

CRISTINA RUGGERO

VIRTUTUM OMNIUM SIMULACRUM IN STATUA

MONUMENTI FUNEBRI BAROCCHI DI ALTI DIGNITARI ECCLESIASTICI
TRA PROGETTO E REALIZZAZIONE

Il seguente articolo sviluppa il contenuto di una conferenza tenuta il 10 dicembre 2003 alla Biblioteca Hertziana nell'ambito della giornata di studi intitolata «La Roma dei Papi nella prima età moderna. Prospettive transdisciplinari di ricerca tra Storia sociale e Storia dell'arte» organizzata dal gruppo di ricerca «Strategien frühneuzeitlicher Repräsentation» con il quale la scrivente ha collaborato. Inoltre il presente contributo precisa e approfondisce un importante aspetto del dottorato di ricerca conseguito alla Albert-Ludwigs-Universität di Freiburg

in Breisgau (relatore Heinfried Wischermann, correlatore Elisabeth Kieven) che è in corso di pubblicazione con il titolo *Monumenta cardinalium – Studi sulla scultura romana barocca e tardo barocca sull'esempio dei monumenti funebri cardinalizi (1650–1750 ca.)*. Per la borsa di studio e per la ricca campagna fotografica la mia riconoscenza va alle diretrici della Biblioteca Hertziana di Roma, Elisabeth Kieven e Sybille Ebert-Schifferer. Per la lettura critica del testo ringrazio Pietro Delpero, Ralph Dobler, Margherita Fratarcangeli e Kaspar Zollikofer.

SOMMARIO

Prefazione	141	Appendice	193
La figura intera genuflessa nei monumenti romani della seconda metà del Cinquecento	147	I. Monumento sepolcrale del Principe ereditario tedesco Karl Friedrich von Jülich Kleve Berg († 1575)	193
Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg († 1575) ...	152	II. Monumento sepolcrale del Cardinale Andrea d'Austria († 1600)	194
Il cardinale Andrea d'Austria († 1600)	155	III. Monumento sepolcrale su progetto di Virgilio Spada (ca. 1631)	195
Il cardinale Niccolò Forteguerri († 1473)	159	IV. Monumento sepolcrale di Alessandro VII († 1667)	195
La figura intera del defunto in atto di orazione perpetua: progetti e monumenti barocchi	160	V. Progetti per il monumento sepolcrale di Innocenzo X († 1655)	196
La Cappella Spada (ca. 1631)	161	VI. Monumento sepolcrale del vescovo Marcantonio Oddi († 1668)	197
Il doge Giovanni I Cornaro († 1629)	162	VII. Monumento sepolcrale per il cardinale Lorenzo Imperiali († 1673)	197
Il cardinale Domingo Pimentel († 1653)	163	VIII. Monumenti sepolcrali del cardinale Francesco Adriano Ceva († 1655) e del canonico Francesco Adriano Ceva († 1672)	198
Alessandro VII († 1667)	165	IX. Monumenti sepolcrali per i cardinali Marzio († 1671) e Giovanni Francesco Ginetti († 1691)	199
Innocenzo X († 1655)	167	X. Monumenti sepolcrali per i cardinali Lorenzo († 1503) e Alderano Cybo († 1700)	199
Il vescovo Marcantonio Oddi († 1668)	170	XI. Monumenti sepolcrali per i membri della famiglia Bolognetti (1682–83)	200
Il cardinale Lorenzo Imperiali († 1673)	171	XII. Progetti per il monumento sepolcrale di Innocenzo XI († 1689)	201
Il cardinale Francesco Adriano Ceva († 1655) ...	172		
I cardinali Marzio († 1671) e Giovanni Francesco Ginetti († 1691)	175		
Il cardinale Alderano Cybo († 1700)	176		
Il vescovo Giorgio Bolognetti († 1686)	178		
Innocenzo XI († 1689)	181		
Carlo di Montecatini arcivescovo di Calcedonia († 1699)	183		
Tomba di un cardinale per la chiesa nazionale dei napoletani (1702–08)	184		
Gli echi dal Settecento in poi	185	Elenco dei monumenti realizzati e dei progetti non attuati	203
Conclusione	189	Abbreviazioni e Bibliografia	204

PREFAZIONE

Sono trascorsi quasi novant'anni, da quando nel 1918 Antonio Muñoz osservava che «lo studio del monumento sepolcrale nell'età barocca è assai ricco di insegnamenti; da esso appariscono meglio che dall'analisi di qualsiasi altra espressione artistica i caratteri più significativi dell'architettura e della scultura del Seicento. E questo studio è ancora tutto da fare.»¹

Nonostante i numerosi traguardi raggiunti dalla ricerca storico-artistica in questo settore la carenza notata dal Muñoz continua ancora, per certi aspetti, a persistere. L'indiscussa esattezza dell'osservazione va però rivista alla luce del progresso degli studi in questo campo e del rinvenimento di nuove fonti archivistiche, di disegni, progetti e bozzetti per monumenti funebri che a Roma riguardano soprattutto quelli destinati ad alti dignitari ecclesiastici. Questo ci permette di ripercorrere – in certi casi addirittura senza lacune – l'iter progettuale di una tomba, partendo dagli studi preliminari e di preparazione per un monumento fino ad arrivare al prodotto finale. Proprio l'analisi degli stadi di progettazione permette di seguire da vicino la maturazione di un'idea oppure la scelta di proposte alternative, spesso assai divergenti da quelle iniziali, dando la possibilità di indagare sulle motivazioni e sulle implicazioni storico-artistiche. Non vanno dimenticati inoltre gli importanti studi incentrati su questa tematica succedutisi nel corso del XX secolo e apparsi numerosi nel *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*.²

L'innalzamento di un monumento funebre è stato da sempre uno delle modalità più pretenziose di autorappresentazione di individui e di famiglie che godevano di una grande stima o che cercavano di conquistarla. Con esso si voleva porre un chiaro segno che rispecchiasse sì il passato, ma che contemporaneamente ne lasciasse uno indelebile per il futuro. Inoltre esso rappresentava un gesto di rispetto con il quale si provvedeva a garantire al defunto sia una memoria liturgica, sia una storica.³ L'innalzamento di una tomba

costituiva un momento culminante e allo stesso tempo conclusivo della vita, facendosi portavoce di significati, messaggi e contenuti, compito di cui era depositaria, a Roma, soprattutto la cerchia ecclesiastica, massima rappresentante della struttura sociale cittadina.

L'identità storica di Roma rende necessaria una serie di precisazioni sul substrato culturale esistente e sulla tradizione artistica tramandata nel campo della produzione di monumenti funebri. La società romana gravitava prevalentemente e quasi esclusivamente intorno alla corte papale, dalla quale era condizionata e alla quale era assoggettata. Una chiara configurazione piramidale ne caratterizzava la compagine che, strutturata gerarchicamente, vedeva al suo apice il pontefice. Al di sotto si trovava una larghissima fascia di dignitari ecclesiastici che costituivano un gruppo socialmente ben definito con chiari compiti e competenze, con una precisa onorabilità da rispettare e consapevole di dover esternare un'indiscussa magnificenza. I cardinali – perno e fondamento della Cristianità – erano fino alla morte, ma anche oltre:

- portavoce dell'impegno dottrinale, quindi figure chiave nell'opera di conversione e di divulgazione religiosa come nell'attività teologica e pastorale in genere;
- tutori dell'interesse culturale e promotori di uno sviluppo artistico sia occulto, sia manifesto e riscontrabile nelle collezioni private e nelle biblioteche, nel patronato e nella committenza di palazzi, monumenti, cappelle gentilizie, quadri e sculture, così come nell'opera di restauro di edifici religiosi e di pubblico beneficio;
- garanti del mantenimento di un equilibrio internazionale quali rappresentanti e legati della Curia romana, in Italia e all'estero, nonché intermediari in spinose questioni di carattere politico ed economico;
- responsabili dell'onorabilità della propria immagine rappresentando degli *exempla* per la comunità cristiana impersonati nella loro vita e nelle loro opere.

¹ Muñoz 1918, p. 78.

² Fondamentali sono i contributi di Harald Keller sulla nascita del ritratto alla fine del medioevo (KELLER 1939), di Leo Bruhns sul motivo dell'orazione perpetua tra Cinquecento e Settecento (BRUHNS 1940), di

Rudolf Preimesberger (PREIMESBERGER 1978) e di Axel Christoph Gampp (GAMPP 1997/98) su dei progetti di Bernini per la tomba di Innocenzo X eseguiti per la chiesa di Sant'Agnese a Piazza Navona.

³ WISCHERMANN 1980; OEXLE 1995.

È chiaro che se tali impegni da un lato gravavano su di loro, comportando obblighi e doveri, dall'altro permettevano di godere di privilegi e di agevolazioni, che si riflettevano nel sistema di rappresentazione, soprattutto tramite il monumento sepolcrale, segno indelebile della loro presenza nella realtà cittadina.

Dal punto di vista dell'importanza storica rivestita dai cardinali della Curia romana, va sottolineato che, conseguentemente alle riforme studiate dal Concilio di Trento, vennero introdotte nel nono decennio del XVI secolo da parte di Sisto V delle trasformazioni strutturali con la bolla *Postquam verus* del 3 dicembre 1586, la quale – tra le altre disposizioni – prevedeva una maggiore presenza di porporati nel collegio cardinalizio. Il numero dei cardinali venne infatti aumentato a settanta ed essi vennero suddivisi in tre categorie: sei cardinali-vescovi, cinquanta cardinali-preti e quattordici cardinali-diaconi. Questo provvedimento, preso al fine di rendere più efficiente la Curia, ebbe delle significative conseguenze per i cardinali che dovettero assistere ad un decentramento di potere. Esso venne attuato diversificando, precisando e distribuendo le varie cariche, le responsabilità e le competenze, riducendo quindi l'autonomia dei singoli ed indebolendo l'autorità individuale. L'attività della Curia venne inoltre organizzata in quindici congregazioni cardinalizie con compiti ben definiti nell'ambito dell'amministrazione pontificia, assegnando «singulisque certa negotia»⁴ e attribuendo «unicuique earum suas facultates et auctoritatem».⁵ Da questa ristrutturazione uscirono veramente vincitori – in termini di «potere» – soltanto i cardinali nipoti e i segretari di stato che divennero figure chiave al fianco del pontefice.

Questo livellamento incentivò una inequivocabile competizione e i vari tentativi di affermazione sociale si spostarono su altri piani, soprattutto su quello riguardante la celebrazione della magnificenza della propria figura e del casato. Anche in questo caso il monumento funebre sembrava essere uno dei mezzi più idonei per manifestare tali intenzioni.

Considerato quindi l'elevato numero di membri della Curia, i quali si contendevano cariche e uffici ma anche incombenze e responsabilità, la simultaneità e la coesistenza di molte figure di pari dignità pongono il problema su quale fosse il loro comportamento a livello sociale nonché sul modo di manifestare le proprie aspettative e primati. La scelta del tipo di monumento funebre e del linguaggio arti-

stico denuncia vari tentativi di affermazione. Si poteva decidere di sottolineare la stretta appartenenza ad un determinato gruppo sociale dichiarando anche l'esistenza di legami clientelari, o, in maniera più o meno latente, di emergere e addirittura di distinguersi da esso. Questi modi di agire sono sintetizzati nei concetti di *imitatio*, *emulatio* o *superatio*. Essendo il panorama molto vasto ed eterogeneo non è possibile dare una risposta definitiva sul tipo di comportamento maggiormente adottato. Si può però affermare che una significativa percentuale di cardinali nella scelta del proprio monumento funebre seguisse la tendenza del momento, anche se non mancavano coloro che tentavano con tutti i mezzi di raggiungere una sorta di esclusività, o per lo meno di avvicinarsi a tipologie ed iconografie tipiche della sfera più alta della Curia. Per quanto riguarda l'iconografia e la scelta del tipo di monumento da parte dei cardinali sono stati identificati gruppi modestamente omogenei secondo i quali è stato classificato il materiale raccolto. I risultati che si presenteranno di seguito si basano sui dati emersi dalla catalogazione delle opere, dei documenti d'archivio (dai testamenti ai contratti) e del materiale relativo alla progettazione (disegni, bozzetti, modelli).⁶ In questo studio verranno trattate cronologicamente le tombe presenti a Roma (qualche volta anche in altri centri italiani) e destinate ad alti dignitari ecclesiastici (isolatamente anche a personaggi laici) per documentare i collegamenti avvenuti tra i vari tipi di committenza.

Pur nella difficoltà di tracciare una chiara linea, che percorra senza interruzioni lo sviluppo iconografico da dimostrare, rimane fermo, come elemento in comune per il gruppo qui esaminato, quello della figura intera e di grandi dimensioni, rappresentante il defunto inginocchiato nell'umile atto di orazione. Questo elemento, puramente iconografico, non può però essere isolato dai molteplici fattori che hanno avuto, spesso parallelamente e a più livelli, un'influenza sulla sua formazione e che certamente non ne facilitano la lettura.

I presupposti di tutto ciò sono contenuti nello sviluppo più generale avvenuto all'interno della scultura funebre tra il Cinquecento e l'epoca barocca. Determinanti sono state l'emancipazione della statua del defunto rispetto al contesto generale del monumento, la riduzione del numero di figure e di allegorie rappresentate, la radicale scomparsa di rilievi o scene di carattere storico e biografico riferite alla persona

⁴ Bolla papale di Sisto V dell'11 febbraio 1588, *Immensa aeterni Dei*, in *Bullarum diplomatum et privilegiorum Sanctorum Romanorum Pontificum Taurinenses editio*, 25 voll., Torino, Seb. Franco et Henrico Dalmazzo editoribus (1857-72), VIII (1863), A Gregorio XIII (an. MDLXII) ad Sextum V (an MDLXXXVIII), pp. 985-99, p. 986, § 2.

⁵ *Idem*.

⁶ CRISTINA RUGGERO, *Monumenta Cardinalium – Studi sulla scultura barocca romana sull'esempio dei monumenti funebri cardinalizi (1650-1750 ca.)*, in corso di stampa, nel quale è stata analizzata la scultura barocca romana tra il 1650 ed 1750 al fine di rilevare le comuni tendenze nella realizzazione di monumenti funebri cardinalizi con lo scopo di creare una struttura che ne permetta anche in futuro una rapida individuazione e classificazione.

da commemorare. Inoltre si assiste al progressivo aumento delle dimensioni della statua del defunto rappresentata qualche volta anche in forma tridimensionale nella quale si alterna la posizione di profilo della figura intera in atteggiamento di preghiera a quella frontale.

Quello che si vuole dimostrare in questa sede è il lento ma cosciente diffondersi di un'iconografia che inizialmente sembrava essere riservata alla massima autorità religiosa di Roma – il Papa – ma che grazie ad una serie di raffinati accorgimenti tecnici venne estesa anche alla più ampia cerchia di ecclesiastici, rappresentata da cardinali e vescovi, pur conservando quella necessaria distinzione fra le diverse dignità. Se vista in relazione al numero complessivo di tombe di cardinali presenti sul suolo romano, l'introduzione della statua del defunto inginocchiato in orazione perpetua ha avuto una diffusione limitata. Tuttavia la sua esistenza va considerata all'interno di tombe di dimensioni monumentali che vanno a costituire un gruppo significativo che ne giustifica un'analisi più approfondita. Alle statue realizzate va inoltre aggiunta una serie di progetti per monumenti destinati a cardinali e pontefici, nei quali veniva proposta la figura intera del defunto orante, ma che per svariati motivi, che si analizzeranno, non vennero realizzati.

Nel presente contributo non è contemplato soltanto lo sviluppo stilistico dei monumenti funebri, ma soprattutto il susseguirsi di variazioni concettuali in fase di progettazione. Nel caso delle tombe le modifiche più interessanti riguardano il tipo di rappresentazione scelta per il defunto stesso. Seguendo le varie trasformazioni si possono rintracciare quegli aspetti che, differendo dall'opera realmente eseguita, permettono di fare speculazioni sul tipo di sviluppo che avrebbe seguito la scultura in ambito sepolcrale se le proposte originarie, respinte o modificate, fossero state realizzate. Ovviamente questi progetti non possono essere decontestualizzati da quella che è stata la reale evoluzione della scultura funebre tra Seicento e Settecento e dall'effettiva presenza nelle principali chiese romane di tombe di altissima qualità. Questi progetti saranno così inseriti cronologicamente tra i monumenti coevi esistenti a Roma, cercando di dare loro la giusta importanza nel panorama storico-artistico esistente.

Nel tracciare un rapido sviluppo seguito dalla scultura in campo funebre, si osserverà che, mentre per le epoche precedenti sono esistite delle precise tipologie, nel Barocco si attinge liberamente dal già radicato vocabolario formale dell'iconografia sepolcrale.

A cavallo tra Cinquecento e Seicento la tomba-tipo predominante nelle chiese romane era costituita ancora da una struttura convenzionale basata su un impianto architettonico parietale a colonne, derivante da quello degli altari, con un timpano e il busto del defunto rappresentato in un ovale o in un medaglione posto al centro o nella metà superiore

della struttura.⁷ Una distinzione riguardante il rango e la carica rivestita dall'effigia era possibile soprattutto tramite la parte visibile dell'abito (colletto e abbottonatura), che per i cardinali poteva ulteriormente venire precisata impiegando il porfido o un marmo rosso che evocasse il colore della mozzetta (la quale spesso costituiva anche una sorta di margine inferiore naturale del busto) e dal copricapo, la calotta o lo zucchetto. Vari elementi ornamentali come teschi, composizioni ossee, teste di angioletti, foglie, l'epitaffio e lo stemma della famiglia arricchivano e completavano la decorazione del sepolcro.⁸

La presenza della figura intera, il *gisant*, che nel Medioevo e nel Rinascimento giaceva supina sul coperchio del sarcofago, scompare quasi completamente nel Seicento.⁹ Assieme ad esso diminuisce anche la presenza delle figure semicoricate dei *demi-gisants*.¹⁰ Quindi nel Seicento il defunto viene rappresentato con un busto che però conosce tagli a diverse altezze: al livello delle spalle, del torace, dei fianchi,¹¹ che permettono, a seconda dell'estensione, l'inserimento delle braccia, un elemento determinante nel contesto funebre per evocare l'atto di preghiera o di coinvolgimento emotivo caratterizzati dalle mani congiunte o premute sul petto.¹²

Già nel 1940 Leo Bruhns identificava le diverse matrici per la figura in atto di preghiera per la quale aveva coniato il termine di *Ewige Anbetung*, cioè di orazione perpetua. La sua analisi era incentrata sul motivo iconografico dell'orazione nel senso più ampio di religiosa devozione espressa non solo nella preghiera, ma anche in atti più generici di

⁷ GRIESBACH 1936; WINTER 1985.

⁸ Monumento al cardinale Mariano Pierbenedetti († 1611), Roma, Santa Maria Maggiore, cfr. FERRARI/PAPALDO 1999, p. 257.

⁹ Tomba del cardinale Guglielmo de Braye († 1282), Orvieto, San Domenico, cfr. GARDNER 1992, p. 85 e GARDNER 2001. Per le figure *en transi* cfr. la tomba di Franz la Sarra († 1363), La Sarraz (Svizzera), Saint-Antoine, cfr. KÖRNER 1997, pp. 157–67, part. pp. 159–60.

¹⁰ RÖLL 1998; ASCHER 2002; GÖTZMANN (in corso di stampa). I *demi-gisants* avevano arricchito i monumenti funebri del Cinquecento esordendo nelle tombe Sforza e della Rovere in Santa Maria del Popolo (1505–07) – cfr. RIEGEL 1995; ZITZLSPERGER 2004 – diventando poi un segno distintivo in quelle di Adriano VI (1524–29) – cfr. Götzmann 2002 e 2004 – di Giulio II (assemblaggio ultimato nei primi anni '40 del Cinquecento) – ECHINGER-MAURACH 1991 – e, ai primi del Seicento, in quelle degli Aldobrandini in Santa Maria sopra Minerva – HIBBARD 1971; PRESSOYRE 1971.

¹¹ Monumenti Mutino (XVI–XVII sec.), Roma, Sant'Agostino, cfr. FERRARI/PAPALDO 1999, p. 12 (spalle); Monumento a monsignor Pedro de Foix Montoya († 1630), Roma, Santa Maria di Monserrato, eseguito da Gian Lorenzo Bernini nel 1622, cfr. IBID., p. 283 (torace); Monumento a D. Francisco de Vides († 1663), Roma, Santa Maria di Monserrato, eseguito da Domenico Guidi, cfr. IBID., p. 284 (fianchi).

¹² Interessante in questo contesto sono le osservazioni di Virgilio Spada sull'opportunità o meno di inserire le mani congiunte nei ritratti dei defunti, cfr. HEIMBURGER-RAVALLI 1977, p. 94, n. 65.

reverenza, di venerazione e di pietà religiosa. L'autore sosteneva infatti che il defunto in questa umile posizione personificasse un atteggiamento eterno, un esempio per i fedeli che entravano in chiesa o nella cappella. Spesso l'effigia suggeriva, con la posizione assunta nel contesto sepolcrale, anche la direzione nella quale doveva essere rivolta la preghiera – nella maggior parte dei casi l'altare della cappella o della chiesa stessa. Considerata in questi termini, l'orazione perpetua della statua assume una nuova implicazione, in quanto riesce a collegare un atteggiamento prettamente privato di introversione, di devozione e di coinvolgimento interiore, con una dimensione ben più generale ed ampia, avente la pretesa e lo scopo di rendere partecipi i visitatori della chiesa. Nell'edificio religioso e nella cappella privata, cioè in uno spazio aperto al pubblico, si sviluppa un sottile gioco e uno scambio di ruoli tra «orante» e «venerato». Quest'ultimo infatti, essendo egli stesso un orante – ma ovviamente in una posizione privilegiata, poiché più vicina a Dio – può fungere anche da intermediario in virtù della sua preghiera che è eterna, instaurando così un nuovo rapporto tra la persona terrena e le forze celesti.¹³ Questa interpretazione tuttavia non contribuisce ad un'esauriente spiegazione del fenomeno che nella fattispecie risulta essere ben più complesso e diversificato, in quanto, non soltanto le mani congiunte,¹⁴ ma la presenza fisica di tutta la statua risulta determinante per capire l'importanza di una scelta nei confronti di un ritratto a mezzo busto o di una figura a tutto tondo o per lo meno percepibile nella sua totalità.

Le osservazioni di Bruhns vanno integrate con la più recente analisi di Gerhart B. Ladner che individua la comparsa delle prime raffigurazioni dei pontefici inginocchiati e con le mani giunte in atto di preghiera durante i pontificati di Gregorio IX (1227–41) ed Innocenzo IV (1254), i quali vengono ritratti in una posizione del tutto nuova rispetto alle forme precedentemente diffuse della figura *orans* in posizione orizzontale o in *proskinesis* con le braccia protese in avanti e le mani disgiunte, derivanti dalla tradizione bizantino-orientale.¹⁵

¹³ BRUHNS 1940, p. 256.

¹⁴ DENZLER 1973.

¹⁵ LADNER 1983, I, pp. 209–37. Si trattava tuttavia, nella maggior parte dei casi, di raffigurazioni a mosaico o dipinte – in gran parte perdute, ma tramandateci soprattutto attraverso incisioni (cfr. WAETZOLDT 1964) – che quindi non utilizzavano il *medium* della scultura e non erano neppure collegate al contesto sepolcrale in senso stretto, quindi ad una tomba, mentre Bruhns più specificatamente si era dedicato a monumenti funebri. L'arco di tempo da lui analizzato abbraccia tre secoli di produzione artistica non solo romana ma comprendente anche l'area mediterranea e nordalpina, estensione obbligatoria per chiarire lo svilupparsi del fenomeno. Inoltre il *medium* è esclusivamente quello della scultura e del bassorilievo.

Abitualmente alla figura dell'orante si associa quella devozionale del committente presentato da un santo protettore a Maria che intercederà presso Dio Padre per la salvezza della sua anima. In epoca tardo-medievale e rinascimentale, nel contesto sepolcrale vengono rappresentati in atto di orazione anche i confratelli o i familiari del defunto che, raccolti intorno alla tomba, pregano per la salvezza dell'anima del coniunto. Inoltre le figure oranti inginocchiate nel contesto funebre provengono dalla tradizione dei reali francesi, spagnoli e dell'area nordeuropea, nella quale i defunti erano spesso rappresentati in gruppo, denotando così l'appartenenza ad un determinata casata e affermando di conseguenza la loro sovranità territoriale.¹⁶

In questa sede ci si soffermerà con particolare attenzione sugli avvenimenti susseguitisi a Roma, ponendo l'accento su un gruppo di monumenti progettati e in parte realizzati nell'arco del Seicento e nei primi anni del Settecento, basati su una concezione alternativa della figura del defunto, ritratto per intero e in maniera tridimensionale, in atto di preghiera e di conseguenza sul significato collegato a questo tipo di rappresentazione.¹⁷

A Roma l'impiego della figura del defunto inginocchiato e in atto di preghiera nel contesto sepolcrale barocco subisce un incremento attraverso il monumento berniniano ad Alessandro VII Chigi (fig. 23, eseguito tra il 1672 e il 1678). Non solo la sua statua in atto di orazione perpetua posta sulla tomba, ma anche altre raffigurazioni del pontefice, contribuiscono a caratterizzarlo come una personalità straordinariamente devota e dedita alla religione e il suo atteggiamento potrebbe aver influito sulla scelta del tipo di ritratto da porre sul monumento.

Il 27 maggio 1655 aveva luogo a Roma la tradizionale Festa del *Corpus Domini* con il neoeletto pontefice Alessandro VII (fig. 1) come documenta un quadro attribuito a Giovanni Maria Morandi (1622–1717).¹⁸

Nel dipinto, conservato a Nancy, Alessandro VII è inginocchiato davanti ad un pregadio e tiene davanti a se l'ostensorio con il sacramento. Il talamo con il pontefice rac-

¹⁶ PANOFSKY 1964, pp. 76–83.

¹⁷ E' intenzionale l'aver tralasciato nell'argomentazione la figura del cardinale Oliviero Carafa († 1511) collocata nel succorpo del Duomo di Napoli, in quanto essa rappresenta un caso eccezionale che esula dal generale sviluppo del fenomeno di diffusione del motivo iconografico dell'orazione perpetua. Cfr. NORMAN 1986; DEL PESCO 2001.

¹⁸ Nancy, Musée des Beaux Arts, olio su tela – 200 × 285 cm, 1657 circa, cfr. Collection 1999, pp. 86 s. e Papi in posa 2004, p. 82. La processione del *Corpus Domini* era una festività istituita nel 1264 da Papa Urbano IV con la bolla *Transiturus de hoc mundo*, un anno dopo il miracolo avvenuto nella chiesa di Santa Cristina a Bolsena. Qui, successivamente allo scetticismo espresso riguardo alla presenza del corpo di Cristo nell'Eucaristia durante l'elevazione, un sacerdote boemo in pellegrinaggio verso Roma, vide trasudare sangue dall'ostia appena consacrata.



1. Giovanni Maria Morandi, *Papa Alessandro VII portato nella processione del Corpus Domini*. Nancy, Musée des Beaux-Arts

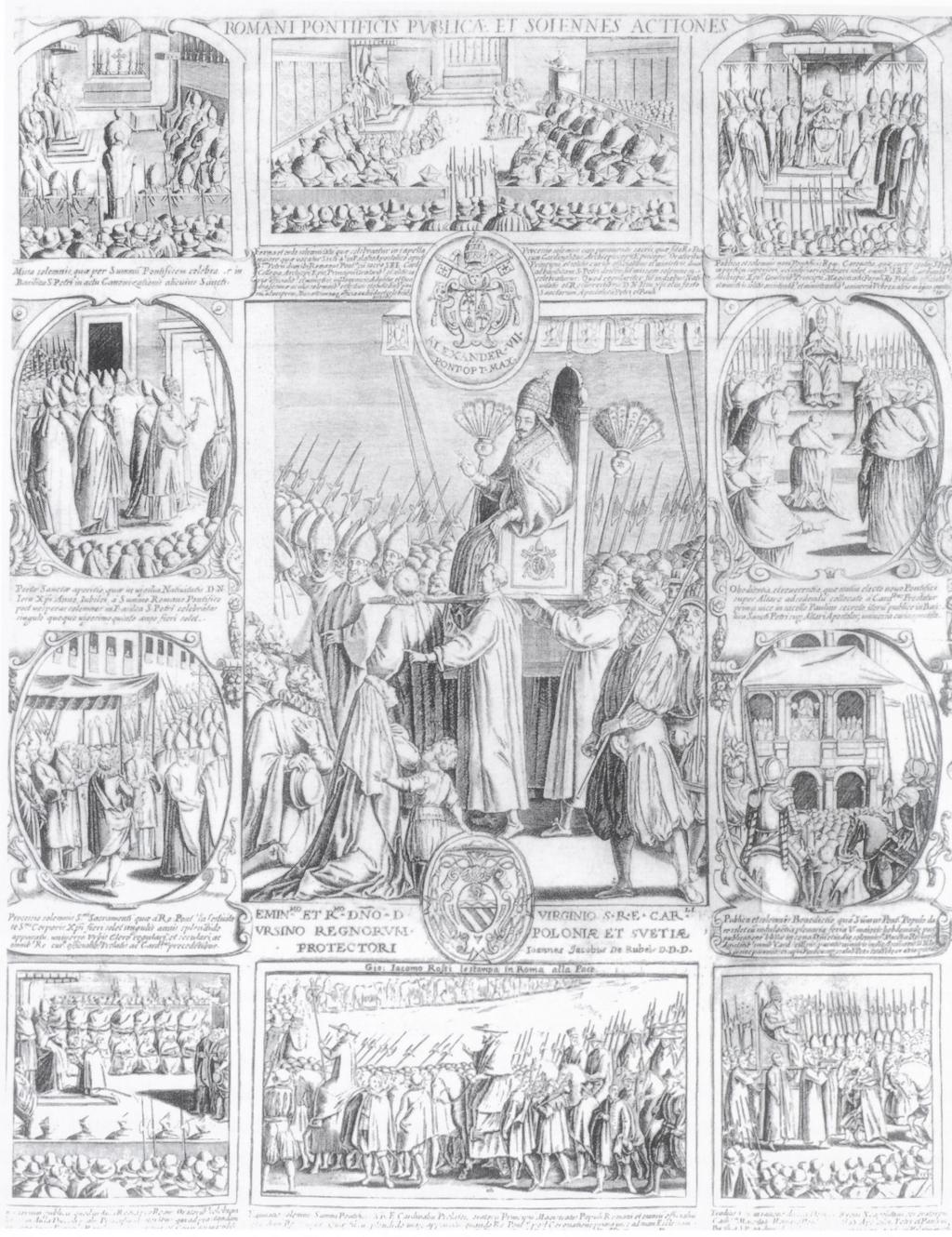
colto in preghiera e protetto da un baldacchino rosso è sorretto a spalla da un gruppo di «scudieri».¹⁹ La processione deve aver suscitato non poca sorpresa per la maniera inusuale in cui si svolse, introducendo un cambiamento di ceremoniale che riguardava soprattutto la posizione del pontefice – non più seduto, ma inginocchiato – come ricorda Giacinto Gigli nella relazione fatta per l'occasione nel *Diario Romano*, la quale differisce leggermente dal dipinto, offrendo però una descrizione più ricca di particolari: «A di 27. di Maggio fu la festa del Corpus Domini, et si fece la Processione solennissima, nella quale è solito, che il Papa è

portato sopra le Spalle degli Scudieri in Sedia con maestà coronato tenendo nelle mani il SS.mo Sagramento. Ma il Papa Alessandro si fece portare, non in sedia, ma inginocchiato con la testa scoperta tenendo in mano il SS.mo Sagramento, essendo scalzo, et con tanta devotio[n]e senza movere gli occhi, ne la persona, che pareva più tosto una figura immobile, che un huomo, la qual cosa mosse tutti a gran devozione, et compunctione, che gli pareva di vedere una visione in aria».²⁰ Sostanzialmente ciò che interessa in questo contesto è sottolineare che la posizione assunta dal pontefice non corrisponde a quella tradizionalmente adottata

¹⁹ Il Moroni fa una descrizione del talamo che ritiene eseguito su disegno del Bernini: «La macchina antica era formata a guisa di genuflessorio, tutta dorata, con vaghi intagli, e teste di serafini, venendo elevata per mezzo di due stanghe foderate di velluto rosso dai palafrenieri pontifici. A' piedi eravi uno sgabello fatto a guisa di faldistorio con cuscino ricamato d'oro, co' fiocchi e fregi simili, sul quale il Papa posava le braccia. In mezzo, poi, della macchina eravi un perno con piedistallo di legno dorato, per collocarvi la palla forata, in cui fissare l'ostenso-

rio, che il Papa doveva tenere colle mani stando genuflesso. Intorno ai suoi piedi eravi un riparo di velluto rosso, pieno di crine, affinché non potessero scorrere, ed un cingolo ossia fascia per sostenere la persona, perché non facesse tutta la forza colle ginocchia, restando a quella appoggiata», Gaetano Moroni, *Dizionario di erudizione storico-ecclesiastica*, vol. 9, Venezia, 1841, p. 48, qui citato da INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 498 s.

²⁰ GIGLI 1958, p. 468.



2. Incisore anonimo, *Romani Pontificis Publicae et Soleennes Actiones*, 1655. Siena coll. Saracini, Fondazione Accademia Musicale Chiana

dal Papa durante le processioni.²¹ A questo proposito va messa a confronto un'incisione di anonimo sempre dello stesso anno – *Romani Pontificis Publicae et Soleennes Actiones* (fig. 2) – nella quale vengono rappresentate le azioni pubbliche e solenni del pontefice, rappresentato al centro

del foglio e all'occorrenza portato in processione sulla sedia gestatoria. Nei riquadri circostanti sono invece raffigurate le scene legate alla celebrazione dell'investitura papale, come la cerimonia del possesso o della chinea, o al giubileo del 1655, indetto straordinariamente in quest'anno.²²

²¹ La già citata descrizione del Gigli va integrata con quanto scriveva Sforza Pallavicino nel suo *Della vita di Alessandro VII*: «Fu di singolare tenerezza al popolo il modo col quale il Pontefice comparve nella celebrità del Corpo di Cristo; imperocché non potendo egli far quella lunga funzione a piedi per la mala affezione, che ricordammo rimasagli dal taglio (per l'estrazione d'un calcolo dalla vescica, subito mentre era

Nunzio a Colonia nel 1642) non volle portar l'Ostia sedendo, e coperto come avevano consumato gli antecessori, ma fè portarsi inginocchioni, ed a capo nudo, e gli si vedea grondar dalla fronte il sudore, al quale egli era dispostissimo per la rarità della sua carnagione, senza che per l'impedimento delle mani potesse tergerlo». Il brano è citato da INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 498.

Si potrebbe perciò trarre spunto da questa innovazione iconografica, rappresentata nel dipinto di Morandi, per cercare di spiegare un revival della figura inginocchiata e quindi in atteggiamento più umile che autorevole, che trova la sua massima e più duratura realizzazione proprio nel monumento funebre ad Alessandro Chigi (fig. 23).²³

Ma è veramente con il monumento ad Alessandro VII che la figura intera e tridimensionale del defunto, di proporzioni monumentali, inginocchiata e in atto di preghiera, debutta a Roma nell'iconografia funebre barocca, esercitando una considerevole influenza sullo sviluppo della scultura sepolcrale coeva?

LA FIGURA INTERA GENUFLESSA NEI MONUMENTI ROMANI DELLA SECONDA METÀ DEL CINQUECENTO

Nei monumenti di pontefici la statua intera genuflessa appare a Roma per la prima volta in epoca moderna nelle tombe di Sisto V Peretti (1585–90) e di Paolo V Borghese (1605–21) nelle omonime cappelle in Santa Maria Maggiore (figg. 3–6) eseguite l'una negli anni 1585–91/92 e l'altra negli anni 1605–15.²⁴ I pontefici-committenti sono rappresentati in coppia con i predecessori – Pio V Ghislieri (1566–72) e Clemente VIII Aldobrandini (1592–1605) – ritratti per contro in atto di benedizione *ex cathedra*. Partendo dalla Cappella Sistina bisogna ricordare che durante la progettazione e l'esecuzione sia la parte architettonica, sia i monumenti funebri subirono considerevoli variazioni. Si ricordino le varie destinazioni che si sono succedute per la cappella. Inizialmente doveva essere adibita a mausoleo gentilizio della famiglia Peretti (1585), successivamente, con il trasporto della reliquia del presepe, era diventata una sorta di scrigno per la sua conservazione e venerazione

(1587). Venne infine trasformata in cappella pontificia per le tombe dei papi Sisto V e Pio V (1587–89) accumulando così significati, funzioni e contenuti simbolici diversi ma complementari. Il committente – Sisto V – volle far erigere al suo interno anche un monumento funebre al suo predecessore più importante, nonché protettore, il Papa Ghislieri, il quale, come informa un avviso del 16 luglio 1586, voleva riprendere per il monumento romano l'iconografia della tomba che lo stesso Pio V si era fatto costruire ancora in vita nel transetto destro della chiesa di Santa Croce a Bosco Marengo presso Alessandria: «Vuole nostro Signore, che si faccia nella sua cappella del presepio a Santa Maria Maggiore la sepoltura per riporvi il cadavero di Pio V°, con spesa di 25 mila scudi et più se bisognerà per farla su'l modello istesso, che quel Papa vivendo si fece fabbricare al Bosco, dando il ciò cura al San Galletti».²⁵ Questo mausoleo (fig. 7) era stato eretto nella città natale del pontefice all'interno del convento domenicano che egli aveva fatto costruire per i frati. Come esecutori dell'opera vengono accettati rispettivamente Giannantonio Buzio (o Giovanni Antonio Buzzi) e Ludovico Albani che vi lavorarono tra il 1568–72 ca. considerando che le sculture vennero eseguite a Roma e inviate nella cittadina piemontese solo nel luglio del 1571.²⁶

Il mausoleo di Bosco Marengo è costituito da un fondale tripartito e aggettante nella parte mediana e si eleva sopra ad un alto zoccolo ritmato nel registro principale da colonne intercalate ai lati da statue (*fides* e *religio*). Al centro si trova un bassorilievo accompagnato a sinistra dalla figura inginocchiata del committente. La parte superiore di corona-

²² Incisore anonimo, *Romani Pontificis Publicae et Solennes Actiones*, 1655, bulino e acquaforte, 504 × 395 mm, Siena coll. Chigi Saracini Fondazione Accademia Musicale Chigiana, Inv. n. 1876; cfr. scheda di Maurizia Cicconi sul foglio in questione in *Alessandro Chigi* 2000, p. 150.

²³ Inoltre un'altra annotazione nel Diario del Gigli, sempre relativa alla stessa processione del Corpus Domini dell'anno successivo (1656), conferma che l'innovazione introdotta nel ceremoniale era oramai diventata un'usanza: «Adi 15 (Giugno) fu il Corpus Domini. Il Papa si fece portare nella Processione inginocchiato come fece l'altro anno», citato da INCISA DELLA ROCCHETTA 1932, p. 500, il quale pubblica anche un'incisione con la processione papale e la medaglia coniata da G. N. Mola nel X anno di pontificato chigiano sul cui verso è rappresentata la stessa celebrazione religiosa del 1655. Proprio questa medaglia testimonia come, a 10 anni di distanza dall'introduzione del cambiamento nel ceremoniale, il motivo della processione «in ginocchio» continuasse a rappresentare un soggetto di grande interesse. Per il monumento funebre di Alessandro VII cfr. ZOLLIKOFER 1994.

²⁴ Cfr. SCHWAGER 1961; HERZ 1974, *passim*; OST 1978; HERZ 1981; OSTROW 1987, *passim*; OSTROW 1996, *passim*; sugli artisti cfr. DORATI 1967; da ultime sono da ricordare le sintesi sulle cappelle sistina e pao-lina di REINHARDT 2004 e CHATZIDAKIS 2004.

²⁵ BAV Urb. Lat. 1054, c. 321, cit. da ORBAAN 1910, p. 289; Le spoglie del pontefice vennero traslate a Roma nel XVII secolo, cfr. OSTROW 1987, p. 97 nota 26, p. 425, note 354 s.

²⁶ TESSARI 1978; IENI 1985.

²⁷ TESSARI 1978, pp. 36–42; IENI 1985, pp. 31–34 e l'articolo biografico sugli artisti viggiutesi, FRATARCANGELI 2003, *ad voces*.



3. Monument funebre a Pio V († 1572). Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina



4. Monument funebre a Sisto V († 1590). Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina

mento rappresenta nel settore centrale San Michele che uccide il drago.²⁸ Originariamente ai piedi del monumento si trovava un'urna che fu spostata all'interno della chiesa quando nel 1672, in seguito alla beatificazione di Pio V, essa venne sostituita da un altare trasformando il primitivo significato del monumento.

