avanti non lasciare mai mano dall'opera predetta». Evidentemente non ha mancato alla parola data, perché non è stato superato lo stretto limite di tempo: la firma e la data del 1653 sono orgogliosamente incise negli zoccoli delle due statue che nella cappella, davanti alle vertigini delle incrostazioni fanzaghiane, sembrano volare tra le nuvole.

Com'è noto, anche il busto di Giovanni Camillo Cacace è firmato con il monogramma del Bolgi sotto il braccio destro. Alcuni anni fa è stata rinvenuta una copia del testamento del committente, che fu redatto il 2 agosto 1649. Contiene un codicillo senza data, secondo cui le due statue venivano date in opera al Bolgi, mentre i busti dovevano essere lavorati dal «cavaliero Giuliano Finelli, il quale già ha fatto in carta il disegno della mia testa». Il Finelli, che aveva già ricevuto un anticipo di 50 ducati, doveva averlo disegnato poco prima della sua partenza. Il codicillo pare che fosse stato aggiunto al testamento poco dopo il contratto col Bolgi nel febbraio 1652, poiché le due statue non erano ancora state eseguite. Prima che il Bolgi le terminasse, il Finelli doveva cominciare a lavorare ai busti; se non fosse tornato in tempo, anche questa commissione sarebbe stata affidata al Bolgi [121]. Il ritorno del Finelli andò per le lunghe, e dieci giorni dopo la sua morte, avvenuta il 16 agosto 1653, il Bolgi – preferito al Finelli già tanti anni prima – fu incaricato di eseguire anche i ritratti [122]. È dato per scontato, comunque, che ci fu un disegno del Finelli; è pre-

120) Napoli, Archivio di Stato, Notai del '600, 1032/15, f. 68r. Per le due statue venne fissato un prezzo di 800 ducati, dei quali il Bolgi aveva già ricevuto 250 ducati (R. PANE, in *Seicento napoletano* cit. a nota 96, p. 111). Il 23 novembre 1652 ricevette altri 20 ducati; un altro anticipo reca la data del 14 luglio 1653 (cfr. *ibid.*, p. 110 sg.). Più tardi al citato contratto del 10 febbraio 1652 è stata allegata una carta sciolta con copiapolizze dei vari pagamenti a favore del Bolgi.

121) «... Però se lo detto Giuliano venisse in Napoli a farle tra lo tempo nel quale detto Andrea Bolgi farà le dette due statue della mia madre e del quondam Giuseppe e se ritroverà haverle finite, l'altre due quali doveva fare il detto Giuliano, si facciano dal detto Andrea, se averà fatte le prime o a soddisfazione mia o dopo la mia morte a sodisfazione degli esecutori del mio testamento» (cfr. V. PACELLI, *L'ideologia del potere nella ritrattistica napoletana del Seicento*, in *BSt Vichiani*, 16, 1987, p. 224 sg.).

122) È del 26 agosto il contratto sulle «due mezze statue di marmo, seu dui busti senza braccia, cioè uno d'esso Regente et l'altro del quondam signor francesco antonio de Caro conforme li modelli di creta che farà detto Andrea á sodisfatione del detto Signor Regente, et le statue predette seu busti promette detto Andrea farle tutte di sua propria mano,

sumibile che il Bolgi in una abilissima operazione abbia tradotto in marmo anche un modello finelliano [123].

Le sculture di S. Lorenzo giustificano l'altissima lode che hanno raccolto. Il ritratto di Giovanni Camillo è l'attrazione assoluta di tutta la cappella. Esibisce un dominio dello spazio circostante come ci hanno abituato le opere migliori del Bernini, ma anche del Finelli. Nella struttura e nell'effetto segue l'esempio dato col famoso Scipione Borghese berniniano, di vent'anni prima: due segmenti d'arco delineano il petto, il più grande sopra, il più piccolo sotto. Per fingere il movimento, la spalla destra è sporta in avanti, ed a destra è volto anche il capo di Giovanni Camillo, il cui volto è colto in un momento di loquacità gioviale. L'alto grado di vitalità, che il Bolgi seppe incorporare in questo busto, risulta mancante nei suoi ritratti romani; quasi all'improvviso è giunto ad un livello inaudito.

Da quando siamo a conoscenza del fatto che esisteva un disegno del Finelli, si può mettere in dubbio se il Bolgi sarebbe stato capace da solo di una tale crescita qualitativa. Questi dubbi vengono rafforzati dalla contemplazione del secondo busto nella cappella. Il ritratto di Francesco Antonio De Caro, per il quale non si hanno notizie di un disegno finelliano, trae origine dalla ritrattistica propria del Bolgi: una faccia vuota di vivezza, anche se non superficiale, che per il grado di espressività è allo stesso livello del busto della Frangipani (cfr. fig. 13). Questa caratteristica si riscontra anche nei tratti quasi mummificati del volto delle due figure in ginocchio, la cui vivacità è dovuta esclusivamente alle vesti svolazzanti. Messi a confronto, i busti di Giovanni Camillo e Francesco Antonio, in fondo, dimostrano la stessa distanza tra di loro che si riscontra tra i busti della Frangipane e di Maria Barberini-Duglioli. L'abilità compositiva del Finelli è conciliata con il trattamento delle superfici proprio del Bolgi. Nella modulazione iperfine della barba e della capigliatura non divergono tanto l'uno dall'altro, provando entrambi una preferenza per l'irregolarità e applicando una tecnica eccezionale, col fine di effetti tanto ariosi quanto "rischiosi". Nella testa, cioè per la presentazione della personalità, il Bolgi aderì alla comprensione psicologica del Finelli. Pieno di orgoglio, il celebre giureconsulto allunga il collo carnoso; sotto i baffi traspare un sorriso furbo e recondito: l'immagine di una persona intelligente, ironica, sicura di se stessa, i capelli disordinati, caratterizzando quindi il settantacinquenne come uno spirito ancora vivace e tendente in molte direzioni. A Napoli, il Bolgi era l'unico scultore capace di riprodurre quella rara espressività dei caratteri psicologici del Finelli.

