

Oreste Ferrari, Serenita Papaldo: *Le sculture del Seicento a Roma*; Roma: Bozzi 1999; LXI e 661 pagg., ca. 50 foto col. e ca. 1500 b/n; ISBN 88-7003-030-X; Lit. 495.000

Il volume *Le sculture del Seicento a Roma* a cura di Oreste Ferrari e Serenita Papaldo, frutto di quasi un decennio di intenso lavoro, è la seconda pubblicazione degli ultimi anni intesa a dare una panoramica sulla produzione scultorea nella Roma del Seicento, dopo che nel 1996 ANDREA BACCHI - con un libro dal titolo quasi omonimo (*Scultura del '600 a Roma*)¹ - aveva offerto al pubblico un primo catalogo sulla produzione plastica nella città papale in epoca barocca. FERRARI e PAPALDO si sono adoperati "per un nuovo censimento e per una ricognizione dello stato degli studi, limitati alla scultura del Seicento" con „un corredo illustrativo ingente, in larga parte nuovo" mentre il volume è „inteso come 'catalogo'" (che) „comprende soprattutto le opere che sono praticamente accessibili".

I due volumi - intesi entrambi come un *corpus* sulla scultura barocca romana, circoscritta in termini cronologici al Seicento, ma senza poter avere la pretesa di essere completi - si differenziano però fondamentalmente sia nella concezione che nell'orientamento. Mentre il BACCHI concepiva il suo libro per artisti, dando così un'impostazione a carattere biografico, FERRARI / PAPALDO preferiscono un approccio topografico che analizza le opere comprese nei singoli monumenti nell'arco del XVII secolo e ha il carattere di un inventario: chiese ed edifici di culto (409 pagg.), palazzi, ville e siti urbani (50 pagg.), musei e gallerie (65 pagg.), collezioni private (10 pagg.) e Città del Vaticano (54 pagg.). L'uno raggruppa nella prima parte del libro, dopo una brevissima premessa, l'apparato fotografico - ordinato alfabeticamente per artisti e cronologicamente secondo la produzione - offrendo invece nella seconda parte un profilo biografico dei circa 100 scultori trattati e la bibliografia relativa. Gli altri - seguendo la topografia dell'edificio trattato - compilano una scheda per ogni opera discussa, comprendente la sua collocazione all'interno dell'edificio, il nome dell'artista, il titolo della scultura, a volte la tecnica e le misure, dati storici e indicazioni bibliografiche nonché una o più tavole illustrative. Il Bacchi ha riservato un'intera pagina ad ognuna delle circa 750 fotografie in bianco e nero (il che però spesso inganna sul vero formato della scultura) mentre Ferrari / Papaldo scelgono dimensioni ridotte e alquanto diverse (forse dipendenti da ragioni di layout e di spazio) per una quantità doppia di riproduzioni (non solo in bianco e nero) che informano sull'aspetto delle opere ma non ne permettono uno studio dettagliato.

La maggiore differenza o meglio novità nel volume, oggetto di questa recensione, riguarda la parte introduttiva del FERRARI suddivisa in due grandi blocchi: *Le basi storiografiche e Funzioni, occasioni tipologiche*.

1. Per quanto riguarda *le basi storiografiche* l'autore si ripropone di dare una panoramica sulla trattatistica e sulle fonti teoriche, biografiche e a carattere periegetico

1 Recensito da DAVID EKSERDJIAN, in: *Apollo* 1998 (august), p. 58.

(guide) compilate a partire dal '500 in Italia. Questa panoramica è vista però più come un tentativo di analizzare il dibattito sviluppatosi in questi secoli sul tema del *paragone* fra pittura e scultura e sulla preminenza di una disciplina rispetto all'altra. Ferrari arriva così alla conclusione che in effetti il dibattito sul tema aveva avuto nel XVI secolo il suo più alto grado di attualità e nel Seicento la questione si considerava come risolta in favore della pittura².