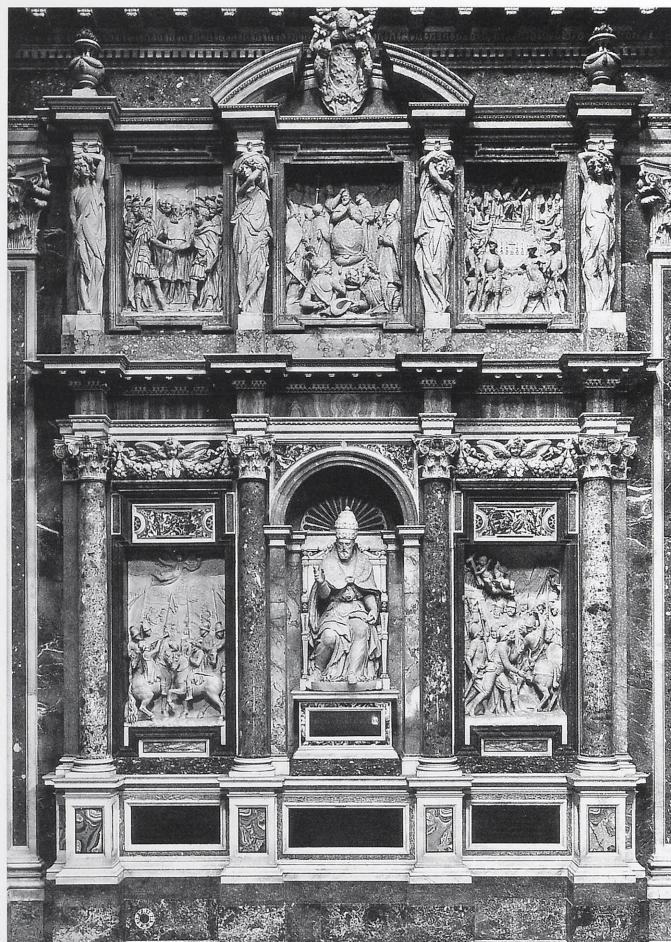
È sintomatica una descrizione della tomba fatta a metà del Seicento dallo storico Gian Domenico Gatti contenuta in un manoscritto conservato nel convento stesso: «Sta in ginocchioni la statua di Pio V in abito pontificale, il cui capo è di candido marmo, e così ben formato che dimostra anche le vene e par solo che manchi lo spirito vitale. Parimenti

s'estende giù il camice davanti e parte delle braccia e mani che tiene giunte, tutto il resto coprendo il piviale di marmo misto rosseggiante disposto con maestria tale che non invidia la pittura dove si vede che il naturalismo pittorico del monumento era sin d'allora chiaramente avvertito».²⁹

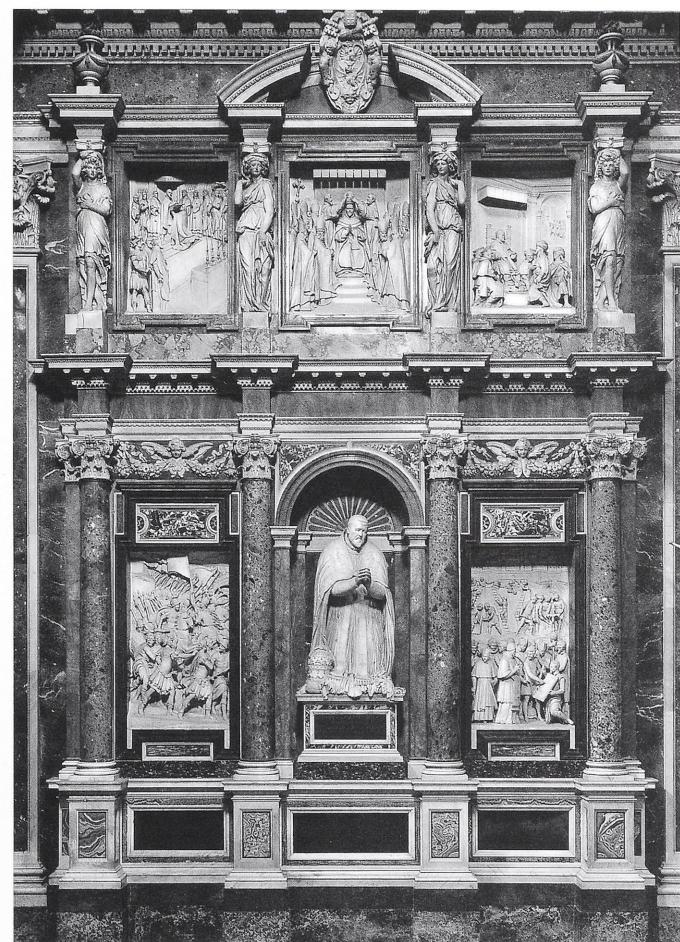
Particolarmente interessante è osservare come sia messa in evidenza la policromia e la raffinata esecuzione della figura genuflessa del Papa in orazione perpetua, ma ancora più curioso è notare, per gli scopi di questo studio, che detta figura è posizionata di profilo sul margine sinistro del pannello centrale davanti ad un altorilievo in marmo bianco rappresentante la resurrezione di Cristo e le guardie abba-

²⁸ Regine Schallert nel suo contributo fa notare come si possa presumere una corrispondenza tra l'iconografia adottata nel monumento ed alcune riforme emanate dal Concilio di Trento, SCHALLERT 2005, part. pp. 164–66.

²⁹ Gian Domenico Gatti, *Memorie Storiche riguardanti l'insigne Terra del Bosco, situata nella Provincia di Alessandria*. Estratto da un manoscritto dell'Arciprete Gio. Domenico Gatti nativo di detto luogo, copia XVII sec., BCAL, ms. 221, pp. 45 s., cit. da IENI 1985, p. 42, n. 40.



5. Monument funebre a Clemente VIII († 1605). Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina



6. Monument funebre a Paolo V († 1621). Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina

giate e spaventate dalla luce divina ai piedi del sepolcro (fig. 8).

La figura del pontefice inginocchiato al lato del bassorilievo è un elemento iconografico nuovo nell'ambito della scultura funeraria italiana. Questa innovazione infatti deve aver suscitato grandissima ammirazione e stupore come testimoniano le fonti coeve, cioè il verbale di una visita apostolica compiuta nel 1576 dal vescovo della città cipriota di Famagosta – monsignor Girolamo Ragazzoni – e le note biografiche del Catena sulla vita di Pio V stese nel 1587. La visita apostolica segnala con enfasi il mausoleo papale, sottolineando proprio la posizione della figura inginocchiata davanti alla scena della resurrezione che sembra rappresentare in qualche modo un'offesa nei confronti del Santissimo Sacramento, posto sull'altare maggiore e al quale essa porge le spalle: «...peramplum Sepul-

chrom in ipsa ecclesia erectum est Pontifici ipsi egregijs maroribus confectum, in quo illud offendit quod Pontificis statua Christum Dominum in resurgentis specie adorantem aver- sam faciem habet Sanctissimo Sacramento in Altari maiori collocato cui rei (sic) vix videt ullo modo posse».³⁰

Una simile descrizione sulla composizione viene fatta alcuni anni dopo nella biografia del Ghislieri, mettendo in risalto questa correlazione tra l'orante e la scena rappresentata senza però esprimere un giudizio sull'iconografia adottata: «... la Sua sepoltura con la statua di lui, il quale stà posto in genocchioni auanti à Cristo risuscitato».³¹

Il fatto che Sisto V volesse riprendere nella cappella della basilica liberiana questo tipo di monumento fa pensare innanzitutto ad un interesse per la struttura architettonica ma non esclude anche un'attrazione per la figura del defunto inginocchiata davanti alla scena in rilievo. Incomprensibile rimane però il fatto che, nonostante tutto ciò, nella fase

³⁰ ASV, Congr. Vescovi e Regolari, Visita Ap., 1576, inv. 71, fol. 238v, già in parte cit. da IENI con vecchia segnatura S. Congr. Concilii, Visit. Apost., C. 44: *Derthonensis Visitatio Apostolica cum Decretis*, 1576, fol. 238v, TESSARI 1978; IENI 1985, p. 42, n. 38.

³¹ CATENA 1587, p. 149, cit. da IENI 1985, p. 31, n. 1.



7. Giannantonio Buzio e Ludovico Albani, Mausoleo di Pio V († 1572). Bosco Marengo (Alessandria), Santa Croce



8. Giannantonio Buzio e Ludovico Albani, Mausoleo di Pio V († 1572). Bosco Marengo (Alessandria), Santa Croce, dettaglio del rilievo e della statua

intermedia di progettazione della cappella romana, per ambedue i monumenti dei pontefici venne ignorata questa idea iniziale, preferendo far ricorso alla tradizionale rappresentazione del papa in trono per arrivare poi alla soluzione definitiva che vedrà un papa *ex cathedra*, cioè Pio V, ed un altro in orazione perpetua, cioè Sisto V e non più Pio V! Ambedue i monumenti verranno inseriti, nonostante la differente tipologia, in una nicchia distinta, creando uno spazio intimo ed individuale per ogni personaggio.

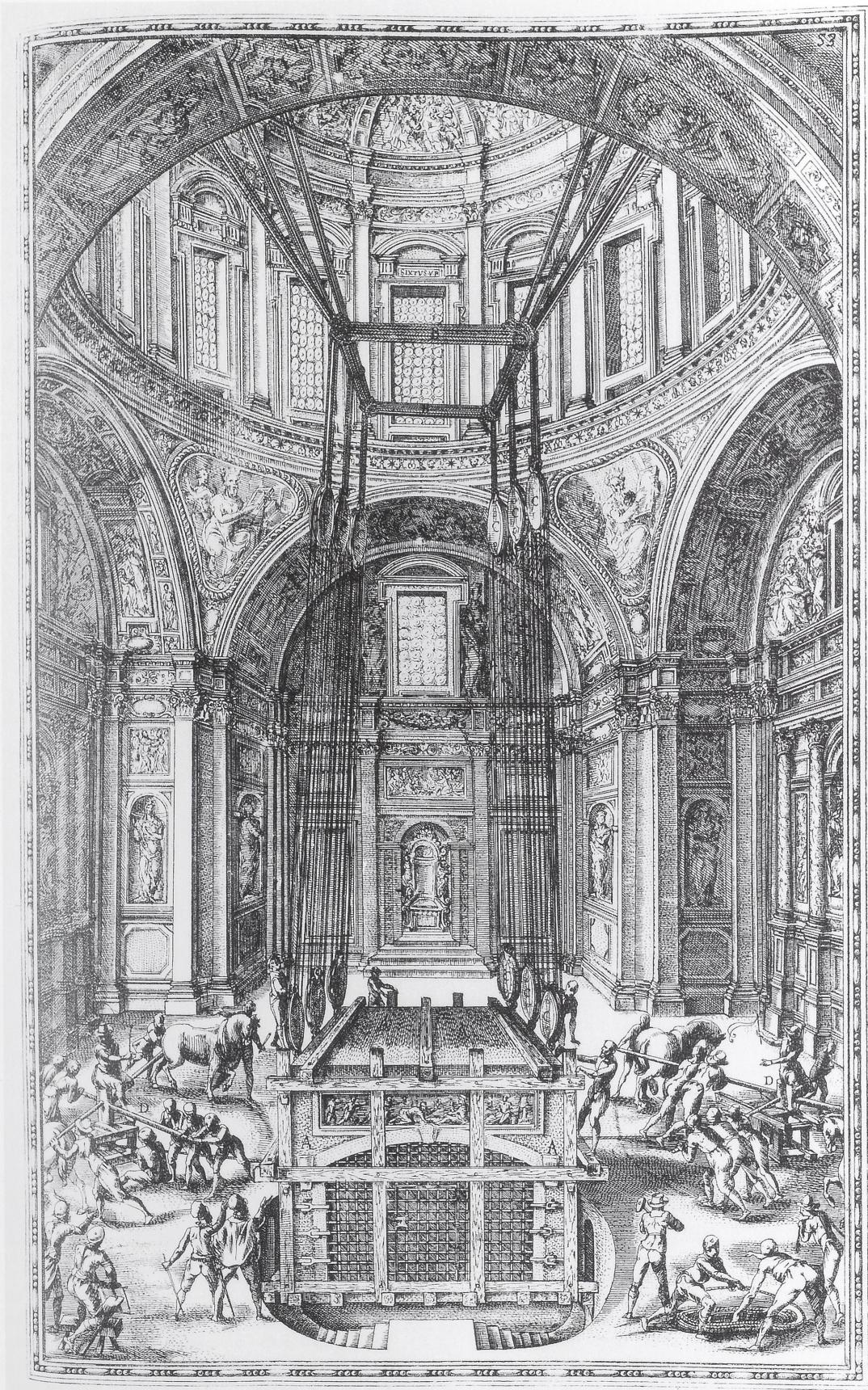
A documentazione di questo passaggio intermedio nella progettazione della cappella ci viene in aiuto un'incisione del 1590 contenuta nell'opera di Domenico Fontana, *Della Trasportatione dell'obelisco Vaticano* (fig. 9),³² che mostra

lo spostamento del presepe, avvenuto nel 1587, dalla vecchia alla nuova cappella all'interno della basilica liberiana nella *confessio* appositamente preparata. Questa fonte visiva è estremamente importante perché permette di individuare ai lati della cappella i monumenti dei pontefici posti e concepiti in maniera perfettamente speculare in una prima fase progettuale. Anche se questa informazione è già stata considerata dagli studiosi va ricordata la configurazione di queste architetture funebri che erano impostate su una struttura ad un solo piano con un doppio attico, mentre nella lunetta soprastante era ancora presente una finestra rettangolare, successivamente soppressa. Mentre sappiamo che il monumento di Pio V venne terminato il 17 giugno 1587³³ –

³² FONTANA 1590, tav. 53.

³³ «Hiermatina giorno di san Gerolamo... il Papa con V altri cardinali passò a piedi a Santa Maria Maggiore ad udire messa all'altare del detto Santo et dopo a vedere la statua di marmo di Pio V° che fa scol-

pire Sua Beatitudine per metterla al deposito di quella santissima memoria, che sarà nella capella, che fa fare la Santità sua del presepio di incontro alla sepoltura di Sua Beatitudine.» (1586), BAV Urb. Lat. 1054, c. 489, cit. da ORBAAN 1910, p. 290; cfr. HERZ 1974, p. 281.



9. Domenico Fontana, *Veduta della Cappella Sistina a Santa Maria Maggiore. Della Trasportazione dell'obelisco Vaticano, Roma 1590, tav. 53*

quindi contemporaneamente alla situazione rappresentata nell'incisione – quello di Sisto V venne completato soltanto due anni più tardi, cioè nel 1589.³⁴ Quindi nella tavola sembra sia rappresentata più un'intenzione che un reale stato di cose.³⁵ Infatti ambedue i monumenti sono concepiti con dimensioni inferiori a quelle odierne, quasi si volesse riprendere la struttura architettonica del monumento del Ghislieri a Bosco Marengo, utilizzando un tipo più tradizionale di monumento funebre. Anche i numerosi rilievi con le *res gestae* dei pontefici, come si vedono oggi, sono assenti in questa rappresentazione della cappella.³⁶

Decisivo è comunque il fatto che alla fine si optò per una soluzione ancora differente, scegliendo di rappresentare i due pontefici con statue che rispettivamente facessero ricorso a tradizioni iconografiche completamente diverse e di articolare le pareti laterali con le memorie sepolcrali in più campi rivestiti da rilievi marmorei con rappresentazioni storiche ispirate alle biografie dei defunti.

Il monumento di Pio V a Bosco Marengo ricopre quindi una posizione importante nel processo di ideazione della Cappella Sistina. Si era partiti da una concezione che doveva imitare la struttura architettonica del sepolcro piemontese, per staccarsi però alla fine completamente dal prototipo. Domenico Fontana rivedendo l'impostazione architettonica la monumentalizza elaborando una statua che si evolve e la quale, da parte integrante del rilievo, diventa una figura pienamente autonoma rispetto alla struttura portante.

Circa 15 anni dopo (1605–15), sull'altro lato della navata di Santa Maria Maggiore, la Cappella Paolina seguì quasi alla lettera il prototipo tardo-cinquecentesco sotto la guida del suo nuovo *spiritus rector*, papa Paolo V.

³⁴ (15 luglio 1587, Il papa visitando con 12 cardinali la cappella a S. M. Maggiore). «Comandò al cavalier Fontana, che appresti il fine di detta cappella et in particolare della sepoltura, che si fa in essa per Sua Beatitudine et che parimente si finischino tutte l'altre opere incominciate in olti luoghi per poter aggiungere a queste altri pensieri et imprese di tal natura, che ha Sua Santità in animo di voler fare; ... [i cardinali]... in risposta di finire quella sepoltura fecero coraggio alla Santità Sua con prometterle, che tanto camparà, che potrà a bell'agio suo fare altre cose appresso a queste incominciate ...», BAV Urb. Lat. 1055, c. 293, cit. da ORBAAN 1910, p. 298; (2 agosto 1589), «Domenica nostro Signore fu a messa nella basilica di Santa Maria Maggiore, al cui arrivo fu scoperta la statua marmorea di Sua Beatitudine non ancora finita di rimetto a quella di Pio V nella capella del presepio», BAV Urb. Lat. 1057, c. 489, cit. da ORBAAN 1910, p. 310; (27 dicembre 1589), «...è stata scoperta in queste feste nella capella... del presepio la statua del Papa finita di tutto punto di marmo...», BAV Urb. Lat. 1057, c. 774, cit. da ORBAAN 1910, p. 310; cfr. Herz 1974, p. 282.

³⁵ «Und die spiegelbildliche Wiederholung des Grabes auf der Sixtus-Seite bezeugt nur eine Absicht, keinen Zustand», SCHWAGER 1961, p. 346.

³⁶ Per gli artisti impegnati nella decorazione scultorea si vedano HERZ 1974, pp. 224–79 e OSTROW 1987, pp. 481–97.

Poiché la Cappella Borghese – senza volerne sminuire valore e importanza iconografica ed iconologica – rimane, con le dovute differenze, una sorta di «duplicato», non è rilevante approfondire in questa sede le varie fasi progettuali, mentre sembra più utile rivolgersi a due esempi intermedi, datati a cavallo tra il Cinque e il Seicento, quindi prima e dopo della Cappella Sistina, i quali recepiscono ed elaborano in maniera molto singolare sia il monumento piemontese sia le trasformazioni avvenute nella Cappella Sistina, introducendo altresì nuovi elementi iconografici di matrice nordica, forse dovuti ad un *transfer* avvenuto tramite la mediazione dell'artista.

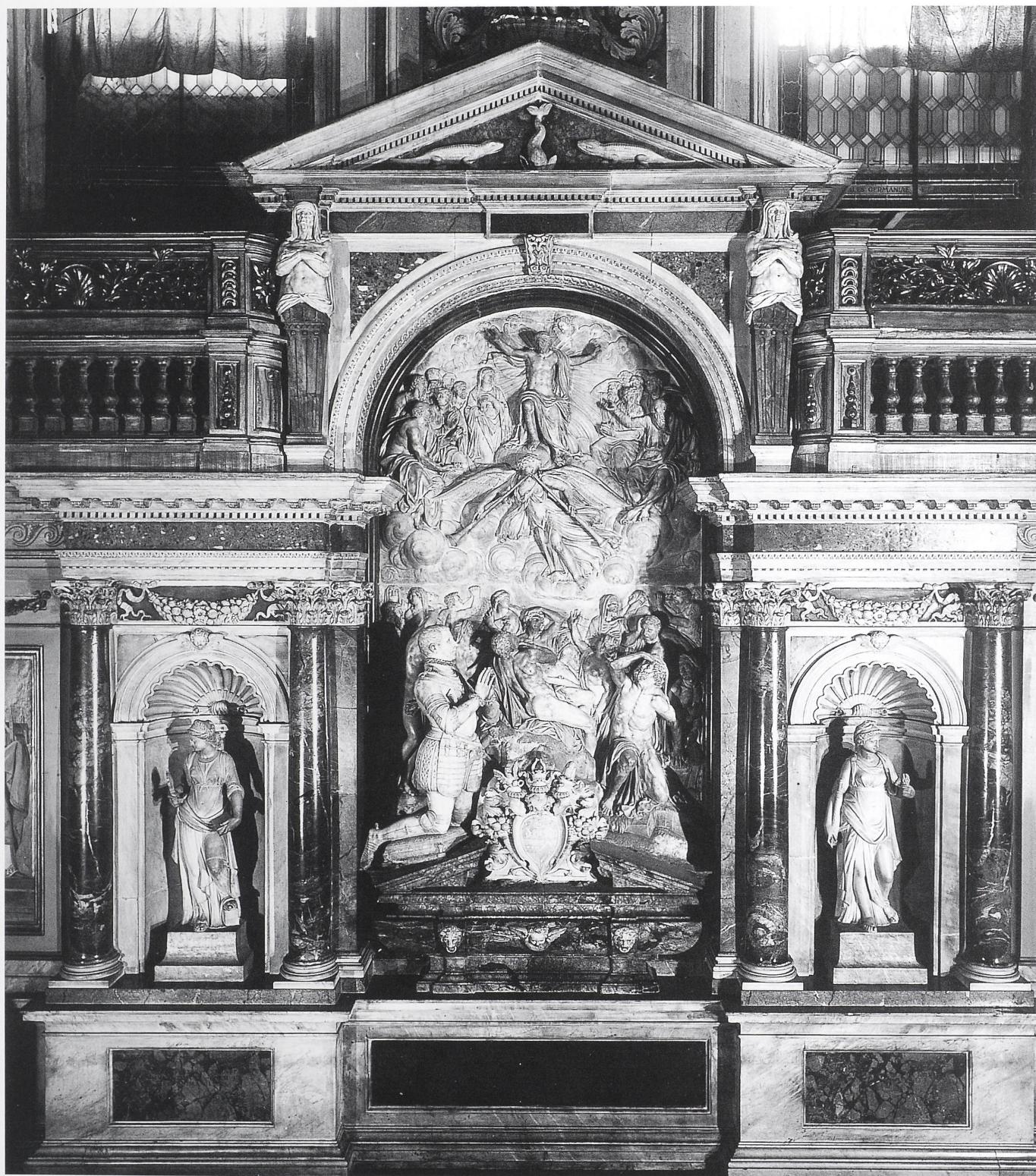
Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg († 1575)

La figura del defunto inginocchiato in profilo davanti ad una scena biblica di fondo compare in ambito romano nel monumento sepolcrale di un laico, il principe ereditario tedesco Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg, eretto a ridosso della parete sinistra del coro della chiesa nazionale di Santa Maria dell'Anima (fig. 10; appendice I.1).³⁷

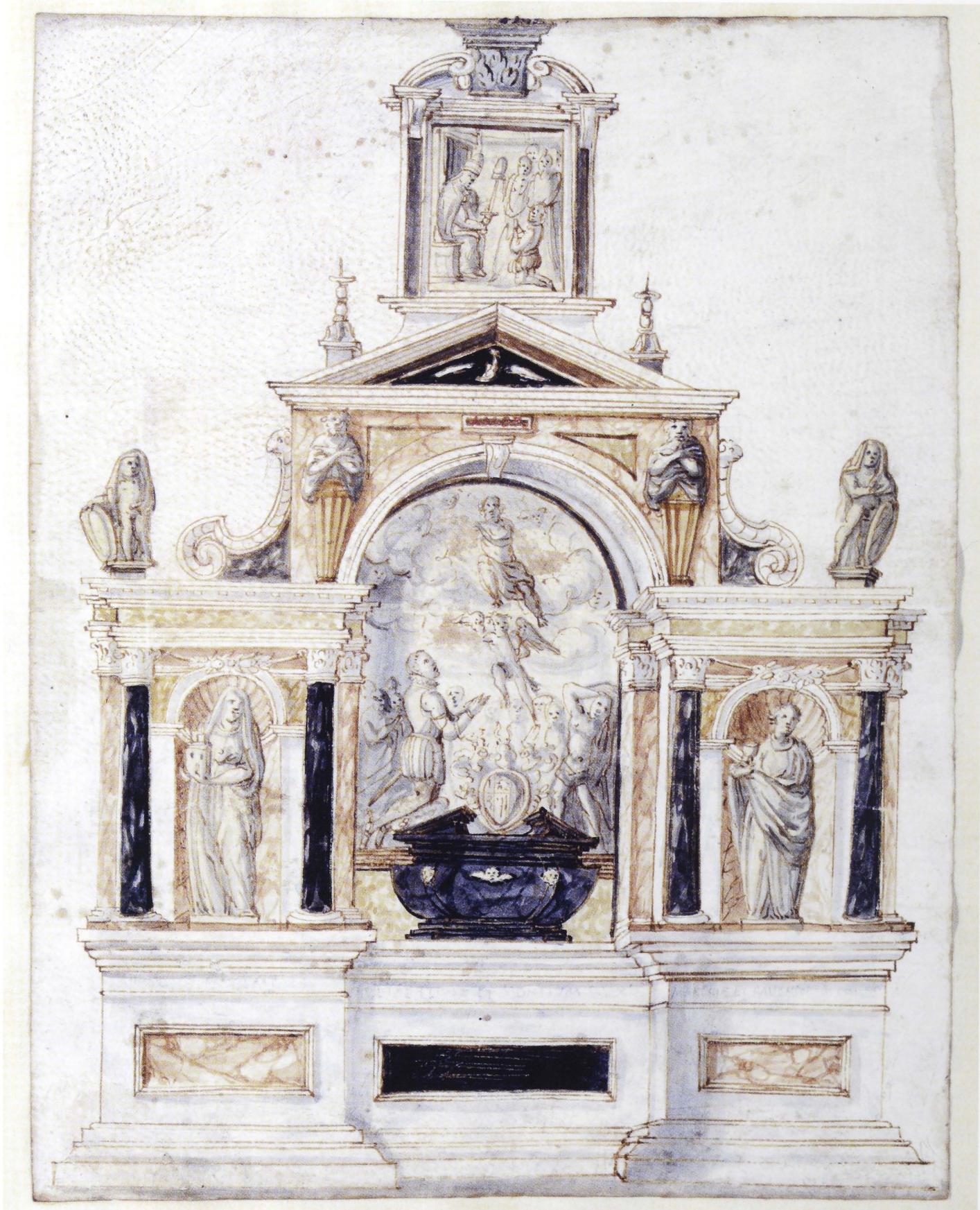
Come il cenotafio di Pio V, anche la tomba del giovane nobile è tripartita, ma molto più elaborata e decorata. La zona mediana comprende un bassorilievo monumentale raffigurante la *Risurrezione di Cristo* che si estende oltre l'altezza delle ali laterali comprendenti nicchie con figure allegoriche. Sopra al timpano, in un'edicola, era originariamente rappresentata la consegna dei simboli del potere temporale e spirituale (la spada e il pileo) da parte di Gregorio XIII, come testimonia una miniatura conservata a Basilea (fig. 11, appendice I.2). Nonostante le variazioni e decurtazioni subite dal monumento nel corso del XVIII secolo a causa dei lavori di restauro avvenuti nell'abside, l'elemento più importante della composizione – la figura del defunto – ha mantenuto la sua posizione su uno dei frontespizi della tomba come precisa la descrizione fatta dal Baglione nell'ambito della biografia dello scultore fiammingo Niccolò d'Arras: «...il Duca armato in ginocchioni sopra il frontespizio della cassa di tutto rilievo all'infuori...» (appendice I.3). Il fatto che il biografo descriva la figura del principe come un altorilievo («all'infuori») ci fa capire in che modo essa veniva percepita – e probabilmente fosse anche stata concepita – cioè come una scultura subordinata all'insieme architettonico della tomba e quindi facente parte della scena di fondo a rilievo.³⁸

³⁷ Un ringraziamento va al dott. Johan Ickx, archivista di Santa Maria dell'Anima e della Canonica di San Pietro, per la sua disponibilità.

³⁸ Sonja-Marina Kappe ha fatto da ultima una sintesi sul monumento in una tesi discussa nel 2003 a Düsseldorf presso il Prof. Hans Körner dal titolo *Das Grabmal von Karl-Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in der S. Maria dell'Anima in Rom*. Ringrazio l'autrice per avermi concesso la visione del lavoro.



10. Egidio della Riviera e Niccolò d'Arras, Monumento sepolcrale del principe ereditario Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg († 1575). Roma, Santa Maria dell'Anima



11. Anonimo, Miniatura del monumento sepolcrale del principe ereditario Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg († 1575).
Basel, Kupferstichkabinett

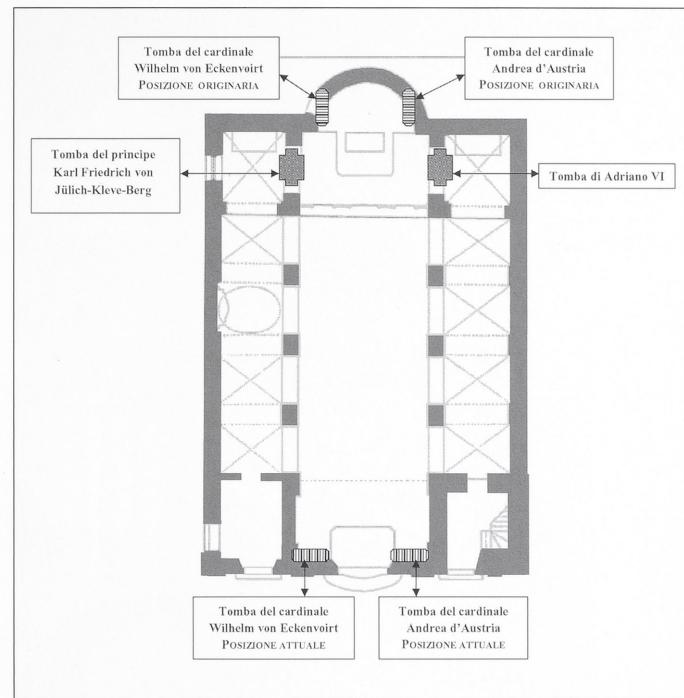
Il cardinale Andrea d'Austria († 1600)

Circa 25 anni dopo, nell'arco di tempo intercorso tra le cappelle pontificie di Santa Maria Maggiore, venne eretto il monumento funebre al cardinale Andrea d'Austria nel coro della stessa chiesa (figg. 12, 13, appendice II.2).

Il monumento parietale ha un forte impianto architettonico determinato da un basamento concavo con l'iscrizione commemorativa, due colonne corinzie di verde antico e una ricca trabeazione conclusa da un timpano spezzato³⁹ al cui centro è posto lo stemma del defunto. Nella parte centrale – racchiusa in questa severa cornice – si fa uso di ambedue i modi di rappresentazione del *medium* scultoreo, ossia il rilievo e la statua a tutto tondo. Su una parete di fondo è riportata nella tecnica del rilievo la scena della risurrezione di Cristo, mentre il cardinale è inginocchiato frontalmente su un cuscino di marmo rosso posto sopra al sarcofago a volute in atto di orazione perpetua ed è rappresentato per intero davanti alla scena suddetta alla quale volge le spalle mentre la sua preghiera è rivolta all'esterno.

Questo monumento è stato sottoposto a modifiche ancora più sostanziali di quelle subite dal deposito del principe ereditario tedesco perché esso venne addirittura spostato nel Settecento nella controfacciata della chiesa e significativamente ridotto nelle sue dimensioni.

Un disegno conservato a Windsor documenta molto probabilmente un progetto che non venne realizzato rispettando tutti i punti proposti, ma testimonia anche dei cambiamenti avvenuti durante la ricomposizione del deposito (fig. 14; appendice II.2). A prescindere dalla rimozione di alcuni elementi decorativi la maggiore divergenza tra disegno e monumento è costituita dallo scudo con lo stemma cardinalizio che nel disegno è posto tra le volute del sarcofago, mentre oggi poggia sulla trabeazione tra il timpano spezzato a coronamento della tomba. Proprio questo spostamento dello stemma consente il cambiamento più significativo di tutto il monumento. Infatti nello spazio lasciato dal «trasferimento» dello stemma si trova la figura del cardinale inginocchiato frontalmente che nel disegno era collocato invece sul lato destro del monumento ed era rappresentato di profilo. Viene spontaneo chiedersi se questa fondamentale variazione sia una conseguenza dello smembramento dovuto al dislocamento settecentesco della tomba nella controfacciata della chiesa in seguito ai lavori di restauro eseguiti nel coro da Paolo Posi e quindi ad un nuovo assemblaggio con il quale la figura di profilo e rivolta verso destra sarebbe risultata assolutamente fuori posto



12. Disposizione delle tombe nel coro di Santa Maria dell'Anima, prima dei rifacimenti settecenteschi (Cristina Ruggero)

nella nuova ubicazione.⁴⁰ Girandola in una posizione frontale si poteva «salvare» quel contatto visivo e di preghiera diretto verso l'altare. La seconda alternativa – che qui si sostiene – prevederebbe invece un sostanziale cambiamento avvenuto tra la fase di ideazione e quella di esecuzione, quindi il disegno sarebbe una proposta o comunque un progetto solo parzialmente accettato. In realtà la posizione della figura inginocchiata sulla destra del monumento era probabilmente stata concepita considerando l'ubicazione della tomba e collocando di conseguenza il cardinale in una posizione tale che la sua preghiera fosse rivolta verso l'altare maggiore che si trovava di fronte al monumento. A rendere plausibile la seconda ipotesi – cioè quella della modificata realizzazione del disegno progettuale concorrono due elementi: 1) il fatto che i rilievi rappresentati nella parte destra della parete di fondo – praticamente al posto della figura genuflessa – sono invece assenti nel disegno di Windsor; 2) la constatazione che la statua genuflessa come pure i rilievi non mostrano nessun segno di manomissione, rimaneggiamento o modifica che si sarebbero dovuti invece riscontrare in seguito ad un così sostanziale spostamento della figura del defunto. Inoltre, se la figura fosse stata posta inizialmente su una voluta del sarcofago, l'apertura angolare delle gambe sarebbe stata superiore ai 90° risultanti dalla posi-

³⁹ Un esame ha rivelato che il timpano sembra non essere originale ma probabilmente rifatto, forse in seguito ad un danneggiamento provocato dallo spostamento del monumento.

⁴⁰ LOHNINGER 1909, pp. 138–42; PASQUALI 1990, p. 169.



13. Egidio della Riviera, monumento sepolcrale del cardinale Andrea d'Austria († 1600). Roma, Santa Maria dell'Anima

zione della statua inginocchiata sul cuscino e quindi la figura sarebbe stata difficilmente adattabile alla nuova collocazione. Allo stato attuale della conoscenza archivistica non si può determinare l'esatto susseguirsi degli avvenimenti. Tuttavia se questo esempio viene paragonato ad altri, che verranno esposti in seguito, si potrà per lo meno dare un maggior credito a quanto sopra dedotto dalla pura evidenza visiva e dalla combinazione degli elementi in possesso, soprattutto in virtù degli sviluppi che una tale modifica comportava nell'evoluzione della figura genuflessa all'interno dell'intera concezione della tomba.

Dunque, con lo spostamento del monumento sono andate perse le nicchie laterali con le statue allegoriche che vennero successivamente poste in quelle che affiancano il monumento funebre del principe ereditario tedesco sulla parete sinistra del coro della stessa chiesa, mentre il bassorilievo con la rappresentazione di Dio Padre e le allegorie sugli spezzoni del timpano non vennero più montati. Rimane incerta la collocazione dello stemma poiché, come afferma

Baglione, al centro del timpano si trovava il bassorilievo. Se consideriamo poi la descrizione relativa alla figura del defunto fatta dalla stessa autore – «... il Cardinale ginocchione sopra la cassa...» (appendice II.3) – e la confrontiamo con quella esaminata precedentemente per la figura del principe Karl Friedrich, si noterà la sostanziale differenza di concezione delle due statue. Proprio la puntualizzazione fatta riguardo alla posizione della figura del giovane sul *frontespizio* dovrebbe a mio avviso essere un chiaro e sufficiente indizio per confermare la diversa sistemazione originaria delle statue, cioè una posizione laterale e di profilo sulla voluta sinistra della tomba per il principe ereditario ed una centrale tra le volute del sarcofago per il cardinale.

Quello che ci è permesso di studiare oggi è un tipo di monumento che – nonostante le decurtazioni subite – riflette un'iconografia funeraria diffusa nei paesi nordalpini. Quindi partendo dal progetto iniziale si può asserire che probabilmente uno dei canali attraverso i quali è stata introdotta a Roma la figura genuflessa del defunto in profilo, in alternativa a quella autoctona del committente inginocchiato rappresentato nei quadri votivi, può essere stato proprio quello nordico, spiegabile con la nazionalità dei personaggi commemorati.⁴¹

Un altro importantissimo elemento è certamente costituito, per gli esempi romani, dal coinvolgimento in tutti questi progetti dello scultore fiammingo Egidio della Riviera.⁴² La rielaborazione della figura genuflessa del cardinale Andrea d'Austria da una posizione di profilo ad una frontale potrebbe essere dovuta perciò proprio all'intervento dell'artista il quale, dopo aver lavorato al monumento del

⁴¹ Tuttavia lo stesso monumento del principe ereditario sembra aver influito sul tipo di memoria eretta nel 1599 per il padre – il Duca Wilhelm V der Reiche (Guglielmo V il ricco) †1592 – nella chiesa di San Lamberto a Düsseldorf; cfr. HILGER 1975, pp. 290–301 e HILGER 1984–85, pp. 205–07.

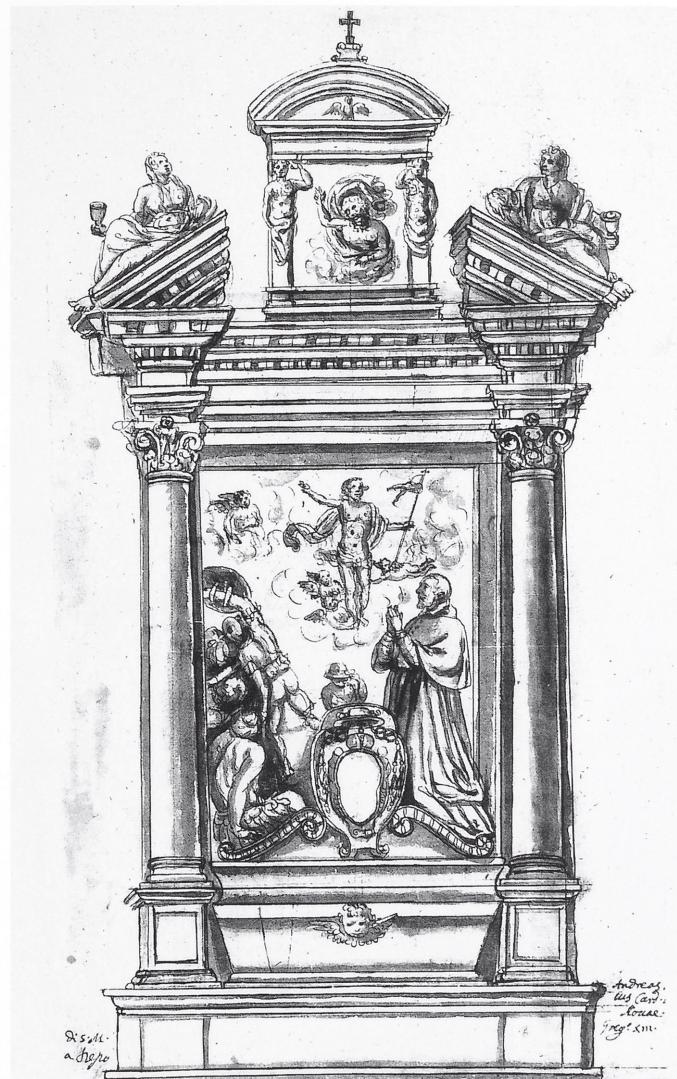
⁴² Autore dei gruppi scultorei di ambedue i monumenti funebri per personaggi non italiani fu l'artista fiammingo Egidio della Riviera che, giunto a Roma nel 1567, è documentato per aver collaborato a rilevanti progetti o addirittura per aver eseguito più o meno autonomamente importanti opere come appunto i due menzionati depositi in Santa Maria dell'Anima, rispettivamente attorno al 1575 e al 1600, cfr. KNOPP/HANSMANN 1979, p. 40. Quasi contemporaneamente a queste due tombe eseguì la statua di Mosè e il bassorilievo raffigurante *la raccolta della manna* posti nel braccio sinistro della Nave Clementina in San Giovanni in Laterano per le quali si conoscono dei pagamenti effettuati nel 1597 e nel 1601 (cfr. FREIBERG 1988; FREIBERG 1995). Egli inoltre collaborava ampiamente alla decorazione della Cappella Sistina eseguendo ben quattro rilievi per il monumento di Sisto V (la coronazione di Sisto V, la canonizzazione di San Diego d'Alcalà; la pace tra il re Sigismondo di Polonia e l'imperatore Rodolfo II d'Austria; la battaglia di Lepanto). Egidio della Riviera ha cooperato con un altro fiammingo, Nicolas Mostaert d'Arras, nel 1579 divenne membro della Congregazione dei Virtuosi e sembra essere morto nel 1602 a Roma (cfr. HERZ 1981, *passim*, KNOPP/HANSMANN 1979, pp. 82 s.).

principe ereditario tedesco e nella Cappella Sistina, potrebbe aver osato proporre questo moderno elemento iconografico nella tomba del cardinale, un monumento che introduce, proprio con la figura genuflessa del porporato, un'importantissima innovazione avvenuta nell'ambito della scultura funeraria romana con la statua posta sulla tomba di Sisto V. Sembra naturale quindi che – sotto la guida e su consiglio dell'artista – si sia optato per un elemento nuovo e non ancora sfruttato nell'iconografia sepolcrale romana, che *in nuce* rispecchiava un gusto oltremontano, garantendo un legame con il paese d'origine dei defunti.⁴³ L'apporto tecnico di Egidio della Riviera e la sua mediazione mi sembrano dover essere tenuti in considerazione anche se non si deve dimenticare l'interesse e lo stupore che deve aver suscitato la statua del pontefice collocata circa un decennio prima nella Cappella Sistina di Santa Maria Maggiore.

Inoltre, avendo la chiesa di Santa Maria dell'Anima un forte carattere nazionale ed essendo considerata una specie di colonia ecclesiastica di Roma, rappresentante la nazione teutonica, è probabile che all'interno di questa fosse possibile adottare linguaggi e comportamenti diversi da quelli validi all'esterno.⁴⁴ Non bisogna dimenticare che la realizzazione di ambedue i monumenti godette di un forte appoggio da parte del pontefice.