Neanche per il virtuosismo stava dietro al suo ex-rivale. Nella testa del Cacace l'unico segno distintivo è il modo morbido dello scalpellare che il Bolgi sovrappone alle sue opere come un filtro diffusore, laddove il Finelli definisce le forme in maniera molto più netta e tagliente. Diversamente dalle teste, nella fattura virtuosistica i due busti nella cappella concordano in pieno. Come in opere finelliane, i materiali sono compresi nel loro specifico tessuto, ma resi più morbidi e rotondi. Sulle braccia, la toga pesante sembra avere una densità degna di una lamina di piombo. La profondità del busto è molto inferiore a quanto siamo abituati dal

et di tutta perfettione, et adoprarvi quanto di virtù esso Andrea sape in questa professione, et da hoggi avante non lasciare mai mano dal opera predetta» (Napoli, Archivio di Stato, Notai del '600, 1032/16, f. 435*r-v*).

123) La carta sciolta con le copie di polizze bancarie (vedi nota 120), tra cui un pagamento di 50 ducati «In conto de ducati trecento proposti tra noi convenute delle due mezze statue di marmo cioè mia et del quondam Signor Francesco de Caro, quali detto Andrea há da fare di sua propria mano, et di tutta perfettione, conforme i disegni di creta esistenti In potere del detto Andrea», lascia supporre un modello finelliano in terracotta. La scelta delle ultime parole è diversa da quella usata per le due figure intere, che il Bolgi dovette lavorare «conforme li disegni di Creta *fatti* da esso Andrea» (corsivo dello scrivente).



FIG. 29 - BARI, Collezione privata: A. BOLGI, Busto di Francesco Filomarino.

Finelli. In questo, il Bolgi risente le tendenze dematerializzanti del Bernini sulla soglia della tarda maturità, specialmente nel manto di Francesco Antonio, che si alza svolazzando al punto di permettere all'aria di penetrare profondamente nella stoffa. In tale misura il panneggio si era reso autonomo già nel busto di Francesco I d'Este, l'ultimo ritratto del Bernini che il Bolgi vide prima di partire per Napoli.

Ma in un senso molto più sottile aveva capito la lezione del d'Este, in quanto gli pose davanti agli occhi l'immagine umana come apoteosi. Il busto sembra alleggerito, tanto da fluttuare liberamente nell'aria. A quest'impressione contribuisce in modo decisivo la forma della collocazione: non in posa su uno zoccolo tettonico, ma su una mensola composta da una conchiglia e volute, che chiaramente rimanda al linguaggio decorativo del Fanzago. Il Bolgi ha ampliato questa lingua di marmo, già presente nella cappella, con i rami d'alloro che ne fuoriescono, un dettaglio osservabile pure al di sotto del busto di Francesco Filomarino. Le incrostazioni luccicanti della parete di fondo contribuiscono ancora all'elevazione della personalità. Sin dai primi anni '20, questo pensiero era al centro della ricerca ritrattistica del Bernini, dal taglio arcuato "alla rondine", pieno di tensione, dei busti giovanili, alla "piega dinamizzata" del secondo busto d'Innocenzo X, al drappeggio, diventato autonomo, del Francesco I d'Este fino ai piedestalli ambiziosi per il ritratto di Luigi XIV ed il tardo busto del Salvatore.

A Napoli, la rappresentativa messa in scena del personaggio per mezzo del ritratto non era solo una scelta artistica, ma un'esigenza della committenza. Nel concepire i busti di S. Lorenzo Maggiore il Bolgi non fece altro che quello che il Finelli fece con la sua statua di Cesare Firrao, in cui la consacrazione della propria persona e la coscienza del proprio valore sono intessuti in un rapporto inestricabile e pomposo. Non a caso abbiamo dato un'occhiata di sguincio alla Cappella Firrao, nella chiesa dirimpettaia di S. Paolo Maggiore. Giovanni Camillo Cacace è intervenuto personalmente nella progettazione della propria cappella per uniformarla al santuario familiare dei Firrao. Così nel contratto tra Cacace e Fanzago del 1646 troviamo dei riferimenti espliciti alla Cappella Firrao, che era appena finita, ed in effetti furono adoperati, in abbondanza, gli stessi mezzi formali – materiali, colori, ornamenti – col fine di emulare e di superare il modello nobiliare [124].

Se il Bolgi è stato chiamato a Napoli per i lavori nella Cappella De Caro-Cacace, avrà eseguito immediatamente dopo il busto di Francesco Filomarino (fig. 29). Alla famiglia dell'arcivescovo lo scultore era ben noto attraverso il suo contributo per la cappella di famiglia dei SS. Apostoli; di lui, Ascanio Filomarino si sarà accorto già durante il suo periodo romano, perché apparteneva alla cerchia più intima di Urbano VIII. Dopo esser stato assunto alla nuova carica, Ascanio a Napoli – imitando l'esempio dei Barberini a Roma – commissionò una serie di ritratti dei suoi familiari viventi e defunti. Perciò era considerato «pietoso verso le memorie di quelli che hanno illustrato la sua famiglia con l'arme e con le lettere, e che sono stati conspicui in pace e in guerra» [125]. Già i ritratti a

124) Nel contratto stipulato il 9 settembre 1646 viene pronunciato *expressis verbis* il desiderio di Giovanni Camillo di alterare il disegno fanzaghiano che aveva previsto l'inclusione di due statue di santi, col fine di una maggiore corrispondenza alla cappella Firrao (G. FILANGIERI, *Documenti per la storia, le arti e le industrie delle province napoletane*, II, Napoli 1885, pp. 227 e 229; vedi anche PACELLI, *op. cit.* a nota 118, p. 227).

