

FRANK MARTIN

»SI DESCRIVONO ANCORA ORNATAMENTE TUTTE LE OPERE DEL
SUDETTO SIG. CAV. RUSCONI«
EINE NEUE VITA CAMILLO RUSCONIS

Für Ursula Schlegel

Die Edition der Rusconi-Vita und die Erstellung eines kritischen Kommentars wurden ermöglicht durch ein einjähriges Fortbildungsstipendium der Max-Planck-Gesellschaft an der Bibliotheca Hertziana in Rom, der mein besonderer Dank gilt. Gedankt sei ferner Manfred Leithe-Jasper und Jennifer Montagu für Hinweise und Anregungen

sowie Tomaso Montanari für die Durchsicht der Dokumententranskription. Widmen möchte ich diesen Artikel Ursula Schlegel, die mich auf Camillo Rusconis Fährte gesetzt und mich darin immer wieder aufs Neue bestärkt hat.

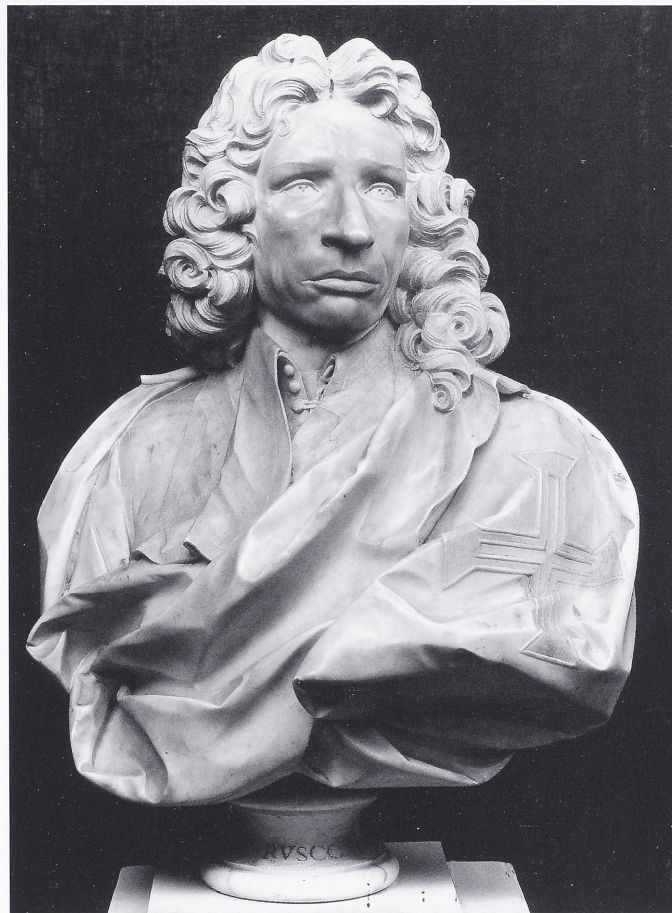
INHALT

1. Die Entstehungsbedingungen	509
2. Die Rusconi-Viten Lione Pascolis, Filippo Della Valles und Francesco Saverio Baldinuccis im Vergleich	510
3. Die neugefundene Vita Camillo Rusconis von Orazio Fracassati	512
Grabmonumente	513
Private Auftragsarbeiten	514
Beteiligung an Ausstattungskampagnen	520
Antikenkopien	522
Orazio Fracassati: La gratitudine delle belle arti ...	524
Abkürzungen und mehrfach zitierte Literatur	531

1. Die Entstehungsbedingungen

Unser Wissen über Leben und Werk Camillo Rusconis (1658–1728, Abb. 1) verdanken wir noch immer fast ausschließlich jenen drei Viten, die Lione Pascoli, Filippo Della Valle und Francesco Saverio Baldinucci nicht lange nach dem Tod des Bildhauers verfaßt haben.¹ Um so willkommener muß deshalb jedes Dokument sein, das dazu beiträgt, mehr über diesen von den Zeitgenossen hochgeschätzten und für die nachfolgende Generation stilbildenden Künstler in Erfahrung zu bringen.² Ihren Beitrag hierzu vermag eine bislang unbekannte Vita Camillo Rusconis zu leisten. Sie stellt nicht nur die Bedeutung Rusconis in seiner Zeit unter Beweis, sondern gewährt zudem mit der Erwähnung bislang unbekannter Werke neue Einblicke in dessen Œuvre.

Die Entstehungsbedingungen der hier in Rede stehenden Vita lassen sich auf den Tag genau rekonstruieren. Anlaß war der zweite Besuch Clemens' XI. in der Werkstatt Camillo Rusconis am 4. Mai 1720,³ als der Papst »con tutto il solito seguito e trono papale«, wie es in Nicola Pios Notiz zu Camillo Rusconi heißt,⁴ sich über den Fortgang des für Pesaro bestimmten Grabmals seiner Tante Giulia Albani degli Abati Olivieri und des Grabmals Gregors XIII. für St. Peter ein Bild machen wollte.⁵ Für diese Gelegenheit hatte Orazio Fracassati ein Manuskript vorbereitet, das dem hohen Besuch vor allem das im Entstehen begriffene Papstgrabmal in seiner ganzen Bedeutungsvielfalt begreif-



1. Giuseppe Rusconi, Porträtbüste Camillo Rusconis. Rom, Protomoteca Capitolina

¹ Vgl. PASCOLI 1992; DELLA VALLE 1732; BALDINUCCI 1975. Es empfiehlt sich, auch die ältere, von S. Samek Ludovici edierte Rusconi-Vita Baldinuccis (*Archivi d'Italia e Rassegna internazionale degli Archivi*, 17 [1950], S. 209–222) zu konsultieren, in der sich, abgesehen von der mitunter abweichenden Lesart einzelner Wörter, auch die überschriebenen und durchgestrichenen Passagen transkribiert finden.