Il cenotafio di Pio V, la tomba per il principe ereditario tedesco, quella per il cardinale d'Austria e la statua di Sisto V costituiscono un primo gruppo omogeneo di monumenti funebri in quanto chiaramente interdipendenti e autoreferenziali nei quali tuttavia si possono seguire delle fondamentali e determinanti trasformazioni interne. La principale e la più importante in questo contesto è l'evoluzione della figura da una posizione di profilo che la legava strettamente alle scene dei rilievi ad una figura frontale che rivendica una sua autonomia. Tra questi monumenti intercorre uno stretto legame sebbene quello di Sisto V denoti una superiorità gerarchica. Questo è dovuto al diverso impiego dei rilievi,⁴⁵ all'impostazione della figura rappresentata frontalmente, ma soprattutto al fatto che essa non è posta davanti ad uno sfondo piatto ma occupa in profondità tutto lo spazio messo a disposizione dalla nicchia che la ospita.

La figura, o meglio l'intero monumento del cardinale austriaco, diventa quindi un'abbreviazione di quello sistino pur preservando il necessario *decorum*. Ciò è garantito dal fatto che alla figura genuflessa non viene offerto lo spazio di una nicchia negando così l'allusione con una statua *freistehend*, cioè isolata e libera da vincoli architettonici, e inoltre



14. Anonimo, *Disegno del monumento sepolcrale del cardinale Andrea d'Austria († 1600)*. Windsor, Royal Library

tre dalle sue dimensioni che sono notevolmente inferiori. La cornice architettonica più tradizionale permette di mitigare l'apporto estremamente moderno che proviene dalla posizione frontale della statua tridimensionale del defunto.

Un altro particolare va ancora messo in evidenza: si tratta del tipo di rapporto che intercorre tra la figura del cardinale orante e la scena sullo sfondo. Andrea d'Austria infatti non ha nessun contatto visivo e non interagisce con quello che avviene alle sue spalle, un contatto che invece viene garantito inserendo una figura in profilo. Il cardinale è assorto nella sua preghiera sebbene egli rivolga leggermente lo sguardo verso l'alto, un atteggiamento che a mio parere si spiega con la collocazione della memoria presso l'altare maggiore della chiesa, nel presbiterio stesso, dove il monumento era posto in origine: «a man diritta presso l'altar

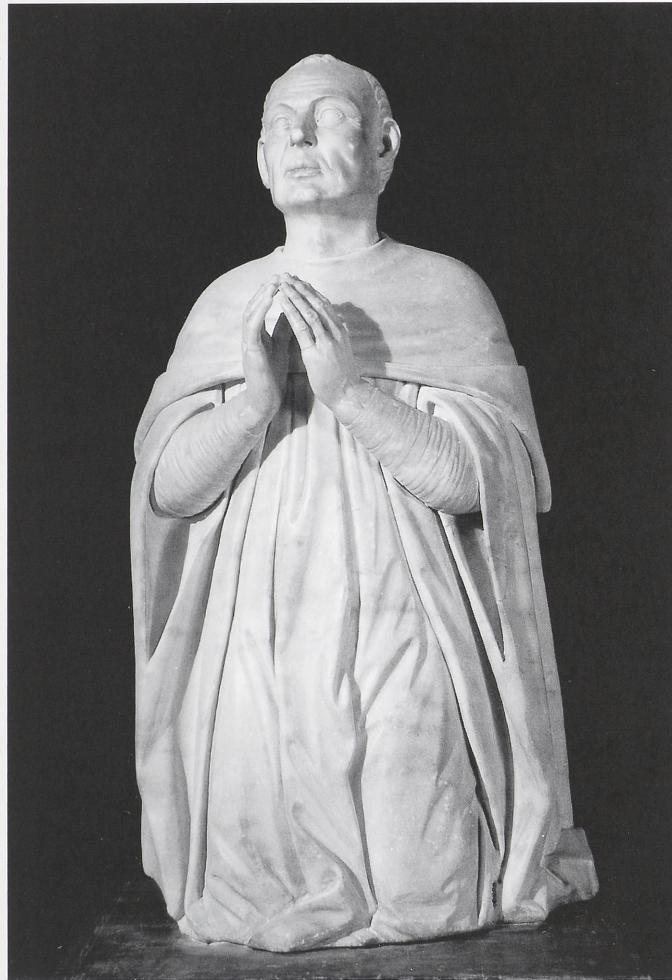
⁴³ Cfr. HUYSMANS 1996.

⁴⁴ VAES 1919, partic. pp. 221–35 e *passim*.

⁴⁵ Nel monumento pontificio è infatti amplificato il numero delle scene dal contenuto storico-biografico e non prettamente religioso.



15. Andrea del Verrocchio, Bozzetto per il monumento sepolcrale del cardinale Niccolò Forteguerri († 1473). Londra, Victoria and Albert Museum



16. Figura genuflessa per il monumento sepolcrale del cardinale Niccolò Forteguerri († 1473). Pistoia, Palazzo Comunale



17. Monumento sepolcrale del cardinale Niccolò Forteguerri († 1473) nello stato attuale. Pistoia, Duomo

maggiore»⁴⁶ o come viene precisato nel Libro dei Morti – «Sepultus est in Choro ad Cornu epistola altaris maioris uti patet ex epitaphio» – accanto al mausoleo del papa fiammingo Adriano VI.⁴⁷

Il cardinale Niccolò Forteguerri († 1473)

La partecipazione del cardinale d'Austria alla scena rappresentata nel rilievo di fondo è estremamente diversa da quella che invece era stata proposta da Andrea del Verrocchio negli primi anni Ottanta del Quattrocento per il cenotafio del car-

dinale Niccolò Forteguerri, un'invezione molto creativa e insolita che anticipa le rivoluzioni barocche nell'ambito sepolcrale. Il monumento, collocato all'interno della cattedrale di San Zeno a Pistoia, venne eseguito su iniziativa del consiglio della città, che volle far erigere al porporato un «archa honorabilis seu monumentum cum epitaphio in litteris».⁴⁸ Come dimostra un bozzetto in terracotta, conservato a Londra nel Victoria and Albert Museum (fig. 15), il cardinale Niccolò – anch'egli inginocchiato sul sarcofago in orazione perpetua – contorce visibilmente il busto ma soprattutto solleva chiaramente il capo per rivolgere lo sguardo alla *Maiestas Domini* rappresentata in alto, dietro di lui. Il cardinale inoltre è circondato dalle tre virtù teolo-

⁴⁶ BAGLIONE 1642, p. 96.

⁴⁷ ASMA, Libro dei Morti, f. 35r. Una relazione particolareggiata, coadiuvata da una rappresentazione acquarellata dello stemma del cardinale, descrive la preparazione delle pompose esequie avvenute nella chiesa teutonica, ACSP, Liber Defunctorum, IV, 1600–1615 (nuova numerazione 7.1.4.), fol. 15r.

⁴⁸ Dopo la morte i fratelli Pietro e Giovanni ordinaronono il trasporto della salma nella chiesa romana di Santa Cecilia dove ottenne un monumento eseguito da Mino da Fiesole, cfr. BUTTERFIELD 1996, partic. p. 19.

gali. La fede avanza alla sua destra come se uscisse dallo sfondo e si materializzasse, la speranza con le mani incrociate sul petto gli si avvicina da sinistra e la carità si trova in posizione intermedia tra la figura del cardinale e il Cristo in mandorla. Questo progetto venne realizzato solo in parte omettendo l'invenzione più originale di tutta l'opera cioè la figura del cardinale Forteguerri. Il risultato che noi oggi conosciamo è la conseguenza delle numerose vicissitudini subite dal monumento nel corso dei secoli, dall'interruzione dei lavori⁴⁹ ai vari rimaneggiamenti fino agli spostamenti all'interno della cattedrale di San Zeno.⁵⁰ Gli studiosi sostengono inoltre che l'autore della statua genuflessa del Forteguerri (fig. 16), oggi conservata nel Palazzo Comunale di Pistoia, «ne aveva sbagliato la positura» eseguendola in

atteggiamento rigidamente frontale così da annullare completamente la singolarità dell'invenzione verrochiesca,⁵¹ un'osservazione questa che non mi sembra essere di poco conto se considerata nell'ambito delle riflessioni proposte in questo studio.⁵² La presenza di ben otto figure intere che accompagnano e circondano quella del porporato (fig. 17) costituisce una particolarità di questo monumento.

A conclusione di questa fase iniziale si è voluta mettere in evidenza la graduale evoluzione subita dalla statua del defunto-committente, derivante geneticamente dalle rappresentazioni di carattere votivo. Essa si emancipa cominciando a staccarsi dalle scene di fondo rimanendo dapprima una figura ancora subordinata, ma che lentamente rivendica una propria indipendenza ed un proprio spazio autonomo.

LA FIGURA INTERA DEL DEFUNTO IN ATTO DI ORAZIONE PERPETUA: PROGETTI E MONUMENTI BAROCCHI

Dopo un intermezzo rappresentato dai monumenti di Urbano VII († 1590),⁵³ Leone XI († 1605)⁵⁴ e Urbano VIII (1644),⁵⁵ nei quali viene riproposta l'iconografia del pontefice in trono tramandata dalla tradizione cristologica e petrina, si ritorna, a partire dal terzo decennio del XVII secolo, alla progettazione di una serie di monumenti, non tutti però realizzati, nei quali era prevista la figura intera e a volte anche tridimensionale del defunto. Fondamentalmente questi progetti si possono suddividere in due gruppi

principali a seconda della posizione delle figure, viste di profilo o frontalmente e del tipo di sfondo – nicchia o parete – davanti al quale esse sono poste. Determinante mi sembra però il totale abbandono del rilievo per la rappresentazione di scene di soggetto religioso, storico o biografico. Generalmente le figure dei defunti sono inginocchiate direttamente su un cuscino, posto a volte sopra al sarcofago, o meno sovente davanti ad un inginocchiatoio.

⁴⁹ I lavori vennero infatti sospesi per lo meno fino al 1493, quando una fonte ci informa che «Medesimamente in questo tempo dettero perfezione a quella sepoltura del Duomo di bianchissimi marmi di monsignor Niccolao cardinale Forteguerri, loro amorevolissimo padre, e cittadino, la quale per molti anni che gl'havevano dato principio, era rimasta quasi senza forma, e così istituirono le sue esequie, e la festa di S. Bartolomeo, da celebrarsi perpetuamente ogni anno», ARFERUOLI, *Historia delle cose più notabili seguite in Toscana et altri luoghi, et in particolare in Pistoia*, manoscritto del secolo XVII conservato nell'archivio Capitolare di Pistoia, all'anno 1493, vol. II, p. 114, e qui citato da FALLETTI 1996, pp. 27, 37, n. 11. Il ritorno dei Medici nel 1514 e la nuova presa di controllo sulla città di Pistoia ridiede un impulso al completamento dell'opera per mano del Lorenzetto, che tra le altre cose avrebbe dovuto «...rifare la figura di decto Cardinale et la Charità esistente sopra epso Cardinale, a bellezza, ragguglio, perfectione et con respondentia del altre figure...», e al quale si lavorava ancora nel 1524, FALLETTI 1996, pp. 28, 30.

⁵⁰ Infatti una descrizione del 1500 informa sulla presenza del monumento Forteguerri all'interno della cappella di San Bartolomeo della quale – forse in virtù della sua forma, della presenza del bassorilievo con la resurrezione di Cristo e ad imitazione dell'antistante cappella di San Jacopo con una pala eseguita in terracotta invetriata – il monumento

ne costituiva la decorazione dell'altare. Inoltre mancando ancora la figura del cardinale non si rendeva manifesta la vera natura del cenotafio. FALLETTI 1996, p. 30.

⁵¹ FALLETTI 1996, p. 31 e p. 37 n. 30.

⁵² Il monumento venne separato dall'altare nel 1753 e spostato su una parete laterale della cattedrale e con l'occasione integrato da un busto eseguito da un artigiano fiorentino, un non meglio noto Gaetano Masoni, che vi aggiunse anche la cornice barocca, il sarcofago e i due puttini seduti ai lati dell'urna con le fiaccole abbassate, ottenendo il risultato che oggi vediamo. Recenti restauri hanno infine ridato alla luce nella sua originaria qualità tardo-quattrocentesca quanto ha perduto le traversie subite nel tempo. Cfr. i relativi articoli sui risultati del restauro presentati nel volume *I Medici, il Verrocchio* 1996, pp. 38–63.

⁵³ La statua posta sul monumento funebre innalzato a Santa Maria sopra Minerva venne eseguita da Ambrogio Bonvicino nel 1606 ca.; cfr. MONTINI 1957, pp. 344–48 e MANIELLO CARDONE 1986.

⁵⁴ Il monumento che si trova a San Pietro venne eseguito da Alessandro Algardi tra il 1634 e il 1644, cfr. MONTAGU 1985, II, pp. 434–36.

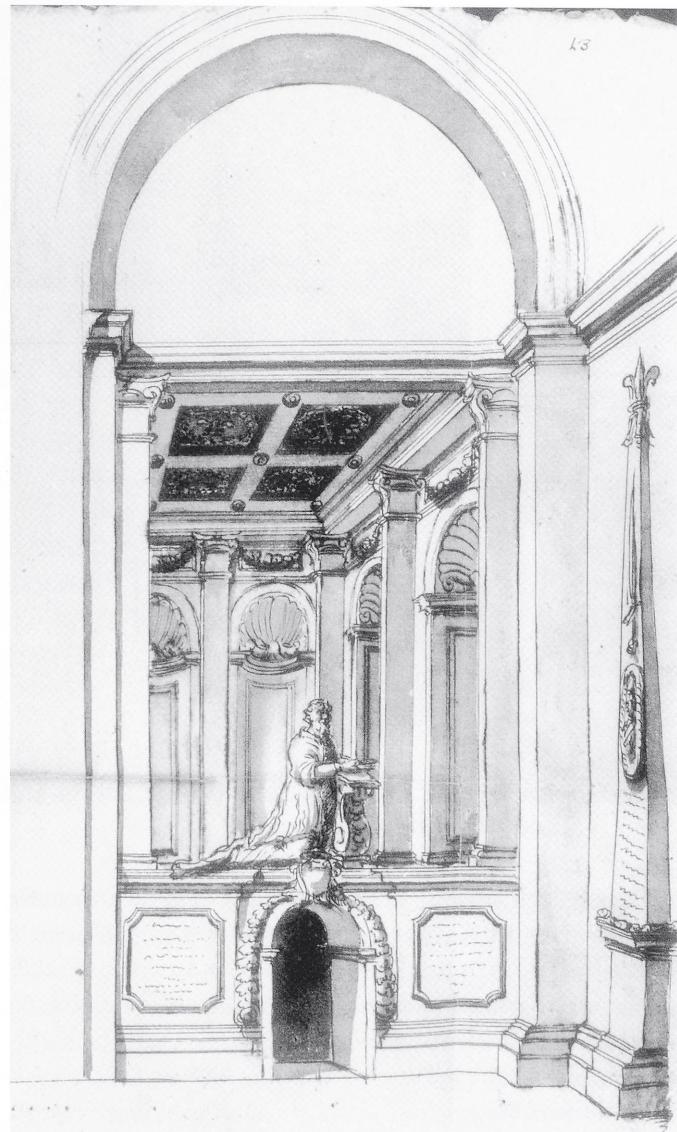
⁵⁵ Il monumento che si trova a San Pietro venne eseguito da Gianlorenzo Bernini, cfr. SCHÜTZE, 1994 e il saggio riassuntivo di BEHRMANN 2004.

La Cappella Spada (ca. 1631)

Agli inizi del Seicento si ripropone quanto era avvenuto nell'ultimo quarto del Cinquecento, cioè il lento e progressivo emanciparsi della figura inginocchiata posta nel contesto sepolcrale, quindi il passaggio da una concezione d'insieme che prevedeva una stretta interdipendenza fra i vari media della scultura – i bassorilievi e la figura a tutto tondo – ad una posizione meno subordinata della statua nei confronti dei rilievi.

Una testimonianza di questo processo viene fornito da un disegno facente parte di una serie di progetti eseguiti dal Virgilio Spada per la cappella di famiglia che doveva essere costruita nella chiesa dei teatini di Sant'Andrea della Valle. Il disegno dell'Archivio di Stato di Roma, databile al 1631, riguarda la decorazione di una parete laterale della cappella (fig. 18, appendice III.1).⁵⁶ Esso rappresenta uno sfondamento spaziale ottenuto con un finto scorcio prospettico e intarsi marmorei paragonabile a quello che verrà ideato in seguito dal Bernini per la Cappella Cornaro.⁵⁷ La parete doveva essere suddivisa in due parti di cui quella inferiore ne occupava circa 1/3 con un alto zoccolo che sfruttava e integrava l'altezza dei passaggi che collegavano le cappelle laterali della chiesa. Esso avrebbe dovuto accogliere in ognuno degli spazi di fianco all'apertura semicircolare due lastre marmoree, probabilmente con delle iscrizioni commemorative, mentre la parte superiore, che ricopriva i rimanenti 2/3 della parete, era destinata ad ospitare una spaziosa – anche se non reale – cornice architettonica. Quattro nicchie oblunghe, intercalate da un pilastro e distribuite nel numero di due per lato, permettevano uno scorci in un angolo dell'ambiente in cui aveva luogo la scena e occupavano l'intera altezza della stanza fino a toccare l'architrave che sosteneva un soffitto a cassettoni. Davanti a questo fondale una figura maschile non precisamente identificabile (il padre Paolo Spada o forse Virgilio stesso), posta in asse con l'apertura sottostante e lo stemma gentilizio della casata, era vista di tre quarti mentre, inginocchiata davanti ad un pregadio, rivolgeva lo sguardo verso l'altare con in mano un libro di preghiere.

Il duplice desiderio dello Spada, espresso in una lettera al fratello, di abbellire la cappella gentilizia con una decorazione che «vorrebbe uscire dall'ordinario» (appendice III.2) e che allo stesso tempo rispettasse l'ordine gerarchico delle cappelle della medesima chiesa poteva essere esaudito impiegando i bassorilievi per rappresentare la figura del de-



18. Virgilio Spada, Disegno per la decorazione della Cappella Spada in Sant'Andrea della Valle, 1631. Roma, ASR, Fondo Spada-Veralli, 490, c. 95r

funto in orazione perpetua.⁵⁸ Questo limite viene posto però solo nei confronti interni con Sant'Andrea della Valle, mentre l'intenzione di Virgilio di paragonarsi con le cappelle pontificie viene sottolineata sempre nella stessa missiva ribadendo che «in bassi rilievi rappresentarsi quelle cose,

⁵⁶ Cfr. LAVIN 1980, p. 103; PAMPALONE, 1992, p. 354.

⁵⁷ PREIMESBERGER 1986.

⁵⁸ «...le tre Cappelle fatte in d.a Chiesa abbracciano tre sorti d'abbigliam.ti, cioè tutti marmi incrostati, come quella del Strozzi, tutte pit-

ture come quella del Ruccellai, e statue e pitture come quella de' SS.i Barberini, con fare la 4.a di bassi rilievi, si farebbe cosa nova e si resterebbe inferiore a quella de' SS.ri Barberini, come vuole il dovere, anzi con questa sorte d'abigliam.to si havrebbe occ. one di fare forse cosa molto grata a N. Sig.re; poiché havendo egli finito d.a sua Cappella p.ma d'esser stato Papa ne vedendosi principio, o pensiero d'altra...», Arch. Spada, vol. 574, copia di una lettera non datata di Virgilio a Bernardino Spada, cit. da HEIMBÜRGER-RAVALLI 1977, p. 76, n. 5.

che più piaceranno (a sua B.ma) nella maniera che si vedono ne la Cappella di Sisto V e Paolo V in S. Maria Maggiore».⁵⁹

Si può quindi affermare che anche questo progetto testimonia la fusione che stava avvenendo fra quella che era una rappresentazione corrente nell'ambito della decorazione pittorica delle pareti laterali di cappelle tardo-cinquecentesche o anche di ambienti laici,⁶⁰ l'influenza spagnola e quella dell'Europa nordica nel contesto sepolcrale.⁶¹ Da ciò deriva la scelta di una soluzione intermedia tra la rappresentazione bidimensionale e quella tridimensionale sempre avendo come punti di riferimento le cappelle pontificie di Santa Maria Maggiore.⁶² Anche se questo progetto non venne realizzato è evidente che esso ha contribuito ad apportare significativi stimoli nel processo di maturazione di nuove soluzioni per la realizzazione di monumenti funebri e di cappelle gentilizie. Un esempio è rappresentato dalla famosa Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria anche se qui, a differenza degli esempi finora analizzati, la rappresentazione dei personaggi, non prevedendo la figura intera dell'orante genuflesso, è realizzata sottoforma di busti.

Il doge Giovanni I Cornaro († 1629)

All'inizio degli anni '50 del Seicento è Bernini ad affrontare il compito di rappresentare un monumento sepolcrale con la figura intera e genuflessa del defunto che doveva probabilmente essere collocato nel transetto della chiesa veneziana di San Nicola da Tolentino. La commissione gli venne affidata dalla famiglia del doge Giovanni I Cornaro e la proposta è documentata in un disegno conservato al Courtault Institute di Londra (fig. 19). Antony Blunt riconobbe per primo il nesso fra il disegno e il possibile monumento funebre veneziano,⁶³ una supposizione confermata dalle misure del monumento che coincidevano con lo spazio previsto nel transetto della chiesa lagunare.⁶⁴

Il monumento presenta una struttura architettonica monumentale di pianta poligonale, probabilmente esagonale o addirittura ottagonale, della quale però vengono rappresentati solo tre lati. Sull'alto basamento era prevista un'apertura nel lato aggettante centrale, al di sopra della



19. Gianlorenzo Bernini, Progetto per il monumento sepolcrale del doge Giovanni I Cornaro († 1629). Londra, Courtault Institute

quale era posto uno scheletro con falce e clessidra, mentre sulle pareti laterali concave dovevano essere riportate delle epigrafi di dimensioni monumentali. La parte superiore della costruzione – che riprende in dimensioni ridotte la forma del basamento – è dominata al centro dalla figura frontale orante del doge inginocchiato sul sarcofago posto davanti ad una nicchia, mentre una *caritas* e dei putti afflitti la affiancano. A coronamento del monumento si trova nella parte mediana uno stemma sorretto da angeli. Il monu-

⁵⁹ Arch. Spada, vol. 574, HEIMBURGER-RAVALLI 1977, pp. 76 s., n. 6.; cfr. anche SCHÜTZE (in corso di stampa).

⁶⁰ Cfr. LAVIN 1980, pp. 103, 108.

⁶¹ Cfr. TARTAKIEWICZ 1956 con riassunto in francese «Monuments funéraires aux figures agenouillées», p. 331.

⁶² Cfr. HEIMBURGER-RAVALLI 1977, pp. 76 s., n. 6.

⁶³ Cfr. BLUNT 1967.

⁶⁴ BLUNT 1967, p. 231. Questo progetto non fu mai realizzato, ma il figlio e il nipote del doge si adoperarono per far erigere un monumento che presentasse – come ci è noto da una descrizione coeva del

Martinioni – due busti («nel spatio de mezzo sono posti li sepolcri, e sopra essi li loro ritratti scolpiti in marmo»), cfr. MARTINIONI 1663, p. 208. Anche questi monumenti non esistono più perché furono sostituiti successivamente con altri per volontà di Giovanni II Corner. Il collegamento più plausibile fra Bernini e il doge veneziano – come è già stato osservato – può essere stato dato dal cardinale Federico Corner che fu a Roma dal 1644 al 1653 e che fu il committente della cappella gentilizia a Santa Maria della Vittoria eseguita appunto dallo stesso Bernini. Cfr. LAVIN 1980; PREIMESBERGER 1986; BARCHAM 2004.

20. Gianlorenzo Bernini,
Monumento sepolcrale del
cardinale Domingo Pimentel († 1653). Roma, Santa
Maria sopra Minerva



mento è proteso verso la chiesa e progredendo permette di creare, tramite la parete di fondo della struttura architettonica, quello spazio, rappresentato dalla nicchia, necessario per sottolineare il grado di dignità del defunto. Quest'ultimo è posto sul sarcofago davanti all'edicola, quindi quasi allo stesso livello con la base aggettante. La figura del doge è isolata nel suo spazio architettonico e domina l'ambiente circostante.

Il tipo di rappresentazione del defunto e la concezione di questo monumento funebre, da porsi nell'ambiente lagunare, rispecchiano chiaramente i modelli che si proponevano a Roma. Tuttavia la singola figura del doge aveva già una sua tradizione, per lo meno nella pittura locale di carattere religioso, in cui egli veniva spesso raffigurato nella posizione genuflessa dell'orante al cospetto di un santo: così ad esempio lo rappresentano il Tintoretto o Jacopo Palma il Giovane nelle sale di Palazzo Ducale. Estranea è invece una tale rappresentazione del defunto nel contesto di un monumento funebre che prediligeva la scelta di figure in piedi, supine sul sarcofago o addirittura in trono, le quali si trovavano spesso al di sopra dei passaggi all'interno delle chiese.⁶⁵

Il cardinale Domingo Pimentel († 1653)

Con lo stesso impianto architettonico Bernini ideò, pressoché contemporaneamente, il monumento per il cardinale spagnolo Domingo Pimentel (fig. 20) per la chiesa domenicana di Santa Maria sopra Minerva, probabilmente dopo il marzo del 1655 – *terminus post quem* – e cioè dopo l'avvenuta concessione del sito da parte della famiglia Pignatelli che ne deteneva il patronato.⁶⁶

Il deposito si estende su gran parte della parete destra del vestibolo che si apre con un passaggio secondario della chiesa su via del Beato Angelico e confina con il lato sinistro del presbiterio. L'insieme che si presenta a colui che entra nel vestibolo, passando dalla chiesa e quindi provenendo dalla navata laterale, è una visione frontale ma dimezzata che mostra il cardinale in atto di preghiera (fig. 21). Solo dopo essere entrati nel vano la figura del porporato può essere percepita nel suo insieme quindi anche di lato e dalla parte posteriore. Sulla parete, che fa da sfondo al deposito, è presente una sorta di tendaggio molto piatto, concepito geometricamente, che tiene unito il monumento fino all'altezza dello zoccolo. Il cardinale, nella sua posizione genuflessa, sembra essere diviso a metà verticalmente.

⁶⁵ SIMANE 1993; PINCUS 2000; MEHLER 2001; BACCHI 2000, *ad voces*.

⁶⁶ BERNSTOCK 1987, p. 7.



21. Gianlorenzo Bernini, *Monumento sepolcrale del cardinale Domingo Pimentel († 1653)*, particolare. Roma, Santa Maria sopra Minerva

La maggiore differenza rispetto alla tomba per il doge Cornaro riguarda la figura di Domenico Pimentel. Il cardinale, pur essendo rappresentato in ginocchio sopra ad un cuscino posto sulla sommità del sarcofago, quindi all'apice del suo monumento funebre, non è più visto frontalmente ma di profilo e il taglio è posto oltre la metà della statua (fig. 21). Così facendo sono ben visibili circa 3/4 della figura. L'idea di rappresentare una figura quasi completa viene ulteriormente rafforzata dal fatto che sono inserite ambedue le braccia e che il volto è raffigurato quasi per intero. Taglio o – come è stato proposto da Preimesberger – proiezione della figura sul fondo,⁶⁷ sta di fatto che la forte irritazione ottica provocata dall'inconsueta riduzione perpendicolare al muro invita inconsciamente a completare automaticamente la parte mancante.

Le quattro allegorie poste ai lati del sarcofago con le loro dimensioni sovrannaturali rafforzano questa impressione di tridimensionalità, soprattutto perché le due figure in primo piano sono rappresentate a tutto tondo. La loro plasticità viene trasmessa per associazione anche alle altre due in secondo piano rivolte di spalle e a quella del cardinale che invece sono rappresentate in forma ridotta.

⁶⁷ PREIMESBERGER 1978, p. 172.

Estremamente vicine al progetto Cornaro sono le enormi dimensioni del basamento con una gigantesca epigrafe centrale e grandi stemmi ai lati, nonché la concezione delle quattro allegorie – due tridimensionali e due in rilievo. La vera «novità» riguarda però la figura del cardinale. Bernstock suggerisce che proprio il disegno progettuale per la tomba conservato alla Pierpont Morgan Library di New York (fig. 22) possa in qualche modo testimoniare uno studio più maturo di quel processo di evoluzione che partiva da un progetto per una tomba isolata e svincolata dalla parete di fondo.⁶⁸ Questa «indecisione» sul tipo di monumento o sull'adattamento di una tipologia ad un'altra può forse essere spiegata con il fatto che gli esecutori testamentari potevano aver commissionato un progetto al Bernini subito dopo la morte del cardinale avvenuta nel 1653 pur non essendo ancora in grado di stabilire il luogo in cui esso sarebbe stato eretto. Solo dopo la concessione del sito, avvenuta nel 1655, nel vestibolo della chiesa domenicana si dovette adattare il progetto alle esigenze di spazio e naturalmente anche di decoro. Trovo interessante l'idea proposta dalla Bernstock, la quale suggerisce che Gian Carlo de' Medici – uno degli esecutori testamentari del cardinale – tenendo conto dei legami di parentela che intercorrevano tra la sua famiglia, la Francia e la Spagna, abbia voluto riprendere un tipo di deposito molto diffuso in questi paesi. Inoltre egli ha voluto omaggiare l'amico cardinale facendogli erigere il monumento in un luogo esclusivo all'altro lato del muro sul quale si trovava la tomba cinquecentesca di un insigne membro della sua famiglia – papa Leone X de' Medici – posta sulla parete sinistra nell'abside di Santa Maria sopra Minerva.⁶⁹

Lavin – con il quale concordo – ha invece puntualizzato che proprio le due tracce curvilinee che delimitano i margini superiori del disegno newyorkese potrebbero alludere ad un baldacchino inciso sulla parete, quindi comprovare che l'idea del monumento parietale era presente sin dall'inizio nel progetto.⁷⁰ Questa puntualizzazione non esclude a mio avviso comunque che si sia voluto ricordare un tipo di monumento tridimensionale ed isolato. Potrebbe essere stata proprio la discendenza spagnola del cardinale e il suo stretto legame con la città di Napoli a rivestire un ruolo determinante nella scelta del tipo di tomba da eseguire, evidenziando un legame con le origini. È indubbiamente chiara l'appartenenza di questo monumento e del disegno allo stesso periodo nel quale vennero ideate anche le tombe per

⁶⁸ «La evolución de un proyecto que fue en un momento pensado par ser monumento aislado està presente en el dibujo de la Morgan Library», BERNSTOCK 1987, p. 8.

⁶⁹ BERNSTOCK 1987, pp. 10, 12.

⁷⁰ LAVIN 1981, p. 128.



22. Gianlorenzo Bernini, *Disegno per il monumento sepolcrale del cardinale Domingo Pimentel († 1653)*. New York, Pierpont Morgan Library

il doge Corner e – come si vedrà – per Innocenzo X e in cui maturò il monumento per Alessandro VII, il più esclusivo della serie.

Alessandro VII († 1667)

Tra gli anni 1660 e 1667 Bernini progettava infatti la tomba per Alessandro VII da erigersi nella Basilica Vaticana (fig. 23). Due disegni di presentazione costituiscono le uniche testimonianze grafiche per il progetto della tomba chigiana poiché mancano schizzi che documentino le varie fasi di ideazione e lo sviluppo del complesso monumentale.⁷¹ Un disegno, venduto a Londra da Christie's nel 1986, è per-

⁷¹ SCHLEGEL 1984, La studiosa assegna tutti i disegni preparatori di Windsor alla tomba di Alessandro VII senza considerare il saggio di Preimesberger del 1978, dove invece i numeri 5604 e 5609 vengono messi in collegamento con la tomba di Innocenzo X, omettendo quindi completamente questo precedente studio. Monograficamente il monumento è stato trattato da Judith Bernstock nella sua tesi di dottorato

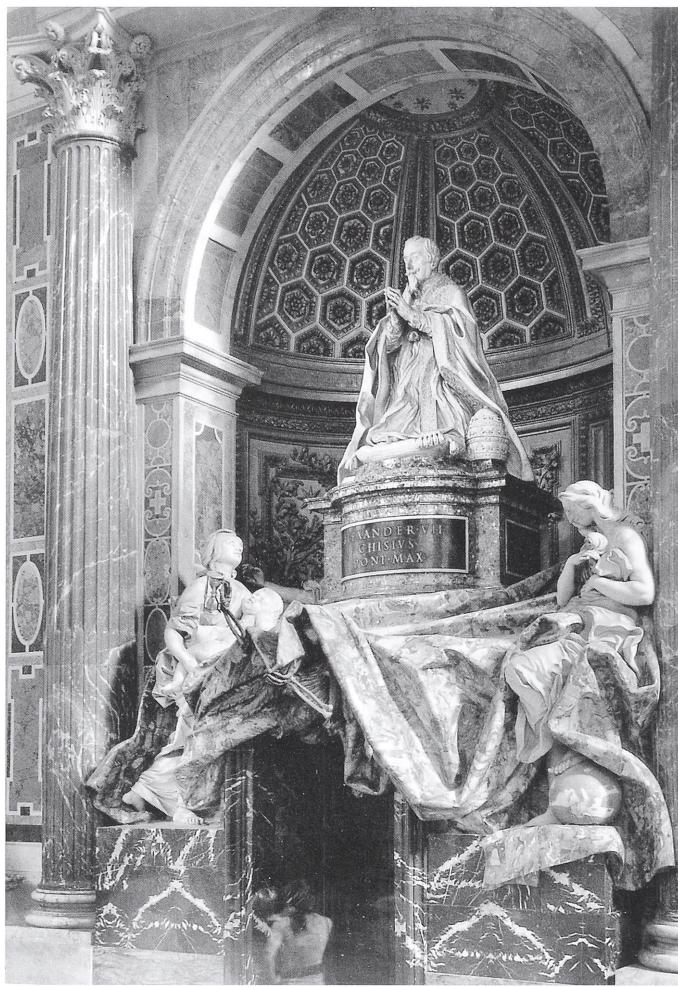
venuto sul mercato e si trova ora in una collezione privata (fig. 24),⁷² mentre l'altro è conservato nella Royal Library di Windsor Castle (fig. 25).⁷³ Vista la cura dei particolari e la precisa elaborazione grafica essi dovevano costituire il materiale di presentazione dell'artista al committente sulla base dei quali devono essere poi avvenute le trattative, le discussioni e le modifiche fino al raggiungimento di un accordo finale per l'esecuzione del mausoleo. Essi testimoniano così due momenti importanti dell'evoluzione progettuale della tomba chigiana, partendo innanzitutto dall'ubicazione che essa doveva avere all'interno della basilica vaticana (appendice IV). Il monumento è situato in uno «spazio» definito dall'andamento strombato delle pareti che evocano una notevole profondità accentuata dalla mancanza di qualsiasi caratterizzazione architettonica e rappresentata tramite acquarellature o zone d'ombra. Questo viene spiegato con la presenza di un nicchia aperta che dava in un ambiente retrostante.⁷⁴ Il disegno di proprietà privata (1660 ca.) precede quello di Windsor (1660–1667 ca.) per la composizione meno matura e meno controllata. Le figure, non avendo un raggruppamento ben scaglionato, non riescono a culminare in quella del pontefice e non contribuiscono alla realizzazione di una struttura chiara e compatta. Inoltre le basi sulle quali poggiano le statue del pontefice sono rispettivamente un sarcofago di dimensioni ridotte in rapporto alla figura ed un piedestallo largo a forma di esedra con la parte centrale convessa. Queste strutture conferiscono una diversa stabilità alla statua genuflessa che risulta insicura e vacillante nonché poco naturale nel primo caso, più ponderata, stabile ed equilibrata nel secondo. La disposizione delle quattro figure allegoriche intorno a quella centrale del pontefice in posizione elevata contribuisce però, in ambo i casi, ad evocare quella dimensione spaziale che è determinante per la concezione del monumento.

Five Sepulchral Monuments by Bernini, Ph.D Columbia University, 1979, non pubblicata ma i cui risultati principali sono stati pubblicati nell'articolo del 1988, BERNSTOCK 1988. Rimane comunque fondamentale lo studio di ZOLLIKOFER 1994, particolarmente sui disegni progettuali vedasi pp. 32–48. Il monumento è stato rivisto anche in una tesi di laurea da LEHMANN 1997. Per completezza sia ricordato anche l'articolo di KARSTEN 2004.

⁷² Il foglio (gesso nero, penna e inchiostro marrone, acquarellatura marrone, 574 × 389 mm) viene datato da Zollikofer intorno al 1660, ZOLLIKOFER 1994, p. 42.

⁷³ Anche in relazione a questo disegno Zollikofer propone una datazione negli anni sessanta del Seicento: «Weil die Windsor Zeichnung einen späteren Zustand des Projektes repräsentiert, ist sie kaum vor 1660 und nicht nach 1667, dem Todesjahr des Papstes entstanden.», ZOLLIKOFER 1994, p. 42. Windsor inv. n. 5603; penna e acquarellatura color bistro su gesso nero, 440 × 307 mm.

⁷⁴ IBID., p. 31, n. 112 e fig. 24.



23. Gianlorenzo Bernini, Monumento sepolcrale di Alessandro VII († 1667). Roma, Basilica di San Pietro



24. Gianlorenzo Bernini, Disegno per il monumento sepolcrale di Alessandro VII († 1667). Collezione privata

Infatti nel disegno di Windsor il pluviale del pontefice, scendendo lateralmente e coprendo le parti architettoniche della composizione, conferisce alla figura una plastica e solida configurazione triangolare che acquista un maggior volume rispetto all'impostazione del disegno precedente dove la statua era concepita verticalmente.⁷⁵

Lo sfondamento posteriore della nicchia, la rappresentazione tridimensionale delle figure e la posizione diagonale della statua del pontefice contribuiscono a creare una tomba isolata – un *Freigrabmal* –, di fatto una finzione, quasi un'illusione, che però permane ed anzi viene intensificata se si osserva il monumento da diverse posizioni, soprattutto frontalmente.⁷⁶ Si tratta quindi di un ulteriore sviluppo di quella novità introdotta nel monumento del cardinale Pimentel: lì l'idea del *Freigrabmal* era stata espressa tramite

la corporeità della scultura, qui invece viene raggiunta per mezzo di uno spazio architettonico.⁷⁷

L'elemento più importante resta la figura genuflessa di Alessandro VII. Sia nei disegni, dove è rappresentata a 3/4, sia nella scultura, dove è eseguita a tutto tondo, essa è posta in diagonale su un terzo piano rispetto allo scaglionamento delle allegorie. Questa posizione si può spiegare con l'eventuale collocazione pensata originariamente per il monumento che doveva essere eretto a fianco della tribuna della basilica. Il papa quindi era posto in asse con il punto di affluenza dei pellegrini che dopo essere passati dal sepolcro dell'apostolo Pietro, avrebbero raggiunto il mausoleo chigiano giungendo da destra e si sarebbero trovati a breve distanza di fronte al capolavoro berniniano.⁷⁸ Tutto questo spiegherebbe il perché della posizione diagonale di Alessandro VII, che nei progetti era

⁷⁵ IBID., pp. 36 s.

⁷⁶ IBID., pp. 38 s.

⁷⁷ IBID., p. 40.

⁷⁸ IBID., p. 39.



25. Gianlorenzo Bernini, Disegno per il monumento sepolcrale di Alessandro VII († 1667). Windsor, Royal Library

stato così raffigurato per esigenze pratiche una anche per motivi di rappresentazione che dovevano contribuire alla celebrazione della magnificenza papale e della supremazia ideologica del vicario di Cristo. Il monumento chigiano rientra sin dall'inizio nei progetti del pontefice per la basilica vaticana ed è concepito per essere posto in una nicchia sfondata rappresentando così un *Freigrabmal* nel quale si concentrano una serie di contenuti riconducibili al concetto di sovranità papale.⁷⁹ La versione realizzata rispecchia fondamentalmente le idee espresse in questi disegni adattandole alle nuove esigenze di spazio (fig. 23). Il papa è rappresentato in orazione perpetua, al centro del monumento, in asse con la porta e lo spazio che lo circonda viene amplificato dalla presenza delle figure allegoriche poste su diversi piani. Tuttavia la nicchia e la calotta sono strutturate architettonicamente tanto da alludere

⁷⁹ IBID., pp. 10, 75–96, 111–14.

ad un ambiente a pianta centrale nel cui mezzo è posto il monumento libero e svincolato dalla struttura muraria.

Nei progetti e nelle opere realizzate, appartenenti a questo secondo gruppo di esempi, sono da sottolineare i diversi gradi di plasticità e di autonomia delle figure. Si passa da quella dimezzata e proiettata sulla parete del Pimentel a quella intera e frontale del Doge Cornaro posta davanti ad una struttura architettonica con una nicchia, senza tuttavia esserne ospitata. Si arriva infine alla statua di Alessandro VII intera, frontale e tridimensionale immersa nello spazio architettonico della nicchia. Un'ulteriore e definitiva evoluzione avrebbe dovuto portare al monumento libero da qualsiasi costrizione spaziale, per esempio al centro di una chiesa. Con i progetti per il monumento per Innocenzo X Bernini prosegue ulteriormente su questa strada evocando parzialmente l'indipendenza della figura rispetto alla struttura portante.

Innocenzo X († 1655)

Innocenzo X Pamphili aveva cominciato anzitempo a preoccuparsi della progettazione della propria tomba all'interno di Sant'Agnese che sarebbe diventata una sorta di chiesa privata e di mausoleo (appendice V.1).

Una prima proposta era stata consegnata intorno al 1654 da Alessandro Algardi coinvolto all'epoca nei lavori di decorazione dell'edificio (fig. 26; appendice V.2).

In essa il pontefice è rappresentato in ginocchio con le mani incrociate davanti al petto e lo sguardo rivolto verso l'alto: si tratta quindi di un progetto forse parallelo a quello per il doge Cornaro di Bernini. Il disegno in questione non contestualizza la figura all'interno di una struttura architettonica per cui non si può determinare il suo aspetto globale. Rilevante invece potrebbe essere la direzione del defunto, girato verso sinistra, che farebbe presupporre una sistemazione del monumento sul lato nord del transetto, permettendo quindi alla figura del Papa di rivolgersi verso l'altare. Inoltre, la posizione leggermente diagonale esula dagli altri esempi conosciuti, nei quali la statua del defunto è posta frontalmente sul basamento, richiamando invece l'attenzione su un progetto che Bernini presentò immediatamente dopo quello dell'Algardi.