125) DE LELLIS, *Aggiunta* cit. a nota 4, I, p. 67. In un altro passo, lo stesso autore notò la peculiarità della famiglia Filomarino di «essere pietosi verso le ceneri de' suoi e sottrarre dalle tenebre dell'antichità le memorie de' loro maggiori, lasciandole incise ne' marmi per riscontro della loro gratitudine e per incitamento de' posteri» (*ibid.*, p. 79). All'interpretazione del nome di famiglia Ascanio attribuì molta importanza e incluse la parola φιλαμαρῆνος («amanti dell'immortalità») nella sua impresa. Per l'iconografia del nome dei Filomarino cfr. SCHÜTZE, *op. cit.* a nota 59, pp. 314-317.

mosaico ai lati dell'altare Filomarino sono stati realizzati nell'ambito di questo culto della memoria, che vide la sua prosecuzione in numerosi ritratti in marmo. Nel Duomo Ascanio fece erigere sette monumenti ai suoi antenati, di cui tre sono sopravissuti. Delle mezze figure in essi contenute, Finelli è l'autore del Tommaso, eseguito nel 1643, e del Marco Antonio, del 1647; il suo collaboratore Giulio Mencaglia nello stesso anno eseguì quella di Giovan Battista. Il ritratto di Bari, che in origine si trovava nel palazzo Filomarino di Napoli [126], lascia supporre che anche per la famiglia del cardinale, il Bolgi assunse il ruolo che prima aveva detenuto il Finelli.

Forse anche il ritratto d'ignoto nel Museum of Fine Arts di Houston, per cui sommessamente osiamo proporre l'attribuzione al Bolgi, è risultato da questa situazione di committenza. La sua altezza impressionante è più o meno identica a quella del busto di Francesco Filomarino [127]. Il girarsi della testa trova riscontro nel ritratto di Giovanni Camillo Cacace, la forma del petto è molto simile al busto di Francesco Antonio De Caro. Anche l'attacco un po' brusco della testa sul corpo ha un parallelo nei busti della Cappella De Caro-Cacace. A Houston un ritratto imponente è attribuito alla «bottega del Bernini» e datato verso il 1675-85. Era ritenuto un ritratto di Domenico Guidi, che vi avrebbe raffigurato il suo maestro romano Algardi [128]; ma, a parte l'insufficienza della somiglianza fisionomica, vi manca la croce di cavaliere, che fu assegnata all'Algardi nel 1650 [129]. La Raggio si è pronunciata in favore di Michele Maglia come autore dell'opera. A mio avviso, è sbagliata anche questa proposta, poiché la teatralità dello scultore francese, manifestata nei suoi ritratti dei Bolognetti nella Chiesa di Gesù e Maria, è completamente estranea alla sincerità del busto di Houston. Il drappeggio "cartaceo", l'alternarsi di pieghe piatte da scodella e cavità profonde sotto i bordi, lo slancio scorrente che prende le vesti sono caratteristiche dello stile avanzato del Bolgi, presente, ad esempio, nella statua di Giuseppe De Caro. La stessa «resa volante che fu dei veri berniniani» [130] anima la statua a grandezza naturale della Madonna, che, inosservata, è esposta all'ingiuria del tempo nel giardino della parrocchia del Duomo di Carrara (fig. 30). Malgrado le tracce di disfacimento, credo di poterla assegnare all'opera del Bolgi, riguardo alla maniera dei bordi svolazzanti, con il grande motivo di ripiegamento sul grembo, molto vicina alle vesti degli adoranti nella Cappella De Caro-Cacace, ma anche alla tipologia classicheggiante del viso. L'attribuzione è da considerare insieme con un brano della *Vita* del Pascoli, dove il biografo narra che lo scultore lavorò «la statua della Vergine, che a Massa si vede nella ducal cappella». Al suo tempo era addirittura «reputata così bella, che non vi passa mai forestiere di qualità, e d'intelligenza, che non abbia curiosità di vederla» [131]. Inoltre, il Passeri riportò che la statua era tra i «certi lavori» che il Bolgi eseguì

126) Cfr. GELAO, *op. cit.* a nota 10, p. 341. Fino al 1989 era rintracciabile nel palazzo Filomarino a Palo di Colle, provincia di Bari, da dove è giunto in una collezione privata a Bari.

127) Il busto di Bari misura circa 90 cm, quello di Houston circa 88 cm. Vorrei ringraziare D. Harvey del Museum of Fine Arts per le informazioni generosamente fornitemi sui dati tecnici, sulle circostanze dell'acquisto, avvenuto nel 1973 (da Cyril Humphris, Londra), e sullo stato attuale della discussione attributiva.

128) Su proposta di D. Bershad: cfr. il resoconto della discussione critico-stilistica di J. P. MARANDEL, in *The Museum of Fine Arts, Houston. A Guide to the Collection*, Houston 1981, p. 59.

129) Cfr. MONTAGU, *op. cit.* a nota 87, p. 264, n. 22.

130) F. BOLOGNA, in *Mostra del Ritratto storico napoletano*, cat. a cura di F. BOLOGNA e G. DORIA, Napoli 1954, p. 25.

131) PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 883. Quando la vide il Pascoli, la statua era firmata. È ben possibile che il suo allestimento comprendesse anche una base con i soliti simboli dell'Immacolata – nuvole, serpente, luna –, oggi perduta, sulla quale il Bolgi firmò la sua opera (come lo fece, tra l'altro, sugli zoccoli delle figure intere di Vittoria e Giuseppe De Caro). MARTINELLI, *op. cit.* a nota 3, p. 158 (rist. 1994, p. 228), annovera la Madonna tra le «opere perdute o latenti» del Bolgi.

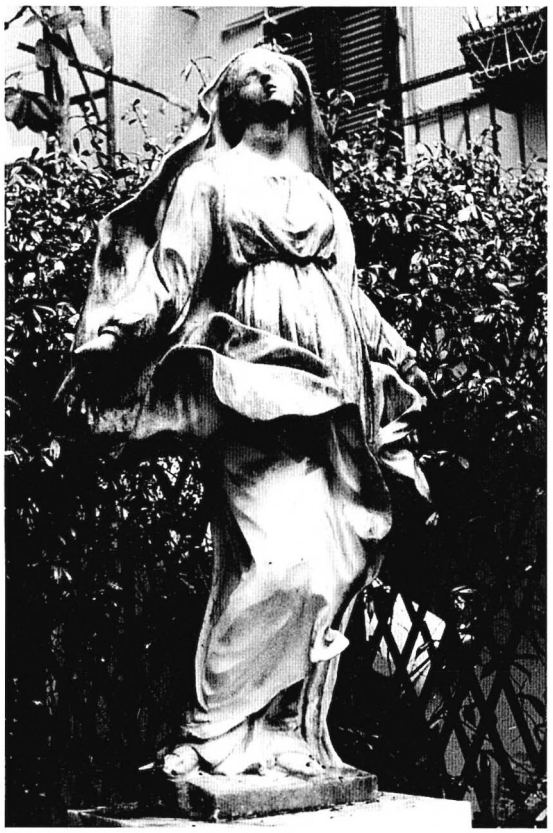


FIG. 30 - CARRARA, Duomo, Giardino parrocchiale: A. BOLGI (attr.), Statua della Madonna.