Pomponio Gaurico e Leonardo per passare poi al Varchi, Benvenuto Cellini e a Vincenzo Borghini trattano nelle loro opere la questione del paragone ma dal dibattito ne fuoriesce, secondo il Ferrari, pur sempre come vincitrice la pittura. La maggior parte della trattatistica cinquecentesca aveva prevalentemente rivolto il suo sguardo alla pittura (Pino, Dolce, Biondo, Armenini), interesse che era poi continuato anche nel secolo successivo nei lavori dell'Agucchi, di Mancinio Bisagno, dello Scannelli, del Boschini, dello Scaramuccia, del Malvasia o del Ridolfi. Non mancano i riconoscimenti dei meriti e delle qualità della scultura da parte del Lomazzo o dello stesso Zuccari, ma questi non basteranno ad innalzare la disciplina ai livelli della pittura. Ferrari dice che se i trattatisti si impegnano a presentare in ugual misura i due generi, come nel caso del Giustiniani, il contributo sulla scultura verrà ridotto a direttive di carattere operativo.

Ferrari analizza anche un altro genere letterario: le biografie sugli artisti scritte nell'arco del secolo. Gli atteggiamenti di Baglione, Bellori o Passeri sono diversi tra loro. Gli uni non citano neppure gli scultori, gli altri esprimono la loro opinione non del tutto positiva sul genere e con la loro critica ne sminuiscono l'importanza mentre è soprattutto il Bellori ad influenzare considerevolmente questo atteggiamento negativo nei confronti della scultura. L'esempio ci illustra anche il carattere tendenzioso delle fonti e la predilezione di autori per determinati artisti nonché la scelta soggettiva delle opere discusse (Bellori non apprezzava Bernini, Martinelli ammirava Borromini, ecc.). Il Passeri è già più obiettivo e come aveva fatto anche il Giustiniani mette a capo dei due generi il Disegno.

Anche il genere della letteratura moralistica viene brevemente preso in considerazione. Essa ha il compito di insegnare quale sia l'uso corretto delle statue e la loro funzione anche 'laica' di monumento (Ottonelli e Pietro da Cortona, G.A. Borboni).

Un atteggiamento più positivo nei confronti della scultura si riscontra nei testi che la trattano nell'ambito del collezionismo archeologico coevo e dello studio delle statue antiche - come è il caso delle *Osservazioni* del Boselli, dove l'autore di tanto in tanto fa il punto della situazione attuale e si lamenta anche dell'assenza di statuaria celebrativa nell'epoca contemporanea. Boselli fa notare la mancanza delle opere buone - sia di pittura che di scultura - non perché ne manchino i committenti o la

2 Aggiungerei alla discussione la tematica più complessa del paragone fra le arti come tale da far risalire al canone estetico della 'ut pictura poësis', che nel Seicento, come ha indicato Mariella Basile Bonsante, "oramai fuori dalle astratte teorizzazioni rinascimentali, ha quindi nel 'diletto' la sua unica giustificazione e pratica applicazione, in: IOANNE MICHAEL SILOS: Pinacotheca sive romana pictura et sculptura (1673); a cura di Mariella Basile Bonsante; 2 voll. Treviso 1979; vol. I, p. XXX.

'dilettatione' ma perché tutto è diventato monopolio di pochi (intesi sono probabilmente il Cortona e il Bernini). Lo stesso vale in linea di massima per il *Delle Statue* del Borboni. Comunque queste trattazioni non risultano essere approfondite ed esaustive: la scultura viene vista in senso antico di statuaria, ma su uno dei campi dove essa trova maggiore espressione - il monumento sepolcrale - si tace. Ed è proprio questo che invece risulta essere il genere dove la scultura trova la sua maggiore espressione nell'epoca barocca.

Ultimo genere letterario è quello rappresentato dalle fonti a carattere periegetico: le guide, la cui stesura aumenta nel terzo decennio del Seicento, dal Mola fino al Titi - quest'ultimo fino ad oggi la fonte più autorevole per la descrizione di edifici e l'attribuzione artistica delle opere - mantengono spesso il loro carattere soggettivo nella scelta dei monumenti trattati.

2. *Funzioni, occasioni, tipologie* è il titolo del secondo blocco di osservazioni riguardanti la produzione scultorea del Seicento, che non sono da limitare a Roma, ma che di fatto analizzano la situazione di questa città. Ferrari, partendo da quello che lui definisce '*poco supporto critico*', si pone la domanda sulle ripercussioni causate da questa situazione sui diretti interessati, quindi in linea di massima sugli artisti e sui committenti.