Il disegno in questione venne acquistato nel 1996 dalla National Gallery of Scotland di Edinburgo (fig. 27) e viene attribuito al Bernini,⁸⁰ il quale si collegò evidentemente alla prima idea di Alessandro Algardi per la tomba pamphiliana. Il progetto gli venne affidato in quanto successore dell'appena deceduto Algardi († 1654) nei lavori della fabbrica in-

⁸⁰ In occasione della mostra fatta dalla galleria londinese Colnaghi, Ann Sutherland Harris ha attribuito nel catalogo il disegno a Bernini, *An Exhibition of Master Drawings*, Londra 1997, nr. 28.



26. Alessandro Algardi, Disegno per la statua di Innocenzo X († 1655). Lipsia, Museum der bildenden Künste



27. Gianlorenzo Bernini, Disegno per il monumento sepolcrale di Innocenzo X († 1655). Edimburgo, National Gallery of Scotland

nocenziana. L'iconografia di questo disegno di presentazione, cioè una statua in un contesto funebre nel pieno di un'azione liturgica, è stata convincentemente chiarita da Gampp (appendice V.3).⁸¹ La collocazione del monumento all'interno dell'edificio può essere determinata dalla posizione diagonale assunta dal trono rivolto verso l'altare mentre il pontefice si rivolge verso coloro che entrano in chiesa. Questa «invenzione» berniniana è il risultato di una fusione di due tipi di monumento, cioè della statua commemorativa (*monumentum*) e della tomba (*sepulcrum*). Gli elementi compositivi sono caratterizzati contemporaneamente in questo progetto dalla mano alzata benedicente del pontefice, dal trono, ma anche dalla posizione genuflessa e dall'atto di *humilitas* rappresentato dalla deposizione della mitra. Questa soluzione documenta una precisa situazione storica e testimonia un'esatta circostanza che si sarebbe

venuta a verificare all'interno della chiesa, se ci fosse stato il trasferimento temporale della curia a Sant'Agnese, conferendole una nuova funzione liturgica.

Due ulteriori disegni del Bernini conservati a Windsor sono stati analizzati da Preimesberger e testimoniano come la figura del pontefice in orazione perpetua continui ad interessare l'artista: si tratta di un disegno di presentazione del monumento (fig. 28) e di uno studio per la figura genuflessa del pontefice (fig. 29; appendice V.4).⁸²

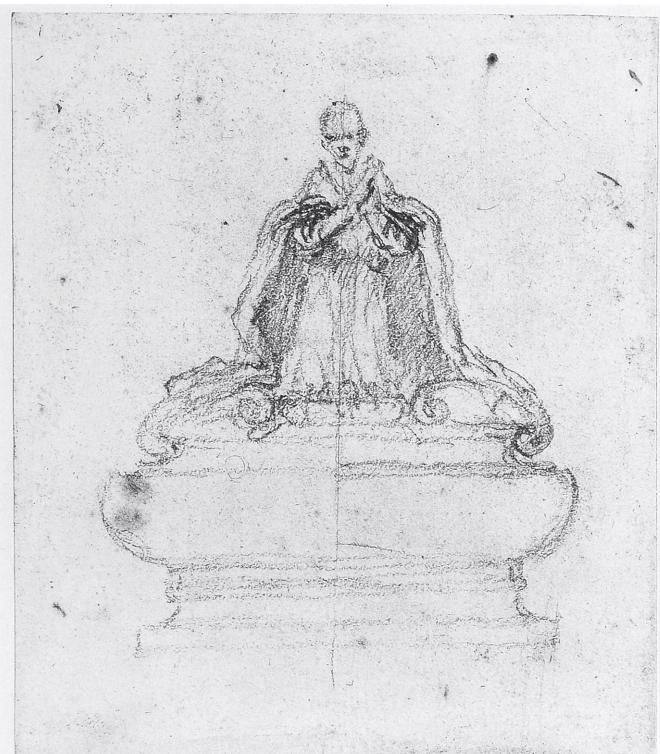
Lasciando da parte ora il disegno di Edimburgo, unico nel suo genere per l'iconografia proposta, per la vivacità e la forza espressiva con le quali è rappresentato il pontefice, si devono considerare i due disegni di Windsor come un'ulteriore grado di maturazione delle idee elaborate nel progetto per la tomba del doge Cornaro (anni Cinquanta) e nei monumenti al cardinale Pimentel (1655) e ad Alessandro VII

⁸¹ GAMPP 1997/98.

⁸² Windsor inv. n. 5604 e Windsor inv. n. 5609, PREIMESBERGER 1978; SCHLEGEL 1984.



28. Gianlorenzo Bernini, *Disegno per il monumento sepolcrale di Innocenzo X († 1655)*. Windsor, Royal Library



29. Gianlorenzo Bernini, *Disegno per il monumento sepolcrale di Innocenzo X († 1655)*. Windsor, Royal Library

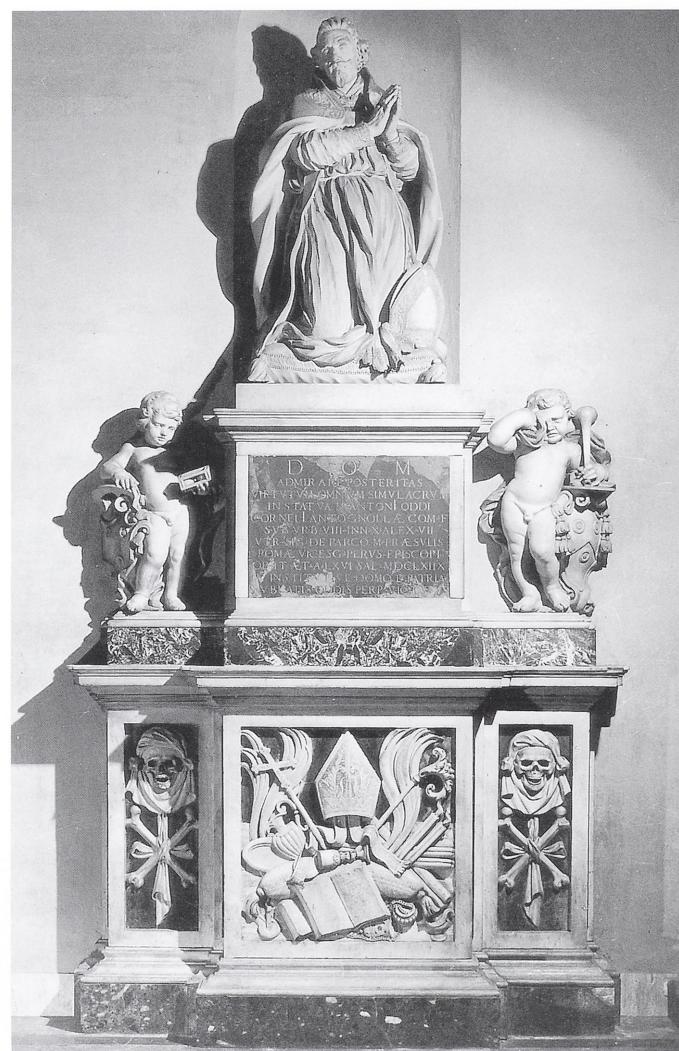
(1656–67) di poco anteriori. Alla base rimane l'interesse e lo studio per la rappresentazione genuflessa del defunto. In due casi la figura è inginocchiata sul sarcofago ma in uno è rappresentata frontalmente, mentre nell'altro è di profilo. In tre costituisce l'apice nella composizione centrale del monumento, in uno viene fatta scendere quasi al livello delle allegorie e pur conservando la dominante posizione centrale essa viene collocata direttamente sopra al basamento, il sarcofago è spostato in secondo piano ed una fama con il trombone conclude la composizione piramidale posta davanti ad una nicchia, lasciando il sarcofago senza la figura, al centro, tra le volute. L'idea di un alto basamento accompagna tutti e quattro i monumenti, siano essi fortemente geometrici e convessi, sia caratterizzati da un andamento mistilineo. In tre dei quattro sono presenti delle aperture che contribuiscono a dare l'idea di uno spazio retrostante⁸³ ampliando quel carattere di *Freigrabmal* che nella maggior parte dei casi è amplificato dalla presenza delle figure allegoriche che con-

tribuiscono ad accentuare la resa volumetrica della struttura architettonica.

Per quanto riguarda il disegno di Windsor con lo studio della sola figura genuflessa (fig. 29) trovo interessante il fatto che Bernini, a oltre mezzo secolo di distanza, riproponga la figura, la posizione e in generale la soluzione adottate nel monumento al cardinale Andrea d'Austria (fig. 13).⁸⁴ In ambedue i casi la figura del defunto è inginocchiata frontalmente su di un cuscino tra le volute del sarcofago lasciandosi alle spalle il rilievo oppure il resto della composizione. Anche l'altro disegno di Windsor (fig. 28) si deve mettere in relazione con essi. La figura del pontefice viene posta davanti alla cassa ad un livello più basso, pur rimanendo in asse con la parte centrale del sarcofago, cioè con le volute, sottolineando il luogo dal quale essa «proviene». Il fatto che la figura del Papa inginocchiato venga spostata su un livello inferiore e contemporaneamente avvicinata al centro della chiesa, quindi al visitatore, potrebbe segnalare un tentativo di rendere forse meno imponente la statua, calandola in una dimensione più umana e terrena, perciò più vicina ai fedeli. Il messaggio di umiltà, implicito

⁸³ BIALOSTOCKI 1973.

⁸⁴ Cfr. SCHLEGEL 1984, p. 422, n. 4.



30. Domenico Guidi, Monumento sepolcrale per il vescovo Marcantonio Oddi († 1668). Perugia, cattedrale di San Lorenzo

nella posizione genuflessa, si manifesterebbe quindi completamente nel tipo di composizione adottata a differenza di quanto era avvenuto nei monumenti per il cardinale Pimentel (fig. 20) e per Alessandro VII (fig. 23), nei quali la monumentalità e l'eroicizzazione del defunto erano in contrasto con l'iconografia espressa nell'atto di modestia dell'orazione perpetua, con la figura a capo scoperto.

Ciò che accomuna questi monumenti del sesto e settimo decennio del Seicento è il costante interesse di Gianlorenzo Bernini ad elaborare soluzioni per una rappresentazione della figura del defunto, che in atto di orazione perpetua evochi e rivendichi la sua tridimensionalità e la sua presenza fisica nello spazio.

Dalla fine degli anni Sessanta del Seicento a fine secolo resta da esaminare un terzo gruppo di progetti: cinque per cardinali, uno per un pontefice e tre per vescovi, in cui i defunti vengono rappresentati a figura intera.

Il vescovo Marcantonio Oddi († 1668)

Un primo esempio in ordine di tempo, del quale purtroppo disponiamo di pochissimi dati e informazioni, è rappresentato dalla tomba per il vescovo gerosolimitano Marcantonio Oddi (fig. 30).⁸⁵ Fu eseguita da Domenico Guidi per la chiesa di Sant'Agostino a Perugia, la città natale, dove il religioso aveva anche maggiormente vissuto e lavorato (appendice VI).

La figura dell'ecclesiastico, innalzata su di un blocco cubiforme, sul cui fronte è applicata l'iscrizione commemorativa, è rappresentata in ginocchio sopra ad un cuscino con le mani congiunte in preghiera. Due puttini addolorati affiancano la base con le loro fiaccole spente e poggiano a loro volta su di una piattaforma che collega la composizione con un basamento tripartito al centro del quale sono rappresentate le insegne vescovili e grossi volumi, nelle paraste laterali si trovano dei teschi decorati con un velo intorno al mento dai quali scende un fiocco che tiene legate due ossa incrociate. Nell'iscrizione posta sul basamento si legge:

D.O.M.
ADMIRARE POSTERITAS
VIRTVTVM OMNIVM SIMVLACRVM
IN STATVA M. ANTONI ODDI
CORNELI ANTOGNOLLÆ COM ~ F
SVB VRB VIII INN X ALEX VII
VTR SIG DE PARCO M PRÆSVLIS
ROMÆ VICESG PERVS EPISCOPI
OBIIT ÆT A LXVI SAL MDCLXIX
IN ISTITVTIS E DOMO E PATRIA
SVBLATIS ODDIS PERP VICTVTVS

Dal contenuto dell'epigrafe traspare quel concetto di magnificenza, di perfezione, di grandezza spirituale che si rispecchia automaticamente nel tipo di monumento realizzato, giustificando così anche la scelta iconografica. L'invito ai posteri, ad ammirare la personificazione di tutte le virtù rese manifeste nella statua di Marcantonio Oddi, sembra diventare un *Leitmotiv* per un certo gruppo di sculture sepolcrali barocche successive. Certo mancano i rilievi con le *res gestae* del defunto, mancano le figure allegoriche che suggeriscono le qualità del personaggio scomparso, ma è la statua stessa ad impersonare, con la massima enfasi, quella che era stata la maggiore virtù del defunto, cioè quella che probabilmente concentra e permette l'esistenza di tutte le altre: la fede. E quale virtù meglio di questa autorizza ad essere rappresentata senza il bisogno di ricorrere ad elementi ico-

⁸⁵ MONACCHIA 1987, pp. 163s.

nografici aggiuntivi e ad attributi specifici per poter essere capita ed interpretata? La fede è intrinseca in colui che la professa e traspare dal suo comportamento, che viene allusivamente espresso dalla posizione umile del credente in atto di preghiera. Il vescovo Oddi era un personaggio fortemente radicato nel territorio urbano perugino non solo per discendenza ma anche quale committente della nuova facciata per la chiesa di San Filippo Neri che fece completare e decorare con il suo stemma. Inoltre nel suo ruolo di vescovo e di vicerario di Cristo egli rivestiva per la sua città una funzione rappresentativa, era un simbolo pubblico, un *exemplum fidei*.⁸⁶ Il suo atteggiamento in orazione perpetua che non temeva rivali e non infrangeva limiti di decoro – come invece sarebbe avvenuto a Roma – era amplificato nella forza e nella potenza del messaggio. Inoltre questo gli garantiva contemporaneamente il privilegio di possedere una statua tridimensionale che lo avrebbe commemorato per l'eternità.

Come nel caso del gruppo di monumenti funebri romani di fine Cinquecento e di quelli ideati dal Bernini, credo si possa anche qui pensare ad un *transfer* di motivi e di concetti avvenuto tramite l'artista, cioè Domenico Guidi, che forse è l'unico scultore barocco, dopo il Bernini, ad aver riproposto con insistenza la figura genuflessa ed orante del defunto.⁸⁷

⁸⁶ Il padre Cornelio aveva acquistato nel 1628 con l'assenso del Papa Urbano VIII la contea di Antognolla, presso Perugia, e il rispettivo castello facendo così acquisire alla famiglia il titolo di conti di Antognolla, cfr. SPRETI, 1928–36, vol. IV (1931), p. 878. La famiglia fece inoltre un grande avanzamento sociale anche per mezzo di un rapidissimo incremento patrimoniale, avvenuto nei primi decenni del Seicento. Di fatto, come afferma la Monacchia, citando il Bonazzi: «la nobiltà dell'intera stirpe sarebbe stata esclusivamente di origine prelatizia, essendo i suoi esponenti tranne «uno stallone per conservare la razza» tutti «arcidiaconi, arcipreti, gesuiti e monsignori». Il padre di Marcantonio – Cornelio Oddi – fu tuttavia spesso al centro della vita pubblica comunale rivestendo le cariche di console della Mercanzia, di primo priore, di ufficiale del Monte e maestro di strada. Il fratello Ercole invece era stato al servizio del cardinale Montalto e da lui era stato insignito di «uno degli habitus di Spagna», cioè del cavalierato di Alcantara con un considerevole lascito in scudi d'oro. Il nostro Marcantonio invece seguì la carriera ecclesiastica e dopo aver compiuti gli studi di giurisprudenza e di teologia ed aver ricevuto il titolo vecovile entrò a far parte dell'entourage di Urbano VIII in veste di domestico, ottenendo proprio dal pontefice la cattedra di Perugia nel giugno del 1659; cfr. MONACCHIA 1987, *passim*.

⁸⁷ Si confrontino a questo proposito anche i monumenti del cardinale Lorenzo Imperiali (1673 ca.) nella chiesa romana di Sant'Agostino e del cardinale Federico d'Assia (anni Ottanta del Seicento) nella chiesa polacca di Santa Elisabetta a Wroclaw; cfr. BERSHAD 1970, *passim* e BERSHAD 1977, pp. 18–25.

Il cardinale Lorenzo Imperiali († 1673)

Intorno al 1673 Domenico Guidi eseguiva anche la tomba per il cardinale Lorenzo Imperiali (fig. 31), creatura di Innocenzo X. Essa venne edificata a fianco della Cappella di San Nicola da Tolentino nella chiesa romana di Sant'Agostino (appendice VII).

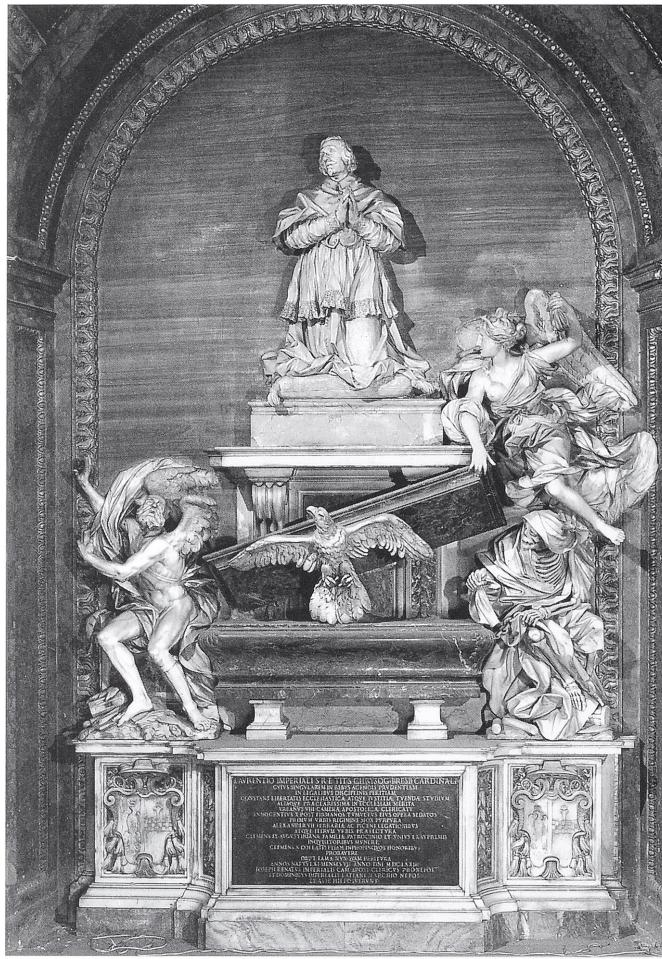
Il monumento Imperiali, oltre che per l'impostazione piramidale, si contraddistingue dagli altri esempi barocchi, per il suo programma, l'iconografia e l'organizzazione degli elementi compositivi. Nuova nella concezione di questo mausoleo è l'elevato numero di figure che affiancano il sarcofago e la figura del defunto. Il basamento è tripartito e la parte centrale è aggettante rispetto a quelle laterali suggerendo così una consistente plasticità e profondità dell'impianto. Anche qui, come nel monumento del Pimentel, è l'iscrizione commemorativa a dominare il centro della base mentre agli stemmi della casata e alle insegne cardinalizie sono riservate le superfici laterali.

Il monumento è pervaso da un forte pathos che scaturisce soprattutto dalla figura di Chronos posto sulla sinistra e dallo scheletro sulla destra con il suo sorriso sarcastico che da un tocco macabro alla composizione. Ma è soprattutto l'aquila a procurare il massimo dello stupore, poiché sta spicciando il volo uscendo dal sarcofago, il cui coperchio viene tenuto aperto da una fama. Essa è da interpretare come il simbolo dell'ascensione al cielo di Cristo e come la speranza di resurrezione dei credenti.⁸⁸ La scena riprende, in maniera molto più teatrale, il tema dei rilievi che si trovano nei monumenti di Pio V (fig. 7), del principe ereditario tedesco (fig. 10) o del cardinale d'Austria (fig. 13) che si riferiscono alla risurrezione e alla salvezza dell'anima dopo la morte. In questo contesto l'aquila, personificando allo stesso tempo sia l'emblema della famiglia che l'anima del defunto assunta in cielo – l'*elevatio animae* –, diventa una metafora per la forza della fede dell'Imperiali che è inginocchiato in atto di orazione perpetua in posizione elevata, in asse con il volatile. Tutto il programma della tomba è incentrato sulla figura dell'Imperiali la quale è pensata per esprimere ed illustrare la più grande fra le virtù teologali, ossia la fede. Essa è incarnata dalla figura del cardinale che a sua volta diventa una *statua insignia virtutum*.⁸⁹

La figura inginocchiata in orazione perpetua è rappresentata frontalmente mentre lo sguardo è rivolto verso l'alto nel punto in cui è orientata anche la testa dell'aquila preannunciando la direzione nella quale essa spiccherà il suo volo.

⁸⁸ Liselotte WEHRHahn-STAUCH, Adler in: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, a cura di Engelbert Kirschbaum, I, Roma et alii, 1968, coll. 70–76.

⁸⁹ RUGGERO 2002, part. pp. 303–06.



31. Domenico Guidi, *Monumento sepolcrale per il cardinale Lorenzo Imperiali* († 1673). Roma, Sant'Agostino



32. Domenico de' Rossi, *Studio di architettura civile...*, 1711, tav. 51

Nella stampa del monumento eseguita da Domenico de' Rossi nel 1711 (fig. 32), è sintomatico il fatto che l'incisore si sia preso cura di rappresentare l'ombra proiettata dalla statua del cardinale sul muro sottolineando l'indipendenza della figura rispetto alla parete. Le figure allegoriche non vengono qui utilizzate, come negli esempi berniniani, per evocare la tridimensionalità del monumento e la presenza di un'eventuale spazio circostante, ma sono invece chiaramente poste davanti alla piatta parete di fondo.

Il cardinale Francesco Adriano Ceva († 1655)

La figura intera genuflessa viene nuovamente rielaborata da Carlo Rainaldi che ideò per il battistero lateranense i monumenti funebri di due membri della famiglia Ceva, il cardinale Francesco Adriano e l'omonimo canonico, suo nipote, morto nel 1672 (fig. 33; appendice VIII).

Contrariamente agli esempi precedentemente trattati, le figure dello zio e del nipote hanno un rapporto completa-

mente diverso con lo spazio e soprattutto con la parete di fondo che ne delimita l'estensione. Essi affiancano l'icona di Maria in una posizione leggermente arretrata rispetto all'altare maggiore dove questa è collocata. Ambedue sono rappresentati davanti ad un inginocchiatoio: il cardinale preme una mano sul petto (fig. 34) mentre il canonico prega (fig. 35). Le figure sono inserite in un severo contesto architettonico che possiede le stesse caratteristiche formali dell'altare con l'immagine sacra. Il riferimento visivo e spaziale con l'altare e la messa in scena della sua pala viene fortemente sottolineato dalla composizione. Sia lo sguardo, sia la rotazione del corpo tendono alla massima percezione dell'icona suggerendo un interessante espediente per la rappresentazione delle figure che assumono una posa innaturale. I Ceva torcono il busto per poter far emergere le spalle e più di $\frac{3}{4}$ del volto, mentre la schiena rimane inesorabilmente incollata alla parete di fondo. L'illusione della tri-



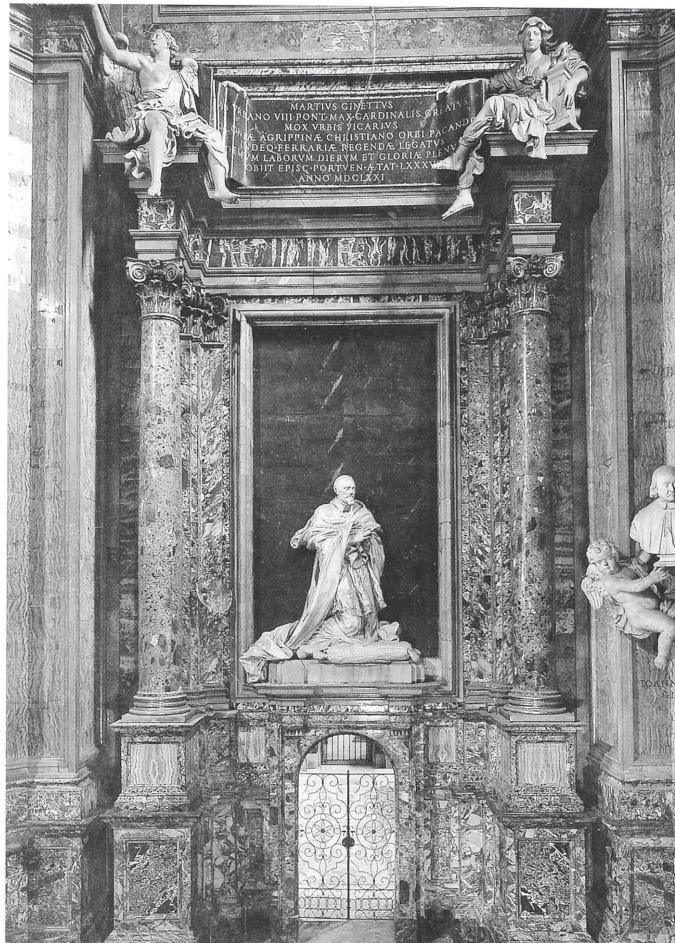
33. Cappella di San Venanzio. Roma, Battistero lateranense



34. Cosimo Fancelli e Paolo Naldini, Statua del cardinale Francesco Adriano Ceva († 1655). Roma, Battistero lateranense, Cappella di San Venanzio



35. Cosimo Fancelli e Paolo Naldini, Statua del canonico Francesco Adriano Ceva († 1672). Roma, Battistero lateranense, Cappella di San Venanzio



36. Antonio Raggi, Monumento sepolcrale del cardinale Marzio Ginetti († 1671). Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Ginetti



37. Antonio Raggi, Monumento sepolcrale del cardinale Giovanni Francesco Ginetti († 1691). Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Ginetti

dimensionalità delle statue viene così evocata in maniera raffinata. Notevole è la soluzione di compromesso adottata dall'artista tra la rappresentazione di una statua tridimensionale e un ritratto a $3/4$. Le figure dei Fancelli assumono una posa quasi innaturale, anche a causa dell'insolito taglio dato, non essendo rappresentate in netto profilo. Ci si preoccupa invece di realizzare un'immagine, che pur basandosi su un corpo visto di profilo, mostri – come nel caso del cardinale Pimentel – le braccia e il viso quasi per intero.⁹⁰ Questa rotazione ricercata del busto deriva dal fatto che l'intera schiena aderisce completamente alla parete di fondo. Pur alludendo in maniera molto sofisticata e sottile ad una scultura a tutto tondo si evita però la rappresentazione di una figura realmente tridimensionale. L'impostazione d'insieme

ha qualche reminiscenza proveniente dall'ambito della pittura e ricorda la disposizione dei quadri votivi nei quali i committenti sono inginocchiati in preghiera ai lati dell'altare o dell'immagine sacra.

Qualche motivo di riflessione potrebbe essere dato dalle definizioni usate dalle fonti nei riguardi delle opere di scultura da eseguire. Se il termine *simulacrum* sia da intendere come ritratto, nel senso di busto o medaglione, o come figura, nel senso di statua intera, non è facile da chiarire. Il fatto che sia stato usato in latino il termine *simulacrum* e in italiano quello di *ritratto*, insieme al verbo *incidere* farebbe pensare ad una figura a mezzo busto eventualmente intagliata, ma forse tale distinzione non veniva intesa nell'accezione moderna (appendice VIII).⁹¹ Probabilmente con ciò si sottolineava proprio il fatto che le statue non erano tridimensionali ma ad alto-rilievo, anche se a tutti gli effetti

⁹⁰ Carlo Rainaldi doveva aver studiato intensamente il monumento Pimentel visto che negli anni Settanta del Seicento aveva progettato per lo stesso ambiente il monumento al cardinale Carlo Bonelli. Cfr. IBID., part. pp. 312–16.

⁹¹ PALEOTTI 1961, cap. XVII, XVIII, XIX.



38. Antonio Raggi, *Monumento sepolcrale del cardinale Marzio Ginetti († 1671)*, particolare. Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Ginetti,



39. Antonio Raggi, *Monumento sepolcrale del cardinale Giovanni Francesco Ginetti († 1691)*, particolare. Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Ginetti

sono da ritenersi opere di scultura e non di rilievo!⁹² Più importante invece è far notare che nel testamento del monsignore si parla di un *Deposito* e di un *monumento* ma di *simolacri* (plurale!), mentre negli atti notarili sottoscritti dall'esecutore testamentario e nella descrizione del Titi si usa il plurale sia per i ritratti, sia per i sepolcri.⁹³ Se questo corrispondesse al reale susseguirsi dei fatti, sarebbe avvenuto da parte dell'erede un cambiamento nell'iconografia della tomba aumentandone magnificenza ed importanza assegnando ad ogni defunto un proprio monumento individuale.

⁹² SCHIAVO 1968, p. 345.

⁹³ In questi termini mi sembra perciò interessante l'idea dello Schiavo di interpretare *strictu senso* il termine *simulacrum* come ritratto e non come statua, proponendo che inizialmente il monumento doveva consistere in un'unica tomba per ambedue i defunti ma che su di esso si dovevano applicare tutti e due i ritratti. Lo si potrebbe così paragonare in un certo senso a quello eretto molto più tardi per Papa Gregorio XV e per il nipote cardinale Ludovico Ludovisi nella chiesa romana di Sant'Ignazio. Cfr. ENGASS 1976, I, pp. 144 s.; BISSELL 1996, pp. 104 s.; BÜCHEL/KARSTEN/ZITZLSPERGER 2002.

I cardinali Marzio († 1671) e Giovanni Francesco Ginetti († 1691)

Una testimonianza del radicale sviluppo avvenuto nella concezione della figura, cioè da quella «legata» e vincolata alla parete di fondo a quella tridimensionale, è rappresentata dalle statue per i cardinali Marzio (figg. 36, 38) e Giovanni Francesco Ginetti (figg. 37, 39) – anche loro zio e nipote – poste nell'omonima cappella della chiesa romana di Sant'Andrea della Valle (appendice IX). I due cardinali sono rispettivamente rivolti verso l'altare: uno è in atto di preghiera, l'altro di intimo raccoglimento. Essi dominano le pareti laterali della cappella e la loro posizione risulta ancora più imponente proprio grazie al sistema in cui vengono disgregati i tipici elementi costitutivi della tomba. Le figure sono infatti isolate poiché le allegorie non affiancano più il defunto ma sono state distaccate e posizionate all'apice delle colonne che incorniciano il monumento ai lati dell'iscrizione commemorativa, assieme ad una fama, con lo stemma, situata nella lunetta a completamento della

parete. Si può affermare che queste statue sono tendenzialmente organizzate come i monumenti Ceva, in quanto poste davanti ad una parete piatta e delimitate da una severa cornice geometrica, anche se nel caso dei Ginetti le statue sono a tutti gli effetti a tutto tondo e la leggera inclinazione in avanti dei corpi provvede ad accentuarne l'indipendenza dalla parete di fondo.

Credo si possa inoltre affermare che il progetto per la cappella, presentato da Carlo Fontana, possa aver in qualche modo risentito anche di quello precedente che era stato formulato da Virgilio Spada negli anni Trenta (vedi p. 161 s.), anche se lì si prevedevano rilievi e non statue a tutto tondo. Questo confronto a mio avviso è corroborato proprio dal fatto che in una prima fase progettuale della cappella il Fontana stesso aveva previsto e realizzato dei monumenti in rilievo poi sostituiti da quelli attuali tridimensionali. Questo totale cambiamento del tipo di monumento può essere spiegato probabilmente con la presenza nella famiglia di due cardinali, un fatto prestigioso che deve aver in qualche modo autorizzato il cardinale più giovane ad azzardare la commissione di due statue tanto imponenti. Ma soprattutto è da sottolineare il fatto che sulla presenza delle sculture di dimensioni monumentali ed intere non gravava più quell'esigenza di rispettare, in termini di decoro, l'antistante Cappella Barberini che apparteneva ad un'altra generazione e con la cui famiglia non esistevano più, per Giovanni Francesco, legami clientelari come invece era avvenuto in precedenza per lo zio Marzio e per gli Spada.⁹⁴

Nel corso degli anni Ottanta del Seicento e fino a fine secolo si continuò con la realizzazione di altri monumenti di questo genere, paragonabili per intenzioni, magnificenza e qualità artistica. Tuttavia in questa fase di vivace produzione vennero parallelamente proposti alcuni progetti per monumenti funebri di alti dignitari ecclesiastici che non vennero mai concretizzati.

Il cardinale Alderano Cybo († 1700)

Interessante è cominciare proprio da un progetto, non realizzato, di Carlo Fontana per la Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo che doveva essere ampliata e ammodernata per volere del cardinale Alderano (appendice X.1).⁹⁵

Il rinomato architetto Carlo Fontana, romano d'adozione, aveva elaborato, in alternativa ad una proposta molto

tarda di matrice berniniana (fig. 40; appendice X.2), un tipo di deposito che offriva una soluzione innovativa, per certi aspetti derivante dalla fusione dei modelli sinora visti, ma che si sarebbe innanzitutto dovuto adeguare, nelle dimensioni e nella maestosità, alla nuova cappella rifatta e ampliata (fig. 41; appendice X.3).

La struttura del deposito si basa su una composizione piramidale composta dalla figura centrale e sopraelevata del defunto, il quale si inginocchia tenendo premuta la mano destra sul petto e la sinistra aperta di lato, mentre stringe il copricapo. La struttura portante della figura è costituita semplicemente da un sarcofago geometrico affiancato da due allegorie, probabilmente una *justitia* e una *prudentia*.

La composizione è rialzata da terra tramite un basamento aggettante che si inserisce nell'alto zoccolo di marmo, con specchiature, che circonda tutto il perimetro della cappella. Anche altri dettagli del deposito mostrano come questo sembri essere studiato per adattarsi alla struttura architettonica dell'ambiente come nel caso della grande apertura circolare posta dietro la figura genuflessa del cardinale. Nel punto più alto, in asse con il monumento, due puttini sorreggono lo stemma del casato e le insegne cardinalizie. Questa struttura ricorda, per la chiarezza compositiva, l'impianto riservato alle tombe dei pontefici – soprattutto quelle presenti in San Pietro – che rispecchiano una severa impostazione caratterizzata dalla figura centrale innalzata del papa e dalle allegorie disposte ai lati. Non essendoci però elementi architettonici intermedi fra la scultura e le pareti, il monumento – nonostante il suo armonioso inserimento nell'architettura della cappella – sembra essere autonomo rispetto al resto. La parete di fondo e il finestrone uniscono tra loro questi elementi lasciando tuttavia che il monumento rimanga semplicemente anteposto ad essi.

Il cardinale non è ritratto in orazione perpetua e non è nemmeno completamente genuflesso. Egli sembra piuttosto essere stato colto nel momento in cui si sta inginocchiando senza avere le mani giunte in preghiera ma impegnate in altre azioni.

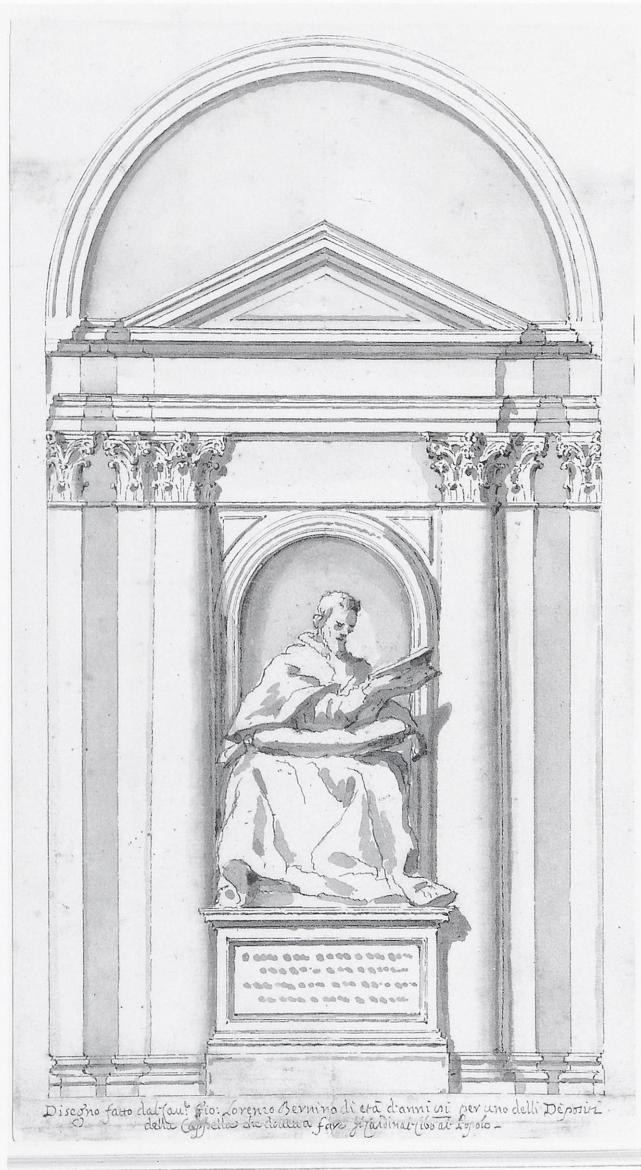
La scelta di rappresentare la figura del defunto in maniera tridimensionale farebbe trasparire anche in questo caso un latente desiderio dell'effigiato di esternare magnificenza e di consolidare la propria posizione nel tessuto sociale cittadino, una scelta che tuttavia venne scartata dal committente.

Non ci sono noti quali siano stati i motivi che spinsero Alderano Cybo a rifiutare questa proposta del Fontana, soprattutto perché essa rispecchiava le intenzioni del cardinale di competere con le cappelle pontificie di Santa Maria Maggiore, nelle quali è presente l'iconografia del defunto in orazione perpetua.

Hager ha recentemente dimostrato che l'eliminazione delle tombe di carattere monumentale deve essere avvenuta

⁹⁴ Cfr. nota 60 e CAVAZZINI 1999, *passim*.

⁹⁵ Cfr. HAGER 1974; HAGER, 1976; HAGER, *La cappella Cybo a S. Maria del Popolo* (in corso di stampa). Ringrazio il prof. Hager per avermi permesso di consultare il suo testo prima della pubblicazione.



40. Gianlorenzo Bernini (cerchia?), disegno per il monumento sepolcrale del cardinale Alderano Cybo († 1700). Windsor Castle, Royal Library



41. Carlo Fontana, Disegno per il monumento sepolcrale del cardinale Alderano Cybo († 1700). Firenze, Uffizi

per chiari motivi pratici. A causa della disposizione planimetrica i depositi si sarebbero riconosciuti solo in parte entrando nella cappella dal vestibolo, mentre una loro completa percezione sarebbe stata possibile unicamente da un angolo dell'ingresso. Le loro imponenti dimensioni non solo avrebbero reso angusto l'ambiente, ma avrebbero anche distolto l'attenzione da quello che doveva essere il fulcro della cappella, cioè la pala d'altare con l'*Immacolata concezione* di Carlo Maratta. Lo studioso aggiunge anche un'osservazione – a mio avviso plausibile solo in parte – per spiegare questa decisione, e cioè la predilezione del cardinale per il ritratto a mezzo busto, un gusto che lo avrebbe portato ad optare per il tipo di sculture oggi visibili nelle

tombe ed eseguite in maniera simmetrica, anche se non identica, da Francesco Cavallini per Lorenzo ed Alderano Cybo (figg. 42, 43).⁹⁶

L'idea delle statue tridimensionali, qui abbandonata, sembra essere stata invece ripresa per le figure dei cardinali Ginetti nell'omonima cappella nella quale avvenivano quasi simultaneamente i lavori di ristrutturazione sempre su disegno del Fontana e che verrà consacrata proprio nel giugno del 1684 dallo stesso cardinale Alderano Cybo.⁹⁷ È quindi

⁹⁶ *Idem.*

⁹⁷ Cfr. HAGER 1976, p. 282, doc. 4.



42. Francesco Cavallini, Monumento sepolare del cardinale Lorenzo Cybo († 1503). Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cybo



43. Francesco Cavallini, Monumento sepolare del cardinale Alderano Cybo († 1700). Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cybo

evidente il continuo *transfer* di idee e ispirazioni tra richiedenti e artisti, ma anche l'antagonismo che si poteva di conseguenza scatenare fra i vari committenti.

Senza quindi poter dare una risposta definitiva sul perché del cambiamento di progetto, ma tenendo in seria considerazione le osservazioni proposte da Hager, si deve prendere atto della situazione come si presenta oggi sulle pareti laterali della cappella con i ritratti del cardinal Lorenzo (fig. 42) e del cardinal Alderano Cybo (fig. 43). Ambedue sono rappresentati frontalmente a mezzo busto, all'interno di una cornice ovale, con le mani congiunte o premute sul petto e inseriti sopra ad un sarcofago che risulta essere molto vicino a quello del disegno degli Uffizi, anche se ridotto in profondità. Il deposito di Alderano sembra inoltre riprendere l'idea del monumento tridimensionale facendolo diventare una sorta di abbreviazione.