² Aus dem Jahr 1924 stammt eine Dissertation von Anne-Lise Elkan, *Camillo Rusconi (1658–1728), ein Beitrag zur römischen Skulptur des Spätbarock*, Universität Köln 1924, maschinenschriftliches Exemplar in der Bibliotheca Hertziana in Rom. Die römischen Werke Rusconis finden sich in jüngerer Zeit von Robert Enggass zusammengestellt (ENGGASS 1976). Einen Überblick über Rusconis Schaffen vermittelt weiterhin Giandavide Tamborra, »Camillo Rusconi, scultore ticinese 1658–1728«, *Bollettino storico della Svizzera italiana*, 100 (1988), S. 1–56. Zu einzelnen Werken sind seit Enggass' *Catalogue Raisonné* erschienen: Harald Peter Olsen, »A Relief by Camillo Rusconi: Venus and Cupid«, in: *Docto Peregrino. Roman Studies in Honour of Torgil Magnusson*, hg. v. Th. Hall, B. Magnusson u. C. Nylander, Uddevalla 1992, S. 250–260; Sergej O. Androssov u. Robert Enggass, »Peter the Great on Horseback: a Terracotta by Rusconi«, *Burlington Magazine*, 136 (1994), S. 816–821; Frank Martin, »Camillo Rusconi: il fauno di Berlino e una ipotesi«, *Antologia di Belle Arti*, n. s. 52–55 (1996), S. 126–131; MARTIN 1998; Sergej O. Androssov, »Unfamiliar Works by Camillo Rusconi«, *Storia dell'arte*, 96 (1999), S. 238–244.

³ Das genaue Datum nennt lediglich DELLA VALLE 1732, S. 318, während PASCOLI 1992, S. 361, und BALDINUCCI 1975, S. 92, sich hierzu nicht näher äußern. – Der erste Werkstattbesuch Clemens' XI. wird von PASCOLI 1992, S. 360, am 6. Oktober (»per la festa di S. Brunone«) angege-

ben, was dem Eintrag in Francesco Valesios »Diario di Roma« entspricht: »Domenica 6 Ottobre 1709: Celebrandosi hoggi la festività di S. Brunone, al qual santo S. Santità porta particolare devozione, andò alla chiesa di S. Maria de gl'Angeli a Termine [...] e li andò a vedere nell'entrone laterale che è avanti la porta della medesima chiesa, la statua per una delle nicchie di S. Giovanni Laterano scolpita da Camillo Rusconi, celebre scultore«, Francesco Valesio, *Diario di Roma 1700–1742*, hg. v. Gaetana Scano u. Giuseppe Graglia, Bd. 4, Rom 1978, S. 343f. Pascoli irrte sich lediglich, wenn er den Papstbesuch ins Jahr 1711 datierte.

⁴ Siehe Nicola Pio, *Le vite di pittori, scultori et architetti (Biblioteca Vaticana, Cod. Capponiana ms. 257)*, hg. v. Catherine und Robert Enggass, Città del Vaticano 1977, S. 27.

⁵ Vgl. PASCOLI 1992, S. 361; DELLA VALLE 1732, S. 317–319; BALDINUCCI 1975, S. 93f. – Zu Rusconis Büste der Giulia Albani im Kunsthistorischen Museum in Wien (Inv. Nr. 9914) siehe Jennifer Montagu, »Camillo Rusconis Büste der Giulia Albani degli Abati Olivieri«, *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 71 (1975), S. 311–329; Antonio Brancati, »Contributo ad un ipotesi di J. Montagu su un busto »pesarese« di Camillo Rusconi«, *Notizie da Palazzo Albani*, 7 (1978), S. 84–89; *Art in Rome in the Eighteenth Century*, Ausstellungskatalog Philadelphia, Museum of Art, hg. v. Edgar Peters Bowron u. Joseph J. Rishel, London 2000, Kat. Nr. 152. Zu Rusconis Grabmal für Gregor XIII. siehe die Zusammenfassung bei ENGGASS 1976, S. 102f. sowie MARTIN 1998; Sergej O. Androssov, »Unfamiliar Works by Camillo Rusconi«, *Storia dell'arte*, 96 (1999), S. 238–244; Frank Martin, »Una copia del Modelo que hizo el citado Rusconi«, in: *Opere e giorni. Studi su mille anni di arte europa dedicati a Max Seidel*, hg. v. Klaus Bergdolt u. Giorgio Bonsanti, Venezia 2001, S. 687–694.

lich machen sollte.⁶ Da Fracassati zudem daran gelegen war, auch Camillo Rusconi entsprechend gewürdigt zu wissen, schickte er seinen Erläuterungen zu diesem Zweck ein Werkverzeichnis des Bildhauers voraus, eine »Künstlervita« sozusagen, die so ausführlich ausfiel, daß selbst Giovanni Francesco Chracas in seinem *Diario Ordinario* knapp eine Woche später, am 11. Mai 1720 darauf zu sprechen kam, als er über den Besuch des Papstes in der Bildhauerwerkstatt berichtete.⁷ Wenn trotz dessen Äußerung »si descrivono ancora ornatamente tutte le Opere del sudetto Sig. Cav. Rusconi« das betreffende Dokument nicht bereits früher gefunden und für die Rusconi-Forschung fruchtbar gemacht wurde, so lag dies nicht zuletzt an Chracas selbst, der den Namen Fracassatis in seiner Notiz als Frascatti verballhornt hat. Wer auch immer sich auf die Suche nach dem Manuskript gemacht haben sollte, wurde mit dieser Angabe zwangsläufig in die Irre geführt. Ist man dem Versehen Chracas' aber erst einmal auf die Schliche gekommen⁸ und hat man das am 8. Mai 1720 mit einem Vorwort versehene, tatsächlich unter dem Titel »La gratitudine delle belle arti, o sia rendimento di grazie alla santità

di nostro Signore Clemente XI Pont. Ottim. Mass. per la croce di Cavaliere di Cristo e pensioni conferite a Camillo Rusconi celebre scultore milanese« abgelegte Manuskript erst einmal im Fondo Boncompagni der Vatikanischen Bibliothek gesichtet, so erweist sich dieser Fund deshalb als besonderer Glücksfall, weil der Text im Unterschied zu den bereits bekannten, erst nach dem Tod des Bildhauers abgefaßten Biographien, noch zu Lebzeiten Rusconis entstanden war. Rusconi war also nicht nur präsent, als seine Vita dem Papst präsentiert wurde, er wird mit dem einen oder anderen Hinweis sogar selbst dazu beigetragen haben, so daß er, durch die Feder Fracassatis freilich rhetorisch verbrämt, am Ende an einigen Stellen möglicherweise selbst zu uns spricht.⁹