FIG. 31 - NAPOLI, Cappella del Tesoro di S. Gennaro: G. FINELLI, Statua in argento della Madonna.

per volere del duca di Massa [132], ma non era sicuro se l'avesse scolpita durante una visita nella sua patria prima del trasferimento a Napoli, oppure se da lì fosse stata spedita poco dopo. La Madonna di Carrara concorda, quanto alla posa, allo stato d'animo in estasi, al chinare della testa, con l'Assunta in argento nella Cappella del Tesoro (fig. 31). Anche in questa statua che, contrariamente ad un'opinione molto diffusa ma sbagliata, fu modellata *in toto* dal Finelli [133], la faccia è incorniciata dalle onde irruvidite della chioma e gli occhi sono illusionistica-

132) Sotto Carlo I Cybei, che governò il ducato di Massa fino al 1662, negli anni '20 si erano iniziati i lavori per l'ampliamento del palazzo ducale. La statua, da lui commissionata, è menzionata in un inventario dell'anno 1669 come situata nella cappella del Palazzo (cfr. CAMPORI, *op. cit.* a nota 15, p. 35).

133) Il 13 marzo 1636, i deputati della Cappella del Tesoro ordinarono al Finelli una «statua d'argento» (F. STRAZZULLO, *La Real Cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1978, pp. 21 sg. e 72, doc. 188). Il 31 marzo 1638, Finelli aveva già avuto 350 ducati «in conto del modello della statua della Gloriosissima Vergine da lui fatta», cioè modellata poiché era ancora da gettare in argento (F. STRAZZULLO, *La Cappella del Tesoro di San Gennaro nel Duomo di Napoli*, Napoli 1994, p. 12). Come lo Strazzullo, anche E. e C. CATELLO, *La cappella del Tesoro di San Gennaro*, Napoli 1977, p. 87, supposero che il Finelli avesse modellato solamente la testa e le mani della figura e che il resto le fosse stato aggiunto nel Settecento (cfr. anche PASTORELLI, *op. cit.* a nota 13, p. 193; P. SANTAMARIA, in PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 877, n. 41). Ma i documenti che stanno alla base di tali ipotesi non si riferiscono affatto alla statua del Finelli. Benché non fosse stata

mente ingranditi per mezzo del loro sprofondare nelle cavità oculari. La posizione dei piedi, un po' danzanti, è identica nelle due figure. L'influenza che il Finelli ebbe sulle opere del Bolgi, riconosciuta dalla Nava Cellini per i suoi ritratti napoletani [134], sembra che si estendesse pure al suo stile figurale.

È curioso vedere come il Bolgi avesse collaborato con l'artista più in vista a Napoli, Cosimo Fanzago, già prima che partisse da Roma. Nel 1648-49, durante il periodo dell'esilio romano del Fanzago dopo la fuga dalla rivolta di Masaniello, a S. Pietro i due erano impegnati, uno accanto all'altro, nella decorazione dei pilastri all'entrata della Cappella della Cattedra [135]. Credo di disporre di punti d'appoggio per due altri casi in cui i due artisti hanno collaborato a Roma. La mezza figura di Clarice Margana nel coro di S. Maria in Via Lata, quasi incontestabilmente attribuita al Bolgi [136], fa parte di un complesso architettonico ed iconografico, integrando l'altare maggiore e i monumenti funebri di Clarice e di suo marito Giovanni Battista d'Aste. Sulla base di un contratto per l'esecuzione dell'altare, il Lavin ha sostenuto che il complesso fosse stato terminato in tutte le parti nel 1643. In un altro contratto, del 10 maggio 1636, il committente, Francesco Bonaventura d'Aste, e gli scarpellini Sante e Domenico Ghetti avevano convenuto che l'altare maggiore di S. Maria in Via Lata sarebbe stato realizzato entro due anni [137]. I «depositi, e pitture, che andranno fatti in detta opera» furono però espressamente esclusi dall'obbligazione dei Ghetti. Certo che i sepolcri di Giovanni Battista d'Aste e Clarice Margana erano previsti nel progetto fin dall'inizio [138], ma nel disegno che nel 1636 servì da base per la stipula del contratto gli epitaffi con i ritratti non erano ancora inclusi [139]. Non abbiamo, quindi, alcun motivo per confermare l'ipotesi che i busti già fossero concepiti in questa prima fase della ristrutturazione della tribuna dell'altare. Un altro indizio per una realizzazione più tarda delle sepolture è il fatto che il Finelli, presunto autore della mezza figura di Giovanni Battista d'Aste, si trattenne a Napoli dal 1635 al 1650; il suo ritorno temporaneo a Roma è un'altra ipotesi infondata [140].

I lavori ebbero inizio nel 1639; il 1° febbraio 1642, il nuovo altare maggiore era termi-

tradotta in argento da lui stesso, la Madonna del Tesoro di S. Gennaro è da considerare un autografo finelliano, confermato dalla biografia di PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 252, secondo il quale «se ne fece una figura d'argento, la quale s'espone ogni anno per mezz'Agosto giorno di detta festa con gran divozione della Città». Probabilmente il Passeri ottenne le sue informazioni da Domenico Guidi, nipote e allievo del Finelli, che avrà visto l'opera compiuta prima del 1648, quando partì da Napoli.

134) NAVA CELLINI, *op. cit.* a nota 5, p. 37.

135) Cfr. TRATZ, *op. cit.* a nota 9, p. 362; per questi lavori esistono dei pagamenti al Fanzago del 4 marzo 1648 e del 28 aprile 1649.

136) Cfr. NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 29, n. 21; EAD., *op. cit.* a nota 5, p. 30; LAVIN, *op. cit.* a nota 55, p. 169.