Il vescovo Giorgio Bolognetti († 1686)

Nelle vicinanze di Santa Maria del Popolo avvenivano, quasi contemporaneamente agli interventi nella Cappella Cybo, importanti lavori di decorazione nella chiesa degli Agostiniani Scalzi situata in Via del Corso. I lavori erano finanziati dal vescovo Giorgio Bolognetti (fig. 44; appendice XI) e comprendevano, oltre alla decorazione della zona presbiteriale, anche l'innalzamento di quattro monumenti funebri per sei membri della stessa famiglia. Ideatore e coordinatore dei depositi era ancora una volta l'architetto Carlo Rainaldi che servendosi di giovani scultori realizzò un audace progetto che interessava l'intera chiesa facendola diventare un mausoleo della famiglia Bolognetti.

Dei quattro monumenti commissionati due (figg. 47, 48) rappresentano i defunti in coppia, a mezzo busto, affacciati



44. Interno della chiesa dei Santi Gesù e Maria, Roma

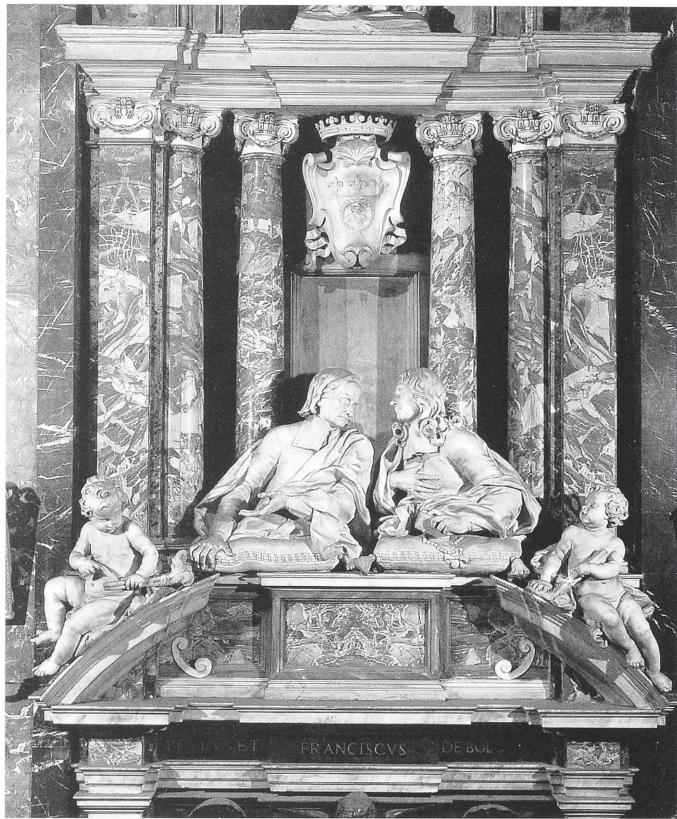
ad una specie di palco che intrattengono una vivace discussione, mentre altri due sono rappresentati singolarmente per mezzo di statue tridimensionali e intere. Il primo, il vescovo Giorgio Bolognetti († 1686) (fig. 45), è effigiato in posizione genuflessa e in orazione perpetua sopra ad un cuscino posto su una piccola base e abilmente incastrato tra le colonne di diaspro siciliano che incorniciano la figura e delimitano lo spazio architettonico a sua disposizione al di sopra dei confessionali. Il secondo, il fratello Mario († 1676) cavaliere di Malta (fig. 46), è raffigurato sempre sopra ad un confessionale e nel medesimo contesto architettonico mentre esegue un elegante e teatrale inchino premendo la mano destra al cuore.

Si tratta di due momenti e di due modi diversi per esprimere la propria fede, il proprio slancio emotivo, la propria vocazione, cioè una controllata «pia compunzione» e un ec-

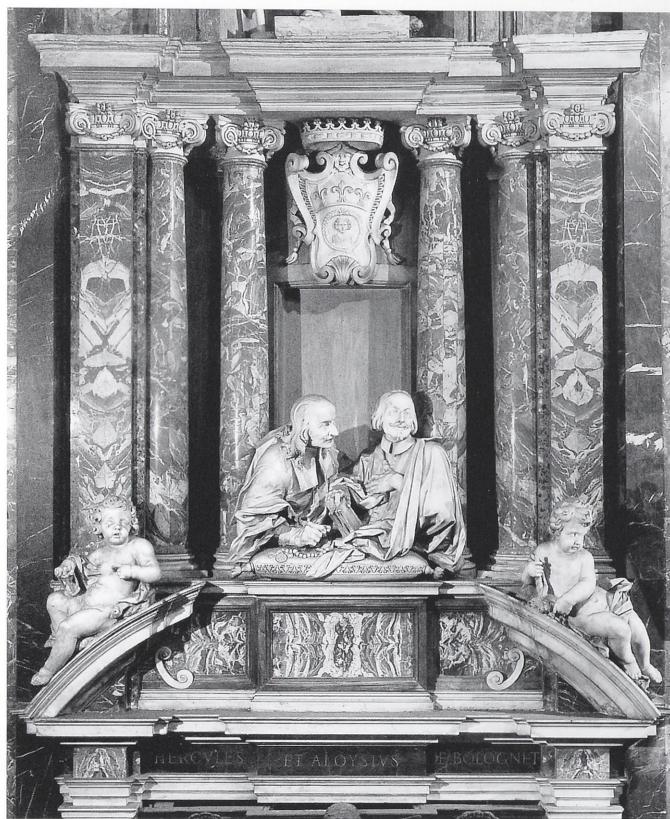
cessivo «zelo religioso».⁹⁸ Ambedue però si prodigano, sia con lo sguardo, sia con il linguaggio mimico e il coinvolgimento del corpo, ad indirizzare l'attenzione verso l'altare maggiore, fulcro della chiesa ma anche prestigiosa commissione del vescovo, e capolavoro di Carlo Rainaldi,⁹⁹ come si evince dalla relazione fatta in occasione della sua apertura al pubblico nel 1680: «...scoperto il nobilissimo Altare

⁹⁸ MARCHIONNE GUNTER 1998.

⁹⁹ «Il Sigr. Cavaliere Rainaldi ... havendo fatto un bellissimo disegno del mrd.o Altare Maggiore con tutta la Cappella, e colorito come dovevano essere le quattro Colonne di Alabastro di Sicilia con le base, e Capitelli di bronzo intagliati, et indorati, e similmente tutte l'altre Pietre mischie, et Alabastri orientali, Frontespicio, ción il mondo in mezzo colorito d'Azzurro, statue, Balaustra, et ogn'altra cosa centinata ecc.», A.S.R., Fondo Agostiniani Scalzi, busta 191, libro III, fol. 19, cit. da PALMER 1994, p.121, n. 245.



45. Francesco Aprile, Monumento sepolare di Pietro († 1680) e Pier Francesco († 1671) Bolognetti. Roma, Santi Gesù e Maria



46. Lorenzo Ottoni, Monumento sepolare di Ercole († 1678) e Giovan Luigi († 1678) Bolognetti. Roma, Santi Gesù e Maria



47. Francesco Cavallini, Monumento sepolare del vescovo Giorgio Bolognetti († 1686). Roma, Santi Gesù e Maria



48. Francesco Cavallini, Monumento sepolare di Mario Bolognetti († 1677). Roma, Santi Gesù e Maria



49. Francesco Maratti (?), Bozzetto per un monumento sepolcrale a Innocenzo XI († 1696). Roma, Palazzo Venezia



50. Pierre Etienne Monnot (?), Disegno per un monumento sepolcrale a Innocenzo XI († 1696). Firenze, Uffizi

Maggiore architettura del Cav.r Rainaldi quadro del sig.r Giacinto Brandi con statue fatto fare a tutte spese di Mons.r Bolognetti.¹⁰⁰

Senza dubbio Carlo Rainaldi conosceva le opere ideate contemporaneamente da Carlo Fontana per la Cappella Gienneti a Sant'Andrea della Valle e per la Cappella Cybo nella chiesa di Santa Maria del Popolo. Soprattutto la proposta per la tomba monumentale di Alderano Cybo sembra aver influenzato il Rainaldi nell'ideazione della statua di Mario Bolognetti. La stessa figura agitata, in procinto di inginocchiarsi, con un panneggio nervoso e zigzagato, viene ripresa per il cavaliere dell'ordine dei maltesi, anche se il suo artificioso ed esagerato movimento ha poco in comune con la più compita posizione del cardinale.

Innocenzo XI († 1689)

Verso la fine del Seicento l'intenzione di Livio Odescalchi di far erigere un monumento funebre alla memoria dello zio –

¹⁰⁰ PALMER 1994, p. 123, n. 249.

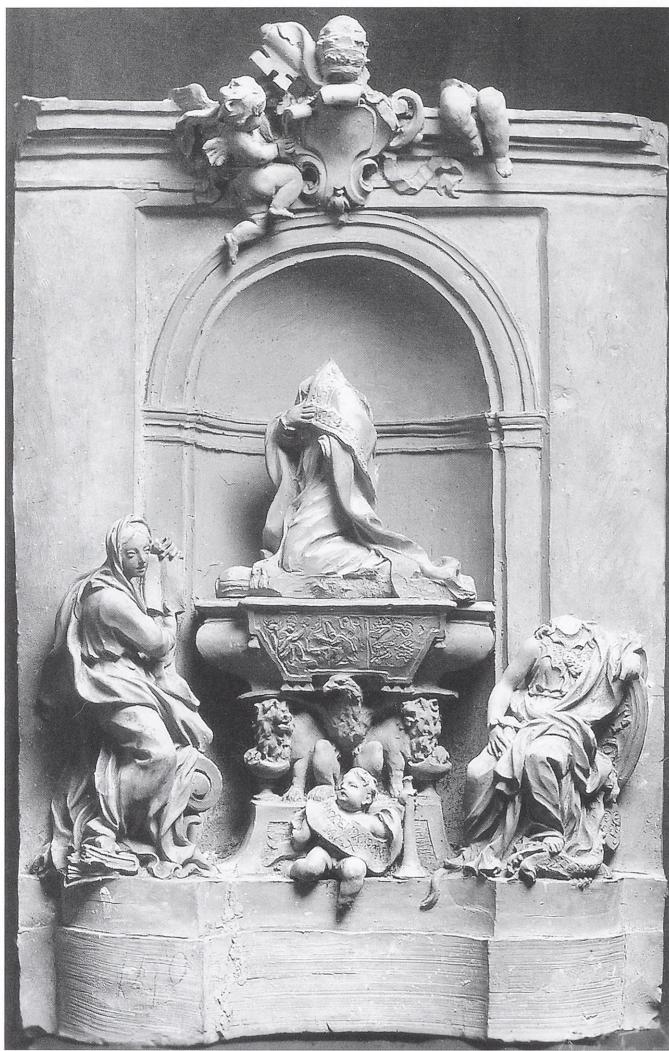
papa Innocenzo XI – mette nuovamente a confronto varie alternative per la statua del defunto, tra le quali si distinguono le proposte che prevedono la figura del pontefice in atto di orazione perpetua (appendice XII.1 e XII.2).

Tra i progetti più singolari e «innovativi» per il monumento papale annoverano quelli presentati da Pietro Stefano Monnot (1695–1713) rappresentati da un disegno e da un bozzetto.

Il disegno (fig. 50), attribuito dalla Walker allo scultore francese,¹⁰¹ esprime un pensiero molto originale ed elaborato sulla traccia del monumento che il Bernini aveva eseguito per Alessandro VII, una somiglianza che deve aver influito sulla precedente attribuzione del disegno proprio al grande «regista barocco».¹⁰² Mentre in tutte le altre proposte successive il monumento viene sistemato davanti ad una nicchia, in questo disegno lo troviamo di fronte ad una parete liscia, strutturata geometricamente da una cornice rettangolare profilata. Ad essa è dapprima anteposto una

¹⁰¹ WALKER 1994, pp. 120 s.

¹⁰² Il disegno conservato agli Uffizi e proviene dalla collezione Santarelli, cartella 102, n. 9775; cfr. IBID., p. 120, n. 243, pp. 121 s.



51. Pierre Etienne Monnot (?), Bozzetto per un monumento sepolcrale a Innocenzo XI († 1696). Firenze, Bargello

gigantesco drappo arricciato alla sommità per mezzo di un putto che tiene lo stemma e le insegne pontificie e ai lati rispettivamente da un nastro e da uno scheletro che abilmente si contorce e si arrampica sulla stoffa in modo da garantire un varco a guisa di «palcoscenico» che metta in evidenza la tomba. L'insieme è composto da una parte architettonica e da una scultorea. La prima è costituita da un piedestallo convesso sul quale poggia il sarcofago tripartito con rilievi e riprodotto con una prospettiva eccessiva, al quale sono anteposte due aquile su un globo. La figura del pontefice invece è genuflessa frontalmente su un cuscino, dove poggia anche la mitra, è in atto di preghiera ed ha lo sguardo rivolto verso destra.¹⁰³ Ai lati della cassa ci sono le

¹⁰³ Walker propone che il Papa porti il *camauro*, cioè il berretto a quattro punte, una proposta forse più accettabile rispetto ad un'improbabile folta capigliatura, considerata l'avanzata età del defunto (1611-89), IBID., p. 120.



52. Carlo Maratta, Disegno per un monumento sepolcrale a Innocenzo XI († 1696). Berlino, Kupferstichkabinett

allegorie della *caritas* e della *prudentia* rispettivamente sedute e in posizione eretta, poste a livelli diversi su una base ondulata.

L'ombra «prodotta» dalla figura del pontefice suggerisce che questa avrebbe dovuto essere realizzata come una statua tridimensionale e che la profondità, solitamente ricavata da una nicchia, sarebbe stata determinata dal drappo sistematico come una tenda aperta. Questa idea potrebbe aver influito sulla realizzazione più tarda del monumento per Gregorio XV (1709-17) eseguito da Pierre Legros e Pietro Stefano Monnot nella chiesa di Sant'Ignazio, dove il mausoleo dei Ludovisi viene scoperto da due allegorie, che in maniera molto teatrale, spostano il tendaggio che lo nasconde.¹⁰⁴

A questa prima idea deve essere seguito il bozzetto (fig. 51), firmato e datato 1697 dallo stesso Monnot, nel

¹⁰⁴ ENGASS 1976, I, p. 86 e pp. 144 s.

quale viene rielaborata la prima versione applicando però delle sostanziali variazioni.¹⁰⁵ L'idea della statua inginocchiata viene mantenuta ma invece che essere rappresentata frontalmente essa viene proposta di profilo, girata verso sinistra, cioè nella stessa direzione verso cui nel disegno era rivolto lo sguardo del pontefice. Gli elementi decorativi sono notevolmente ridotti, venendo a mancare il maestoso drappo e lo scheletro. La composizione è più simmetrica venendosi a trovare le allegorie (*fides* e *fortitudo*) sullo stesso piano ai lati del sarcofago su di una base rientrante al centro e concava ai margini. Il sarcofago ha una forma più regolare pur prevedendo anche in questo caso una decorazione a rilievo. Al posto delle aquile vi sono dei leoni che sostengono la cassa e un puttino posto al centro del basamento che mostra un cartiglio con l'iscrizione. Lo stemma con le insegne pontificali, sostenuto da angioletti, è invece applicato all'apice della composizione. Un elemento importante in questo progetto è l'introduzione della nicchia, quindi la probabile presa in considerazione di un'ubicazione di tutto rispetto, molto probabilmente nella basilica vaticana. Poiché la statua del pontefice, nella foto d'archivio qui riprodotta, è acefala non è possibile verificare se Innocenzo XI portasse il camauro o eventualmente la mitra, visto che quest'ultima non è depositata come di consueto sul cuscino al lato del defunto. Il Papa non è rappresentato nel classico atteggiamento di orazione perpetua, ma con la destra premuta sul petto, mentre la sinistra, oggi perduta, doveva essere aperta lateralmente ad indicare probabilmente i rilievi sul sarcofago, i quali illustravano alcuni episodi importanti della sua vita, o forse stringere il copricapo.

Carlo di Montecatini
arcivescovo di Calcedonia († 1699)

A fine secolo diciassettesimo troviamo ancora un'opera eseguita per un dignitario ecclesiastico a Roma, cioè il deposito di Carlo di Montecatini arcivescovo di Calcedonia, al quale venne eretto un monumento nella navata sinistra della chiesa romana di Santa Maria in Aquiro (fig. 53). Come autore era stato proposto da Panciroli-Posterla nel 1725 il nome di Lorenzo Ottoni,¹⁰⁶ una notizia non riportata nella biografia dell'artista redatta dal Pascoli nel 1736, dopo la sua

¹⁰⁵ La foto rappresenta lo stato del bozzetto prima dell'acquisto fatto da parte del Museo Nazionale del Bargello nel 1910, cfr. WALKER, 1994, pp. 124 s., n. 248 e SCHLEGEL 1974, fig. 3, la quale usa una foto più recente che testimonia lo stato attuale del bozzetto e quindi la perdita della figurina inginocchiata del pontefice.

¹⁰⁶ «il Deposito di Marmo di Monsignor Montecatini è opera del rinomato Scalpello di Lorenzo Ottoni», PANCIROLI/POSTERLA 1725, p. 189; cfr. FERRARI/PAPALDO 1999, p. 215.



53. Domenico Guidi, Monumento sepolcrale per l'arcivescovo Carlo di Montecatini († 1699). Roma, Santa Maria in Aquiro

morte, e neppure nelle edizioni settecentesche del Titi o in altre guide del tempo. È stata invece recentemente avanzata l'ipotesi che il monumento sia opera di Domenico Guidi per il caratteristico trattamento dei dettagli ornamentali dell'abbigliamento, un'attribuzione con la quale si potrebbe concordare.¹⁰⁷

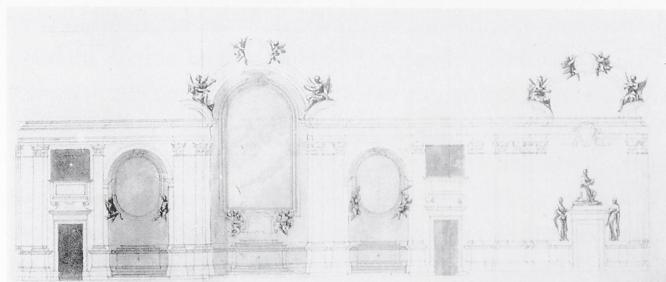
Davanti ad una piramide tronca l'arcivescovo è rappresentato in orazione perpetua inginocchiato su di un cuscino, che

¹⁰⁷ Cfr. BARBIERI 1997, partic. p. 20.

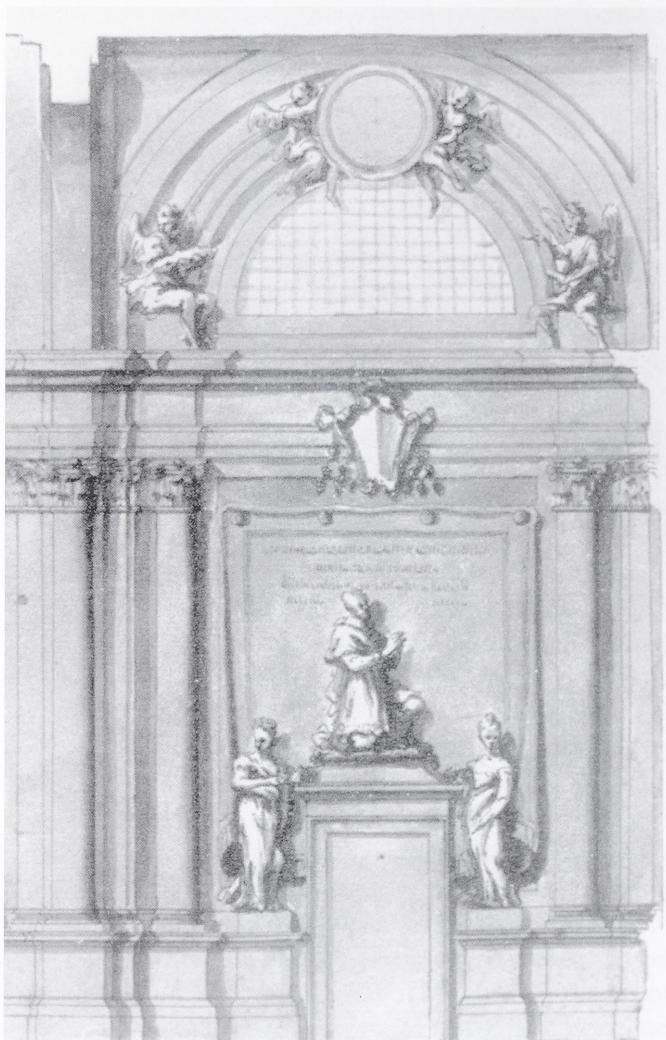
a sua volta poggia su un sarcofago estremamente ridotto nelle dimensioni e sul quale è applicata l'iscrizione funebre. La statua è fortemente legata alla parete di fondo tramite la mantelletta mentre il corpo assume una posizione alquanto innaturale: infatti l'angolazione delle ginocchia e la parte inferiore delle gambe non è anatomicamente ben definita e le cosce risultano troppo allungate. La torsione del busto e quella ulteriore del capo è artificiosa e l'arcivescovo può pretendersi in maniera così esagerata senza «cadere» in avanti proprio perché ancorato con la schiena alla parete. Questa acrobatica posizione della figura deriva certamente dal desiderio di istituire un contatto visivo con la parte centrale della chiesa, contatto ostacolato dalla collocazione della statua posta contro uno dei pilastri della navata laterale. Questo esempio esprime nuovamente la diffusione e la predilezione per la scultura intera e in atto di adorazione perpetua che viene usata nel contesto funebre tenendo ripetutamente presenti quegli accorgimenti che permettevano di giustificare l'impiego proprio perché non superavano il limite della piena autonomia della statua e del deposito rispetto all'architettura.

Tomba di un cardinale per la chiesa nazionale dei napoletani (1702–08)

Da ultimo presentiamo un progetto – anch'esso rimasto incompiuto – eseguito da Carlo Fontana per la tomba di un cardinale da porsi nella chiesa nazionale dei napoletani in Via Giulia che venne restaurata tra il 1700–02 e il 1708. Per questi interventi si conoscono due disegni del rinomato architetto,¹⁰⁸ dai quali traspare la predilezione di rappresentare il defunto a figura intera, a tutto tondo, a volte addirittura tridimensionale e inginocchiata in atto di preghiera. L'architetto aveva previsto – come si vede rappresentato in una sezione longitudinale della chiesa (fig. 54) – una tomba per un cardinale situata nel coro e caratterizzata dall'impianto piramidale culminante nella figura orante del porporato accompagnato da due allegorie.¹⁰⁹ Un altro disegno riprende in una scala maggiore il dettaglio del progetto per la tomba cardinalizia (fig. 55),¹¹⁰ che non dovrebbe coincidere con quella eseguita da Domenico Guidi per Giovanni Battista de' Luca prima dei lavori di ristrutturazione e terminato all'incirca nel 1693, quando il corpo del porporato



54. Carlo Fontana, Sezione longitudinale della chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani. Windsor Castle, Royal Library



55. Carlo Fontana, Disegno per un monumento sepolcrale di un cardinale per la chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani. Windsor Castle, Royal Library

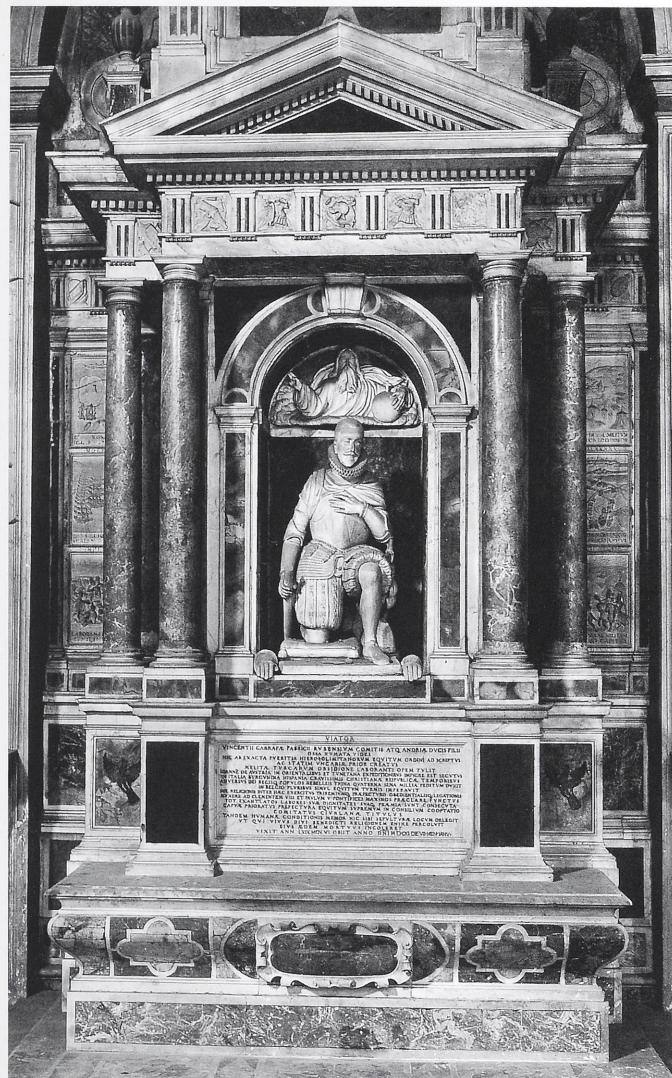
venne traslato da San Girolamo degli Schiavoni nella chiesa napoletana in Via Giulia. In una guida redatta nel 1697 il monumento de' Luca viene infatti descritto «a man dritta entrando... vicino alla porta».¹¹¹ È interessante notare che,

¹⁰⁸ Sul restauro della chiesa dello Spirito Santo dei Napoletani cfr. BRAHAM/HAGER 1977, pp. 71–75, figg. 91, 93.

¹⁰⁹ Windsor Castle, inv. nr. 9918, 410×790 mm, due fogli uniti verticalmente, penna, acquarellatura grigia, gesso con scritta sul verso: *Spirito Santo/Strada Giulia*, cfr. HAGER 1977, pp. 74 s., nr. 114 e fig. 91.

¹¹⁰ Windsor Castle, inv. nr. 9502, 410×271 mm, due fogli uniti verticalmente, penna, acquarellatura grigia, tracce di gesso, cfr. IBID., p. 75, nr. 115 e fig. 93.

¹¹¹ HAGER 1977, p. 73.



56. Michelangelo Naccherino, Monumento sepolcrale di Vincenzo Carafa. Napoli, San Severino e Sosio

a differenza degli esempi finora citati, il defunto rappresentato nei disegni non è completamente inginocchiato. Egli poggia con un solo ginocchio sul cuscino mentre l'altra gamba è piegata. Inoltre vi sono piccole differenze fra i due progetti riguardo al tipo di sostegni (colonne al posto di una coppia di pilastri), alla disposizione delle allegorie e alla posizione degli angeli sopra la trabeazione. Per quanto concerne la figura è evidente il rapporto esistente con i prototipi napoletani (figg. 56, 57) della prima metà del Seicento ai quale l'artista avrebbe potuto far ricorso forse su espressa richiesta del committente.¹¹² Con particolare riferimento al progetto del Fontana per la chiesa napoletana di Via Giulia è da notare la sostanziale differenza che intercorre tra i pro-



57. Ercole Ferrata, Monumento sepolcrale di Gerónimo D'Aquino, duca di Casola. Napoli, Santa Maria la Nova, Cappella di San Diego d'Alcalà.

totipi partenopei di questo tipo e le statue dei prelati romani. Mentre Bruhns aveva accomunato tutte queste tipologie partendo dall'alleggiamento di devozione del defunto,¹¹³ trovo sia di fondamentale importanza distinguere la loro posizione. Nei casi finora considerati si tratta di persone inginocchiate con ambedue le gambe, in atto di umiltà e devozione religiosa e soprattutto di preghiera, mentre gli atteggiamenti degli aristocratici napoletani hanno referenze più generiche. Essi esprimono piuttosto un atto di generale ossequio e di rispetto di fronte ad un'autorità superiore, che potrebbe essere un sovrano laico o un'insigne personalità religiosa.

Gli echi dal Settecento in poi

A Roma questa tipologia di derivazione napoletana era stata proposta per il deposito Cybo (fig. 41) ma fu realizzata solo per il monumento funebre al cavaliere di Malta – Mario Bolognetti (fig. 48) – nella chiesa-mausoleo dei Santi Gesù e Maria al Corso, dove la sua presenza si può giustifi-

¹¹² BORRELLI 1985.

¹¹³ BRUHNS 1940, *passim*.



58. Pietro Bracci su disegno di Carlo Marchionni, Monumento sepolcrale di Benedetto XIII († 1730). Roma, Santa Maria sopra Minerva

care proprio con lo stato laico del defunto. Questa iconografia verrà ripresa successivamente nella tomba per Benedetto XIII Orsini (1724–30) eretta tra il 1734 e il 1738 nella cappella del transetto sinistro di Santa Maria sopra Minerva (fig. 58), eseguito da Pietro Bracci su disegno di Carlo Marchionni.¹¹⁴ Sostanzialmente in questo monumento papale sembra ripreso abbastanza fedelmente proprio il disegno eseguito da Carlo Fontana per la tomba di Alderano Cybo. Infatti si può notare lo stesso tipo di impostazione, la distribuzione degli elementi, la forma del sarcofago anche se le allegorie hanno un atteggiamento differente e il pontefice è rappresentato quasi frontalmente con il capo rivolto verso l'altare, mentre il cardinale Alderano Cybo era posto in diagonale.

¹¹⁴ KIEVEN/PINTO 2001, p. 16; PETRUCCI 2001, *passim*.



59. Pietro Bracci, Disegno per un monumento sepolcrale di un pontefice. Montreal, Canadian Centre for Architecture

In questo caso sembra che gli scrupoli avuti nella cappella di Santa Maria del Popolo, riguardo alla ristrettezza dello spazio, che poteva pregiudicare l'effetto del deposito, non abbiano avuto invece alcun peso per la cappella della chiesa domenicana.

Evidentemente la partecipazione del Bracci alla tomba dell'Orsini deve aver esercitato una certa influenza sullo scultore che ne tenne conto per un progetto relativo al deposito per un pontefice (fig. 59) non meglio identificato, eseguito nella seconda metà del Settecento.¹¹⁵ Non è tanto il prototipo berniniano – che egli ovviamente aveva studiato¹¹⁶ – ma proprio quello del Fontana e l'esperienza na-

¹¹⁵ Montreal, Canadian Centre for Architecture, DR 1966:0001:042, penna e inchiostro marrone, acquarellato in marrone, gouache e biacca su gessetto nero, 253 x 195 mm, al margine firmato «P.B. Fec.», cfr. KIEVEN/PINTO 2001, pp. 65 s. e cat. n. 45. Gli autori identificano questo disegno come un progetto per la tomba a Benedetto XIV. Pur mancando gli indizi necessari per riconoscere nella figura del defunto il Papa Lambertini, come lo stemma, il passaggio alla base costituisce un elemento per far presumere un contesto architettonico riconducibile all'interno della basilica vaticana.

¹¹⁶ KIEVEN/PINTO 2001, p. 63, cat. n. 40.



60. Innocenzo Spinazzi, *Monumento sepolcrale del cardinale Gioacchino Besozzi* († 1755). Roma, Santa Croce in Gerusalemme

poletana – Bracci aveva eseguito la figura della Vergine Assunta per l’altare maggiore nel duomo della città partenopea – a suggerirgli la ripresa del tipo di defunto colto nell’atto di inginocchiarsi.¹¹⁷ Nel disegno canadese sono nuovi i motivi delle braccia aperte lateralmente e della testa piegata enfaticamente di lato. Per il resto la figura si eleva sopra ad un alto piedistallo affiancato da due allegorie e il complesso è posto sopra ad un passaggio, il che farebbe eventualmente supporre ad un progetto per San Pietro.

In ambito romano l'impiego della figura genuflessa in orazione perpetua viene ripresa nell'arco del Settecento e anche successivamente ma con delle varianti e molto meno sovente che nel secolo precedente. Si trovano infatti sporadici tentativi di riproporre le statue dei defunti genuflesse anche con l'introduzione di un pregadio che attenua il ca-



61. Anonimo, Disegno per un monumento sepolcrale di due cardinali, metà del XVIII sec. Berlino Kunstabibliothek

rattere di autonomia della figura, come testimoniano il monumento al cardinale Gioacchino Besozzi († 1755, fig. 60) ad opera di Innocenzo Spinazzi per la Cappella Gregoriana di Santa Croce in Gerusalemme¹¹⁸ o un disegno di anonimo datato nel secondo quarto del XVIII secolo per un monumento funebre destinato ad una coppia di cardinali (fig. 61).¹¹⁹

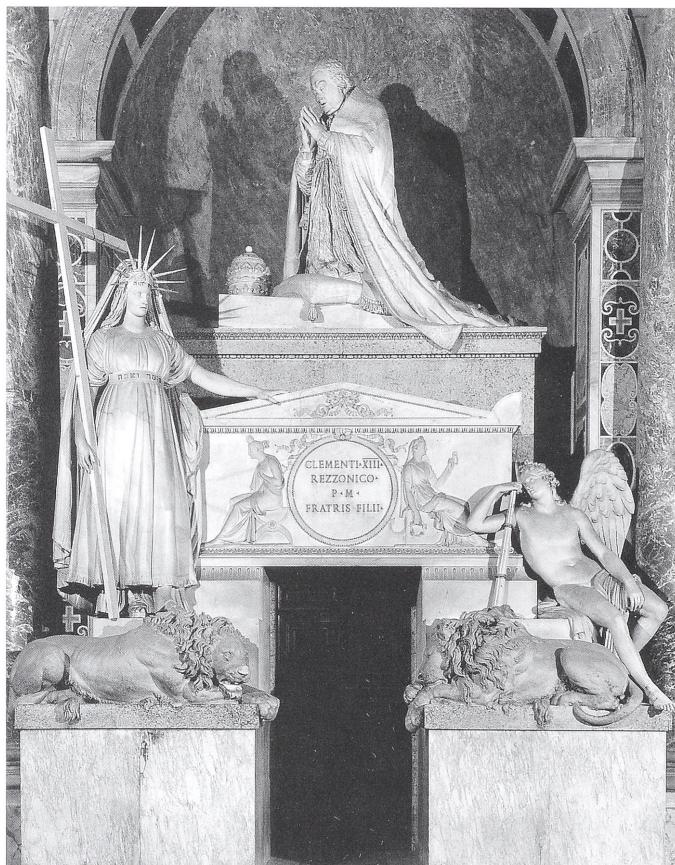
Infine vanno ricordati i prestigiosi contributi canoviani nei monumenti a Clemente XIII (1758–69), eseguito tra il 1783 e il 1792 (fig. 62), e in quello a Pio VI Braschi (1775–99) (fig. 63), eseguito tra il 1817 e il 1822, nonché nella tomba di Pio VIII (1829–30) di Pietro Tenerani (1853–1866) (fig. 64) e in quella di Benedetto XV (1854–1922), inaugurata nel 1928 e scolpita da Pietro Canonica (fig. 65).¹²⁰

¹¹⁷ KIEVEN/PINTO 2001, pp. 18, 274, 285, n. 54.

118 CARLONI 2001.

¹¹⁹ Ringrazio Elisabeth Kieven per avermi indicato questo disegno conservato a Berlino, *Kunstbibliothek Hdz 3095*, cfr. JACOB 1975, pp. 168 s., fig. 855.

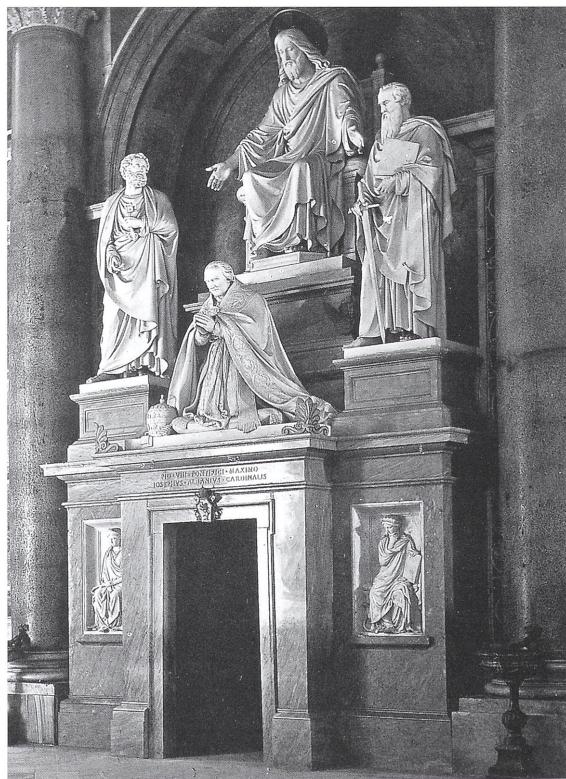
120 NOÈ 2000, *passim*.



62. Antonio Canova, Monumento sepolcrale di Clemente XIII
(† 1769). Roma, Basilica di San Pietro



63. Antonio Canova, Monumento sepolcrale di Pio VI († 1799).
Roma, Basilica di San Pietro (ubicazione originaria nella confessio)



64. Pietro Tenerani, Monumento sepolcrale di Pio VIII
(† 1830). Roma, Basilica di San Pietro



65. Pietro Canonica, Monumento sepolcrale di Benedetto XV († 1922). Roma, Basilica di San Pietro

CONCLUSIONE

Con il primo gruppo di monumenti, appartenenti all'ultimo quarto del Cinquecento, emerge nel contesto sepolcrale la figura intera genuflessa del defunto, che pur essendo legata alla scena di fondo, conquista progressivamente maggiore autonomia. Le figure intere di profilo si emancipano dal bassorilievo pur rimanendo loro stesse idealmente ancora un rilievo. Il successivo passaggio avviene gradualmente tramite la rotazione della figura dalla posizione di profilo a quella frontale. Mentre i monumenti di Pio V e del principe ereditario tedesco rispecchiano ancora questo atteggiamento, la statua del cardinale Andrea d'Austria testimonia con la sua posizione frontale, tra le volute del sarcofago, la lenta elaborazione del modello sistino. Quest'ultimo viene imitato nonostante le differenze nelle proporzioni delle statue – sovradimensionale e imponente quella del pontefice, piuttosto piccola quella del porporato –, la diversa distribuzione dello spazio – una nicchia per la statua del pontefice, la parete dritta per la figura del cardinale – e il diverso ruolo dei rilievi – di carattere storico e biografico per Sisto V, di contenuto religioso per Andrea d'Austria.

La riduzione del programma decorativo dei monumenti vede inoltre la successiva scomparsa dei rilievi e delle figure accessorie, mentre il defunto non cerca più con la sua preghiera un contatto con un evento biblico, rappresentato nel contesto del suo monumento, per ottenere l'intercessione divina e la salvezza dell'anima. Ora l'orazione perpetua è rivolta direttamente verso l'altare della chiesa o della cappella.

Un secondo gruppo di monumenti databili tra gli anni Cinquanta e Sessanta del Seicento, eseguiti o anche soltanto progettati, sono opera dello stesso artista, Gianlorenzo Bernini che per primo affronta direttamente il tema della figura intera e tridimensionale per due pontefici in atto di orazione perpetua – Alessandro VII e Innocenzo X – evocando un monumento isolato pur essendo i depositi condizionati, anche se in misura diversa, da un spazio architettonico preesistente. Con la tomba colossale per il cardinale Pimentel rappresentato di profilo, come una sorta di figura emergente dal muro o, a seconda dei punti di vista, proiettata sulla parete di fondo, egli riesce a creare un'allusione-illusione di tridimensionalità suggerita dalle quattro figure allegoriche, riuscendo però attraverso l'uso della figura «dimezzata» a non infrangere il limite di *decorum*.

Tra l'ottavo decennio del Seicento e i primi anni del Settecento l'inserimento di una figura intera – frontale o di profilo – diventa una sorta di sfida per gli artisti più richiesti del momento: lo scultore Domenico Guidi, gli architetti Carlo Rainaldi e Carlo Fontana e qualche loro seguace – allievi o artisti nuovi nel contesto romano come Monnot – affron-

tano ripetutamente il tema della rappresentazione del defunto come statua intera proponendo soluzioni più o meno ingegnose e ricche di espedienti.

Da metà Settecento l'impiego di questa iconografia comincia ad affievolirsi e questo tipo di contributi iconografici non sembra più essere determinante per lo sviluppo e l'importanza della figura intera – anche tridimensionale – in atto di orazione perpetua.

I fattori che hanno influito e favorito la diffusione di questa iconografia sono diversi. Non solo le ambizioni del committente o un'innovativa proposta da parte dell'artista ma anche le condizioni dettate dalle confraternite. Gli Agostiniani Scalzi della chiesa dei Santi Gesù e Maria, per esempio, permisero al vescovo Bolognetti di erigere ben quattro monumenti per i membri della sua famiglia e concessero lo *jus patronatus* su tutta la chiesa fino all'estinzione del casato in quella generazione, ottenendo in cambio una delle decorazioni marmoree più ammirate della Roma seicentesca, mentre in Sant'Andrea della Valle bisognava rispettare con la decorazione la gerarchia fra le varie cappelle, ossia quelle papale, cardinalizie e gentilizie.

L'iconografia della statua dell'ecclesiastico pienamente assorto nella sua devozione, inginocchiato e in atto di preghiera subisce l'influenza di quella diffusa per la rappresentazione di personaggi laici mentre si apprestano ad inginocchiarsi. La posizione che si viene a determinare non è in definitiva un vero atteggiamento di preghiera, ma più ampiamente un gesto di rispetto e venerazione ed è riconducibile all'influsso esercitato dai prototipi impiegati nei monumenti per l'aristocrazia napoletana. Le espressioni sono più ricercate, artificiose e di teatralità più frivola di quelle degli esempi romani tardo-barocchi, denotano inoltre un cambiamento di gusto rispetto a quelle più vigorose e imponenti del barocco maturo. A ciò si aggiunga che il fatto di proporre variazioni sul tema era anche un accorgimento da parte dello scultore per dimostrare abilità artistica, flessibilità e capacità innovative.