Gli artisti svolgono un'ambivalente *funzione*: da un lato, impegnati a soddisfare le esigenze dei 'clienti', seguono gli interessi antiquari dei committenti adoperandosi nel restauro e nello studio di opere antiche per poi eseguirne delle copie più o meno fedeli da usare come ornamento di ville e palazzi (quindi un interesse e una sorta di commissione poco intellettuale ma indispensabile per certi artisti per guadagnarsi da vivere). Il mecenatismo privato sceglieva opere a soggetto profano basandosi sul repertorio classico, il 'medium' idoneo per la trasmissione erano piccoli modelli in bronzo per la realizzazione di sculture a funzione di corredo sia per luoghi privati ma anche per luoghi pubblici (come ad es. le fontane). Altra possibilità di esprimersi per mezzo della plastica erano le decorazioni in stucco che però non ebbero grande successo a livello privato (Ferrari ricorda il Casino dell'Algarði per la villa Pamphili o la decorazione di Palazzo Borghese a Ripetta) mentre l'autore ne cita l'ampio impiego negli edifici di culto. Dall'altro lato invece abbiamo un '*impegnativo momento di formazione culturale*' dell'artista che usa le opere dell'antichità classica per studi più colti, il che va a favore dell'artista ma anche delle esigenze e delle pretese espresse dal committente.

Qui viene fatta una specificazione su queste *occasioni* legate al tipo di committenza: quella a carattere privato, quindi di prevalenza laica e quella a carattere pubblico, quindi in un certo senso anche di culto, in concomitanza con i luoghi nei quali le opere erano esposte. Nei luoghi di culto - i cui sostenitori dei lavori sono la curia pontificia, gli ordini religiosi, le confraternite e naturalmente anche i privati - la produzione scultorea trova la sua maggiore espressione permettendo l'identificazione di vere e proprie *tipologie*:

Gli altari e le cappelle di famiglia: Con la riabilitazione delle immagini dopo il Concilio di Trento la decorazione e l'organizzazione degli altari subisce una trasformazione in quanto la scultura viene ad assumere il ruolo di protagonista. Essa -

dapprima in forma di rilievo - combinata con la cornice architettonica - permette una maggiore differenziazione nell'organizzazione dell'altare rispetto alla pittura. L'impiego di questo nuovo 'medium' si riscontra in maniera sempre più accentuata nella decorazione sia di cappelle private che del coro dove si percepisce il passaggio e lo sviluppo da quello che è stato definito il '*gigantismo del rilievo*', in certe realizzazioni di altari (Cappella Caetani o Raimondi), a soluzioni che prevedono sculture a tutto tondo come negli esempi più significativi della cappella Pamphili, Cornaro o nell'altare della chiesa di S. Nicola da Tolentino. In essi ci si serve delle esperienze scenografiche raccolte per esprimere il concetto di teatralità. Ferrari vuole sviluppare questo fenomeno fino a raggiungere l'idea di '*cappella monumentale di tutta scultura*' dove, partendo dall'altare, l'impiego della decorazione plastica si estende a tutta la cappella, postulando quindi, in un certo senso, una questione di gusto ed un apprezzamento da parte dei privati per la scultura che diventa espressione di magnificenza e veicolo di affermazione sociale.

I monumenti sepolcrali e quindi la ritrattistica funeraria seicentesca: Il Ferrari partendo dalla ritrattistica in contesto funerario fa un excursus sullo sviluppo della rappresentazione del defunto nel monumento sepolcrale. Nel Barocco scompare quasi la tipologia medievale e rinascimentale della figura intera del defunto giacente sul sarcofago. Il Ferrari puntualizza che la figura a tutto tondo rimane nel Barocco riservata a rappresentazioni ufficiali destinate ai pontefici. Saltuariamente comunque si trovano delle proposte alternative per personaggi eminentissimi o tra i principi della Chiesa (monumenti dei cardinali Ginetti o Ceva, cardinal Corsini). Aggiungerei piuttosto che la scultura funeraria si libera in un certo senso da quella che era la cornice architettonica e si impadronisce dello spazio organizzandolo *in toto*. Come idea alla base di ciò il Ferrari propone di vedere uno '*speciale intento di magnificenza*' che cresce con la complessità del monumento. L'autore suggerisce l'uso di figure allegoriche, ma questa è a mio avviso una caratteristica riservata - a parte sporadiche eccezioni - ai monumenti sepolcrali di ecclesiastici. Il merito viene dato ancora al Bernini per aver saputo accentuare il '*significato ideologico*' del monumento sepolcrale. Giustamente il Ferrari fa notare l'eterogeneità dei tipi e la varietà delle soluzioni adottate in questo contesto funerario il che rende difficile tracciare uno sviluppo coerente e omogeneo del monumento sepolcrale barocco.