Dieser Umstand wirft zwangsläufig die Frage auf, ob oder inwieweit Lione Pascoli, Filippo Della Valle oder Francesco Saverio Baldinucci sich bei Fracassatis Lebensbeschreibung des Bildhauers bedient haben. In welchem Verhältnis, fragt man sich, stehen die drei postumen Viten zu Fracassatis Text, ja: in welchem Verhältnis stehen die drei postumen Lebensbeschreibungen überhaupt zueinander? Woher, wenn nicht von Orazio Fracassati, haben Pascoli, Della Valle oder Baldinucci ihre Informationen bezogen? Welchem Rusconi-Biographen darf man zu welchem Punkt glauben schenken und wo wird das Bild möglicherweise dadurch verzerrt, daß aus älteren Lebensbeschreibungen kopiert und dadurch Falschinformationen kolportieren wurden?

2. Die Rusconi-Viten Lione Pascolis, Filippo Della Valle und Francesco Saverio Baldinucci im Vergleich

Die Zuverlässigkeit der 1730, zehn Jahre nach Fracassati im ersten Buch seiner Künstlerviten erschienenen Rusconi-Vita Lione Pascolis steht insofern außer Frage, als die von ihrem Autor an mehreren Stellen zum Ausdruck gebrachte Freundschaft mit dem Bildhauer an regelmäßigen Kontakten keinen Zweifel läßt.¹⁰ Den persönlichen Lebensumständen Rusconis wurde von Pascoli entsprechend verhältnismäßig viel Platz eingeräumt, so daß mit einer von den

⁶ Bezüglich jenes Teils von Fracassatis Schrift, der das Grabmal Gregors XIII. betrifft, siehe MARTIN 1998. Zu Orazio Fracassati siehe besonders den Eintrag in Giampietro Zanottis *Storia dell'Accademia Clementina di Bologna aggregata all'Istituto delle Scienze e dell'Arti*, Bologna 1739, wo sich auf S. 328f. eine Kurzbiographie Fracassatis befindet: »Orazio Fracassati abate. Egli fu canonico lateranese, e per affari di sua famiglia ne uscì. Era amico di Bartolomeo Moretti, nipote del Pasinelli, dachè insieme andavano alla filosofia, e con tale occasione egli alcune volte frequentò la scuola del Pasinelli, e alquanto apprese la pittura. Io allora strinsi amistà con lui, che durò fino alla sua morte, della quale ebbi grandissimo dispiacere.«

⁷ »La Santità di Nostro Sign. [...] volle anche vedere il modello del Deposito, che stà facendo per generosa commisione del Sig. Card. Buoncompagni Arcivescovo di Bologna il celebre Scultore Cav. Camillo Rusconi alle gloriose ceneri del Massimo Pontefice Gregorio XIII. [...] Il Sig. Ab. Orazio Frascatti [sic!] Bolognese, che per conto del sudetto Emo. ha soprintendenza a detto nobil lavoro, [...] gl'offerse [...] una sua erudita Orazione... in velluto contornato d'oro legata. Nella sudetta Orazione, oltre un elegante, e ben inteso rendimento di grazie a N. S. per quella generosa Beneficenza con cui ha premiato il valore di questo insigne Professore, con avergli la Croce di Cavaliere di Cristo e due riguardevole pensioni conferite: Si descrivono ancora ornatamente tutte le Opere del sudetto Sig. Cav. Rusconi«, zitiert nach Nina A. Mallory, »Notizie sulla scultura a Roma nel XVIII secolo, 1719–1760«, *Bollettino d'arte*, Ser. V, 59 (1974), S. 165, Nr. 441.

⁸ Zu diesem Zweck hätte freilich ein Blick in die Rusconi-Vita Della Valle genügt, wo sich Fracassatis Name korrekt wiedergegeben findet: »Il Papa, che si diletta molto delle belle arti, e di esse avea qualche intelligenza, volle andare allo studio del Rusconi per vederlo, e in effetto vi andò il dì 4 di maggio del 1720, e ne restò pienamente contento in guisa che con somma benignità lodò assai non solo l'opera, ma anche l'artefice, ed accettò con segni di gradimento un'orazione che si fece animo di presentargli l'abate Orazio Fracassati bolognese, in rendimento di grazie di quanto egli avea operato a pro ed esaltazione del Rusconi; nella quale orazione non poche lodi erano opportunamente inserite in commendazione dell'eccellenza di questo artefice«, DELLA VALLE 1732, S. 318f.

⁹ Siehe hierzu besonders eine Bemerkung Fracassatis (fol. 148v), die auf eine gemeinsame Vorbereitung schließen läßt: »di cui ne ha egli [i.e. Rusconi] espresso meco il suo sentimento più volte«.

¹⁰ »Descrissemi un giorno a minuto tutte le fatiche, e tutti gli studj, che fin da giovinetto fatti avea nell'arte«, PASCOLI 1992, S. 364. Pascolis freundschaftlicher Umgang mit Rusconi (»siccome ho procurato io con iscriver sua vita di perpetuare in questi fogli la preziosa memoria d'un vero amico«, PASCOLI 1992, S. 364) scheint sich nicht zuletzt auch auf den Umfang seiner Vita niedergeschlagen zu haben, der sich merklich von demjenigen der übrigen Bildhauerviten unterscheidet.

übrigen Viten unerreichten Ausführlichkeit die Jugend und vor allem die Umstände seines Todes geschildert werden. Beim Werkkatalog begnügte sich Pascoli mit einer schlichten, aber gründlichen Aufzählung, die (im Unterschied zu den danach entstandenen Lebensbeschreibungen) selbst Rusconis Kopien nach antiken Statuen nicht unberücksichtigt ließ.¹¹ Wenn er, wie der Vergleich mit Fracassatis Vortrag zeigt, nicht alle Arbeiten Rusconis erwähnte, umgekehrt aber mit dem Wissen um das eine oder andere von Fracassati nicht bedachte Werk aufwartete,¹² so stellt dies letztlich nur unter Beweis, daß Pascoli seine Lebensbeschreibung ohne erkennbare Vorlagen und ausschließlich auf der Grundlage persönlicher Einblicke verfaßt haben wird.