Se si abbandona l'ambito puramente stilistico una possibilità per giustificare e quindi autorizzare le statue intere in atto di orazione perpetua diventa quella di rivestirle di un forte messaggio simbolico. Il cardinale – colonna portante della Chiesa cattolica – può impersonare la maggiore tra le virtù teologali, cioè la fede, impersonandola a tal punto da trasmettergli il proprio volto. Il programma scultoreo è così ridotto e concentrato nell'unica figura rilevante: il defunto.

La progettazione di questi monumenti, ma soprattutto la loro realizzazione, è distribuita nell'arco del XVII secolo con una concentrazione particolare nella seconda metà del

Seicento: diciassette progetti per monumenti suddivisi fra dieci cardinali, tre papi, due vescovi, un arcivescovo, un doge. Non vennero realizzati quelli del doge, di due papi e di tre cardinali, mentre le tombe di un pontefice, un vescovo, un arcivescovo e ben otto cardinali vennero eseguite nelle rispettive cappelle gentilizie o all'interno delle chiese. Questo comportamento denota una scelta iconografica riservata alla cerchia ecclesiastica anche se non esclusivamente a quella più alta, una constatazione che sembra contrastare con la diffusa idea che la figura tridimensionale fosse un privilegio riservato soltanto alla rappresentazione dei pontefici.

Cerchiamo di esaminare più accuratamente che cosa dichiarino di particolare queste statue, che cosa evochino e che significato abbia la loro presenza nel contesto commemorativo funebre.

A Roma, dove la figura più insigne era rappresentata dal pontefice, si erano da secoli venute a creare, anche a livello iconografico, gerarchie ben precise, che erano accettate e ripetutamente tramandate da una generazione all'altra. Per secoli il Papa era stato rappresentato – in marmo bianco o in bronzo – sulla sua tomba sia in posizione orizzontale, sia seduto sul trono mentre conferisce la benedizione. Questa posizione è paragonabile a quella dei monumenti onorifici e sottolineava quindi sia il potere temporale, sia quello spirituale del pontefice.¹²¹ Questi tipi di rappresentazione, che non tralasciavano nessun particolare del suo corpo, mettevano in risalto anche in senso traslato la sua figura di massima autorità all'interno del mondo cattolico quale successore apostolico sul trono di Pietro e apice della chiesa, concetti che culminano nella sua rappresentazione posta al vertice del monumento. Come si è accennato in apertura, il panorama romano tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento abbondava invece di tombe alloggiate in tutte le chiese della città dove il defunto, nella maggior parte dei casi, era effigiato solo tramite un busto incorniciato in un medaglione o sporgente da un inginocchiatoio o da una loggia. Il completamento della parte inferiore mancante del corpo diventava così quasi un inconscio esercizio intellettuale affidato all'osservatore. Molte possono essere le spiegazioni: di carattere teologico-religioso (per la salvezza dell'anima in età moderna non è più necessario che il corpo intero sia presente il giorno del giudizio universale e inoltre secondo le prescrizioni tridentine solo i Santi si potevano rappresentare per intero), pratico (questioni di spazio o di costi) o collegate a questioni di decoro e rispetto dei suddetti ordinamenti di grado e carica. Ma questo fatto sembra risentire soprattutto della riforma sistina che aveva aumentato notevolmente il numero dei cardinali presenti nel col-

legio, provocando una considerevole differenziazione dello standard di vita dei singoli cardinali. Non tutti disponevano, infatti, di cospicue risorse finanziarie (sia ereditate che derivanti da prebende), molti vivevano in ristrettezze economiche, ma non potevano venir meno all'obbligo di fare erigere una memoria funebre. Questa situazione si manifesta sul piano artistico nella produzione quasi in serie di monumenti funebri, mentre solo pochi facoltosi potevano permettersi di commissionare delle tombe che richiedevano un maggiore impegno da parte dell'artista esigendo ben altre disponibilità finanziarie.

Dal punto di vista formale la figura tridimensionale è concepita per essere percepita nella sua totalità, presuppone quindi una posizione priva di vincoli architettonici o quanto meno prevede la presenza di uno spazio circostante, anche se minimo. A Roma – nonostante i monumenti singolarissimi di Martino V (1417–31)¹²² e di Sisto IV (1471–84)¹²³ e i tentativi collegati alle memorie di Giulio II (1503–13)¹²⁴ e di Paolo III (1534–49)¹²⁵ – sono praticamente inesistenti le tombe isolate e poste al centro di una cappella o di una chiesa.

Bisognava quindi in qualche modo sopperire a questa tradizione mancante!

Se si osserva bene, tra i progetti esaminati solo quelli dei pontefici prevedevano una cornice architettonica di fondo costituita da una nicchia relativamente spaziosa. La presenza poi di quattro allegorie poste su piani diversi, intorno alla figura centrale, aiutava ad evocare lo spazio realmente mancante. Per la figura del pontefice, inoltre, si prediligeva la rappresentazione frontale. Ritrarre un cardinale nello stesso modo e nella stessa posizione del Papa avrebbe annullato tutte le distinzioni oramai codificate.

Ma sono i cardinali a diventare audaci o piuttosto i pontefici che scegliendo di farsi ritrarre inginocchiati e in atto di preghiera, assumono un atteggiamento umile e pio? Nel periodo preso in considerazione solo per Alessandro VII (fig. 23) venne realizzato il ritratto del pontefice inginocchiato, in orazione perpetua e a capo scoperto, quindi in un

¹²² La lastra tombale, che come si legge nel *Liber Pontificalis* «In ecclesia Lateranensi sepultus est ante capita apostolorum Petri et Pauli» (L. P., II, 523), era posto in origine al centro della navata centrale di San Giovanni in Laterano sopra alle spoglie del Papa inumato nel pavimento e venne trasferita a metà dell'Ottocento nella confessione della basilica, dove si trova ancora oggi. Cfr. MONTINI 1957, pp. 270–73.

¹²³ In origine «il superbo letto funebre» del pontefice eseguito da Antonio del Pollaiolo (1493) si trovava al centro della cappella che lo stesso Sisto IV aveva fondato nella basilica di San Pietro e venne successivamente trasferito nel Museo del Tesoro della basilica. Cfr. SCHÜSSLER 1998.

¹²⁴ Cfr. ECHINGER-MAURACH 1991; FROMMEL 1996.

¹²⁵ Cfr. THOENES 1990.

atteggiamento estremamente dimesso e umile, facendo della sua tomba un vero *sepulcrum* più che un *monumentum* – o se vogliamo un monumento alla sua fede – accentuando così più il potere spirituale che quello temporale e mettendo di conseguenza in risalto la sua devozione. Nei casi di Innocenzo X (figg. 26–29) e Innocenzo XI (figg. 50, 51) ci si fermò alla fase progettuale, rimandando l'esecuzione di molti anni nel primo caso, o preferendo un'iconografia più tradizionale nel secondo.

Per quanto riguarda i monumenti cardinalizi, non è ben chiaro dove siano invece i limiti – sempre con preciso riferimento alla figura intera e tridimensionale – tra lecito e illecito, decoroso e indecoroso, tradizione e innovazione, distinzione e parallelismo. La questione si snoda su più piani: l'atto di orazione perpetua, la rappresentazione a tutto tondo e il fatto che si tratti di una figura «attiva». Questo tipo di rappresentazione esula dal canone classico su cui basava la concezione del monumento per gli alti dignitari della Chiesa. L'assenza in quasi tutti questi esempi delle allegorie autorizza a credere – come si è avuto modo di approfondire in altra sede – che la figura orante del cardinale si presti a sottolineare soprattutto la sua dimensione e il suo spessore spirituale e ad impersonare una delle virtù teologali, cioè la fede, che risulta tutto sommato più facile da rappresentare senza dover ricorrere ad attributi.¹²⁶ Nella figura intera del cardinale – poiché le virtù non sono mai dei tori – viene così espresso il concetto di *statuae insignia virtutum* – e chi meglio di un cardinale – fondamento e perno della Chiesa – può offrire questo *exemplum virtutis* da difendere e da imitare? Una raffinata combinazione quindi di modestia, rigore morale e sentimenti religiosi avvolti ed esaltati in un involucro imponente e distintivo che permette di soddisfare tutte le esigenze, evitando elegantemente di infrangere le regole di decoro permettendo contemporaneamente il massimo dell'autorappresentazione e della magnificenza.

Tra gli esempi esposti solo due risultano particolarmente complessi e diversificati, ossia i monumenti dei cardinali Pimentel (fig. 20) ed Imperiali (fig. 31). Per quest'ultimo – che era «tanto bene affetto alla Religione»¹²⁷ – la forte impostazione narrativa mira proprio a visualizzare la forza della fede. Essa è rappresentata dall'aquila, metafora per l'anima del cardinale, che viene liberata dal sarcofago e librando si raggiunge la salvezza e la fama eterna. La presenza delle figure di Chronos, dello scheletro e della fama fa di questo monumento un *unicum* nel suo genere, per la *varietà* offerta, mentre quello Pimentel compete con i depositi

papali per la monumentalità, l'impostazione e le quattro figure allegoriche che amplificano notevolmente l'intensità del messaggio.

Negli altri casi i cardinali sono rappresentati in maniera monumentale come figure isolate nel contesto della loro cappella. Non sempre c'è un sarcofago, mancano le allegorie e dove ci sono – come nel caso dei Ginetti (figg. 36, 37) – non accompagnano direttamente le figure che dovrebbero caratterizzare. Importante è quindi indagare sul *modus* e sul significato di queste singole figure.

Gli artisti hanno usato diversi espedienti per la loro rappresentazione, il che induce a pensare che il problema della tridimensionalità e del ritratto intero costituisse una questione da trattare con delicatezza ma anche con la dovuta ingegnosità e destrezza. I progetti del Bernini sono accomunati dal ruolo affidato all'architettura che determina lo sviluppo della scultura. Nel monumento del cardinale Pimentel, Bernini inventa infatti una soluzione molto ricercata. Lo sfondo in marmo – ripreso anche dal Guidi nel monumento Imperiali – richiama la presenza di un baldacchino evocando quindi un impianto tridimensionale. Questa allusione viene però mitigata dall'effetto plastico della statua che è notevolmente ridotto in quanto la scultura è dimezzata e proiettata sulla parete. Non meno interessanti sono i risultati raggiunti dal Rainaldi nella progettazione dei monumenti Ceva (figg. 33–35). I prelati davanti al rispettivo inginocchiatoio affiancano l'immagine della Vergine esaltando quindi non solo la loro devozione mariana ma sottolineando anche il loro contributo nell'opera di restauro e ammodernamento sia dell'icona, sia della decorazione musicale della cappella.

Indubbiamente quindi le alte prestazioni artistiche sfocianti nel piacere estetico evocato, nel sottile gioco fra apparenza e realtà, fra immaginazione e tangibilità che mettono alla prova l'esperienza e la familiarità con le tombe ad impianto monumentale e libere da ogni vincolo architettonico. I monumenti Imperiali, Bolognetti e Ginetti, pur essendo di tipo parietale, si avvicinano molto a quelli concepiti per essere posti al centro di un ambiente. I cardinali sono rappresentati nella loro piena corporeità o frontalmente o in diagonale, le spalle sono completamente visibili come pure lo è il volto, solo la parete di fondo contribuisce a ridurre questo grado di plasticità.

La constatazione che veramente questa differenza o particolarità venisse percepita in ambiente romano – caratterizzato da un considerevole numero di ecclesiastici – viene confermata dalla diffusione che questa tipologia ha avuto in altri centri italiani e stranieri. A questo proposito va ricordato il monumento funebre che il principe vescovo Federico d'Assia langravio di Hessen-Darmstadt († 1682) commissionò ad Ercole Ferrata e a Domenico Guidi per la sua cappella da erigersi nel duomo di Wroclaw o da quello eseguito per il cardinale Mazarin († 1661) da Antoine Coyzevox tra

¹²⁶ RUGGERO 2002, *passim*.

¹²⁷ ASR, Fondo S. Agostino, b.7, fol. 27v.

1689–93 a Parigi nell’Institut de France, dove il monumento del cardinale dispone addirittura di un ambiente a sé stante.

Si dovrà attendere finché documenti d’archivio aiuteranno a capire perché un gran numero di proposte non vennero eseguite, perché Alderano Cybo rifiutò il progetto del Fontana che prevedeva la figura tridimensionale del cardinale, mentre Giovanni Francesco Ginetti faceva smantellare i bassorilievi appena terminati nella cappella di famiglia per sostituirli con figure intere. La mancata esecuzione del monumento per Innocenzo X Pamphilj è collegata alle vicisitudini di Sant’Agnese, mentre i cambiamenti effettuati nel monumento Odescalchi sono dovuti ad un atteggiamento conservatore del committente, fortemente legato ad un’iconografia tradizionale.

Per quanto riguarda i pontefici è evidente che per la loro rappresentazione si continuasse a prediligere la concezione del papa benedicente *ex-cathedra*, un monumento che esaltava ambedue i poteri – temporale e spirituale – del vicario di Cristo. Più coerente risulta, quindi, per i cardinali il rapporto fra il numero di progetti e i monumenti eseguiti.

Ma è veramente la figura del defunto e il *modus* della sua rappresentazione a costituire l’unico termine di paragone tra le varie categorie e soprattutto a determinarne l’importanza o forse si tratta di un’ambizione più generale di confrontarsi e competere con le grandiose cappelle papali su ben altri livelli come ci era stato suggerito dalla lettera di Virgilio Spada al fratello Bernardino (vedi p. 162) o di Alderano Cybo al fratello Alberico (vedi p. 200, doc. 1), nelle

quali vengono rigorosamente prese ad esempio le cappelle Sistina e Paolina?

Dov’era possibile quindi ci si impegnava a ricreare anche un contesto architettonico molto più ampio del solo deposito, negli altri casi si cercava di concentrare la forza del messaggio nel singolo monumento o addirittura nella singola statua.

Tuttavia dovrebbe essere chiaro che il pontificato sistino aveva portato ad un sostanziale cambiamento della posizione e della figura dei cardinali. Se da un lato se ne limitavano i poteri, dall’altro però si esaltava l’importanza della loro missione e coloro che ne avevano le possibilità non esitavano a rendere estremamente visibile e manifesto questo loro operato, sia attraverso la scultura, sia mettendolo a chiare lettere nell’iscrizione, come viene fatto per il monumento al vescovo Oddi: «admirare posteritas virtutum omnium simulacrum in statua».

Per tutto il Seicento e anche oltre le cappelle Sistina e Paolina costituiscono un termine importante di paragone, mentre con la rappresentazione del cardinale in orazione perpetua, sembra si voglia illustrare quanto scriveva Sisto V nella sua bolla *Postquam verus* del dicembre 1586:

«Cum itaque ipsi veri cardines sint, et clarissima Ecclesiæ lumina, templi Dei bases, firmamenta et columna Christianæ reipubblicæ, singulari quadam pietate ac doctrina, nec vulgari aut mediocri, sed insigni atque eximia virtute abundare debent (...). Siquidem eorum vita ac mores cateris exemplo esse debent (...) quæ ad mores vitamque cunctorum fidelium componendos longe lateque diffusa propagetur». ¹²⁸

¹²⁸ «Poiché i Cardinali sono i veri cardini e le luminosissime lampade della Chiesa, le fondamenta del Tempio di Dio, i sostenitori e le colonne dello Stato Cristiano, in essi devono abbondare una devozione e una dottrina eccezionali, e una virtù non mediocre o comune, bensì insigne ed eminente... inoltre poiché la loro vita e i loro costumi devono costituire un esempio per gli uomini... scaturisce un modello di disciplina ecclesiastica capace di diffondersi in lungo e in largo, regolando la vita

e i costumi di tutti i fedeli», bolla papale di Sisto V del 3 dicembre 1586, *Postquam verus*, in *Bullarum diplomatum et privilegiorum Sanctorum Romanorum Pontificum Taurinenses editio*. 25 voll., Torino, Seb. Franco et Henrico Dalmazzo editoribus (1857–72), VIII (1863), A Gregorio XIII (an. MDLXII) ad Sextum V (an. MDLXXXVIII), pp. 808–16, p. 809, § 1.

APPENDICE

I.

Monumento sepolcrale del Principe ereditario tedesco Karl Friedrich von Jülich Kleve Berg († 1575)
Egidio della Riviera (?–1602) e Niccolò d'Arras (?– tra 1601–04)
Roma, Santa Maria dell'Anima, coro, parete sinistra
1577–79 ca.

figg. 10, 11

1.

Karl Friedrich era un giovane rampollo, discendente dal duca della Bassa Renania, Guglielmo V il Ricco di Jülich-Kleve-Berg, e da parte di madre dall'imperatore tedesco Ferdinando I. Egli scomparve in seguito ad una malattia contratta durante il suo viaggio politico e di studio in Italia intrapreso nel 1575¹²⁹ in seguito all'invito esteso da Gregorio XIII in occasione dell'anno santo.¹³⁰ La prematura morte del diciannovenne oltre ad aver avuto delle ripercussioni politiche per il colpo inferto al partito cattolico tedesco, che praticamente con lui perdeva un importante sostenitore, sembra aver profondamente colpito anche il pontefice che lo amava oltremodo tanto da organizzare un funerale pomposo e le relative esequie nella chiesa nazionale tedesca.¹³¹ In seguito alle difficoltà che si erano prospettate per un trasporto del cadavere nella terra d'origine Werner von Gymnich – accompagnatore e tutore del giovane – scriveva nel marzo del 1575 al padre che si stava occupando dell'innalzamento di una tomba per Karl Friedrich cercando a Roma un prototipo degno dell'erede tedesco, nonché di un artista che ne avrebbe curata l'esecuzione.¹³² Il contenuto della lettera dice all'incirca così «Recentemente mi è capitato di vedere in Santa

Maria Maggiore un monumento in marmo abbastanza bello, e non essendo ancora del tutto terminato non mi è stato difficile trovare l'artista all'opera. Sono entrato in trattative con lui a tal punto che si è offerto di fare una tomba simile alla suddetta per la cifra di 1600 corone. Ma poiché – Vostra Grazia – il Vostro amato figlio non era ancora un reggente sta a Voi se farlo come questo o se è il caso di farne uno di più bello (inteso anche come costoso). La tomba sarebbe da farsi nella chiesa tedesca direttamente davanti al monumento del Papa Adriano sul muro del coro, dove non recherebbe alcun disturbo e anzi sarebbe una decorazione del coro».¹³³ Il luogo scelto è certamente uno dei più prestigiosi a Roma anche per un principe e cioè il coro della chiesa tedesca di Santa Maria dell'Anima, nella parete di fronte a quella dove si ergeva il monumento di papa Adriano VI.¹³⁴ Nonostante non siano ancora chiariti tutti i passaggi collegati alla commissione del monumento, nonché al susseguirsi delle contrattazioni e dei lavori, possediamo alcuni dati che permettono di tracciare le linee principali dello sviluppo di questo progetto. Nel novembre del 1575 la chiesa di Santa Maria dell'Anima riceveva dall'agente a Roma del Duca di Jülich-Kleve-Berg – Wolfgang von Hammerstein – la somma di 2666,6 scudi per la realizzazione del deposito¹³⁵ anche se le condizioni per la sua costruzione vennero stabilite solo nel 1577 e due anni dopo – il 15 ottobre 1579 – gli scultori venivano saldati per il loro lavoro che nell'insieme era costato 4000 scudi: «...pippa Perrus de Motta, Agidius Reviera, sculptores, et architecti, qui sculperant, ...insigne illud monumentum Principis clivia ...nunc autem dicto opera, citra damnum ecclesiae finito...».¹³⁶

¹²⁹ Cfr. DIEDENHOFEN 1975.

¹³⁰ Una sintesi di tutto ciò ci viene offerta dalla stessa iscrizione commemorativa: DOM/CAROLVS. FIDERICVS. IVLIAE. CLIVIAE. ET. MONTIVM. DVX. MARCHIAE. ET. RAVENBERGI. COMES. REVENSTEINI. DOMINVS. INGENIO. AC/SVPRA. AETATEM. RERVM. ET. LINGVARVM. VARIARVM. VSV. SINGVLARIQ. IN. DEVVM. PIETATE. CLARVS GREGORIO. XIII. PONT. MAX. AD. ANNVM/IOBELEVVM (SIC) CHRISTIANI. ORBIS. POPVLOS. CONVOCANTE. POST. ADEPTOS. IN. AVNCVLI. SVI. MAXIMILIANI. II. CAES. AVG. AVLA. ALIISQ/IN. LOCIS. VARIOIS. HONORES. RELIGIONIS. ET. OPTIMARVM. DISCIPLINARVM. STVDIO. ROMAM. VENIENS. MAGNIFICENTISSIME/APVD. PONT. MAX. EXCIPITVR. RECLVSA. PORTA. SANCTA.. IN. SOLEMNIBVS. SACRIS. GLADIO. PILEOQ. DE. MORE. CONSECRATIS/AB. EODEM. PONT. HONESTATVR. OMNIBVS. CHRISTIANAE. PIETATIS. OFFICIIS. PERFVNCTVS. SANCTISSIMIQ. IOBELEI. (SIC) BENEFICIO. EXPIA/TVS. DVM. AD. SVOS. REDIRE. COGITAT. GRAVI. MORBO. CORREPTVS. IN. TERRIS. VT. CAELO. FRVERETVR. ESSE. DESITI. EIVS. FVNVS. PONT. MAX/BENIGNA. VOLVNTATE. QVA. VENIENTEM. EXCEPERAT. AEGROTANTEM. INVISERAT. CVM. INGENS. OMNIVM. ORDINVM. COLLEGIORVM. SODALITATVM/FREQVENTIA. CONVENISSET. AMPLISSIMVS. EXEQVIIS. ET POMPA. MAGNIFICA. TOTIVS. VRBIS. SVMMO. MAEORE. AC. INCREDIBILI. DESIDERIO. CELEBRATVM. EST/GVIELMVS. DVX. FILIO. DVLCISS/MAIORI. NATV. FACIVN. CVRAVIT/(A SINISTRA) CONSVMATVS. IN BREVI. EXPLEVIT. TEM/PORA/MVLTA. PLACITA. ENIM. ERAT/DEO. ANIMA. ILLIVS/(A DESTRA) VIXIT. ANN. XIX. MEN. IX. DIEB. XII/OBIT. ANNO. SALVTIS. M.D.LXXV/ID. FEBR., cfr. FORCELLA III, 1873, p. 466, num. 1132.

¹³¹ Anno Jubiles 1575, 9. februarij: «Ill.mus Principis Carolus Fredericus Iuliæ & Ducis, obiit in palatio Pontificis eius Corpus maxima cum

pompa deductum fuit ad ecclesiam hanc et sepultum In Choro ante epitaphium suum.» ASMA, Libro dei morti, f. 22r; «Adi 10 detto fu sepolto l'eccellentissimo Signor principe di Cleves in Santa Maria dell' Anima, si ebbe torque cinquantaquattro et per deposito scudi 75, delle quali cinquantaquattro ho avuto dui per li poveri», ACSP, Mortuorum Liber, I, 1543–77 (nuova numerazione 7.1.1.), fol. 204v; cfr. CRECELIUS 1887.

¹³² Lettera da Roma del 12 marzo 1575, IBID., pp. 174 s.

¹³³ «doch ist mir letzlich in Sancta Maria Maior ein tzemlich schon marmoren grab ins gesicht kommen und als dasselbe noch net aller ding ausgemacht und den meister ungefehrlich bei dem werk gefonden, bin ich mit ime soweit in handlung geratten, das er sich erbotten, eine begrabnes (de der obengenannten arbeit tzo vergleichen) for ein dusent sechs hondert kronnen tzo machen, und deweil E.F.G. (Euer Füstliche Gnaden) geleibter son noch gein regeirender her gewessen, stand es bei E.F.G. ob es bei deme tzo lassen aber ein kostliger gemacht werden sal und were de begrabnes in der Duetzen kirchen gleich gegen papbst Adriani grab über in de mour des chorus tzo machen, dasselb das grab nemans hinderlich und soltte eine tzerat des chorus sein», IBID., p. 174.

¹³⁴ L'innalzamento del monumento costrinse allo spostamento della tomba del cardinale di Enkenvoirt che precedentemente si trovava di fronte a quello del Papa che lo aveva creato e per il quale il cardinale aveva fatto erigere a sue spese la memoria funebre a Baldasare Peruzzi. Questo è confermato da alcune fonti che riportano le discussioni intercorse fra la congregazione e gli artisti riguardo alle spese da sostenere a causa di questo spostamento. Cfr. DIEDENHOFEN 1967, p. 34.

¹³⁵ ASMA, Libro dei decreti 1567–1639, fol. 71v, cit. da DIEDENHOFEN 1984, part. p. 165 e p. 166, n. 18.

¹³⁶ ASMA, Libro dei decreti 1567–1639, foll. 93v, 94r.

2.

Una miniatura conservata al Kunstmuseum di Basilea (fig. 11) mostra il monumento nella sua integrità, così come era stato concepito e realizzato.¹³⁷ Il rilievo sovrastante il timpano centrale raffigurante la consegna da parte di Gregorio XIII della spada e del berretto emisferico (pileo) – «ense ac pileo solemni ritu benedictis donat», come dice l'iscrizione, – non è più *in loco* ma è affisso ad una parete del vestibolo laterale della chiesa che costituisce oggi l'accesso principale all'edificio. Anche le allegorie nelle nicchie laterali (*fides* e *religio*) sono state tolte, poste nelle nicchie del coro e sostituite con quelle provenienti dal monumento del cardinale Andrea d'Austria durante i lavori di restauro fatti a metà Settecento.

3.

Una descrizione del monumento fatta dal Baglione nella vita dello scultore fiammingo Niccolò d'Arras conferma la posizione genuflessa del defunto al lato del rilievo: «Fece (Niccolò d'Arras) ... in santa Maria dell'Anima il deposito del Duca di Cleues insieme con Egidio Fiammingo, ou' è il Duca armato in ginocchioni sopra il frontispizio della cassa di tutto rilievo all'infuori...»¹³⁸

II.

Monumento sepolcrale del Cardinale Andrea d'Austria († 1600)
Egidio della Riviera (?–1602)
Roma, Santa Maria dell'Anima, controfacciata
dopo 1600

figg. 13, 14

1.

Il cardinale Andrea d'Austria¹³⁹ – legato di Germania, venuto in Italia nell'anno giubilare 1600 – «Romam Anno saeculari religioso peregrini habitu visens» – morì a Roma dopo una malattia contratta durante il viaggio di ritorno da Napoli – «vi morbs lecto affixus sacris mysteriis rite ab eodem Pontefice [Clemente VIII] rite expiatus» – come si legge nell'iscrizione.¹⁴⁰ La tomba venne fatta

¹³⁷ Il disegno è stato pubblicato da HILGER 1975, fig. 3.

¹³⁸ BAGLIONE 1642 (1995), p. 67. Sul monumento cfr. DIEDENHOFEN 1967; KNOPP/HANSMANN 1979, pp. 38–42.

¹³⁹ Per la biografia del cardinale cfr. CIACONIO 1677, IV, col. 48–49.

¹⁴⁰ D O M / MEMORIAE/ANDREAE. AB. AVSTRIA. FERDINANDI. ARCHIDVCIS. F. FERDINANDI. IMP. CAES. AVG. NE / S. R. E. CARDINALIS. CONSTANT. ET. BRIXINENSIS. EPISC. S. R. IMP. PRINCIPIS. / QVI. MAIORVM. SPLENDOREM. PROPRIAE. VIRTVTIS. GLORIA. EXEQVANS. RELIGIONE. CONSERVANDA. ET. AVGENDA. / IVSTITIA. CLEMENTIAQVE. TEMPERANDA. PER. OMES. SVAE. DITIONIS. PARTES. DILIGENTISSIMVS. / BELGICAE. PROVINCIAE. DIFFICILLIMIS. TEMPORIBVS. A. PHILIPPO. II. REGE. PRAEFECTVS. EAM. INCOMPARABILI. PRVDENTIAE. / ET. FORTITVDINIS. LAVDE. ADMINISTRAVIT. PERDVELLES. ARMATOS. TOGATVS. TERRVIT. / ROMAM. AN. SAECVLARI. RELIGIOSO. PEREGRINI. HABITV. VISENS. A CLEMENTE. P.O.M. AGNITVS. IN VATICANAS. AEDES AMANTISS. RECEPTVS. / POST. SOLEMNES. BASILICAS. VENERATAS. VI. MORBI. LECTO. AFFIXVS. SACRIS. MYSTERIIS. AB EODEM. PONT. RITE. EXPIATVS. / EX. TERRENA. PERIGRATIONE. AD COELESTEM. PATRIAM. MIGRAVIT. / INCREDIBILI. VRBIS. DESIDERIO. DEFLETVS. PUBLICO. FVNERE. ELATVS. EXEQVIIS. PRAESENTE. SACRO. COLLEGIO. ET. CVRIA. HONESTATVS. EST. / VIXIT. ANNOS. XLII. MENSES. V. DIES. XXVII. OBIIT. PRIDIES. IDVS. NOVEMBRIS. / CAROLVS. AB. AVSTRIA. S. IMP. MARCHIO. BVRGAVIAE. LANDGRAVIVS. NELLENBVRGI. ETC. / FRATRI. VNIC. VNICVS. DESIDERATISSIMO. MOERENS. P., cfr. FORCELLA, III, 1873, p. 473, num. 1152.

erigere per conto del fratello Carlo – «Carolus ab Austria (...) fratri unico unicus desideratissimo moerens posuit» – nel coro della chiesa nazionale tedesca di Santa Maria dell'Anima nei primi anni del secolo dallo scultore fiammingo Egidio della Riviera (Gillis van den Vliet o anche Gilles de la Riviere). La tomba al cardinale austriaco venne posta sul lato destro dell'abside nelle vicinanze dell'altare completando in maniera simmetrica la decorazione parietale del coro iniziata nel primo quarto del XVI secolo con il monumento funebre ad Adriano VI (1522–23). Quest'ultimo era stato fatto eseguire dal cardinale Wilhelm von Eckenvoirt († 1534) – sua unica creatura – che agendo contro le ultime volontà testamentarie del pontefice, il quale aveva espressamente rinunciato a qualsiasi opera commemorativa di carattere opulento, si era servito di questo suo «atto di fedeltà nepotistica» per poter in qualche modo assicurarsi una memoria e «giustificare» così il proprio monumento funebre eretto negli anni '40 di fronte a quello del papa.¹⁴¹ Quando nel 1575 Gregorio XIII decise di assegnare alla memoria del giovane principe ereditario tedesco Karl Friederich di Jülich-Kleve-Berg († 1575), la parete sinistra del coro occupata dal monumento all' Eckenvoirt, quest'ultimo venne spostato verso il lato destro della stessa parete, adattandolo all'andamento concavo del muro di fondo dell'abside. Per motivi di simmetria quindi il deposito per Andrea d'Austria venne innalzato sul lato curvo opposto del presbiterio alla sinistra del monumento di Adriano VI. (fig. 12). Il coro risultava così ai primi del Seicento popolato dalle tombe di insigni personalità di nazionalità tedesca: un papa, due cardinali ed un importante personaggio laico. In seguito ai rifacimenti settecenteschi del coro (1747–51) la tomba di Andrea d'Austria venne ridotta nelle sue dimensioni e spostata nella controfacciata a lato dell'ingresso principale assieme a quella del cardinale von Eckenvoirt.¹⁴²

2.

Come unica fonte visiva disponiamo di un disegno anonimo conservato nella Royal Library di Windsor (fig. 14)¹⁴³ e datato 1600, che riproduce il monumento funebre in una situazione diversa da come si presenta oggi dopo l'assemblaggio. Nel disegno è presente un'edicola posta al centro del timpano spezzato costituita dal busto di un Cristo benedicente sospeso su una nuvola e avvolto da una fascia di stoffa svolazzante,¹⁴⁴ mentre al centro del timpano centinato – sostenuto da due erme – è applicata la colomba dello Spirito Santo. Due figure allegoriche affiancano l'edicola adagiate sugli spezzoni del timpano: si tratta una *fides* e di una *religio* e quindi delle due figure oggi conservate nel deposito situato nel sottotetto della stessa chiesa.

3.

Il monumento ad Andrea d'Austria era infatti in origine di dimensioni ben più ampie e comprendeva anche due nicchie laterali con le allegorie della prudenza e della carità come si evince da un passo della vita dello scultore Egidio della Riviera scritta dal Baglione: «Et a man diritta presso l'altar maggiore scolpì il deposito del Cardinale Andrea d'Austria, oue sono diuerse figure pur di marmo con

¹⁴¹ Cfr. GOTZMANN 2004.

¹⁴² LOHNINGER 1909, pp. 138–142; PASQUALI 1990, p. 169.

¹⁴³ Windsor, Royal Library, cod. 201 Albani, fol. 79, inv. n. 11.793.

¹⁴⁴ Il bassorilievo si trova oggi murato nel vano delle scale dell'ospizio di Santa Maria dell'Anima.

gran diligenza lauorate, cioè a dire la Resurrezione di N. Signore di mezo rilieuo, & il Cardinale ginocchione sopra la cassa; e da lati sono le statue della Prudenza, e della Carità, e u'è ornamento di colonne, e di belli finimenti. Euui poi di sopra un frontispizio, oue a giacere sta la Religione, e la Fede; e nel mezzo hauui vn quadretto di mezo rilieuo con vn Dio Padre.»¹⁴⁵

III.

Monumento sepolcrale su progetto di Virgilio Spada (ca. 1631)
Sant'Andrea della Valle, per la Cappella Spada che si prospettava
di erigere
1631 ca.

fig. 18

1.

Il cardinale Virgilio Spada († 1662) aveva eseguito intorno agli anni trenta del Seicento una serie di progetti decorativi per la cappella gentilizia destinata a celebrare la sua famiglia e che doveva essere ubicata originariamente nella chiesa romana dei teatini di Sant'Andrea della Valle. Ai fini del nostro studio è particolarmente interessante soffermarsi su uno di questi disegni conservati all'Archivio di Stato di Roma – già preso in considerazione da Lavin e Pampalone.¹⁴⁶ Virgilio Spada nel dicembre del 1662 prima di morire aveva aggiornato il suo testamento precisando nuovamente il desiderio di far erigere una cappella davanti a quella dei Barberini mantenendo il suo progetto di quasi trent'anni prima: «Lascio in libertà il mio herede il fare una Capella in S. Andrea della Valle, quella incontro alli Sig.ri Barberini (...) il farla dico con il disegno che io lascio da parte». ¹⁴⁷ Un'annotazione sul retro del disegno in questione conferma che in effetti Orazio Spada deve aver preso in considerazione il progetto che lo zio aveva pensato trent'anni prima, quando nel 1663 si accingeva ad organizzare la costruzione della cappella di famiglia nella Chiesa Nuova: «Disegno p. Ornato d'una Capella in S. Andrea della Valle lasciato da Mons. r Virgilio Spada in libertà del suo herede il farlo o no, come si legge nel suo Testam.to». ¹⁴⁸

Il susseguirsi delle vicende nell'ambito della famiglia Spada, i cambiamenti di interesse dei suoi membri e i nuovi fini perseguiti fecero confluire le attività dei successori su altri edifici sia a Roma, sia al di fuori della città, tanto che l'idea di realizzare una cappella in Sant'Andrea venne abbandonata separandosi anche da questi primi progetti per una memoria.¹⁴⁹ Sulla base di questo disegno non si può determinare in maniera inoppugnabile se la decorazione parietale prevedesse un rivestimento pittorico o piuttosto che si avalesse della tecnica del rilievo per lo meno per la resa della figura genuflessa.

2.

Heimbürg-Ravalli e Lavin hanno pubblicato il documento riguardante una presunta richiesta fatta da Virgilio al pittore bolognese

¹⁴⁵ BAGLIONE 1642, vol. I, p. 69.

¹⁴⁶ LAVIN 1980, p. 103; PAMPALONE 1992, p. 354.

¹⁴⁷ A.S.R., Notai dell'Ospedale di S. Spirito, vol. 343, testamento di Virgilio Spada in data 23 dicembre 1663, c. 23, cfr. PAMPALONE, 1992, pp. 354 e 361 n. 16.

¹⁴⁸ A.S.R., Fondo Spada-Veralli 490, c. 95v, cit. da IBID., pp. 354, 361, n. 24.

¹⁴⁹ Cfr. HEIMBÜRG-RAVALLI 1977, pp. 82–113 e SCHÜTZE (in corso di stampa), inoltre i contributi di KARSTEN 2001; KARSTEN 2003.

esperto di prospettive Girolamo Curti (il Dentone) per la decorazione della cappella di Sant'Andrea della Valle senza tuttavia esaminarne il contenuto: «Un personaggio desidera fare una cappella in Roma in Sant'Andrea della Valle, i lati della quale si hauranno ad ornare con incrostature di marmi, pitture, bassi rilievi, o cosa simile, e perchè vorrebbe escire dall'ord.rio, và pensando, che il comesso de i marmi formi una prospettiva, con speranza di poter con la varietà de colori de' marmi rappresentare il sogetto poco meno, che con colori de pittori per il che fare si considera necess.o formare un pensiero di prospettiva vago, e facile più che si può, dove non entrino figure di homini, animali, arbori, e simili cose irregolari, ma d(sic) pilastri, sofitti, teatri, et simili cose con pensiero di far dipingere in tele il sogetto, che più graderà, accio il scultore sopra quello divide, e concersi le pietre, si per la grandessa, come per i colori di esse, e perché si ha concetto, che il Dentone sij huomo di buon gusto in simili pensieri di prospettive, si haurebbe caro, che metesse in carta tre, o quattro pensieri che possino servire a d.to effetto, per farli poi trasportare in grande, et in pittura, quando il d. Sig.r si sarà sodisfatto. Si avverte però che i lati dove vanno d.e prospettive sono doi, esendo la facciata dell'altare già ornata (...) Potrebbe essere, che nei lati si ponessero due gran tavole di bassi rilievi di marmo bianco di 15 palmi di longhezza, et 12 d'altezza, e forse più, uno per parte rappresentante la conversione di S. Paolo, e lapidat.e di S. Stefano, e però in tal caso le prospettive dourebbe haver riguardo a d.e tavole, che una cosa non perdesse o confondesse l'altra. Si dicono tutti i pensieri, perché chi farà i disegni, possi inventare di molte sorti per incontrare il gusto di chi si harà(sic) a sodisfarsi, e sarà forse mezzo, perché il Dentone venghi desiderato in Roma da Padroni, quali già n'hanno qualche concetto». ¹⁵⁰ Mi sembra che anche il disegno preso in considerazione, pur senza volerlo attribuire al pittore bolognese, possa rientrare fra le alternative proposte per la decorazione del vano e che proprio per la sua stravaganza ed originalità meglio degli altri si addica a soddisfare le esigenze dei committenti che desideravano qualcosa che «vorrebbe escire dall'ord.rio».

Credo si possa ora – arricchiti dalle informazioni fornite da questa fonte – abbastanza tranquillamente affermare che a prescindere dai disegni concernenti la progettazione della cappella,¹⁵¹ questa soluzione proposta prevedeva che la figura dovesse essere resa utilizzando per lo meno il rilievo, vista l'importanza data a questa tecnica.

IV.

Monumento sepolcrale di Alessandro VII († 1667)

Gianlorenzo Bernini (1598–1680)

Roma, Basilica di San Pietro, lato sud del passaggio dopo il transetto meridionale verso ovest

1660–78

figg. 23–25

Subito dopo la sua elezione il pontefice Alessandro VII Chigi aveva cominciato ad occuparsi della propria memoria funebre come riferiscono alcuni avvisi del 1655¹⁵² e un primo ordine di materiale

¹⁵⁰ ASR, Archivio Spada, vol. 490, p. 73, cit. da HEIMBÜRG-RAVALLI 1977, p. 80, n. 16; LAVIN 1980, fig. 209.

¹⁵¹ BAV, Vat. lat. 11257, foll. 237/238, Vat. Lat. 11258, foll. 9/17/18/19/20, HEIMBÜRG-RAVALLI 1977, p. 17 e n. 17.

¹⁵² ZOLLIKOFER 1994, p. 118, B4 e B5.

avvenuto nel 1656.¹⁵³ Il Papa non riuscì a vedere l'opera compiuta prima della morte ma incaricò il nipote cardinale Fabio Chigi di completare il monumento¹⁵⁴ – «Lascionne dunque l'incumbenza a lui [Bernini], e l'ordine al Cardinal suo Nipote doppo di haverne veduto con approvazione ancora il disegno...»¹⁵⁵ – che venne realizzato tra il 1672–78¹⁵⁶ e doveva probabilmente avere un'altra ubicazione all'interno della Basilica Vaticana. Sia Fehl¹⁵⁷ che Zollikofer¹⁵⁸ dimostrano chiaramente che la forma triangolare del timpano rappresentato nei disegni non corrisponde a quello centinato dell'edicola nella quale si trova oggi il monumento e di conseguenza propongono che in origine il mausoleo fosse stato progettato per l'edicola esterna sul lato corto del passaggio ad ovest della cupola a fianco dell'abside dove oggi è ubicata la tomba di Alessandro VIII Ottoboni († 1691).¹⁵⁹ Questa collocazione avrebbe avuto delle ripercussioni sulla concezione e composizione dei progetti come si può verificare dai due disegni che mostrano a loro volta due fasi di studio successive e diversamente sviluppate (figg. 24, 25), cioè la composizione piramidale con l'apertura al centro della base d'appoggio del monumento intero, l'invenzione del drappo come elemento di mediazione fra le parti, la presenza sia dal punto di vista numerico che della disposizione di cinque figure tridimensionali e di tutta una serie di elementi decorativi dallo stemma alla figura della fama, mentre lo scheletro è presente solo nel disegno di proprietà privata.¹⁶⁰ Ambedue rappresentano un'architettura funebre concepita in un chiaro e ben definito contesto spaziale pur essendo delle proiezioni di un *medium* tridimensionale qual è la scultura tramite quello bidimensionale del disegno.¹⁶¹

V.