137) Pubblicato da LAVIN, *op. cit.* a nota 55, p. 177.

138) In data del 12 aprile 1636 si apprende dal permesso del vescovo principe Maurizio di Savoia, titolare di S. Maria in Via Lata e nipote di Giovanni Battista d'Aste, che veniva autorizzata l'erezione della cappella, «et in detto loco, come di sopra posto, farci la sepoltura con tutti que' patti, capitoli, conditioni conventioni, modo, et forma, che parerà, e piacerà à detti Canonici» (Roma, Archivio di Stato, Not. Trib. A. C., vol. 2059: C. Columna 1636, f. 193*r*).

139) LAVIN, *op. cit.* a nota 55, p. 50 e tav. 87, ha pubblicato una copia del disegno originale della bottega del Bernini.

140) Per l'attribuzione di questo ritratto a Giuliano Finelli, vedi NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 23; EAD., *op. cit.* a nota 5, p. 30; LAVIN, *op. cit.* a nota 55, p. 52. Nel contratto del 1636, il Finelli viene nominato tra quegli artisti coinvolti nell'esecuzione degli elementi plastici dell'altare, accanto a Bernini, Duquesnoy, Algardi, Mochi e Domenico de' Rossi (cfr. *ibid.*, p. 177). L'intermezzo romano del Finelli nell'anno 1638 è un'asserzione immotivata di STRAZZULLO, *op. cit.* a nota 115, p. 142 seg.; ID., *op. cit.* a nota 102, p. 59 sg.; ID., *op. cit.* a nota 133, p. 70, che comunque venne accolta da altri autori (cfr. NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, pp. 17, 22 sg.; PASTORELLI, *op. cit.* a nota 13, p. 193; BLASIO, *op. cit.* a nota 13, p. 45). Per quell'anno, il Finelli è continuamente documentato a Napoli, come sarà dimostrato in dettaglio nella mia monografia; per le statue della Cappella del Tesoro ricevette dei pagamenti a febbraio, marzo, maggio e settembre, mentre i documenti intorno al suo matrimonio con Flavia Lanfranco vanno da aprile a giugno 1638.

nato [141]. Nella *concessio cappellae* a favore di Francesco Bonaventura d'Aste, concordata con i canonici di S. Maria in Via Lata nel 1636, venivano nominati, oltre all'altare, soltanto le iscrizioni e gli stemmi delle casate d'Aste e Margana, che dovevano essere applicati alle pareti laterali della tribuna, sopra il luogo delle sepolture – sotterranee – dei coniugi [142]. Al momento dell'inaugurazione dell'altare sembra proprio che le iscrizioni e gli stemmi costituissero l'unica decorazione delle pareti; così si spiegherebbe la data 1642 riportata dalle lapidi tombali. Nel *Primo Trofeo* di Fioravante Martinelli, descrizione particolareggiata della chiesa e della sua storia compilata nel 1655, vennero menzionati solo i «doi depositi con le seguenti iscrittioni», ma non le effigi [143].

Dalle carte d'archivio si apprende che alcuni dei canonici si ribellarono al progetto dei monumenti sepolcrali, considerandoli come un'offesa alle norme tridentine per la liturgia [144]. Un disegno nell'Archivio Segreto Vaticano [145] e la spiegazione allegata provano che l'allestimento dei sepolcri nella forma attuale fu approvato non prima del 1660 [146]. Lo schizzo, secondo l'importante osservazione della Metzger Habel, servì da base ad una ricomposizione dei monumenti sepolcrali in seguito ad una Visita Apostolica di papa Alessandro VII nel 1659; non più tollerando che i busti, collocati originariamente nella zona del timpano, superassero in altezza la sacra immagine della Vergine al centro dell'altare maggiore, i canonici di S. Maria in Via Lata decisero che gli stemmi e i ritratti cambiassero posto. Anche tenendo conto di questo intervento posteriore, non posso condividere l'opinione che sia da attribuire al Bernini l'aspetto originale delle tombe d'Aste, finora passata quasi incontrastata e ripetuta anche dalla Metzger Habel. Solo la Montagu aveva prudentemente notato l'estraneità del disegno al linguaggio architettonico berniniano [147]. Il pesante sfarzo dei materiali suggerisce una datazione posteriore al 1639-42. In caso contrario il Bernini, l'ideatore dell'altare, al tempo in cui immaginò la Cappella Raymondi, tutta bianca, avrebbe affrontato questo compito molto simile con risultati formali e cromatici completamente

141) Cfr. F. MARTINELLI, *Primo Trofeo della S.ma Croce eretto in Roma nella Via Lata da S. Pietro Apostolo*, Roma 1655, p. 160 sg.; L. CAVAZZI, *La Diaconia di S. Maria in Via Lata e il Monastero di S. Ciriaco*, Roma 1908, p. 122 sg.

142) Così il testo della concessione: «... arma, seu Insignia propria Domus de Aste, et Margana, de qua erat bona memoria Clarix Margana dilectissima uxor dicti D. Joannis Baptistae, et mater dulcissima dicti D. Equitis, cum inscriptione tam supra sepulturam et illius pavimentum, quam subitus deposita tam dicto D. Joannis Baptistae, quam dicta Claricis, qua deposita pariter ipse D. Eques in dicta Tribuna, nempe ab una qua que parte apponere possit modo, et forma, prout dicto D. Equiti videbitur, et placuerit» (LAVIN, *op. cit.* a nota 55, p. 171).

143) MARTINELLI, *op. cit.* a nota 141, p. 175.

144) Cfr. CAVAZZI, *op. cit.* a nota 141, p. 146. Secondo la dottrina tridentina, nulla doveva distogliere i pensieri dei credenti dalle funzioni sacre. Poiché le idee dei teologi non ebbero successo, nel 1629 fu emanato un decreto che vietava inumazioni nelle vicinanze immediate degli altari. Questo decreto era stato preceduto da un altro, che aveva stabilito il divieto di erezione di monumenti funebri ai laici, che così dovevano diventare una pregorativa dei clerici. Sulla lotta – alla fine inefficace – dei teologi contro la pompa profana dei sepolcri, vedi K. B. HIESINGER, *The Fregoso monument: a study in sixteenth-century tomb monuments and Catholic Reform*, in *BurlMag*, CXVIII, 1976, pp. 283-293.