Blieben in Filippo Della Valles als Brief an Giovanni Gaetano Bottari am 10. Januar 1732 abgefaßten Vita Camillo Rusconis Antikenkopien unerwähnt, so dürfte dies mehr über dessen Einschätzung solcher Kleinplastiken als über seine mangelnde Vertrautheit mit dem Rusconi-Oeuvre aussagen, das ihm, der von 1725 bis 1728 in der Rusconi-Werkstatt gelernt hatte,¹³ im Wesentlichen bekannt gewesen sein mußte. Offensichtlich scheinen es in seinen Augen die Kopien nach antiken Statuen nicht verdient zu haben, eigens genannt zu werden, während er statt dessen um den Pascoli unbekannt gebliebenen hl. Sebastian¹⁴ wußte, der ihm die Begabung seines Lehrers allem Anschein nach unmittelbarer zum Ausdruck brachte. Ansonsten steht die im Verhältnis von Lebensdaten und Werkkatalog ausgewogenere, weniger persönliche, dafür aber sachlichere Vita Della Valles hinsichtlich des Informationsgehaltes der Lebensbeschreibung Pascolis in nichts nach. Direkte Übernahmen der einen von der anderen lassen sich nicht feststellen, so daß eine Abhängigkeit des Della Valle-Briefs von der Rusconi-Vita Pascolis nicht anzunehmen ist. Hingegen ist auffällig, daß Della Valle im Zusammenhang mit dem von Pascoli eher beiläufig eingeflochtenen zweiten Werkstattbesuch Clemens' XI. nicht nur das genaue Datum, son-

dern auch das bei dieser Gelegenheit präsentierte Manuskript Fracassatis nennt.¹⁵ Die Annahme, Della Valle könnte im Besitz einer Abschrift von Fracassatis Text gewesen sein, ist angesichts dessen zumindest in Erwägung zu ziehen, obschon die Eigenständigkeit seiner Formulierungen und sein von Fracassati nicht unerheblich abweichendes, in einigen Details sogar widersprüchlich dargestelltes Rusconi-Ceuvre diese Vermutung alles in allem nicht sehr wahrscheinlich machen.¹⁶

Berührungspunkte zwischen dem in Florenz ansässigen Francesco Saverio Baldinucci und Camillo Rusconi können schließlich, gemessen an Pascoli oder Della Valle, bestenfalls sporadisch gewesen sein.¹⁷ Ein um 1714 beschriebener Florenzaufenthalt Rusconis könnte dem Sohn des berühmteren Filippo Baldinucci beispielsweise die Gelegenheit zu einem persönlichen Kontakt gegeben haben, zeigt letzterer sich doch tatsächlich auffällig gut informiert, wenn nur er eine Audienz des Bildhauers bei Cosimo III. erwähnt.¹⁸ Ferner dürfte aus eigener Anschauung Baldinuccis Wissen um Rusconis Auftragsarbeiten für Niccolò Maria Pallavicini resultieren, die als Erbschaft nach dem Tod des Marchese an die Brüder Arnaldi nach Florenz gelangt waren. Auffällig ist jedenfalls, daß von Baldinucci ausgerechnet die nach Florenz vererbten Werke Rusconis sehr viel detaillierter als bei Della Valle oder Pascoli gewürdigt werden.¹⁹ Dies ist um so bemerkenswerter, als sich Baldinuccis Rusconi-Vita abgesehen von seiner im Vergleich zu Pascoli und Della Valle ebenfalls ausführlicheren Würdigung der Apostel im Langhaus von S. Giovanni in Laterano (für die Alessandro Baldeschis und Giovanni Crescimbenis wenige Jahre zuvor erschienene Beschreibung der Lateransbasilika vorgelegen haben muß),²⁰ ansonsten in jeder Hinsicht an den Della Valle-Brief anlehnt, mit dem er nicht nur die Auswahl und Abfolge der Objekte, sondern sogar einzelne Formulierun-

¹¹ PASCOLI 1992, S. 360.

¹² Während Fracassati die beiden von Pascoli erwähnten und zum Zeitpunkt seiner Rede längst existierenden Bildnisse der Ehefrau Carlo Marattis in Camerano (s. unten Anm. 102) und Giuseppe Eusanios in S. Agostino (s. unten Anm. 22) unerwähnt läßt, fehlt bei Pascoli wiederum im Unterschied zu Fracassatis Rusconi-Vita beispielsweise ein Hinweis auf die Statuette des hl. Sebastian (s. unten Anm. 99), auf die Auftragsarbeiten für das Kaiserhaus in Wien (s. unten Anm. 95), für Ippolita Ludovisi (s. unten Anm. 96) und für Sebastiano Resta (s. unten Anm. 98), auf die Terrakottastatuetten nach dem Antinous und dem Torso vom Belvedere (s. unten Anm. 82, 83) sowie auf das Porträtreief Niccolò Maria Pallavicinis (s. unten Anm. 101).

¹³ Vgl. Vernon Hyde Minor, *The Roman Works of Filippo Della Valle*, Ph. D. University of Kansas 1976, S. 6f.; *idem*, *Passive Tranquillity: The Sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia 1997, S. 13, 19.

¹⁴ Siehe unten Anm. 119.

¹⁵ Siehe oben Anm. 9.

¹⁶ Verglichen mit Fracassatis Rusconi-Vita ließ Della Valle nicht nur die Antikenkopien unberücksichtigt, sondern auch Rusconis Auftragsarbeiten für das Kaiserhaus in Wien (s. unten Anm. 95), für Ippolita Ludovisi (s. unten Anm. 96) und für Sebastiano Resta (s. unten Anm. 98) sowie die beiden Jahreszeitenallegorien für Jacovacci (s. unten Anm. 89) und Jacovaccis Porträtbüste (s. unten Anm. 92).

¹⁷ Zu Francesco Saverio Baldinucci *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 5 (1963), S. 498f.

¹⁸ Sowohl Della Valle als auch Baldinucci legen den Mailand- bzw. Florenzaufenthalt Rusconis unmittelbar vor den Beginn der Arbeiten am Grabmal Gregors XIII., vgl. DELLA VALLE 1732, S. 317, BALDINUCCI 1975, S. 93.