La ritrattistica vera e propria, che il Ferrari chiama '*da galleria*', comprende l'evoluzione formale del busto dal tipo romano tardo-imperiale, con la sola testa, all'aggiunta di elementi del torso per conferire un grado di naturalezza al ritratto e virtuosità alla rappresentazione seguendo il concetto di rappresentare la persona come ancora vivente quindi ben diverso dai ritratti 'ideali' per antenati (Nobili in S. Bernardo alle Terme o Frangipane in S. Marcello al Corso). Queste sono tuttavia caratteristiche comuni sia alla ritrattistica funeraria che a quella da definire 'privata'. La differenza sta nell'azione svolta dai busti: in contesto funerario si trovano o in atto di preghiera o esprimono un qualche gesto di devozione, mentre quelli a fini celebrativi si avvalgono di espedienti virtuosistici diversi come il trattamento di stoffe o acconciature (Thomas Baker, Francesco d'Este ma anche il ritratto della Maidalchini

dell'Algardi). Nelle memorie funerarie si continuano comunque anche a trovare i ritratti a medaglione secondo l'antico, ma che verranno inseriti in 'scenografie' nuove, come nel caso della Raggi o del cardinale Bragadino, fino a diventare nel Settecento una componente più o meno costante del monumento sepolcrale.

Gli ornamenti delle facciate con statue di santi: Si tratta di un altro punto di incontro tra architettura e scultura (come precedentemente nel caso della decorazione degli altari). Le facciate delle chiese sono i luoghi più esposti e percepiti dal pubblico.³ Un altro esempio di questa esperienza visiva della scultura viene offerto dalle statue del colonnato di S. Pietro.

Il capitolo si conclude facendo nuovamente riferimento al Bellori ed esprimendo una critica nei suoi confronti. Il suo atteggiamento distanziato o di poco apprezzamento nei riguardi della scultura barocca non deve fuorviare perché in definitiva esistevano nel Seicento altri scritti che hanno lodato la scultura ed oltre a ciò essa è diventata oggetto di grande e crescente interesse degli studi moderni⁴.

Nel *catalogo* vero e proprio, ordinato alfabeticamente in ogni sezione, si procede in linea di massima come aveva fatto il Blunt⁵ nella sua panoramica di carattere generale sugli edifici della Roma barocca. Il contenuto delle schede varia a seconda dell'opera trattata. Si trovano occasionalmente dati sugli artisti, si citano questioni attributive o di datazione con la fonte bibliografica corrispondente: si ha quindi in un testo relativamente breve, una veloce panoramica sulla problematica principale relativa all'oggetto presentato che si può approfondire e controllare nella bibliografia indicata alla fine di ogni scheda.

Soprattutto per le opere di maggior importanza storica e artistica si procede con due o più illustrazioni: una fotografia d'insieme del monumento e l'altra di un dettaglio. Dalla quantità del materiale raccolto risulta che la maggior parte dell'attività scultorea si annovera tra i monumenti sepolcrali e così si spiega il ripetuto procedere scelto per le tombe (o cenotafi) dove la fotografia con il dettaglio illustrativo riguarda il ritratto o il busto del defunto. Ripetutamente però la scelta del particolare è incentrata sul ritratto del defunto tralasciando l'organizzazione generale del monumento e la sua disposizione nell'ambito architettonico.