145) È stato pubblicato recentemente da D. METZGER HABEL, *Bernini's d'Aste Family Tombs in S. Maria in Via Lata, Rome: A Reconstruction*, in *AB*, LXXIX, 1997, 2, pp. 291-300. Indipendentemente dal ritrovamento della studiosa americana, avevo scoperto lo stesso disegno nel 1994 e stavo per pubblicarlo nel presente articolo, non conoscendone, comunque, la storia, esposta nel citato articolo. Sebbene le nuove informazioni mi abbiano salvato da conclusioni errate, continuo a non essere d'accordo con la tradizionale attribuzione delle tombe d'Aste al Bernini, come si spiegherà.

146) L'approvazione fu concessa dalla Congregazione delle Visite Apostoliche. Il disegno (Archivio Segreto Vaticano, Arm. VII, 51: *Visite Apostoliche*, S. Maria in Via Lata, p. 47) reca la data del 12 agosto 1660 ed il seguente testo: «Sacrae Visitationis Ap. lic. Cong.e vidit, et approbavit predignatam graphichem, seu delineationem, et ad illius formam latera Altaris Maioris ecclesiae Sanctae Mariae in Via Lata aptari mandavit. Datus die 12. Augusti 1660».

147) J. MONTAGU, *The Literature of Art: Bernini and the Unity of the Visual Arts*, in *BurlMag*, CXXIV, 1982, p. 241 (recensione del libro di I. Lavin).

contrastanti. L'"imbrunirsi" delle cappelle romane è una tendenza che ebbe inizio solo verso la fine degli anni '40.

La commissione maggiore che fu affidata al Fanzago negli anni del suo soggiorno romano fu la ristrutturazione della navata di S. Maria in Via Lata [148]. E non è assolutamente da escludere che avesse fornito pure i disegni per i sepolcri (fig. 33), che in quel tempo si presentavano ancora relativamente disadorni. Lo sconcerto cromatico, l'affollarsi degli ornamenti, osservabile ai lati degli stemmi e sotto i putti, la struttura piatta e poco tettonica dei monumenti, che guadagnano in volume verso l'alto, ed il loro aspetto generale, pieno di bizzarria formale, l'assenza di qualsiasi riferimento all'antico, infine i singoli motivi come l'uso ostentato del cranio con i drappi pendenti, che trova il suo parallelo più ovvio nella facciata di S. Maria del Purgatorio a Napoli (fig. 32), nonché la voluta che si avvolge tra i frammenti dell'architrave: sono tutte caratteristiche, queste, che rendono più probabile un intervento fanzaghiano nella tribuna.



FIG. 32 - NAPOLI, Chiesa di S. Maria del Purgatorio all'Arco: C. FANZAGO, Decorazione della facciata, particolare.

La relazione fra il Bolgi e il Fanzago forse ebbe il suo punto di partenza nell'abside di S. Maria in Via Lata, dove il Bolgi lasciò il ritratto femminile e presumibilmente anche i due putti al di sopra delle lapidi con le iscrizioni (cfr. fig. 33). Il Fanzago era impegnato dal 1642 nella decorazione della Cappella De Caro-Cacace, che dovette interrompere al momento della sua fuga nel 1647. Certamente il suo disegno per la cappella aveva già previsto i due adoranti, che alla fine sarebbero stati eseguiti dal Bolgi. Perché Giovanni Camillo Cacace aveva fatto venire proprio lui, se non su richiesta del Fanzago? E c'è da chiedersi se il Bolgi sarebbe venuto a Napoli senza la prospettiva di un lavoro. Quando fu però chiamato a Napoli dal Cacace – e dal Fanzago –, fu il Finelli ad eseguire l'altro ritratto di bronzo a S. Maria in Via Lata. Oppure può anche essere che fosse stato fissato in anticipo che il ritratto maschile dovesse essere lavorato da lui.

In questo contesto vorrei ricordare il fatto che il committente, Francesco Bonaventura d'Aste, aveva ottimi rapporti con il banchiere genovese Giuseppe Bonanni [149], di cui il Finelli scolpì, dopo il 1650, la mezza figura per la sua tomba a S. Caterina da Siena a Magnanapoli (fig. 34). I monumenti sepolcrali nella Cappella Primi-Bonanni, comunque, erano già in corso d'opera prima che fosse tornato a Roma il Finelli. Quello di Giuseppe Bonanni era stato commissionato nel 1648 da sua moglie Virginia Primi, dopo la morte della quale Giulia Piccolomini, sua figlia ed erede, si prese cura della continuazione dei lavori nella cappella [150]. Il

148) Cfr. R. BÖSEL, *Cosimo Fanzago a Roma*, in *Prospettiva*, 15, 1978, pp. 29, 38 nota 12.

149) Ciò risulta da numerosi contratti fra di loro (v. ad esempio, i documenti nell'Archivio di Stato di Roma, Not. Trib. A. C., vol. 2063, *passim*).

150) Il 22 agosto 1646 Virginia Primi e Giuseppe Bonanni avevano dettato i loro testamenti (Roma, Archivio Capitolino, Arch. Urb., sez. LVIII, protoc. 5, ff. 23*r*-26*r*, 31*r*-32*v*). Entrambi avevano espresso il desiderio di essere sepolti nella cappella dei Primi a S. Caterina da Siena a Magna-



FIG. 33 - ROMA, Chiesa di S. Maria in Via Lata: C. FANZAGO (attr.) e A. BOLGI, Monumento sepolcrale di Clarice Margana.



FIG. 34 - ROMA, Chiesa di S. Caterina da Siena a Magnanapoli: C. FANZAGO (attr.) e G. FINELLI, Monumento sepolcrale di Giuseppe Bonanni.