¹⁹ Zur Geschichte der Pallavicini-Erbschaft s. RUDOLPH 1995, S. 137ff.

²⁰ BALDINUCCI 1975, S. 92f. Sowohl die Auftraggeber der einzelnen Apostel wie auch die Anekdote, derzufolge Clemens XI. vor der Figur des Apostels Jakobus d.Ä. innegehalten und bemerkt haben soll: »Questa statua cammina!«, finden sich bereits bei Alessandro Baldeschis u. Giovanni Crescimbeni, *Stato della SS. Chiesa Papale Lateranense nell'anno MDCCXXIII*, Rom 1723, S. 11.

gen gemein hat.²¹ Wenn er dennoch das Porträtrelief Giuseppe Eusanios in S. Agostino am Ende nicht in seine Rusconi-Vita aufnahm, dann wahrscheinlich deshalb nicht, weil er es angesichts Della Valles oberflächlicher Würdigung (»si vede di sua mano una medaglia in S. Agostino«) vorgezogen haben wird, das Werk besser gar nicht erst zu erwähnen.²²

Wenn Baldinucci also, wie es den Anschein hat, den Inhalt des 1732 datierten Briefes für seine Rusconi-Vita benutzte, so muß er von Giovanni Gaetano Bottari, an den er adressiert war, davon in Kenntnis gesetzt worden sein, sollte die *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, in der der Brief erstmals abgedruckt wurde, doch erst 1757, fast zwanzig Jahre nach dem Tod Baldinuccis erscheinen. Von diesem umtriebsamen, in Florenz gebürtigen und mit den Corsini seiner Vaterstadt eng verwurzelten Philosophen, Theologen und Historiker²³ könnte Baldinucci also so reichlich mit Informationen zu Camillo Rusconi versorgt worden sein, daß er überhaupt erst in Erwägung zog, die neben dem Florentiner Giovanni Battista Foggini einzige Bildhauer-Vita ausgerechnet einem Künstler zu widmen, den persönlich kennenzulernen ihm höchstens flüchtig (möglicherweise allein während dessen Florenzaufenthalt) vergönnt gewesen war.

Hingegen scheint Baldinucci Lione Pascolis Rusconi-Vita ebenso unbekannt geblieben zu sein wie die Schrift Orazio Fracassatis, hätte er doch zumindest in jenen Fällen auf sie zurückgegriffen, wo sie über Della Valle hinausgingen.²⁴

²¹ In der Regel behielt Baldinucci den von Della Valle vorgegebenen Aufbau bei. Besonders auffällig ist die Abhängigkeit dort, wo Baldinucci Begriffe aus Della Valles Beschreibung des »Herbst-Puttos für Niccolò Maria Pallavicini zuerst übernommen hatte, um sie anschließend wieder durchzustreichen und durch eigene Formulierungen zu ersetzen, vgl. Baldinucci ed. Samek Ludovici (wie Anm.1), S.213 (»che pare che scherzi con un altro grappolo che tiene in mano«) und DELLA VALLE 1732, S.314 (»un bel putto che scherzava con alcuni grappoli d'uva«). Die herkömmliche Datierung von Francesco Saverio Baldinuccis Künstlerleben zwischen 1725 und 1730 (BALDINUCCI 1975, S.9) muß angesichts dessen korrigiert werden, kann doch Baldinuccis Rusconi-Vita nicht vor Della Valles Brief und damit nicht vor 1732 entstanden sein.

²² DELLA VALLE 1732, S.313f.; zum Reliefmedaillon selbst siehe ENGGASS 1976, S.98.

²³ Zu Giovanni Gaetano Bottari grundlegend *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd.13 (1971), S.409–418; Alba Costamagna, »Agesia Beleminiò (G. G. Bottari) e l'Accademia dell'Arcadia nel Settecento«, *Miscellanea* (Quaderni sul Neoclassico, 3), Rom 1975, S.43–63; Pierpaolo Quieto, »Giovanni Domenico Campiglia, Mons. Bottari e la rappresentazione dell'Antico«, *Labyrinthos*, 5/6 (1984), S.3–36.

²⁴ Verglichen mit der Rusconi-Vita Lione Pascolis ließ Baldinucci nicht nur sämtliche Antikenkopien Rusconis (s. unten Anm.78, 79, 81–83) außer acht, sondern auch die Porträtbüste Jacovaccis (s. unten Anm.92), das Porträtmedaillon Giuseppe Eusanios in S. Agostino (s. oben Anm.22), den Berliner Faun (s. unten Anm.72)) und das Modell für den Kuppelzwickel in Ss. Luca e Martina (s. unten Anm.71). Verglichen mit Fracassatis Rusconi-Vita ließ Baldinucci die Antikenkopien, die Auftragsarbeiten für das Kaiserhaus in Wien (s. unten Anm.95), für Ippolita Ludovisi (s. unten Anm.96) und für Sebastiano Resta (s. unten Anm.98) sowie das Porträtrelief Niccolò Maria Pallavicini (s. unten Anm.101) unberücksichtigt.

Dank der drei einander ergänzenden Viten galt das Rusconi-Oeuvre wie bei kaum einem anderen Bildhauer des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts in einem Maße als vollständig, daß Neuzuschreibungen wie die Madonnenbüste in Houghton Hall oder der Altar in Montefalco²⁵ diesem Eindruck ebensowenig etwas anhaben konnten wie der Umstand, daß Rusconi allem Anschein nach häufiger als dies in den Viten zur Sprache kommt mit Entwurfsmodellen an größeren Projekten beteiligt war.²⁶ Dieses Bild korrigiert die Fracassati-Schrift nun insofern, als sie mit kleinformatigen Kopien nach dem Antinous (fol.146) und dem Torso vom Belvedere (fol.146v), mit drei privaten Auftragsarbeiten (fol.151v–152) und einem Porträtrelief (fol.152v–153) auf einen Schlag gleich mehrere mit Rusconis Œuvre bis dahin nicht in Zusammenhang gebrachte Werke dokumentiert. Indem Fracassati nicht selten auch noch deren Besitzer beim Namen nennt, gewährt er darüber hinaus neue Einblicke in das soziale Umfeld des Bildhauers.