Spesso si ritrovano suggestivi dettagli fotografici ma poco utili per la comprensione generale dell'opera come ad es. nel caso della cappella Alaleona (pag. 79) o della cappella Falconieri dove manca una foto d'insieme (pag. 132). Una numerazione del gigantesco apparato fotografico avrebbe a volte facilitato il collegamento fra testo e immagine. In due schede manca la fotografia illustrante il testo (a pag. 147 il monumento sepolcrale del cardinale Filippucci in S. Giovanni in Laterano e a

3 Cfr. a questo proposito HERMANN SCHLIMME: Die Kirchenfassade in Rom. 'Reliefierte Kirchenfronten' 1475-1765; Petersberg 1999.

4 Un'interessante panoramica sui trattati e sulla discussione tra la scultura antica e quella moderna viene offerta da ALESSANDRO ANGELINI: La questione della scultura nella Roma del secondo Seicento, in: Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena; Roma 1998, pp. 273-327.

5 ANTHONY BLUNT: Guide to Baroque Rome; London 1982.

pag. 301 l'altare maggiore nella chiesa di S. Maria del Pianto). Interessante è l'accostamento fotografico dei bozzetti preparatori per l'opera poi eseguita in marmo.

E' questo quindi un volume lungamente desiderato soprattutto per l'immensa quantità di materiale raccolto, dove le immagini prevalgono sul testo: insomma una sorta di *preziosissimo* manuale (e non solo per il prezzo esorbitante), indispensabile per ogni studioso del Barocco, e non, dove di fatto sono le opere a diventare le protagoniste senza subire l'intermediazione dell'artista. La parte introduttiva tocca molti complessi tematici e problemi legati al fenomeno della scultura del Barocco romano senza tuttavia poterli approfondire, ma fornendo comunque interessanti spunti per studi futuri. Ad esempio si percepisce la necessità di un'indagine su quella che fu veramente la ricezione del discorso teorico fatto sull'arte barocca - e in particolare sulla scultura - sulla questione del paragone e della 'difficoltà' di esprimere opere d'arte sotto forma di scultura, come ad esempio se ne fa cenno nel trattato di Vincenzo Giustiniani.⁶

CRISTINA RUGGERO
Bibliotheca Hertziana
Roma

⁶ VINCENZO GIUSTINIANI: Discorso sopra la scultura, in: Discorso sulle arti e sui mestieri, a cura di Anna Banti; Firenze 1981.

Megan Holmes: Fra Filippo Lippi. The Carmelite Painter; New Haven London: Yale University Press 1999; 301 S., 234 SW- und Farbabb; ISBN 0-300-08 104-9; \$ 65,-

Studien zu Filippo Lippi erlebten in den letzten Jahren eine Renaissance. Nach EVE BORSOOKS bahnbrechenden Beiträgen zu den Chorfresken in der Pieve von Prato (1975) und den Kultbildern in Sant' Ambrogio in Florenz (1981) erschien 1993 JEFFREY RUDAS umfassende Monographie. Wie läßt sich, kurz darauf folgend, MEGAN HOLMES' neuerliche Publikation rechtfertigen? Der Buchtitel hebt sofort das Hauptthema, Lippi als Karmelitermaler, deutlich hervor. Denn nach Meinung der Verfasserin prägten Lippis Eintritt in den Karmeliterorden und seine frühe Erfahrung im Kloster S. Maria del Carmine in Florenz kontinuierlich seine künstlerische Tätigkeit.

Megan Holmes' höchst attraktives Buch erweist sich als Pflichtlektüre jedes Spezialisten. Ihre lebendige, vielschichtige Argumentation ist klar strukturiert. Das Material gliedert sich nicht konventionell biografisch, sondern thematisch in drei Hauptabschnitte: das *Clastrum*, das *Saeculum* sowie *Kunst und Religion im Florenz des fünfzehnten Jahrhunderts*. Die Autorin skizziert anfangs Leben und Kunst in der Florentiner Carmine und untersucht Lippis Ordenseintritt und seine mögliche Malerausbildung im Konvent. Um Lippi, den Karmelitermaler, in einem größeren Kontext zu verstehen, erörtert sie kurz die vielfältige Produktion anderer Ordenskünstler während des Quattrocento in der Toskana. Holmes diskutiert die ersten, dem jungen Karmeliter zugeschriebenen Tafeln und das Fresko im Kreuzgang seines