Passeri non lascia dubbi sulla paternità finelliana della mezza figura di Giuseppe Bonanni, sebbene sbagli nella cronologia [151]. Ma il Finelli fu fatto partecipare ad un progetto già in corso. Per quanto riguarda l'architettura dei monumenti, gli ornamenti e la struttura rimandano di nuovo ad un disegno del Fanzago. Forse è stata la collocazione, tanto riuscita, del busto nella doppia mandorla della nicchia a stimolare un disegnatore anonimo del tardo Seicento ad eseguire uno schizzo ben preciso del sepolcro di Virginia (figg. 35-36) [152], oppure è stata la singolarità di tutto il monumento, per il quale comunque il Finelli è da escludere come autore. Anche se gli vengono generalmente attribuiti entrambi i monumenti, comprese le due mezze statue dei defunti, in tutta l'opera del Finelli, che anche a Napoli era rimasto stilisticamente fedele alla sua provenienza "romana", manca un linguaggio decorativo talmente napoletaneggiante. Come nelle tombe d'Aste, nella Cappella Primi-Bonanni sembra rivivere il repertorio ornamentale del Fanzago [153]. Il maestro degli intagli di marmi policromi è presente nel colorismo inquietante della cappella; il paliotto è un esempio puro dell'arte napoletana delle tarsie. Le peculiarità ornamentali fanzaghiane si manifestano nella decorazione dei monumenti funebri: al di sotto delle urne, due volute si trasformano in una sorta di larve, le nicchie sono avvolte in forme che ricordano cartigli, i cui bordi s'ingrossano, assumendo la forma di cercini scanalati come se fossero scheletri d'ali. Anche i

napoli, ma nei testamenti non si parla ancora dei due monumenti. Il testamento di Virginia fu aperto il 22 aprile 1649, quello di Giuseppe il 4 maggio 1649. Ma secondo l'iscrizione funebre egli era già deceduto nell'aprile 1648, dopodiché Virginia nello stesso anno aveva fatto erigere il monumente al «coniugi dulcissimo». Virginia nominò sua figlia Giulia, sposata con Ferrante Piccolomini, come erede principale. Nel 1650 – ancora secondo l'iscrizione – Giulia procurò i mezzi per realizzare il sepolcro di sua madre, anche se l'epitaffio non dice niente sulla data in cui l'opera fu effettivamente terminata: infatti, ad esempio, la statua di Cesare Firrao nella Chiesa di S. Paolo Maggiore di Napoli è stata posta nel 1642, benché la lapide rechi la data 1640; non altrimenti agì il conte di Monterrey quando nel 1633 commissionò i monumenti funebri per sé e per la moglie nella Chiesa delle Agostiniane Scalze di Salamanca, ma incaricò dei ritratti il Finelli solo alla fine del 1634.

151) Nella *Vita* del Finelli, la colloca prima del periodo napoletano (PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 250). Riguardo alle date di morte di Giuseppe Bonanni e Virginia Primi, è sicuro che i ritratti sono stati eseguiti nell'ultimo periodo romano (cfr. A. MUÑOZ, *Alcuni ritratti a busto del seicento romano*, in *Dedalo*, III, 1923, p. 688; L. BRUHNS, *Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des XV, XVI und XVII Jahrhunderts*, in *RömJb*, p. 330; STRAZZULLO, *op. cit.* a nota 115, p. 142 sg.; J. HESS, in PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 250,



FIG. 35 - ROMA, Chiesa di S. Caterina da Siena a Magnanapoli: A. BOLGI (attr.), Busto di Virginia Primi-Bonanni.



FIG. 36 - S. PIETROBURGO, Museo dell'Eremitage: IGNOTO (G. P. BELLORI?), Disegno del busto di Virginia Primi-Bonanni.

nota 3; B. C. K., *op. cit.* a nota 13, p. 581; NAVA CELLINI, *La scultura del Seicento* cit. a nota 13, p. 90; P. SANTAMARIA, in PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 875, 34). Numerosi autori identificarono *strictu sensu* le date delle iscrizioni con la datazione dei monumenti e quindi supposero che la mezza figura di Giuseppe fosse stata lavorata a Napoli e da lì spedita a Roma (cfr. STRAZZULLO, *op. cit.* a nota 102, p. 59, n. 30; NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 27; PASTORELLI, *op. cit.* a nota 13, p. 193; WITTKOWER, *op. cit.* a nota 11, p. 543, n. 6; M. BEVILACQUA, *Santa Caterina da Siena a Magnanapoli*, Roma 1993, p. 75).

152) Lo schizzo si trova sullo stesso foglio di carta della traduzione italiana di una lettera (falsa) del Rubens al Duquesnoy del 17 aprile 1640. BRUHNS, *op. cit.* a nota 151, p. 331, lo ritenne un autografo dello scultore fiammingo e sospettò perfino che lo schizzo fosse un suo disegno del busto. Ma Duquesnoy era morto dal 1643; inspiegabilmente anche NAVA CELLINI, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 30, n. 27, credette che il Duquesnoy avesse fatto lo schizzo durante una visita a S. Caterina. La lettera, conservata nell'Eremitage a S. Pietroburgo, non può essere autentica perché il Rubens non si sarebbe servito dell'italiano per scrivere ad un suo compatriota. La stessa versione italiana è stata aggiunta alla biografia del Duquesnoy da G. P. BELLORI, *Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma 1672, p. 284, insieme all'informazione che la versione originale era scritta in lingua francese. Questo pure è improbabile; già l'«originale», dal quale aveva tradotto il Bellori, era un falso (cfr. J. HESS, *Notes sur le sculpteur François Duquesnoy (1594-1643)*, in *RevArtAncMod*, 69, 1936, p. 25; R. MAGURN SANDERS, *The Letters of Peter Paul Rubens*, Cambridge Mass. 1956 (1971²), p. 413 sg.). L'esemplare dell'Eremitage, la cui calligrafia rimanda al tardo Seicento, potrebbe essere una traduzione del Bellori, per cui anche il disegno del busto di Virginia forse è suo.

153) L'impronta napoletana dei monumenti è stata notata da A. MUÑOZ, *Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini*, in *Vita d'Arte*, XI, 1913, p. 44; e da J. HESS, in PASSERI, *op. cit.* a nota 13, p. 250, nota 3. Lo stile così sfarzoso dei sepolcri, che a Roma non trova alcun riscontro così opulento, ha richiamato alla memoria di BRUHNS, *op. cit.* a nota 151, p. 330 sg., la «unruhigere neapolitanische Grabplastik». Allo stesso tempo, però, il Bruhns ha rilevato che nei riquadri alti e stretti delle pareti i monumenti sono inseriti con una perfezione tale che la loro esecuzione fuori Roma è poco plausibile.

panneggi al di sopra delle nicchie, nonché i frammenti di architrave in cima, sono motivi fanzaghiani che ritroviamo, ad esempio, nei grandi altari del Gesù Vecchio e del Gesù Nuovo di Napoli.