3. Die neugefundene Vita Camillo Rusconis von Orazio Fracassati

Seine gelehrte und an literarischen Anspielungen reiche *orazione* leitet Fracassati mit einer der Situation angemessenen Würdigung des päpstlichen Besuchers ein (fol.138r–142), an dessen Bescheidenheit er bei dieser Gelegenheit appelliert, um sich im Anschluß daran ausschließlich dem Bildhauer widmen zu können, ohne sich deswegen den Tadel der Respektlosigkeit zuziehen zu müssen. Seine eigentliche Werkschau beginnt er sodann mit Rusconis Kopien nach

²⁵ Zur Madonnenbüste in Houghton Hall siehe Hugh Honour, »English Patrons and Italian Sculptors in the First Half of the Eighteenth Century«, *The Connoisseur*, 141 (1958) S.220–226, hier S.223f.; Frank Martin, »La scultura a Roma al tempo di Francesco Robba«, in: *Francesco Robba and the Venetian Sculpture of the Eighteenth Century. Papers from an International Symposium* (Ljubljana, 16.–18.10.1998), hg. v. Janez Höfler, Ljubljana 2000, S.81–91, bes. S.85f.; Frank Martin »Camillo Rusconi in English Collections«, in: *Material Culture and the History of Sculpture in England and Italy, c.1700–c.1860*, hg. v. Cinzia Sicca u. Alison Yarrington, London/New York 2000, S.49–66, bes. S.52–55; zu dem von Rusconi signierten Altar in S. Chiara in Montefalco siehe Silvestro Nessi, »Un monumento ignorato nell'opera di Camillo Rusconi a Montefalco«, *Spolegium*, 23 (1978), S.45–53.

²⁶ Rusconi lieferte nicht nur Modelle für die figürliche Stuckdekoration von S. Maria in Vallicella (vgl. Marilyn Dunn, »Father Sebastiano Resta and the Final Phase of the Decoration of S. Maria in Vallicella«, *Art Bulletin*, 64 [1982], S.601–622, hier S.613f.; Costanza Barbieri, Sofia Barchiesi u. Daniele Ferrara, *S. Maria in Vallicella. Chiesa Nuova*, Mailand 1995, S.44, 50, 52), von ihm stammte auch das Modell für einen Brunnen in der nicht mehr existierenden Villa Patrizi, vgl. Maria Barbara Guerrieri Borsoi, »Ricostruzione documentaria di un edificio barocco distrutto: villa Patrizi a Porta Pia«, in: *Carlo Marchionni. Architettura, decorazione e scenografia contemporanea*, hg. v. Elisa Debenedetti, Rom 1988, S.173–208, hier S.188f., 200.

antiken Statuen (fol. 145–146v). Im Anschluß daran kommt er auf den frühesten offiziellen Auftrag Rusconis in Rom, auf die vier Allegorien in der Cappella Ludovisi in S. Ignazio, zu sprechen (fol. 147–148), um dann die Beschreibung des Rusconi-Oeuvres mit der Aufzählung privater Auftragsarbeiten folgen zu lassen, angefangen bei Rusconis Grabmälern, über dessen Kleinplastiken, bis hin zu den Marmorporträts (fol. 149–153). Daran anschließend behandelt Fracassati Rusconis Beteiligungen an Kirchengestaltungen, die in einer emphatischen Huldigung an die vier Apostel für S. Giovanni in Laterano gipfeln (fol. 155–161). Erst jetzt, als er bei diesen jüngsten, 1718 vollendeten Arbeiten angekommen ist, besinnt Fracassati sich des eigentlichen Anlasses und lenkt seine Rede auf das Grabmal Gregors XIII., das er nun erläuternd beschreibt, nicht ohne bei dieser Gelegenheit auch lobende Worte über das Grabmal der Tante des Papstes zu verlieren. Mit einer erneuten Huldigung an Clemens XI. (fol. 174–177v) beendet er schließlich sein 80 Seiten umfassendes Manuskript.

Grabmonumente

Wenig Neues erfährt man von Fracassati zu den von Rusconi ausgeführten Grabmonumenten. Was eine Datierung der Grabmäler für Giuseppe Paravicini (gest. 1695) in S. Francesco a Ripa oder für Raffaele Fabretti (gest. 1700) in S. Maria sopra Minerva anbetrifft (fol. 149–150), bleiben die inschriftlichen Sterbedaten leider weiterhin die bislang einzigen Anhaltspunkte. Für das Grabmal Gregors XIII. und für die Porträtbüste der Papsttante Giulia Albani, darf dank Fracassati vorausgesetzt werden, daß sie zum Zeitpunkt des Papstbesuchs in der Rusconi-Werkstatt zumindest als *modelli in grande* bereits existiert haben.²⁷

Im Anschluß an diese beiden Grabmäler kommt Fracassati auf jene vier Stuckfiguren zu sprechen, die Rusconi für die Ludovisi-Kapelle in S. Ignazio schuf, wo sie das erst im frühen 18. Jahrhundert entstandene Grabmal Gregors XV. rahmen sollten (fol. 147–149). Sie sollen laut Fracassati die Ursache dafür gewesen sein, daß öffentliche Aufträge in Rusconis ersten Jahren als selbständiger Bildhauer in Rom in der Folgezeit eher zurückgingen als zunahmen. Rusconi

wird geradezu als Opfer einer Verleumdungskampagne beschrieben, als zu bescheiden, um sich behaupten zu können. Daher habe er das Nachsehen gegenüber jenen Konkurrenten gehabt, die laut auf sich aufmerksam machten, ihre geräuschvollen Versprechen aber freilich nicht immer einhielten.²⁸ Mit dieser Charakterisierung dürfte Fracassati auf die von Baldinucci sehr viel unverblümter kritisierte, im ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhundert in der Tat auffällige Protektion französischer Bildhauer anspielen, die, von der französischen Akademie lanciert, der Kunstpolitik Ludwigs XIV. in Rom die erforderliche Geltung verschaffen sollten.²⁹ In dasselbe Horn stößt übrigens auch Della Valle, wenn er anmerkt, daß der vergleichsweise bescheidene Anteil Rusconis am Altar des hl. Ignatius im Gesù auf das aggressive Vorgehen der Franzosen zurückzuführen sei.³⁰

Als Reaktion auf die ausbleibenden öffentlichen Aufträge sollte sich Rusconi verstärkt privaten Auftragsarbeiten zuwenden. »E non avendo il povero Cammillo occasioni di far più palese il suo talento coll'opere di marmo, diedesi – per sostentare bastantemente la vita sua – a fare molti modelli di terra per argentieri e gettatori di metalli, e a far lavori di stucco per più luoghi«,³¹ beschreibt Baldinucci diese Jahre der Entsagung, in denen Rusconi sich von privaten Auftraggebern nicht zuletzt auch den Zugang zu renommierteren und lukrativeren Großaufträgen erhofft haben wird.