Progetti per il monumento sepolcrale di Innocenzo X († 1655)
Alessandro Algardi (1598–1654)
Gianlorenzo Bernini (1598–1680)
Roma, Sant'Agnese in Agone
1650–66 ca.

figg. 26–29

1.

L'ideazione del monumento funebre per Innocenzo X Pamphili è strettamente collegata alle vicissitudini della chiesa di Sant'Agnese in Agone nella quale esso doveva essere posto inizialmente. Il pontefice aveva previsto in prima persona, mentre era ancora in vita, l'esecuzione di un mausoleo e questa idea doveva essere collegata alle intenzioni maturate dal Papa nel 1654 di trasferire la curia innocenziana dal Vaticano a Piazza Navona.¹⁶²

2.

Già l'Algardi doveva aver per lo meno cominciato a concepire la tomba per il pontefice, come ha dimostrato Montagu, che partendo da un'informazione contenuta nella vita dello scultore fatta dal

¹⁵³ IBID., p. 119 B 8.

¹⁵⁴ IBID., p. 121, B 17.

¹⁵⁵ IBID., p. 123, C 7.

¹⁵⁶ IBID., pp. 11–14.

¹⁵⁷ FEHL 1985, p. 115.

¹⁵⁸ ZOLLIKOFER 1994, p. 30.

¹⁵⁹ IBID., pp. 21–28.

¹⁶⁰ IBID., p. 39.

¹⁶¹ IBID., p. 30.

¹⁶² EIMER 1970, *passim*; GAMPP 1997/1998.

Gigli, dove si evince che «in questo tempo [1654] haveva [Algardi] dato principio a... la statua di Papa Innocentio per il suo Sepolcro nella medesima Chiesa»,¹⁶³ gli assegna un disegno conservato nel Museum der Bildenden Künste di Lipsia (fig. 26) che porta al margine l'iscrizione «ALGⁱ».¹⁶⁴

3.

Questo fu seguito da un disegno, acquistato nel 1996 dalla National Gallery of Scotland di Edinburgo (fig. 27) e attribuito al Bernini,¹⁶⁵ un'attribuzione valida se si pensa che egli divenne il diretto successore dell'Algardi e portò avanti i lavori nella fabbrica innocenziana.

Il pontefice è rappresentato nella fase iniziale di una *missa papalis in pontificalibus*, quando – assistito da un diacono e da un subdiacono – sta per rialzarsi dalla posizione inginocchiata che aveva assunto dopo essersi tolto la mitra ed averla consegnata al suo assistente per conferire l'assoluzione. Egli ha la mano destra elevata per fare il segno della croce mentre la sinistra è appoggiata sull'avambraccio del subdiacono in atto di *sustentatio*, che tiene il missale dal quale più tardi leggerà l'epistola. Terminato questo atto il papa ritornerà a sedersi sul trono. L'identificazione del pontefice è possibile soprattutto grazie al dettaglio della caratteristica barba bipartita del papa Pamphili e ai simbolici gigli che decorano lo schienale del trono. Il monumento avrebbe dovuto essere posto sul braccio sinistro della chiesa in corrispondenza dell'asse trasversale nord-sud dell'edificio.

Dopo la morte del pontefice († 1655) però la direzione dei lavori passò dapprima sotto la supervisione del fratello Camillo Pamphili – deceduto nel luglio del 1666 – poi, per pochi mesi, alla moglie Olimpia Aldobrandini e infine nel novembre dello stesso anno al cardinale Decio Azzolini, tramite il quale il controllo della fabbrica andò nuovamente a Gianlorenzo Bernini.

4.

Rudolf Preimesberger ha messo in relazione il contratto con il quale si ordinavano i blocchi di marmo per una nuova tomba pamphiliana e i relativi schizzi accompagnatori con altri due disegni conservati ad Windsor: un disegno di presentazione del monumento (fig. 28) ed uno studio per la figura genuflessa (fig. 29) del pontefice.¹⁶⁶ Essi permettono non solo l'identificazione ma anche di determinare l'aspetto che avrebbe dovuto assumere la tomba da erigersi a Sant'Agnese, nonché la sua collocazione – questa volta sul lato nord dell'asse trasversale, quindi di fronte al passaggio proveniente dal palazzo – e la sua datazione, da collocare appunto tra la nuova entrata in scena del Bernini nella fabbrica di Piazza Navona, il 1666, e l'avvenuta consegna a Roma dei blocchi di marmo nel giugno del 1669. Dopo di che non ci sono più notizie o meglio il progetto venne abbandonato come quelli precedenti¹⁶⁷ e il monumento venne realizzato con un notevole ritardo nel 1729 ca. da Francesco Maini su un disegno di Gabriele Valvassori e posto sopra l'ingresso principale dopo che a fine Seicento il nipote

¹⁶³ GIGLI 1958, p. 441.

¹⁶⁴ Lipsia, Museum der Bildenden Künste, Rensi VI, fol. 188r, cfr. MONTAGU 1985, I, p. 93, p. 250, n. 60, fig. 90, II, L. 160.

¹⁶⁵ Vedi nota 80.

¹⁶⁶ PREIMESBERGER 1978; SCHLEGEL 1984.

¹⁶⁷ Prima dei progetti del Bernini c'era stata anche una proposta fatta dal Borromini come è riportato nel disegno dell'Albertina di Vienna, PREIMESBERGER, 1978, p. 162.

di Innocenzo X – Giambattista Pamphili – dispose nel suo testamento «...che il sito più proprio a collocarsi il deposito di d.o pontefice è quello sopra la porta maggiore, e sotto il coro dell'organo di d.a chiesa ...».¹⁶⁸

VI.

Monumento sepolcrale del vescovo Marcantonio Oddi († 1668)
Domenico Guidi ? (1628–1701)
Perugia, Duomo di San Lorenzo, controfacciata
1668 ca.

fig. 30

La tomba per il vescovo gerosolimitano Marcantonio Oddi, oggi situata nel Duomo perugino, venne ideata ed eseguita da Domenico Guidi per la cappella di famiglia sita nella chiesa agostiniana di Perugia, il quale «Formò il disegno del sepolcro di Monsignor Oddi, che si vede fuori di sua cappella nella chiesa di S. Agostino di Perugia, e fu tutto lavorato da lui», come descrive il Pascoli nella vita dello scultore.¹⁶⁹ L'attribuzione viene ribadita anche da una descrizione settecentesca della chiesa fatta da Baldassarre Orsini: «Fuori del Coro si presenta di contro l'avello di Monsignor Marcantonio Oddi Vescovo di Perugia, scolpito da Domenico Guidi. L'invenzione ha del buono, ma l'esecuzione mostra poco studio, e poco disegno».¹⁷⁰ Questa può essere tranquillamente confermata dalle caratteristiche stilistiche della statua del defunto che denotano la stessa cura nel rappresentare il ritratto ma anche dettagli secondari come le pieghe o i pizzi della tunica. È molto probabilmente che il monumento sia stato eseguito dopo la morte dell'Oddi, secondo le sue disposizioni testamentarie,¹⁷¹ per la cappella di famiglia presente a Sant'Agostino ma venne spostato nel 1837 sul lato destro della controfacciata della cattedrale della stessa città in seguito ad una donazione fatta al Capitolo di San Lorenzo, ponendolo in un'ubicazione completamente decontestualizzata dal sito originario.¹⁷² Questo «trasloco» deve aver compromesso l'aspetto originario del deposito causando la perdita di alcune parti poiché la tomba nel suo assemblaggio attuale risulta incompleta, pur mantenendone le parti più significative.

VII.

Monumento sepolcrale per il cardinale Lorenzo Imperiali († 1673)
Domenico Guidi (1628–1701)
Roma, Sant'Agostino, transetto sinistro
1673 ca.

figg. 31, 32

Intorno al 1673 Domenico Guidi eseguiva la tomba per il cardinale Lorenzo Imperiali posta nel transetto sinistro della chiesa di Sant'Agostino a Roma, che riprende nella posizione e nell'impostazione della figura del porporato quella assunta dal vescovo Oddi.

La genesi del monumento si può ricostruire grazie alle poche ma determinanti fonti disponibili. Nel testamento redatto nel settembre del 1673 il cardinale Imperiali prevedeva l'innalzamento di una degna sepoltura nella chiesa del suo ordine senza tuttavia dare delle indicazioni precise sull'ubicazione e sul suo aspetto.¹⁷³ Le annotazioni del Titi nel suo «Studio di pittura, scoltura, et architettura» del 1674 ci forniscono inoltre il *terminus ante quem* per l'inizio dei lavori e il nome dell'artista.¹⁷⁴

Lo sfondo del monumento è costituito da una parete scura sulla quale risalta la composizione quasi prevalentemente eseguita in marmo bianco,¹⁷⁵ il tratto di muro leggermente rientrante rispetto alla parete del transetto, nel quale è inserito il monumento, è delimitato da una cornice floreale che riprende la forma dell'arco a tutto sesto e che definisce il margine superiore. La situazione odierna deve essere messa a confronto con la testimonianza fornita da una fonte visiva, cioè un'incisione di Domenico de' Rossi del 1711 (fig. 32),¹⁷⁶ nella quale si vede che la parete di fondo è delimitata da una specie di ghirlanda o festone applicata a guisa di baldacchino, un po' come era avvenuto nel monumento Pimentel, anche se in quest'ultimo essa è delineata in maniera puramente geometrica.

¹⁶⁸ ADP, scaff. 88, n. 7, int. 3 subint. 3, cit. da IBID., p. 178, n. 82.

¹⁶⁹ La nota di commento di M. Pedroli su questa informazione del Pascoli riporta erroneamente che il monumento venne eseguito nel 1658 invece che 1668 e anche che esso venne eseguito per la cattedrale. In effetti quello che rimane del monumento – che a mio avviso doveva avere qualche elemento decorativo in più – è stato trasferito nella controfacciata di San Lorenzo ma proveniva dalla chiesa di Sant'Agostino, PASCOLI 1992, p. 349 e p. 353, n. 17; BERSHAD 1970, p. 69 lo vuole eseguito nel 1658 ripetendo così la datazione del Gurrieri; GURRIERI, 1961, p. 37.

¹⁷⁰ ORSINI 1784, p. 142.

¹⁷¹ Il testamento venne redatto quattro anni prima della morte, il 7 maggio 1664 e ampliato da un codicillo nel 1668; Errigo Agostini, *Dizionario perugino storico*, ASPI, C. M. 224, c. 21rv, cit. da MONACCHIA 1987, p. 163.

¹⁷² «... il di lui cadavere fu con pompa trasferito dal Vescovado alla chiesa di S. Agostino, coll'intervento de' Decemviri in palii neri... fu tumulato nella detta Chiesa di S. Agostino nella Cappella Gentilizia di sua famiglia; accanto alla quale gli fu eretto un nobile magnifico Deposito, disegnato e scolpito da Domenico Guidi da Massa Carrara ...», *Serie de Vescovi di Perugia dall'anno di Cristo CLXXI a tutto l'Anno MDC-CLXXXV*, Perugia 1823, ff. 351–53, ASPI, C. M. 300; cit. da LUNGHI 1994, p. 109.

¹⁷³ «Voglio che il mio corpo sij seppellito nella Chiesa di S. Agostino di Roma nel luogo, che parerà conveniente e che li miei Heredi ci facciano qualche memoria con quella spesa, che parerà alli esecutori testamentari (...) e gli do ampla facoltà per l'esecuzione suddetta (...), ASC, AU, sez. XLV, prot. 44, not. cap. Nicolaus Mazzescus (21 settembre 1673). Fu infatti l'esecutore testamentario – il cardinale Decio Azzolini – alla fine a concordare con il priore della Congregazione degli Agostiniani l'esatta collocazione del monumento dopo che erano probabilmente sorti dei dissensi riguardo ad una precedente sistemazione del deposito: «(...) propose, che non avendo voluto l'Emm. Ill.mp Sig, Card.e Azolini essec. testam. del Sig. Card.e Imperiali che si facci il Dep.o nel luogo già prescritto ora si contintavano si assegnase il luogo laterale alla Capella di S. Tomaso da Villanova à suoi Sig.ri Eredi acciò vi possino far fare il deposito, e la memoria à S. E., quale a questo fine sia lasciato cento scudi à q.a madre Chiesa, e tutti se ne contentarono (...), ASR, Fondo S. Agostino, b. 7, ff. 31v–32r (30 giugno 1674).

¹⁷⁴ «Quivi a un lato dell'Altare dicono si deva mettere il sepolcro del Cardinale Imperiali, del quale ne ha fatto il pensiere, e disegno Domenico Guidi, che al presente lo scolpisce», TITI 1987, I, p. 211.

¹⁷⁵ Solo il sarcofago e il fondo dell'iscrizione sono nere, mentre alcuni elementi architettonici come la piattaforma posta sotto al cuscino del cardinale o i pieducci dell'urna sono di marmo giallastro.

¹⁷⁶ DE' ROSSI 1711, tav. 51.

VIII.

Monumenti sepolcrali del cardinale Francesco Adriano Ceva († 1655) e del canonico Francesco Adriano Ceva († 1672). Carlo Rainaldi (1611–91), Cosimo Fancelli (1618–88) e Paolo Naldini (1614–91). Roma, Battistero lateranense, Cappella di San Venanzio 1671–99 ca.

figg. 33–35

Per il cardinale Francesco Adriano Ceva e l'omonimo canonico lateranense, suo nipote, Cosimo Fancelli e Paolo Naldini realizzarono su disegno di Carlo Rainaldi, dopo il 1673, i monumenti posti nella Cappella di San Venanzio all'interno del battistero di San Giovanni in Laterano (fig. 33). Se si considera una notizia pubblicata dal Ciaconio, relativa ad una lite scaturita per l'eredità, si può ipotizzare che subito dopo la morte del cardinale non si intraprese nulla per l'innalzamento di un monumento e che i lavori vennero iniziati solo alcuni anni più tardi dal nipote.¹⁷⁷ Tuttavia la cappella era già stata probabilmente assegnata tacitamente da tempo al cardinale piemontese, il quale nel 1650 aveva ottenuto da parte del Capitolo Lateranense e dei canonici un piccolo monumento commemorativo, eseguito dal Borromini, con un epitaffio fatto di marmi pregiati che venne affisso sulla parete laterale sinistra della cappella e che ne elogiava i meriti nell'iscrizione.¹⁷⁸ Il cardinale Ceva aveva uno stretto legame con il battistero poiché sotto Urbano VIII, in qualità di maestro di camera, era stato tra i supervisori dei lavori eseguiti nell'edificio attiguo alla basilica. Il battistero è da ritenersi a tutti gli effetti un luogo di sepoltura altamente privilegiato che molto raramente veniva concesso anche ai dignitari ecclesiastici più autorevoli. Il fatto che nel caso della Cappella di San Venanzio non si trattasse dell'ambiente principale del battistero, ma di un vano annesso, può aver consentito questa eccezione anche se l'importanza e il prestigio del luogo devono essere stati motivo di grande orgoglio per il cardinale. Inoltre è da ricordare che all'interno dell'oratorio di San Venanzio esisteva un'importante decorazione musiva fatta eseguire nel settimo secolo da papa Teodoro I, dopo che il suo predecessore aveva fatto pervenire da Salona, in Dalmazia, delle preziose reliquie di due martiri illirici. Questi mosaici devono quindi essere stati ampiamente rivalutati nel progetto di decorazione della cappella poiché fornivano uno scenario prestigiosissimo davanti al quale porre i monumenti funebri.

Nel testamento rogato il 17 settembre 1671 monsignor Francesco Adriano aveva stanziato una somma di denaro corrispondente a 4000 scudi, di cui «... scudi mille moneta da impiegarsi in ornamento di essa [chiesa] purchè detto ornamento conferisca e serva a decoro et ornamento del Deposito (...)»¹⁷⁹ mentre «... scudi tremila moneta per la costruzione di un monumento nella medesima chiesa sotto o all'incontro dell'iscrizione eretta a memoria del detto Sig. Cardinale [lo zio Francesco Adriano] del Capitolo Lateranense per incidervi con simolacri quella di ambedue noi.»¹⁸⁰

Circa due anni dopo il Conte Carlo Ottavio Ceva, in qualità di erede ed esecutore testamentario cominciava ad occuparsi del compito affidatogli, convenendo con il Capitolo una «Concordia... pro exequendis legatis testamentarijs bo: me: R.P. Adriani Ceva»,¹⁸¹ i cui punti venivano confermati nello stesso giorno (26 settembre 1673) in una «Conventione cum Lapidicinibus pro constructione Altare Ecc.e B. Marie Virginis ad fontem in Later.o et sepulcrorum, seu simulacrum clar. Me: Card. Ceva et R.P. D. Adriani Fran.ci Ceva in executionem testam.ti eiusd. Ariani».¹⁸² In esse si pattuiva che si dovevano collocare dalla parte dell'abside due monumenti o memorie sepolcrali, una per il cardinale Francesco Adriano e l'altra per il di lui nipote sotto il consiglio del cavaliere Carlo Rainaldi in qualità di perito. Il conte si impegnava inoltre a far sostituire il vecchio altare, rinnovare la cappella dando una nuova cornice alla suddetta pala e restaurare anche i preziosi mosaici. Per le sculture venivano nominati «di comune consenso» gli scalpellini Paolo Naldini e Cosimo Fancelli.¹⁸³ I lavori eseguiti per la chiesa dovevano comprendere inoltre il rifacimento e l'ammodernamento dell'area presbiteriale erigendo «un nuovo altare per collocarvi la detta S.ta Immagine alla Beata Vergine Maria»,¹⁸⁴ un regalo fatto nel 1572 dal pontefice Gregorio XIII alla chiesa, e il restauro dei mosaici, come si evince dalla descrizione fatta dal Ciampini alcuni anni dopo nella sua opera *Vetera monimenta*.¹⁸⁵

Che inizialmente i lavori procedessero celermemente viene confermato anche dalla descrizioni del Titi il quale, nel 1674, scriveva che la cappella era «... rifatta, & ornata tutta nobilmente da Sig. Ceva con l'architettura del Cav. Rainaldi, li puttini, che vi sono li ha scolpiti in marmo Paolo Naldini, e li Ritratti nelli sepolcri dicono, che li faccia il Fancelli» confermando in parte questa data come un *termine ad quem*.¹⁸⁶

Tuttavia il compimento dei lavori era ancora ben lontano se si vuole dar credito a quanto dice una delle due iscrizioni commemorative che li vuole terminati solo nel 1699, quindi rispettivamente a 44 e a 27 anni di distanza dalla morte del cardinale e di suo nipote: OPUS INCHOATUM ABSOLVIT ANNO DOMINI MDCLXXXIX.¹⁸⁷

¹⁷⁷ ALat., D. XLIV, c. 196 ss.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ «Paolo Naldini e Cosimo Fancelli in q.to modo cioè che li ritratti li debbia fare e si debbano da far fare da d.to Cosimo Fancelli, e li putti, et altre opere di scoltura dal d.o Paolo Naldini... in conformità del disegno fatto dal Sig. Cav.re D. Carlo Rainaldi Architetto approvato dall'Ill.mi e R.mi Sig.ri Can.ci .. et Ill.mo Sig. Conte Ottavio ...», Ibid. Per le sculture si dovevano usare «tutti li marmi bianchi ordinari grandi di Carrara (...) ben lavorati, ben lustrati e di belle pietre ad pari di qualsivoglia bel lavoro che sij in Roma ...», Ibid. Nel luglio del 1674 si decideva «... di fare una balaustrata di marmo mischio conforme li disegni del Cav.re Rainaldi ...» poiché «il med.o Sig. Conte possa trasportare e far trasportare li cadaveri... e seppellirli sotto li depositi», Ibid., fol. 275 r., 07 luglio 1674.

¹⁸⁰ ALat., D. XLVII, c. 334–36.

¹⁸¹ CIAMPINUS 1699, II, pp. 105–09, partic. p. 105.

¹⁸² TITI 1987, I, p. 118.

¹⁸³ FORCELLA VIII, 1876, p. 72, n. 193. Ulteriori accordi con il capitolo presi nel 1684 garantirono in seguito ai discendenti della casa Ceva uno *jus patronatus* per la sepoltura delle generazioni future fino al quarto grado, facendo diventare l'oratorio una sorta di mausoleo, *Ratificatio instrumenti concessionis situ S. Maria ad Fontes pro sepulcro familae...* del 17 settembre 1684, cit. da SCHIAVO 1968, p. 345.

¹⁷⁷ «Post illus obitum litigia plura inter propinquos ob haretatatem excita», CIACONIO 1677, col. 629–30.

¹⁷⁸ FORCELLA VIII, 1876, 62, n. 164; cfr. SCHIAVO 1968.

¹⁷⁹ SCHIAVO 1968, p. 345.

¹⁸⁰ L'iscrizione nominata dal canonico è quella sul lato sinistro della cappella eretta nel 1650 su commissione del Capitolo Lateranense, ASR, Ospedale di S. Spirito in Sassia, reg. 48, c. 5; SCHIAVO 1968.

Da tutti questi interventi ne sono risultati i monumenti Ceva, cioè due figure monumentali ed estremamente plastiche, anche se non tridimensionali, collocate ai lati dell'altare della cappella (figg. 34, 35).

IX.

Monumenti sepolcrali per i cardinali Marzio († 1671) e Giovanni Francesco Ginetti († 1691)

Carlo Fontana (1638–1714) e Antonio Raggi (1628–86)

Roma, Sant'Andrea della Valle, Cappella Ginetti

1683–1703

figg. 36–39

Per i monumenti funebri dei cardinali Marzio e Giovanni Francesco Ginetti – zio e nipote – da porsi nella cappella di famiglia a Sant'Andrea della Valle, vennero eseguite delle statue da Antonio Raggi su disegno di Carlo Fontana. L'idea della cappella doveva essere ovviamente partita dal cardinale più anziano visto che nella seconda metà degli anni Sessanta il Fontana aveva eseguito una perizia su un modello della cappella che risultava essere di sua grande soddisfazione.¹⁸⁸ Tuttavia la prima fase costruttiva iniziò dopo dopo la morte del cardinale Marzio (1673 ca.), quando gli eredi pattuirono con l'artista l'esecuzione dei bassorilievi con i depositi del committente e dei due fratelli.¹⁸⁹ Al più tardi nel 1678 quindi le pareti della cappella dovevano essere decorate con i bassorilievi e i monumenti come si evince dalla descrizione fatta dal Franzini in quell'anno, in occasione della sua prima inaugurazione: «...nelli doi altri (lati della cappella) vi sono disposti li due depositi grandi già vno per la felice memoria del Signor Cardinal Martio Ginetti con basso rilieuo doue si scorge il ritratto suo con le virtù attorno (...) e l'altro per li successori...».¹⁹⁰

Quando nel 1681 il nipote del deceduto Marzio – Giovanni Francesco Ginetti – ottenne la porpora deve anch'egli aver avanzato le sue pretese sulla cappella gentilizia, poiché nel 1682 iniziò una nuova campagna di lavori: i bassorilievi vennero smantellati e nel 1683 si stipulò un nuovo contratto con lo scultore: «...Antonio Raggi scultore s'obbliga all'ementissimo signor cardinale Giovanni Francesco Ginetti di fare una statua di marmo bianco rappresentante la chiara memoria dell'ementissimo signor cardinale Martio Ginetti...».¹⁹¹

La prima statua doveva essere ultimata nel 1684 (*termine ante quem*) quando si procedette all'ennesima inaugurazione della cappella (fig. 38). Infatti la descrizione fatta del luogo oltre a dare dei

giudizi critici sull'aspetto e la non felice riuscita del monumento ci informa anche sulle intenzioni di completare la decorazione scultorea.¹⁹²

I lavori procedettero a rilento e terminarono definitivamente soltanto nel 1703 con gli ultimi ritocchi e assestamenti della statua di Giovanni Francesco¹⁹³ (fig. 39) tanto che nel 1691 il cardinale morì senza averne visto il completamento, anche se al riguardo aveva preso delle misure preventive dettando nel suo testamento delle chiare direttive sulla sua ultimazione.¹⁹⁴

Ambedue le statue dei cardinali sono poste sopra ai passaggi di collegamento tra le cappelle, sono inginocchiate su un cuscino che a sua volta poggia su una piccola base e collocate davanti alla parete di fondo completamente priva di decorazione. Il pannello di marmo nero è incorniciato da una robusto profilo che nella sua semplice e dimessa configurazione mette in forte risalto le sculture che spiccano sul fondo scuro anche grazie all'esclusivo uso di marmo bianco, sebbene il tutto sia inserito nella ricchissima cappella in cui si fa uso di una vasta gamma di marmi policromi.

X.

Monumenti sepolcrali per i cardinali Lorenzo († 1503) e Alderano Cybo († 1700)

Carlo Fontana (1638–1714) Francesco Cavallini (doc. a Roma 1672–92)

Roma, Santa Maria del Popolo, Cappella Cybo

1680–84

figg. 40–43

1.

La Cappella Cybo in Santa Maria del Popolo¹⁹⁵ fu iniziata nel 1680 e per quanto riguarda la parte architettonica era in fase di completamento nel 1684,¹⁹⁶ mentre il 19 ottobre 1686 essa si poteva ritenere «compita»,¹⁹⁷ dopo che nello stesso anno venne commissionato il ritratto per il deposito.¹⁹⁸

Il cardinale Alderano Cybo mirava al rimodernamento della cappella di famiglia in sostituzione a quella quattrocentesca iniziata dal parente papa Innocenzo VIII (1484–92) ad opera di Andrea Bregno e collaboratori, sotto la guida del nipote cardinale Lorenzo Cybo che la dedicò al suo patrono, Laurentius. Probabilmente Alderano Cybo deve aver agito in prospettiva di una avanzamento all'interno della curia,¹⁹⁹ dopo che nel 1676 gli era stata affidata la prestigiosa carica di Segretario di Stato, cioè un'anticipazione

¹⁸⁸ Cfr. CAVAZZINI 1999, p. 404, n. 27.

¹⁸⁹ «(...) dare a fare due bassorilievi e due fame, solamente però la scultura e cioè uno che rappresenta il deposito della felice memoria del signor Cardinale Ginetti e l'alri dell' due illustrissimi fratelli di sua eminenza signori marchesi Giuseppe e Giovanni Ginetti, in conformità degli modelli stabiliti e visti dalli suddetti illustrissimi signori Ginetti da farsi dal detto Antonio Raggi scultore in Roma (...) e detti due depositi e fame hanno da essere scolpiti in marmo bianco senza macchie di sorta alcuna conforme gli sarà consegnato.», Archivio Lancellotti, Giustificazioni di cassa e diverse, filza 1670–80, n. 27, cit. da IBID., p. 413, doc. 7.

¹⁹⁰ Cfr. FRANZINI 1678, p. 294.

¹⁹¹ Archivio Lancellotti, Giustificazioni di cassa e diverse, filza 1683 no. 38, cit. da CAVAZZINI 1999, p. 413, doc. 8.

¹⁹² «...Nella Chiesa di S. Andrea della Valle si è scoperta la Cappella dei Sig.ri Ginetti... Osservai che la faccia del Cardinale non è troppo simile, e che è troppo grande il sito che si frapone tra il d.o Cardinale, e la cornice superiore del d.o Deposito. Osservai ancora, che l'Iscrizione è posta così in alto che difficilmente può leggersi; onde p. rimediare a due imperfezioni, havrei stimato meglio, che la detta Statua

fosse stata collocata sopra un maestoso zoccolo, e che in questo si fusse incisa l'Iscrizione... Dirimpetto al Deposito del Cardinale Martio vi è un altro sito corrispondente, e p. collocarvi quello del vivente Cardinale», A.S.R., Archivi Gentilizi, Cartari-Febei, vol. 90 (1684) fol. 91, senza data, cit. da HAGER 1976, p. 282, doc. 3.

¹⁹³ Cfr. CAVAZZINI 1999, p. 411, n. 80.

¹⁹⁴ «(...) incontro al deposito della felice memoria del Cardinale Ginetti nostro zio... dove però dovrà farsi una statua et un'iscrittione, che accompagni quella dello stesso Cardinale Martio (...).», A.S.R., notai RCA, Antamoro, vol. 63, 18 settembre 1671, fols. 287v–288r, IBID., p. 410, n. 76.

¹⁹⁵ Cfr. HAGER 1974; HAGER 1976; HAGER (in corso di stampa).

¹⁹⁶ «La Cappella del sign. Card. Cybo nella chiesa del Popolo, si ua tuttaua riducendo a perfettione, dicendosi per auer luogo tra le principali di Roma», ASR, Diario Cartari-Febei, vol. 90, fol. 287, 06 agosto 1684 cit. da HAGER 1974, p. 51 e p. 60 n. 28.

¹⁹⁷ ASR, Diario Cartari-Febei, vol. 94, fol. 203, HAGER 1974, p. 52 e p. 60 n. 31.

¹⁹⁸ ASF, mediceo 3952, citato da LANKHEIT 1962, p. 266, doc. 239.

¹⁹⁹ Cfr. Enrico Stumpo, «Cibo, Aderano», in *DBI*, XXV (1981) pp. 227–32.

dell'ambita nomina a pontefice. Con questa promozione, che tuttavia non arrivò mai, Alderano voleva certamente superare in maestosità l'antistante Cappella Chigi ma anche esternare con il massimo della magnificenza la grandezza della sua stirpe paragonandosi ad illustri esempi precedenti, come viene espresso in una lettera del 7 gennaio 1690 al fratello Alberico: «Ho procurato di spendere giustificatamente il mio denaro, di lasciare alla Casa questa cospicua memoria e di abbellire questa Chiesa del Popolo, con la suddetta cappella che, dopo le due di Sisto V e Paolo V, è certamente la più bella di quante ne sono in Roma.»²⁰⁰

2.

In un primo momento il committente aveva affidato l'incarico di un progetto all'anziano Bernini, del quale si conosce però solo un'idea per un monumento funebre considerato da Brauer-Wittkower come un prodotto della bottega del maestro, nonostante la scritta che glielo dovrebbe assegnare ma che sembra essere poco attendibile: «Disegno fatto dal cau: Gio: Lorenzo Bernino all'età d'anni 81 per uno degli Depositi della Cappella che doueua fare il Cardinal. Cibo al Popolo» (fig. 40).²⁰¹ Il disegno di Windsor Castle raffigura un dignitario ecclesiastico a mezzo busto in preghiera dietro ad un inginocchiatore e davanti ad una nicchia delimitata da due colonne che rispecchia un'iconografia ampiamente radicata nel contesto sepolcrale romano e diffusa soprattutto tramite le opere berniniane.²⁰² Questo progetto non venne ovviamente realizzato, forse per la scomparsa dell'artista o forse perché non fu accettato da Alderano.

3.

Alla morte del Bernini il cardinale Cybo passò l'incarico ad un altro architetto di pari livello, Carlo Fontana, ben noto nell'ambiente romano e certamente conosciuto da Alderano per le numerose commissioni ricevute da membri della curia. Come ha dimostrato Hager, Fontana deve dapprima aver proposto un progetto per una cappella di dimensioni superiori a quella quattrocentesca, che si articolava su una pianta circolare con ampie estensioni per le pareti laterali e quella di fondo dell'altare.²⁰³ Il progetto, troppo ambizioso in termini di estensione, non dovette trovare l'accordoscenza del committente e tanto meno quella degli agostiniani di Santa Maria del Popolo, così che il Fontana presentò un secondo progetto basato questa volta su una pianta a croce greca, della quale però solo il braccio corrispondente al vestibolo mantenne la sua profondità, mentre gli altri tre dovettero essere notevolmente limitati nell'estensione. Collegato a questo nuovo progetto dev'essere anche visto l'alzato, conservato agli Uffizi, dove è rappresentata una tomba per un cardinale (fig. 41).²⁰⁴

²⁰⁰ Citato da CECCOPIERI MARUFFI 1994, p. 100; RUDOLPH 1994, p. 22, n. 27.

²⁰¹ Il disegno è conservato a Windsor Castle, nr. 5607, cfr. BRAUER/WITTKOWER 1931, I, p. 171, II, fig. 185.

²⁰² Alcuni esempi paragonabili si trovano nelle chiese romane di San Crisogono (cappella Poli), San Pietro in Montorio (cappella Raimondi) o Santa Maria sopra Minerva (cappella Naro) per i cui dati si rimanda a LAVIN 1980 *passim*.

²⁰³ Roma, Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, collezione Lanciani, Ms Roma XI, 101, f. 14 v., cfr. HAGER 1974, p. 49, fig. 2 e HAGER (in corso di stampa).

²⁰⁴ Il disegno è eseguito a penna con inchiostro marrone su cartone bianco (41,5 x 50,5cm) acquarellato grigio e rosa è conservato agli Uffizi (inv. n. A. 3189/A), cfr. HAGER 1996, pp. 246-49, n. 42 e fig. p. 247.

XI.

Monumenti sepolcrali per i membri della famiglia Bolognetti (1682-83)

Carlo Rainaldi (1611-91), Francesco Aprile (attivo a Roma 1670-85 ca.), Lorenzo Ottoni (1648-1726), Francesco Cavallini (doc. a Roma 1672-92)

Roma, Santi Gesù e Maria
1682-83

figg. 44-48

Nel fervido clima di produzione artistica dell'ultimo ventennio del Seicento rientra anche l'ingente intervento di rinnovamento della chiesa agostiniana dei Santi Gesù e Maria al Corso da parte dell'architetto Carlo Rainaldi (fig. 44).

Il vescovo aretino Giorgio Bolognetti, ultimo erede del ramo romano di una famiglia di origine bolognese, forse prevedendo una sua imminente scomparsa, fu premuroso nello stilare le sue ultime volontà (1681)²⁰⁵ per garantire una memoria al suo casato che probabilmente con lui si sarebbe estinto.²⁰⁶ Nel 1682 egli esprimeva in un atto notarile l'intenzione di far erigere sulle pareti laterali della chiesa romana, su disegno di Carlo Rainaldi, quattro monumenti per i suoi congiunti (6 fratelli),²⁰⁷ proposito sugellato dal contratto stipulato pochi giorni dopo.²⁰⁸ Questi documenti confermano che Carlo Rainaldi fu l'ideatore dell'intero programma scultoreo e che concepì anche i monumenti funebri per la cui realizzazione si avvalse di giovani scultori come Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Michele Maglia,²⁰⁹ per i quali però non si conoscono i disegni,²¹⁰ mentre si possiede un bozzetto conservato al Victoria and Albert Museum di Londra relativo alla tomba condivisa da Pietro († 1680) e Pier Francesco Bolognetti († 1671).²¹¹ L'autorizzazione ad eseguire quattro monumenti funebri per il vescovo e i suoi fratelli venne concessa il 23 ottobre 1682 permettendo di utilizzare lo spazio sovrastante i confessionali.²¹² I depositi vennero terminati nel 1683 quando il vescovo era ancora in vita, il quale decise di allargare il suo intervento di committenza facendo rivestire le pareti con del marmo e rifacendo il pavimento della chiesa,²¹³ dopo di che, nel suo testamento ampliato, espresse che il suo corpo fosse seppellito in maniera dimessa nel coro.²¹⁴

²⁰⁵ PALMER 1994, p. 130, n. 261.

²⁰⁶ «Monsig.re si determinò di fare il suo ultimo Testam.to ritrovandosi molto vecchio, et essendo premorti tutti li Si.gre suoi fratelli, ne havendo Parenti stretti, ritrovandosi molto facoltoso ascendendo la sua eredità ad un miglione e più . . .», A.S.R., Fondo Agostiniani Scalzi, busta 191, libro III, fol. 19, cit. da PALMER 1994, pp. 110-43, partic. p. 129, n. 260. Vedasi anche l'altro documento citato da PALMER, p. 130, n. 261 e 262, cfr. anche Gaspare de Caro, «Bolognetti, Giorgio», in DBI, XI (1969) pp. 323-26.

²⁰⁷ «Volendo io Infra.tto far fare quattro Depositi di diverse pietre, e marmi nella Chiesa di Giesu, e Maria al Corso de Padri Agostiniani Scalsi nella nave di mezzo dove al presente sono li Confessionari p. memoria dellli Sig.re B. M. miei fratelli, e mia Casa, e per far anco cosa grata alli P.rí d.a chiesa in adornarla in conformità del disegno del Sig.re Cavaliere Rainaldi Architetto . . .», A.S.R., Notari - Segretario di Camera (R. C. A.), Gallopi, 5 dicembre 1682, busta 811, fol. 612r-v, cit. da PALMER 1994, p. 233, doc. 3; cfr. inoltre DOLFI 1670, pp. 179-86.

²⁰⁸ A.S.R., Notari - R. C. A., Gallopi, 14 dicembre 1682, busta 811, fol. 610 v., cit. da PALMER 1994, pp. 234-36, doc. 4.

²⁰⁹ Cfr. TITI 1987, I, pp. 200-20; MARCHIONNE GUNTER 1998, *passim*.

²¹⁰ Cfr. PALMER 1994, p. 136.

²¹¹ BRINCKMANN 1924, II, pp. 98 s., tav. 49 e fig. 31.

²¹² Cfr. PALMER 1994, p. 134.

²¹³ IBID., pp. 138-40.

XII.

Progetti per il monumento sepolcrale di Innocenzo XI († 1689)
 Carlo Maratta (1625–1713), Pierre Etienne Monnot (1657–1733), Francesco Maratti (1700–dopo 1719) o Pierre Legros (1666–1719)
 Roma, Basilica di San Pietro
 1695–97 ca.

figg. 49–52

1.

Rientra ancora nell'ambito seicentesco la progettazione del monumento per Innocenzo XI Odescalchi (1676–89)²¹⁵ commissionato a partire dalla metà circa degli anni Novanta del Seicento, cioè alcuni anni dopo la morte del pontefice, dal nipote Livio Odescalchi per la cui realizzazione, come si vedrà in seguito, fu coinvolto più di un artista. Questa plurima partecipazione è una significativa testimonianza del clima artistico caratterizzato da un sintomatico e difficile gioco di affermazione fra artisti meglio inseriti o «raccomandati» ed altri che tentavano di emergere proprio proponendo soluzioni alternative per un tema tradizionale e al tempo stesso molto delicato a Roma, quale era la scultura funebre.

Bacchi sostiene che fosse stato addirittura istituito una sorta di «concorso Odescalchi» che prevedeva «l'operatione con li modelli»,²¹⁶ e cioè, come aveva raccontato anche Lione Pascoli nella vita di Monnot, il nipote di Innocenzo XI richiedeva un disegno mentre «altri ne fece fare D. Livio per sua soddisfazione ad altri...».²¹⁷ Ma evidentemente l'indecisione era anche dettata dal fatto che in questa fase di progettazione non doveva essere ancora chiaro dove si sarebbe eretto il monumento, poiché, come sembra, la concessione del luogo venne fatta soltanto nel 1699.²¹⁸

Fra i numerosi progetti quattro proposte iniziali, alquanto diverse tra loro, testimoniano di una prima fase piuttosto insicura ed eterogenea:

1. un bozzetto in terracotta conservato in Palazzo Venezia di Roma (fig. 49);

2. un disegno conservato agli Uffizi di Firenze attribuito a Monnot (fig. 50);
3. un bozzetto conservato al Bargello di Firenze firmato dal Monnot e datato 1697 (fig. 51) e
4. un disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 52).

2.

Il modello in terracotta (fig. 49), dapprima attribuito a Legros,²¹⁹ è stato recentemente assegnato dalla Walker a Francesco (non Carlo!) Maratti in base ad un pagamento effettuato il 7 gennaio 1696, nel quale è registrato un acconto per vari lavori tra i quali anche un «modello del deposito che fa per la Santa Memoria d'Innocenzo XI». Il bozzetto in questione è messo in relazione ad un monumento da realizzare per Innocenzo XI proprio grazie all'identificazione del ritratto dell'effigiatore.²²⁰ Si tratta di una concezione un po' anomala per una tomba destinata ad un Papa:²²¹ infatti iconograficamente essa riprende i monumenti funebri realizzati nella metà degli anni Sessanta da Domenico Guidi ed Ercole Ferrata sotto la direzione del Borromini, per i membri della famiglia Falconieri i quali decorano le pareti laterali del coro di San Giovanni dei Fiorentini,²²² ma che non hanno precedenti per tombe di pontefici a Roma. Innocenzo XI è rappresentato di profilo all'interno di un medaglione esibito dalla figura muliebre della Fede e da un puttino posti sopra ad un piedestallo rastremato in maniera concava.²²³ La riduzione a livello iconografico – cioè la mancanza di un ritratto tridimensionale, del sarcofago e di elementi decorativi – potrebbe essere giustificato da uno spazio o un ambiente piuttosto limitato, senza poterne conoscere l'esatta destinazione, mentre è forse meno plausibilmente l'interpretazione che lo vuole associare alla modestia impersonata in vita da Innocenzo XI.²²⁴

3.

Tutt'altra concezione sta invece alla base del disegno conservato al Kupferstichkabinett di Berlino (fig. 52) attribuito da Bacchi ad Angelo de' Rossi²²⁵ e dato invece dalla Walker a Maratta.²²⁶ Sostanzialmente viene ripreso il modello berniniano per il monumento ad Urbano VIII: un Papa benedicente *ex cathedra* sopraevelato su un piedestallo in una posizione retrocessa rispetto al sarcofago e alle allegorie che lo affiancano, il tutto all'interno di una nicchia. Maratta deve comunque almeno in parte aver tenuto in considera-

²¹⁴ «Il mio corpo senza alcuna pompa funebre, e privatamente desidero sia seppellito nella Chiesa di Giesu, e Maria de Pr. Agostiniani Scalzi al Corso nella Cappella, o Altare Maggiore da me fatta fare in d.a Chiesa», A.S. R., Notari – R.C.A., Gallopi, 9 gennaio 1686, busta 819, fol. 50v, PALMER 1994, p. 240, doc. 8. In realtà anche il vescovo aretino ricevette una fastosa cerimonia funebre come testimonia il progetto per un catafalco eseguito da Sebastiano Cipriani posto all'interno della chiesa stessa riccamente decorata per l'occasione da voluminosissimi drappi e caratterizzato da una struttura a baldacchino contorniata da quattro torcere e numerosi scheletri al cui apice era posto un busto rappresentante il defunto. Il disegno del Cipriani è conservato al Cooper Hewitt Museum di New York mentre nella BIASA di Roma esiste un'incisione anonima dello stesso architettura effimera; cfr. FAGIOLI DELL'ARCO 1997, pp. 521 s.