I ritratti sono di uno stampo del tutto diverso: l'esuberanza fanzaghiana nulla ha a che fare con la loro nobile tranquillità, in pieno contrasto con l'irrequietezza della decorazione marmorea, ricordandoci la tensione tra i busti e le incrostazioni nella Cappella De Caro-Cacace. Un contrasto troppo grande, insomma, perché si possa supporre lo stesso artista per la decorazione e le sculture. La paternità finelliana per la Virginia Primi (fig. 35) è stata messa in dubbio molto di rado [154], malgrado lo stile del ritratto punti non in direzione del Finelli, ma del Bolgi. Anche qui, il punto di riferimento è il busto di Laura Frangipani: la collana di perle, il colletto di merletto rigido, il tessuto ricamato della blusa, i cui disegni floreali risultano dall'alternarsi di superfici levigate e ruvide, sono particolari pressoché uguali a quelli del busto a S. Francesco a Ripa. La spilla e gli orecchini sono ulteriori prove della «voglia di adorno», propria del Bolgi, ma anche della sua bravura nell'attuarla, per la quale il Bernini l'aveva impiegato nel busto di Thomas Baker nel 1637. Anche qui, le diversità nella concezione dei due busti sono state spiegate in passato col carattere postumo del ritratto maschile [155]. Ma da quando sappiamo che Virginia era deceduta più di un anno prima del ritorno del Finelli, l'argomento è utilizzabile contro tale paternità, poiché altrimenti avrebbe scolpito due ritratti molto diversi, anche se i modelli erano stati entrambi già disegnati.

Dal Bolgi, invece, Virginia si poté far ritrarre quand'era ancora in vita. Ancora una volta il Carrarino convince nel concentrare l'energia controllata, tutta padrona di sé, di questa matrona romana. Tanto diversa dal suo consorte, ritto e slanciato, lo sguardo vuoto rivolto verso l'altare, quello di Virginia è un ritratto "dal vivo", con l'iride segnata. Il ritratto è costruito secondo una compatta composizione triangolare, di cui il cuscino costituisce l'ipotenusa e le braccia i due cateti, che convergono alla sommità del capo di Virginia. Una composizione, dunque, che si estende in larghezza, in armonia con i volumi pieni e carnosi della figura. Il suo volto "rubensiano" guarda verso l'altare, le sue mani messe una sopra l'altra, il dito indice piegato a far scorrere una perla del rosario. Come nel busto di Clarice Margana, l'azione del ritratto, che del resto è dominato dalla stanca sincerità del personaggio, è ridotta al movimento delle dita belle e graziose. La quasi totale assenza di elementi mutevoli trasforma Virginia in un'immagine quasi emblematica della constantia, la virtù principale della matrona romana, e quindi in una *rarissimi exempli foemina*, come viene qualificata nell'iscrizione. Giulia Piccolomini, che la dedicò a sua madre, sicuramente volle vedere queste qualità impresse anche nel suo ritratto.

Finiscono qui, con questo esempio parallelo con i monumenti dei d'Aste, le nostre riflessioni sulle opere di Andrea Bolgi, che nel complesso furono contrassegnate dalle «vite parallele» dello stesso Bolgi e del Finelli. Quest'ultimo aveva preceduto il Bolgi, mostrando il coraggio di sviluppare un linguaggio artistico a se stante. Il Carrarino richiamò per molto tempo ancor meno attenzione del suo conterraneo, forse perché in maniera più ovvia si orientò all'esempio di altri artisti, e, d'altro canto, il Finelli ebbe la fortuna di svolgere le sue attività più a lungo a Napoli, quindi in piena autonomia perché al di fuori dell'egemonia berniniana. Tuttavia, già il busto di Francesco Filomarino lascia presagire l'altissima qualità di quel tanto della produzione napoletana di cui parla il Pascoli e che deplorevolmente è andato perduto o attende

154) Cfr. J. Hess, in Passeri, *op. cit.* a nota 13, p. 250, n. 3; Wittkower, *op. cit.* a nota 11, p. 543, nota 6.

155) Cfr. Nava Cellini, *Un tracciato* cit. a nota 13, p. 27.

ancora la riscoperta[156]. Le quattro sculture nella Cappella De Caro-Cacace, realizzate in meno di due anni, provano la sua capacità di rendimenti massimi in pochissimo tempo. E come il suo predecessore carrarese a Napoli, anch'egli nella sua nuova città d'elezione avrà percorso uno sviluppo stilistico, che bruscamente fu troncato dalla morte nel 1656, difficilmente ricostruibile a causa delle tante sue opere latenti. Nato quattro anni dopo il Finelli, morto tre anni dopo di lui, il Bolgi non sfugge al "duplice destino" che lo contrassegnerà fino alla fine prematura.

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Città del Vaticano, Archivio della R. Fabbrica di S. Pietro: figg. 5, 6, 19.

Littleton, Saskia Archive: fig. 10.

Roma, Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione: figg. 8, 18.

Roma, Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici del Lazio, Archivio Fotografico: figg. 1, 2, 7, 13, 20, 33.

Foto autore: figg. 3, 4, 7, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34-36.

Foto M. Anelli (Roma): figg. 11, 12.

Foto C. Gelao: 29.

Da J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven-London 1985 (II, fig. 65): fig. 24.

156) Già il Pascoli doveva affrontare la difficoltà del «difetto di precise, e sicure notizie» sulle opere napoletane del Bolgi, ma sapeva che nel nuovo ambiente «non guari stette ad avere incumbenze; e tante, e tali ne ebbe, che appena poteva coll'ajuto de' giovani, che teneva arrivare a soddisfar tutti quelli, che gliele avevano date» (PASCOLI, *op. cit.* a nota 3, p. 883).