²⁸ Fracassati, fol. 147v–149. Der Charakterisierung Fracassatis entspricht auch das Bild, das Charles-François Poerson in einem Brief an den Duc d'Antin am 10. September 1715 von Rusconi zeichnet: »d'une inclination studieuse, mais d'un génie un peu froid, lequel cependant, par sa grande application, a acquis du mérite et du bon goût, ce qui lui a fait faire de très belles Figures, mais en petit nombre. Aussi n'y a-t-il pas long tems qu'il est en réputation, estant un homme qui ne se produit pas aisément, affectant plutôt une espèce de philosophie assez retirée. D'ailleurs, il ne paroît pas d'un génie bien facile pour composer ni orner; cependant, à présent, il est tellement à la mode que, généralement parlant, on l'estime le meilleur sculpteur de l'Italie«, Anatole de Montaiglon, *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome avec les Surintendants des Bâtimens*, Paris 1887–1912, Bd. 4, S. 426.

²⁹ BALDINUCCI 1975, S. 89: »Ma perché sempre regnata è l'invidia o – per meglio dire – la gelosia fra i professori, contuttoché mostrassero molti aver grande stima di Cammillo, non mancano anche di quelli i quali, anziché pubblicare, piuttosto tenessero nascosa la di lui abilità. Atteso massime che, essendovi in quei tempi una gran quantità di studenti in Roma di nazione francese – la quale era molto potente – fu sempre da taluno di questi perseguitato e tenuto, e con i fatti e con le parole, indietro, per il timore che forse avevano di non esser dal nostro giovani superati: come in verità indi a poco seguì«. Zu einigen Aspekten der pro-französischen Kulturpolitik Clemens' XI. siehe auch Christopher M. S. Johns, »French Connections to Papal Art Patronage in the Rome of Clement XI.«, *Storia dell'arte*, 67 (1989), S. 279–285.

³⁰ DELLA VALLE 1732, S. 315f.: »doveva il Rusconi fare uno de' due gran gruppi di marmo che la mettono in mezzo; ma per le forti raccomandazioni furono allogati a due Francesi, che riuscirono come si vede, e a lui non fu dato a fare se non due Angioli«.

³¹ BALDINUCCI 1975, S. 89.

²⁷ Verglichen mit Fracassatis ausführlicher Würdigung des Papstgrabmals verliert er zum Grabmal der Giulia Albani nur wenige Worte: »come pure non cessa la Santità Vostra di commendare le virtuose industrie delle sue mani [i. e. di Camillo Rusconi] nell'altro lavoro rappresentante l'effigie della nobilissima, e savissima matrona Donna Giulia Albani Olivieri, quale quanto era a V. B. strettamente unita di sangue [...] come altresì per riscuotere il dovuto applauso da' circostanti nell'atto di esporre agl'altrui sguardi l'altro minore, ma non men raffinato deposito della prudentissima, et onestissima D. Giulia«, Fracassati, fol. 141, 170. Zum Grabmal der Giulia Albani siehe oben, Anm. 5. Zum Grabmal Gregors XIII. siehe MARTIN 1998.

Private Auftragsarbeiten

Übereinstimmend stellen Pascoli, Della Valle und Baldinucci den jüngst von Stella Rudolph in einer umfassenden Studie gewürdigten Marchese Niccolò Maria Pallavicini³² als den bedeutendsten privaten Auftraggeber Camillo Rusconis dar. Vier marmorne Jahreszeitenallegorien sowie einen jeweils in Silber gearbeiteten Raub der Proserpina, ein Kruzifix und einen hl. Sebastian soll Pallavicini von der Hand Rusconis besessen haben. Verglichen damit führt Fracassati zwar ebenfalls die vier Jahreszeitenallegorien an (fol. 150–150v), nicht jedoch den Raub der Proserpina, und auch nicht das Kruzifix oder den hl. Sebastian. Statt dessen weiß er noch von einem Pallavicini darstellenden Porträtmedaillon (fol. 152v–153), das den späteren Biographen Rusconis wiederum unbekannt geblieben war.

Man sollte nun meinen, das 1714 datierte Palastinventar Niccolò Maria Pallavicinis vermöge diese Widersprüche aufzuklären. Dem ist aber leider deshalb nicht so, weil der wesentliche Teil der Silbergegenstände bereits kurze Zeit nach dem Tod des 1714 verstorbenen Marchese in Kisten verpackt und vorübergehend im Monte di Pietà deponiert wurde, wo sich seine Spuren verlieren.³³ Wenn also der Raub der Proserpina bzw. der hl. Sebastian im Inventar nicht aufgeführt sind, so leitet sich daraus ebensowenig ab, Pallavicini habe sie nie besessen, wie der Umstand, daß sich im Palastinventar nur die vier Jahreszeitenallegorien eindeutig identifizieren lassen, zu der Annahme berechtigt, Pallavicini habe keine weiteren Werke bei Rusconi in Auftrag gegeben.

Vielmehr gilt es, eine Erklärung dafür zu finden, warum Fracassati den Raub der Proserpina, das Kruzifix oder den hl. Sebastian im Zusammenhang mit Pallavicini unerwähnt ließ, dies um so mehr, als er (jetzt wieder in Übereinstimmung mit den postumen Biographen Rusconis) Kleinplastiken gleichen Themas im Besitz zweier anderer Sammler nennt, die bei ihm entsprechend sehr viel stärker in den Vordergrund treten.