²¹⁵ WALKER 1994, pp. 117–40; BACCHI 1995, pp. 39–52; WALKER 2002, pp. 23–40.

²¹⁶ BACCHI 1995; anche la Walker aveva inizialmente sostenuto che l'Odescalchi avesse richiesto dei disegni ad artisti diversi, WALKER 1994, p. 119.

²¹⁷ PASCOLI 1992, p. 947.

²¹⁸ «D. Duce D. Livio Odescalchi petenti concedi operariis commoditatem necessariam pro costructione monumenti f. rec: Innocentii XI. In eodem loco ubi fuit depositatum Ven: Corpus eiusdem SS.mi Pontificis. Annuit iuxta peritia», ARFSP, Vaticano, Decreta et Resolutiones Sacrae Congregationis R.F. S. Petri, ab Anno 1680 – ad Annum 1700, vol. 167, fol 210r, 19 novembre 1699, cit. da WALKER 2002, p. 378, doc. 8.B.

²¹⁹ SCHLEGEL 1974, p. 60, fig. 5; WALKER 1994, p. 119; BACCHI 1995, pp. 43 s.

²²⁰ WALKER 2002, p. 31, n. 12.

²²¹ «On the basis of our knowledge of Monnot's works and, especially, of the bozzetto in Florence it seems unlikely that this adaptable and conventional sculptor had the idea of proposing a new type of tomb monument for Saint Peter's, which deviates from the scheme originally introduced in Saint Peter's by Bernini. Like the entire oeuvre of Le Gros, this bozzetto anticipates the taste of the incoming rococo, a taste that for an official monument was not yet acceptable at the time. Doubtless this project would have showed to better advantage in the planned niche of the arcade and would have appeared less crowded and profuse than does the one actually executed.», SCHLEGEL 1974, p. 67, n. 8.

²²² Cfr. FERRARI/PAPALDO 1999, pp. 132–136.

²²³ WALKER, 1994, pp. 119 s.

²²⁴ WALKER 1994, p. 128.

²²⁵ BACCHI 1995, pp. 40 s.

²²⁶ La prima attribuzione a Maratta fu fatta da SOBOTKA 1914, pp. 22–42; WALKER 2002.

zione quanto aveva proposto Monnot nel disegno degli Uffizi, per lo meno per quanto concerne le allegorie della prudenza e della carità, le quali, anche se scambiate di posto, si ritrovano nel disegno di Berlino, per essere poi sostituite definitivamente nei disegni successivi dalla fede e dalla fortezza, già presenti nel bozzetto.

Tuttavia nella realizzazione il compromesso attuato fu che Maratta fornì il disegno per la tomba, mentre Monnot ne realizzò la parte scultorea. Per arrivare a ciò il pittore aveva eseguito una serie di disegni, per la maggior parte conservati a Madrid, che permettono di ripercorrere la maturazione e il cammino fatto dall'artista fino al raggiungimento dell'idea vincente per il mausoleo.²²⁷ Di fatto il risultato finale è il meno originale fra le proposte avanzate, è fortemente tradizionale nell'impostazione e nell'esecuzione, troppo freddo e rigido rispetto alla dinamicità che si respirava nei progetti di Monnot. Quest'ultimo aveva applicato una progressiva

riduzione dal disegno al bozzetto mitigando le parti più eccentriche. Ma solo con Maratta si raggiungerà un risultato sterile ma forse più in sintonia con la tendenza del momento. Fra gli argomenti, che devono aver contribuito a respingere tali progetti, favorendone invece uno più tradizionale, credo che quello riguardante la lontananza del monumento dall'altare maggiore addossato al terzo pilastro sinistro sul lato prospiciente la navata minore – quindi l'impossibilità di giustificare la posizione del defunto in atto di orazione perpetua – non sia tra i più plausibili. Mi sembra invece più probabile che una questione di gusto possa aver influito sulla scelta. Il fatto che l'Odascalchi si sia rivolto successivamente a Carlo Maratta è sintomatico della situazione che regnava a Roma a fine Seicento e soprattutto mette in luce le dinamiche di gioco dominanti nell'ambiente artistico.²²⁸

²²⁷ PEREZ SANCHEZ 1967, p.102, fig. 21; WALKER 1994, p.118, n.238; BACCHI 1995, figg. 8–14.

²²⁸ «... si tratta anche di una retorica diversa [fra Monnot e Maratta]. In un periodo in cui le teorie artistiche di Bellori erano universalmente accettate e prese spesso a riferimento, i progettisti concordavano sull'utilizzo di formule di base affidabili per diversi tipi di sculture, come gli esempi prodotti da Bernini e Algardi per i monumenti funebri pontifici», cfr. WALKER 2002, p. 28.

ELENCO DEI MONUMENTI REALIZZATI
E DEI PROGETTI NON ATTUATI

Data	Monumento	Ubicazione	Artista	fig.	pag.
1473	<i>Cardinale Niccolò Forteguerri</i>	<i>Pistoia, Cattedrale di San Zeno</i>	<i>Andrea del Verrocchio</i>	15–16	158–59
1572	Pio V	Bosco Marengo, Santa Croce	Giannantonio Buzio/ Ludovico Albani	7–8	150
1577–79	Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg	Roma, Santa Maria dell'Anima	Egidio della Riviera	10–11	153–54
1585–90	Pio V/Sisto V	Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Sistina	AA. VV	3–4	148
dopo 1600	Cardinale Andrea d'Austria	Roma, Santa Maria dell'Anima	Egidio della Riviera	13–14	156–57
1610–11	Clemente VIII/Paolo V	Roma, Santa Maria Maggiore, Cappella Paolina	AA. VV.	5–6	149
1631 ca.	<i>Cardinale Virgilio Spada</i>	<i>Roma, Sant'Andrea della Valle</i>	<i>Virgilio Spada</i>	18	161
1650 ca.	Doge Giovanni Corner	Venezia, <i>San Nicola da Tolentino</i>	Gianlorenzo Bernini	19	162
1655	Cardinale Domingo Pimentel	Roma, Santa Maria sopra Minerva	Gianlorenzo Bernini	20–22	163–65
1655 ca.	Alessandro VII	Roma, Basilica di San Pietro	Gianlorenzo Bernini	23–25	166–67
1655 ca.	<i>Innocenzo X</i>	<i>Roma, Sant'Agnese in Agone</i>	<i>Alessandro Algardi/</i> Gianlorenzo Bernini	26–29	168–69
1668	Vescovo Marcantonio Oddi	Perugia, Sant'Agostino	Domenico Guidi	30	170
1673 ca.	Cardinale Lorenzo Imperiali	Roma, Sant'Agostino	Domenico Guidi	31–32	172
1671–91	Cardinale Francesco Antonio Ceva e nipote	Roma, Battistero Lateranense	Carlo Rainaldi	33–35	173
1683–1701	Cardinali Marzio e Giovanni Francesco Ginetti	Roma, Sant'Andrea della Valle	Carlo Fontana/ Antonio Raggi	36–39	174–75
1680–84	<i>Cardinale Alderano Cybo</i>	<i>Roma, Santa Maria del Popolo</i>	Carlo Fontana	40–41	177
1682 ss.	Famiglia Bolognetti	Roma, Santi Gesù e Maria	Carlo Rainaldi et. al	44–48	179–80
1689–99 ca.	<i>Innocenzo XI</i>	<i>Roma, Basilica di San Pietro</i>	<i>Pierre-Etienne Monnot</i>	49–51	181–82
1699	Arcivescovo Carlo di Montecatini	Roma, Santa Maria in Aquiro	Domenico Guidi	53	183
1702–08 ca.	monumento per un cardinale	<i>Roma, Spirito Santo dei Napoletani</i>	Carlo Fontana	54–55	184
sec. XVIII	monumento per un pontefice (Benedetto XIV?)	<i>Roma, San Pietro (?)</i>	Pietro Bracci	59	186
metà XVIII sec.	monumento per le due cardinali	?	anonimo	61	187

(corsivo: progetto non attuato; tondo: progetto realizzato)

ABBREVIAZIONI E BIBLIOGRAFIA

ACSP	Archivio del Capitolo di San Pietro, Città del Vaticano	BIAŁOSTOCKI 1973	Jan Białostocki, «The door of death. Survival of a Classical Motif in Sepulchral Art», <i>Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen</i> , 18 (1973), pp.7–32.
ADP	Archivio Doria Pamphilj, Roma		Gerhard Bissell, <i>Pierre LeGros. 1666–1719</i> , s.l. 1996.
ALat	Archivio Lateranense, Roma	BISSELL 1996	Anthony Blunt, «Two Drawings for Sepulchral Monuments by Bernini», in <i>Essays in the History of Art presented to Rudolph Wittkower</i> , Londra 1967, pp.230–232.
ASC	Archivio Storico Capitolino, Roma	BLUNT 1967	Gian Giotto Borrelli, «Note per uno studio sulla tipologia della scultura funeraria a Napoli nel Seicento», <i>Storia dell'arte</i> , 54 (1985), pp.141–156.
ASF	Archivio di Stato, Firenze	BORRELLI 1985	Allan Braham e Helmut Hager, <i>Carlo Fontana. The drawings at Windsor Castle</i> , Londra 1977.
ASMA	Archivio di Santa Maria dell'Anima, Roma	BRAHAM/HAGER 1977	Heinrich Brauer e Rudolph Wittkower, <i>Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini, Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana</i> , 9, 2 voll., Berlino 1931.
ASPi	Archivio di San Pietro, Perugia	BRAUER/WITTKOWER 1931	Albert E. Brinckmann, <i>Barock-Bozzetti</i> , 4 voll., Berlino 1924.
ASR	Archivio di Stato, Roma	BRINCKMANN 1924	Leo Bruhns, «Das Motiv der ewigen Anbetung in der römischen Grabplastik des 16., 17. und 18. Jahrhunderts», <i>Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana</i> , 4 (1940), pp.253–432.
ASV	Archivio Segreto Vaticano, Città del Vaticano	BRUHNS 1940	Daniel Büchel, Arne Karsten e Philipp Zitzlsperger, «Mit Kunst aus der Krise? Pierre Legros' Grabmal für Papst Gregor XV. Ludovisi in der römischen Kirche S. Ignazio», <i>Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaft</i> , 29 (2002), pp.165–198.
BAV	Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano	BÜCHEL/KARSTEN/ ZITZLSPERGER 2002	Andrew Butterfield, «Il monumento di Andrea del Verrocchio Medici», in <i>I Medici, il Verrocchio</i> , 1996, pp.19–26.
BCal	Biblioteca Civica, Alessandria	BUTTERFIELD 1996	Rosella Carloni, «Una società tra scultori romani del Settecento. Gessi, bozzetti, frammenti di Innocenzo Spinazzi nella bottega in comune con Gioacchino Falcionio», in <i>Sculture romane del Settecento. I. La professione dello scultore</i> , a cura di Elisa Debenedetti (Studi sul Settecento romano, 17), Roma 2001, pp.95–121.
Alessandro Chigi 2000	<i>Alessandro Chigi (1599–1667). Il Papa senese di Roma moderna</i> , catalogo della mostra a cura di A. Angelini, M. Butzek e B. Sani, Siena 2000.	CARLONI 2001	<i>Carte che ridono. Immagini di vita politica, sociale ed economica nei documenti miniati e decorati dell'Archivio di Stato di Perugia, secoli XIII–XVIII</i> , Archivio di Stato di Perugia/Comune di Perugia, Perugia 1987.
ASCHER 2002	Yoni Ascher, «Form and content in some Roman reclining effigies from the early sixteenth century», <i>Gazette des Beaux-Arts</i> , 139 (2002), pp.315–330.	Carte che ridono 1987	Girolamo Catena, <i>Vita del gloriosissimo Papa Pio Quinto</i> , Roma 1587.
BACCHI 1995	Andrea Bacchi, «L'operatione con li modelli», Pierre Etienne Monnot e Carlo Maratta a confronto», <i>Ricerche di Storia dell'arte. Il mestiere dell'artista</i> , 55 (1995), pp.39–52.	CATENA 1587	Patrizia Cavazzini, «The Ginetti Chapel at St. Andrea della Valle», <i>Art Bulletin</i> , 141 (1999), pp.401–413.
BACCHI 2000	A. Bacchi, <i>La scultura a Venezia da Sansovino a Canova</i> , Milano 2000.	CAVAZZINI 1999	
BAGLIONE 1642	Giovanni Baglione, <i>Le vite de' pittori scultori et architetti</i> , Roma 1642, (ristampa anastatica, Città del Vaticano 1995).		
BARBIERI 1997	Costanza Barbieri, «Santa Maria in Aquiro», in <i>Roma Sacra</i> , Roma 1997, pp.12–21.		
BARCHAM 2004	William Barcham, «Verwandtschafts- und Selbstrepräsentation in der Cornaro Kapelle, Rom», in <i>Tod und Verklärung. Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit</i> , Colonia et al. 2004, pp.205–218.		
BEHRMANN 2004	Carolin Behrmann, «Die Rückkehr des Lebenden Toten. Berninis Grabmal Urbans VIII. Barberini (1623–1644)», in <i>Totenkult</i> , 2004, pp. 179–196.		
BERNSTOCK 1987	Judith Bernstock, «La tumba del cardenal Domingo Pimentel, de Bernini», <i>Archivo español de arte</i> , 60 (1987), pp.1–15.		
BERNSTOCK 1988	J. Bernstock, «Bernini's Tomb of Alexander VII», <i>Saggi e memorie di storia dell'arte</i> , 16 (1988), pp.167–190 e 363–373.		
BERSHAD 1970	David Bershad, <i>Domenico Guidi, a 17th Century Roman Sculptor</i> , University of California, Los Angeles, Ph.D. 1970.		
BERSHAD 1977	D. Bershad, «Domenico Guidi: Some New Attributions», <i>Antologia di Belle Arti</i> , 1 (1977), pp.18–25.		

- CECCOPIERI MARUFFI 1994 Franco Ceccopieri Maruffi, «Il Cardinal Alderano Cybo e la sua tomba in Santa Maria del Popolo», *Strenna dei romani*, 55 (1994), pp. 93–100.
- CHATZIDAKIS 2004 Michael Chatzidakis, «Die Papstgräbermäler Pauls V. und Clemens VIII. in der Cappella Paolina in S. Maria Maggiore», in *Totentkult*, 2004, pp. 159–178.
- CIACONIO 1677 Alfonso Ciaconio, *Vitae et res gestae pontificum Romanorum et S. R. E. cardinalium ab initio nascentis ecclesiae usque ad Clementem IX P. O. M.*, Roma 1677.
- CIAMPINUS 1699 Joannes Ciampinus, *Vetera monimenta, in quibus praecipuè musiva opera sacramum, profanarumque aedium structura, ac nonnulli antiquis ritus, dissertationibus, iconibusque illustrantur*, 2 voll., Roma 1699.
- Collection 1999 *Collection du Musée des Beaux-Arts de Nancy. Regards*, a cura di Béatrice Salmon, Parigi 1999.
- CRECELIUS 1887 Wilhelm Crecelius, «Letzte Tage und Begegnung des Erbherzogs Karl Friedrich von Jülich, Berg und Cleve in Rom», *Zeitschrift des Bergischen Geschichtsvereins*, 23 (1887), pp. 166–177.
- DBI *Dizionario biografico degli italiani*, Roma 1960.
- DEL PESCO 2001 Daniela del Peso, «Oliviero Carafa e il Succorpo di San Gennaro nel Duomo di Napoli» in *Donato Bramante. Ricerche, proposte, rilettture*, a cura di Francesco Paolo di Teodoro, Urbino 2001, pp. 143–205.
- DE' ROSSI 1711 Domenico de' Rossi, *Studio di architettura civile sopra varj ornamenti di cappelle, e diversi sepolcri tratti da più chiese di Roma colle loro facciate, fianchi, piante, e misure*, parte seconda, Roma 1711.
- DIEDENHOFEN 1967 Wilhelm Diedenhofen, «Das Grab des klevischen Prinzen in Rom», *Heimatkalender für das Klever Land*, (1967), pp. 24–36.
- DIEDENHOFEN 1975 W. Diedenhofen, «Mit Pighius in Rom anno 1574. Ein Gedenkblatt zum 400. Todestag des Prinzen Karl Friedrich von Kleve am 9. Februar 1575», *Kalender für das Klever Land*, (1975), pp. 37–44.
- DIEDENHOFEN 1984 W. Diedenhofen, «Der Tod in Rom. Die italienische Reise des Prinzen Karl Friedrich von Jülich-Kleve Berg», in *Land im Mittelpunkt*, 1984, pp. 159–166.
- DOLFI 1670 Pompeo Scipione Dolfi, *Cronologia delle famiglie nobili bolognesi*, Bologna 1670, (ristampa anastatica, Forni 1990).
- DORATI 1967 Maria Cristina Dorati, «Gli scultori della cappella Paolina di Santa Maria Maggiore», *Commentari*, 18 (1967) pp. 231–260.
- ECHINGER-MAURACH 1991 Claudia Echinger-Maurach, *Studien zu Michelangelos Juliusgrabmal*, Hildesheim et al. 1991.
- EIMER 1970
- ENGASS 1976
- FAGIOLI DELL'ARCO 1997
- FALLETTI 1996
- FEHL 1985
- FERRARI/PAPALDO 1999
- FONTANA 1590
- FORCELLA 1869–84
- FRANZINI 1678
- FRATARCANGELI 2003
- FREIBERG 1988
- FREIBERG 1995
- FROMMEL 1996
- GAMPP 1997/98
- GARDNER 1992
- Gerhard Eimer, *La fabbrica di S. Agnese in Navona. Römische Architekten, Bauherren und Handwerker im Zeitalter des Nepotismus*, Stoccolma 1970.
- Robert Engass, *Eighteenth Century Sculpture in Rome*, 2 voll., Pennsylvania 1976.
- Maurizio Fagioli dell'Arco, *La festa barocca*, Roma 1997.
- Franca Falletti, «Note storiche sul monumento Forteguerri dopo la morte del Verrocchio», in *I Medici, il Verrocchio*, 1996, pp. 26–37.
- Philipp Fehl, «Improvisation and the Artist's Responsibility in St. Peter's, Rome: Papal Tombs by Bernini and Canova», in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte (Wien 4.–10.9.1983)*, vol. 9, Vienna 1985, pp. 111–123.
- Oreste Ferrari e Serenita Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999.
- Domenico Fontana, *Della trasportazione dell'obelisco Vaticano, Libro primo*, Roma 1590 (riproduzione anastatica a cura di Adriano Carugo, Milano 1978).
- Vincenzo Forcella, *Iscrizioni delle chiese e d'altri edifici di Roma dal secolo XI fino ai giorni nostri*, 14 voll., Roma 1869–1884.
- Federico Franzini, *Roma antica e moderna*, Roma 1678.
- Margherita Fratarcangeli «Le maestranze d'arte provenienti dalla «regione dei laghi»: presenze a Roma tra Cinquecento e Seicento», *Arte Lombarda*, 137 (2003), pp. 90–107.
- Jack Freiberg, *The Lateran and Clement VIII.*, Ph.D. New York 1988.
- J. Freiberg, *The Lateran in 1600. Christian Concord in Counter-Reformation Rome*, Cambridge et al. 1995.
- Christoph Luitpold Frommel, «Cappella Iulia: la cappella sepolcrale di papa Giulio II nel nuovo San Pietro» in *San Pietro che non c'è: da Bramante a Sangallo il Giovane*, a cura di C. Tessari, Milano 1996, pp. 85–118.
- Axel Christoph Gampp, «Onde il Bernino è restato il factotum. Ein unbekannter Entwurf Berninis für ein Papstgrabmal im Kontext der Baugeschichte von Sant'Agnese», *Römisches Jahrbuch der Biblioteca Hertziana*, 32 (1997/98), pp. 479–506.
- Julian Gardner, *The Tomb and the Tiara. Curial Tomb Sculpture in Rome and Avignon in the Later Middle Ages*, Oxford 1992.

- GARDNER 2001 J. Gardner, «Sepulchrum... permagnificum et sumptuosum inter omnia sepulera vicina». A note on Cardinal Guillaume de Bray and his tomb in Orvieto by Arnolfo di Cambio», in *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europea dedicati a Max Seidel (Werke und Tage. Tausend Jahre europäischer Kunstgeschichte, Studien zu Ehren von Max Seidel)*, a cura di Klaus Bergdolt e Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, pp. 85–90.
- GIGLI 1958 Giacinto Gigli, *Diario Romano – 1608–1670*, ed. a cura di G. Ricciotti, Roma 1958.
- GÖTZMANN 2002 Jutta Götzmann, «Sepulchra – divitiarum testimonia, non mortis honestamenta. Zum Grabmal Papst Hadrians VI.», in *Præmium virtutis*, 2002, pp. 279–299.
- GÖTZMANN 2004 J. Götzmann, «Die Ehrung eines Papstes als Akt nepotistischer Treue. Das Grabmal Hadrians VI. (1522–1523)», in *Totenkult* 2004, pp. 99–120.
- GÖTZMANN (in corso di stampa) Jutta Götzmann, *Römische Grabmäler der Hochrenaissance*, Phil. Diss. Münster 2002 (in corso di stampa).
- GRIESEBACH 1936 August Griesebach, *Römische Porträtabgüste der Gegenreformation* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 13), Lipsia 1936.
- GURRIERI 1961 Ottorino Gurrieri, *La cattedrale di S. Lorenzo in Perugia. Guida illustrata*, Perugia 1961.
- HAGER 1929 Werner Hager, *Die Ehrenstatuen der Päpste* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 7), Lipsia 1929.
- HAGER 1974 Helmut Hager, «La cappella del cardinale Alessandro Cybo in Santa Maria del Popolo», *Commentari*, 25 (1974), pp. 47–61.
- HAGER 1976 H. Hager, «Un riesame di tre cappelle di Carlo Fontana a Roma», *Commentari*, 27 (1976), pp. 252–289.
- HAGER 1996 H. Hager, «Andrea Pozzo e Carlo Fontana, tangenze e affinità», in *Andrea Pozzo*, Milano/Trento 1996, pp. 235–251.
- HAGER (in corso di stampa) H. Hager, «La cappella Cybo a S. Maria del Popolo», in *Magnificenza religiosa. La cappella gentilizia a Roma tra '500 e '800*, a cura di Enrico da Gai e Sebastian Schütze (in corso di stampa).
- HEIMBÜRGER-RAVALLI 1977 Minna Heimbürger-Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Firenze 1977.
- HERZ 1974 Alexandra Herz, *The Sixtine and Pauline Tombs in Sta. Maria Maggiore. An iconographical Study*, New York Univ., Ph.D., 1974.
- HERZ 1981 A. Herz, «The Sixtine and Pauline Tombs. Documents of the Counter-Reformation», *Storia dell'arte*, 43 (1981), pp. 241–262.
- HIBBARD 1971 Howard Hibbard, *Carlo Maderno and Roman Architecture*, Londra 1971, pp. 133–135.
- HILGER 1975 Hans Peter Hilger, «Ein Gedächtnisaltar für den Jungherzog Karl Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in der ehemaligen Zisterzienserabteikirche Altenberg? Zur Erinnerung an die vierhundertste Wiederkehr des Todesstages», *Annalen des historischen Vereins für den Niederrhein (Festschrift Eduard Hegel)*, 177 (1975), pp. 290–301.
- HILGER 1984–1985 H. P. Hilger, «Grabdenkmäler der Häuser Jülich, Kleve, Berg, Mark und Ravensberg», in *Land im Mittelpunkt...*, 1984–1985, pp. 204–208.
- HUYSMANS 1996 Antoinette Huysmans, *Cornelis Floris: 1514–1575: beeldhouwer, architect, ontwerper/Gemeentekrediet*, Bruxelles, 1996.
- I MEDICI, IL VERROCCHIO 1996 I Medici, il Verrocchio e Pistoia. Storia e restauro di due capolavori nella cattedrale di S. Zeno Il monumento al cardinale Forteguerri, La Madonna di Piazza, a cura di Franca Falletti, Livorno 1996.
- IENI 1985 Giulio Ieni, «Una superbissima sepolatura: il mausoleo di Pio V.», in *Pio V a Santa Croce di Bosco. Aspetti di una committenza papale*, catalogo della mostra a cura di C. Spantigati e G. Ieni, Alessandria 1985, pp. 31–48.
- INCISA DELLA ROCCHETTA 1932 Giovanni Incisa della Rocchetta «La Processione Papale del Corpus Domini nel 1655», *L'Illustrazione Vaticana*, 3 (1932) pp. 498–500.
- JACOB 1975 Sabine Jacob, *Italienische Zeichnungen der Kunstsbibliothek Berlin. Architektur und Dekoration 16. bis 18. Jahrhundert*, Berlin 1975.
- KAPPE 2003 Sonja-Marina Kappe, *Das Grabmal von Karl-Friedrich von Jülich-Kleve-Berg in der S. Maria dell'Anima in Rom*, tesi di laurea (Magisterarbeit), Düsseldorf 2003.
- KARSTEN 2001 Arne Karsten, *Kardinal Bernardino Spada. Eine Karriere im barocken Rom*, Göttinga 2001.
- KARSTEN 2003 A. Karsten, «Vier Hochzeiten und ein Todesfall. Die Familie Spada zwischen Rom und Bologna», in *Modell Rom? Der Kirchenstaat und Italien in der Frühen Neuzeit*, a cura di Daniel Büchel e Volker Reinhardt, Colonia et al. 2003, pp. 21–42.
- KARSTEN 2004 A. Karsten, «Triumph und Trauma. Das Grabmal für Alexander VII. Chigi (1655–1667)», in *Totenkult*, 2004, pp. 197–210.
- KELLER 1939 Harald Keller, «Die Entstehung des Bildnisses am Ende des Hochmittelalters», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 3 (1939), pp. 227–356.

- KIEVEN/PINTO 2001
 Elisabeth Kieven e John Pinto, *Pietro Bracci and Eighteenth-Century Rome. Drawings for Architecture and Sculpture in the Canadian Centre for Architecture and other Collections*, University Park 2001.
- KNOPP/HANSMANN 1979
 Gisbert Knopp e Wilfried Hansmann, *S. Maria dell'Anima*, Mönchengladbach 1979.
- KÖRNER 1997
 Hans Körner, *Grabmonumente des Mittelalters*, Darmstadt 1997.
- LADNER 1983
 Gerhart B. Ladner, «The gestures of prayer in papal iconography of the thirteenth and early fourteenth centuries», in G. B. Ladner, *Images and Ideas in the Middle Ages. Selected Studies in History of Art*, vol. 2, Roma 1983, pp. 209–237.
- Land im Mittelpunkt 1984
 Land im Mittelpunkt der Mächte. Die Herzogtümer Jülich-Kleve-Berg, catalogo della mostra Kleve-Düsseldorf 1984.
- LANKHEIT 1962
 Klaus Lankheit, *Florentinische Barockplastik*, Monaco 1962.
- LAVIN 1980
 Irving Lavin, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980.
- LAVIN 1981
 I. Lavin, *Drawings of Gianlorenzo Bernini from the Museum der Bildenden Künste Leipzig, German Democratic Republic*, catalogo della mostra Princeton 1981.
- LEHMANN 1997
 Claudia Lehmann, *Das Grabdenkmal für Alexander VII. von Gian Lorenzo Bernini*, tesi di laurea (Magisterarbeit), Friburgo in Brisgovia 1997.
- LOHNINGER 1909
 Joseph Lohninger, *S. Maria dell'Anima. Die deutsche Nationalkirche in Rom*, Roma 1909.
- LUNGHI 1994
 Elvio Lunghi, *Perugia. La cattedrale di San Lorenzo*, Perugia 1994.
- MANIELLO CARDONE 1986
 Sabina Maniello Cardone, «Ambrogio Bonvicino. Contributo allo studio delle origini della scultura barocca a Roma», *Alma Roma*, 27 (1986), pp. 97–121.
- MARCHIONNE GUNTER 1998
 Alfredo Marchionne Gunter, «Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucina», *Storia dell'arte*, 91 (1998), pp. 315–366.
- MARTINIONI 1663
 Giustiniano Martinioni, *Venetia città nobilissima, et singolare, descritta in XIII. libri da Francesco Sansovino. ... Con aggiunta di tutte le cose notabili della stessa città, fatte, & occorse dall'anno 1580 fino al presente 1663 ...*, Venezia 1663.
- MEHLER 2001
 Ursula Mehler, *Auferstanden in Stein. Venezianische Grabmäler des späten Quattrocento*, Colonia et al. 2001.
- MONACCHIA 1987
 Paola Monacchia, «Oiddi», in *Carte che ridono*, Foligno 1987, pp. 159–164.
- MONTAGU 1985
 Jennifer Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven et al., 1985.
- MONTINI 1957
 Renzo U. Montini, *Le tombe dei papi*, Roma 1957.
- MUÑOZ 1918
 Antonio Muñoz, «La Scultura Barocca a Roma. V. Le tombe papali», *Rassegna d'arte*, 18 (1918), pp. 78–104.
- NOÈ 2000
 Virgilio Card. Noè, *Le tombe e i monumenti funebri dei Papi nella basilica di San Pietro in Vaticano*, Modena 2000.
- NORMAN 1986
 Diana Norman, «The Succorpo in the cathedral of Naples: «empress of all chapels»», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), pp. 323–355.
- OEXLE 1995
 Gerhard Oexle, *Memoria als Kultur*, a cura di Otto G. Oexle, Gottinga 1995.
- ORBAAN 1910
 Johannes A. F. Orbaan, «La Roma di Sisto V negli avvisi», *Archivio della società romana di Storia Patria*, 33 (1910), pp. 277–312.
- ORSINI 1784
 Baldassare Orsini, *Guida al forestiere per l'augusta città di Perugia*, 1784, (ristampa anastatica a cura di Bruno Toscano, Treviso 1973).
- OST 1978
 Hans Ost, «Die Cappella Sistina in Santa Maria Maggiore», in *Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann*, a cura di W. Busch, R. Hausherr e E. Trier, Berlino 1978, pp. 279–303.
- OSTROW 1987
 Steven F. Ostrow, *The Sistine Chapel at S. Maria Maggiore. Sixtus V and the Art of the Counter Reformation*, Princeton Uni, Ph.D. 1987.
- OSTROW 1996
 S. F. Ostrow, *Art and Spirituality in Counter-Reformation Rome. The Sistine and Pauline Chapels in S. Maria Maggiore*, Cambridge University Press, 1996.
- PALEROTTI 1961
 Gabriele Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri*, Bologna 1582, in Paola Barocchi, *Trattati d'arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma*, vol. 2, Bari 1961, 117–509.
- PALMER 1994
 Allison Lee Palmer, *The Gesù e Maria on the Via del Corso: Building in Rome after the Counter-Reformation*, The State University of New Jersey/Rutgers, Ph.D. 1994.
- PAMPALONE 1992
 Antonella Pampalone, «Orazio Spada e la sua cappella nella Chiesa Nuova», in *An architectural progress in the Renaissance and baroque. Sojourns in and out of Italy. Essays in architectural history presented to Hellmut Hager on his sixtieth birthday*, a cura di Henry A. Millich e Susan Scott Munshower, The Pennsylvania State University/University Park, 1992, pp. 352–389.
- PANCIROLI/POSTERLA 1725
 Ottavio Panciroli e Francesco Posterla, *Roma Sacra, e Moderna, Già descritta dal Pancirolo Ed accresciuta da Francesco Posterla... E di nuovo con somma diligenza, e studio riordinata da Gio. Francesco Lecconi*, Roma 1725.
- PANOFSKY 1964
 Erwin Panofsky, *Tomb Sculpture*, London 1964.

- Papi in posa 2004
- PASCOLI 1992
- PASQUALI 1990
- PEREZ SANCHEZ 1967
- PETRUCCI 2001
- PINCUS 2000
- Præmium virtutis 2002
- PREIMESBERGER 1978
- PREIMESBERGER 1986
- PRESSOYRE 1971
- REINHARDT 2004
- RIEGEL 1995
- RÖLL 1998
- RUDOLPH 1994
- Papi in posa. Dal Rinascimento a Giovanni Paolo II, a cura di Maria Elisa Tittoni, Francesco Buranelli e Francesco Petrucci, Roma 2004.
- Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma 1730–36, edizione critica a cura di Valentino Martinnelli, Perugia 1992.
- Susanna Pasquali, «Vita e opere dell'architetto Paolo Posi (1706–1776). Note alla biografia compilata da Ettore Romagnoli», *Architettura*, (1990), pp. 164–180.
- Alfonso E. Perez Sanchez, *Catalogo de los dibujos, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid 1967.
- Francesco Petrucci, «Contributi su Carlo Marchionni Scultore», in *Sculture romane del Settecento, I. La professione dello scultore* a cura di Elisa Debenedetti (Studi sul Settecento romano, 17), Roma 2001, pp. 37–60.
- Debra Pincus, *The Tombs of the Doges of Venice*, Cambridge 2000.
- Præmium virtutis. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus, a cura di J. Poeschke, B. Kusch e T. Weigel, Münster 2002.
- Rudolf Preimesberger, «Das dritte Papstgrabmal Berninis», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 17 (1978), pp. 157–181.
- R. Preimesberger, «Berninis Cappella Cornaro. Eine Bild-Wort-Synthese des siebzehnten Jahrhunderts? Zu Irving Lavins Bernini-Buch», *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 49 (1986), p. 190–219.
- Sylvia Pressouyre, «Actes relatifs aux sculptures de la Chapelle Aldobrandini à Sainte-Marie-de-la-Minerve a Rome», *Bulletin de la Société nationale des antiquaires de France*, 73 (1971), pp. 195–206.
- Volker Reinhardt, «Metahistorische Tatberichte. Die Papstgräber der Cappella Sistina in S. Maria Maggiore», in *Totenkult*, 2004, pp. 141–157.
- Nicole Riegel, «Capella Ascanii – Coemiterium Julium. Zur Auftraggeberchaft des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 30 (1995), pp. 191–210.
- Johannes Röll, «Do we affect fashion in grave?». Italian and Spanish Sculpture and the Pose of the Dreamer», in *The image of the individual. Portraits in the Renaissance*, a cura di N. Mann e L. Syson, Londra 1998, pp. 154–164.
- Stella Rudolph, «Premessa ad un'indagine sul mecenatismo del Cardinale Cybo, devoto dell'Immacolata nonché parziale a Guercino e a Maratti», *Bullettino dei Musei Comunali di Roma*, n.s. 8 (1994), pp. 5–31.
- RUGGERO 2002
- RUGGERO 2005
- SCHALLERT 2005
- SCHIAVO 1968
- SCHLEGEL 1974
- SCHLEGEL 1984
- SCHÜSSLER 1998
- SCHÜTZE 1994
- SCHÜTZE
(in corso di stampa)
- SCHWAGER 1961
- SIMANE 1993
- SOBOTKA 1914
- SPRETI 1928–36
- Cristina Ruggero, «Decorum, Varietas, Magnificentia. Römische Kardinalgräber des Barock», in *Præmium virtutis*, 2002, pp. 299–320.
- C. Ruggero, «Würdigung spätbarocker Grabdenkmäler in zeitgenössischen Darien, Chroniken und Dichtungen» in *Kunst und ihre Betrachter in der Frühen Neuzeit*, a cura di S. Schütze, Berlino 2005, pp. 291–305.
- Regine Schallert, «Et novus ex solido revirescit marmore Phoenix. Das Grabmal für Papst Paul IV. in Santa Maria sopra Minerva», in *Praemium Virtutis II. Grabmonumente und Begräbniszeremoniell im Zeichen des Humanismus*, a cura di B. Kusch e T. Weigel, Münster 2005, pp. 149–167.
- Armando Schiavo, «Un'opera del Borromini nella Cappella Lateranense di S. Venanzio», *Studi Romani*, 16 (1968), pp. 344–346
- Ursula Schlegel, «Bozzetti in Terracotta by Pietro Stefano Monnot», *Boston Museum Bulletin*, 72 (1974), 56–68.
- U. Schlegel, «Zum Grabmal Alexanders VII. (1671–1678)», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 28 (1984), pp. 415–422.
- Stephanie Schüssler, *Das Grabmal Sixtus IV. in Rom. Zur Ikonographie der artes liberales*, Magonza 1998.
- Sebastian Schütze, «Urbano inalza Pietro, e Pietro Urbano». Beobachtungen zu Idee und Gestalt der Ausstattung von Neu-St. Peter unter Urban VIII.», *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana*, 29 (1994), pp. 213–287.
- S. Schütze, «Kardinal Maffeo Barberini, später Papst Urban VIII., als Auftraggeber und Mäzen: Beiträge zu einer Archäologie des römischen Hochbarock», *Habilitationsschrift Berlino/Roma* 1996 (in corso di stampa).
- Klaus Schwager, «Zur Bautätigkeit Sixtus V an S. Maria Maggiore in Rom», *Miscellanea Bibliothecæ Hertzianæ zu Ehren von Leo Bruhns, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt* (Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, 16), Monaco 1961, pp. 324–354.
- Jan Simane, *Grabmonumente der Dogen. Venezianische Sepulkralkunst im Cinquecento*, Sigmaringen 1993.
- Georg Sobotka, «Ein Entwurf Marattas zum Grabmal Innocenz' XI., im Berliner Kupferstichkabinett und die Papstgräber der Barockzeit», *Jahrbuch der Königlich-Preussischen Kunstsammlungen*, 35 (1914), pp. 22–42.
- Vittorio Spreti, *Enciclopedia storiconobiliare italiana*, 9 voll., Milano 1928–1936.

- | | | | |
|-------------------------|---|-------------------|--|
| TARTARKIEWICZ 1956 | Władysław Tartarkiewicz, «Nagrobki z Figurami Klęczącymi», <i>Studia Renesansowe</i> , 1 (1956), pp. 274–331. | WAETZOLDT 1964 | Stephan Waetzoldt, <i>Die Kopien des 17. Jahrhunderts nach Mosaiken und Wandmalereien in Rom</i> (Römische Forschungen der Biblioteca Hertziana, 18), Vienna et al. 1964. |
| TESSARI 1978 | Antonio Secondo Tessari, «Il Mausoleo di San Pio V a Bosco Marengo. Un monumento funebre negli anni cruciali della Controriforma», <i>Studi piemontesi</i> , 7 (1978), pp. 30–42. | WALKER 1994 | Stefanie Walker, <i>The sculptor Pietro Stefano Monnot in Rome, 1696–1713</i> , Ph.D. New York 1994. |
| THOENES 1990 | « <i>Peregi naturae cursum</i> . Zum Grabmal Pauls III.», <i>Festschrift für Hartmut Biermann</i> , a cura di C. Andreas, M. Bückling e R. Dorn, Weinheim 1990, pp. 129–141; anche in <i>Opus incertum. Italienische Studien aus drei Jahrzehnten</i> , introduzione di A. Beyer, H. Bredekamp e P.C. Claussen, Monaco et al., 2002, pp. 298–316. | WALKER 2002 | S. Walker, «Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti», in <i>Sculpture romane del Settecento, II. La professione dello scultore</i> a cura di E. Debenedetti (Studi sul Settecento romano, 18), Roma 2002, pp. 23–40. |
| TITI 1987 | Filippo Titi, <i>Studio di pittura, scultura, et architettura nelle chiese di Roma (1674–1763)</i> , a cura di B. Contardi e S. Romano, 2 voll., Firenze 1987. | WINTER 1985 | Gundolf Winter, <i>Zwischen Individualität und Idealität. Die Bildnisbüste</i> , Stoccarda 1985. |
| Tod und Verklärung 2004 | <i>Tod und Verklärung. Grabmalskultur in der Frühen Neuzeit</i> , a cura di A. Karsten e P. Zitzlsperger, Colonia et al. 2004. | WISCHERMANN 1980 | Heinfried Wischermann, <i>Grabmal, Grabdenkmal und Memoria im Mittelalter</i> , Friburgo in Brisgovia et al. 1980. |
| Totenkult 2004 | <i>Totenkult und Wille zur Macht. Die unruhigen Ruhestätten der Päpste im St. Peter</i> , a cura di H. Bredekamp e V. Reinhardt, Darmstadt 2004. | ZITZLSPERGER 2004 | Philipp Zitzlsperger, «Die Ursachen der Sansovinograbmäler in S. Maria del Popolo (Rom)», in <i>Tod und Verklärung</i> 2004, pp. 91–113. |
| VAES 1919 | Maurice Vaes, «Les fondations hospitalières flamandes à Rome du XVe au XVIIIe siècle», in <i>Bulletin de l'Institut historique belge de Rome, L'expansion belge à Rome et en Italie depuis le XVe siècle</i> , 1 (1919), pp. 161–371, pp. 161–371, partic. pp. 221–235. | ZOLLIKOFER 1994 | Kaspar Zollikofer, <i>Berninis Grabmal für Alexander VII. Fiktion und Repräsentation</i> , Worms 1994. |

Referenze fotografiche: Autrice 12, 20, 21, 33–35; Basel, Kupferstichkabinett 11; Berlin, Kunstabibliothek 61; Leipzig, Museum der bildenden Künste 26; Nancy, Musée des Beaux-Arts 1; Pistoia, Palazzo

comunale 16; Roma, Biblioteca Hertziana 3–10, 13–15, 17, 19, 22–32, 36–40, 42–53, 56–58, 60–65; Siena, coll. Chigi Saracini 2.