Der eine, von Fracassati lediglich als »Monsignor Fiscale« bezeichnete Sammler, ist wohl mit jenem »Monsignor Iacovacci« identisch, von dem auch in den Rusconi-Viten Pascolis, Della Valles und Baldinuccis die Rede ist. Zu dieser Schlußfolgerung gibt eine eher beiläufige Bemerkung Baldinuccis Anlaß, der von einem »Monsignor Iacovacci, Fiscale di Roma« schreibt.³⁴ Etwas ausführlicher zur Person Iacovaccis (bzw. Jacovaccis oder Jacoaccis, wie er gelegentlich

auch genannt wird) äußert sich schließlich Lione Pascoli in seiner Vita Andrea Procaccinis, wo mit wenigen Worten das sympathische Bild eines Kunst dilettanten und Sammlers gezeichnet wird.³⁵

Daß jener »Monsignor Jacovacci« mit Vornamen Camillo hieß, ist ein in der Literatur regelmäßig wiederkehrender Fehlschluß, der aus einer auf den ersten Blick mißverständlichen Passage in Pascolis Rusconi-Vita resultiert.³⁶ Wenn es bei Pascoli heißt »era grande amico di monsignor Jacoacci Camillo, e non aveva fino allora potuto fare alcuna cosa per lui«, so ist mit »Camillo« nicht etwa Jacovacci, sondern niemand Anderes als Camillo Rusconi gemeint, der Pascoli zufolge ein guter Freund jenes »Monsignor Jacoacci« war. Letzterer kann so gesehen mit jenem Niccolò Jacovacci identisch sein, dessen Name unter den *incipits* und *explicitis* der im Palastinventar Niccolò Maria Pallavicinis aufgelisteten Briefe vorkommt. Aus einzelnen von ihnen geht hervor, daß Niccolò Jacovacci offensichtlich die Fürsorge der Teresa Livia Felice, Tochter von Giovanni Pallavicini und Francesca Leria aus Mailand, übernommen hatte, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit dem Namen Maria Theresa Ordensschwester im Konvent San Bernardino ai Termini in Rom geworden war.³⁷ Jene Suor Maria Theresa Pallavicini wiederum scheint von Niccolò Maria Pallavicini als Erbin bedacht worden zu sein, jedenfalls war sie bzw. der Prior des Klosters, Paolo Gori, bei der einen oder anderen Bestandsaufnahme des Palastinventars anwesend.

Den Namen des zweiten Sammlers geben die Rusconi-Biographen übereinstimmend (einmal abgesehen davon, daß er von Pascoli wie auch in einigen Dokumenten mitunter als Lelmi bezeichnet wird) mit Francesco Elmi an. Das einzige, was über ihn in Erfahrung zu bringen ist, verdanken wir erneut Lione Pascoli, der anzumerken wußte, daß Elmi der *complimentario*, oder, wie es in einem Dokument im Archivio di Roma heißt, der *Complimentarius Banci* Pallavicinis war,³⁸ der von letzterem, und dies macht den engen Kontakt besonders deutlich, testamentarisch zudem mit mehreren *Cavalierati* bedacht wurde.³⁹

³² RUDOLPH 1995.

³³ RUDOLPH 1995, S. 141. Das Inventar des Pallavicinischen Palastes in der via dell'Orso wurde von RUDOLPH 1995, Appendix II, transkribiert, dort allerdings mit einer falschen Signatur. Korrekt muß es heißen: Archivio di Stato di Roma, Segretari e Cancellieri della R. C. A., Ufficio 2, vol. 1962, vgl. Frank Martin, Rezension von RUDOLPH 1995, *Kunstchronik*, 5 (1997), S. 221–228, hier S. 227.

³⁴ BALDINUCCI 1975, S. 95.

³⁵ »Monsignor Jacovacci degnissimo fiscale, che oltre all'essere dottore in oggi che nel diritto criminale ha pochi uguali è versato in belle lettere, è ornato di moltissime erudizioni, e molto eziandio si diletta con gusto, ed intelligenza delle nostre belle arti«, s. PASCOLI 1992, S. 840. Zur Familie Jacovacci siehe die allgemein gehaltenen Informationen bei Teodoro Amayden, *La storia delle famiglie romane, con note ed aggiunte del Comm. Carlo Augusto Bertini*, Bd. 1, Rom 1910, S. 457f.

³⁶ Von Camillo Jacoacci ist die Rede u. a. bei Elkan (wie Anm. 2), S. 22, und zuletzt im Register von PASCOLI 1992, S. 1127.

³⁷ Vgl. hierzu auch RUDOLPH 1995, Anm. 328.

³⁸ Archivio di Stato di Roma, Segretari & Cancellieri della R. C. A., ufficio 2, vol. 1962, fol. 565r.

³⁹ »Unius officii nuncupatus Cav:to del Giglio ad vitam D. Francisci Lelmi. Unius officii nuncupat. Cav:to del Giglio ad vitam D. Francisci Lelmi. Alt.s officii similis ad vitam D. Francisci Lelmi«, vgl. Archivio Capitolino, sez. not. XXI, Nr. 29 (S. J. Ursinus), 24. März 1714.

Verwandtschaftliche oder geschäftliche Bande hätten demnach zwischen Pallavicini, Elmi und Jacovacci bestanden, Beziehungen, die zu jener Übereinstimmung mit der Sammlung Pallavicini geführt haben könnten, wie sie von Pascoli, Della Valle und Baldinucci für Jacovacci und Elmi beschrieben wird. Um so mehr fragt man sich, warum in Fracassatis Rusconi-Vita ausgerechnet Pallavicini als Auftraggeber eine, gemessen an den übrigen Rusconi-Viten, so viel bescheidenere Rolle spielt. Um hierfür eine Erklärung zu finden, bleibt nichts Anderes übrig, als die Viten zu den betreffenden Werken im Hinblick auf die Rolle Pallavicinis gegeneinander abzuwägen.

An den Anfang der von Nicolò Maria Pallavicini bei Rusconi in Auftrag gegebenen Werke setzt auch Fracassati, so wie Pascoli, Della Valle und Baldinucci jene vier Jahreszeitenallegorien, die sich heute in Windsor Castle befinden (fol. 150–150v). Da sie im Palastinventar von 1714 erwähnt werden, kann kein Zweifel daran bestehen, daß sie von Pallavicini tatsächlich in Auftrag gegeben worden waren.⁴⁰

Aufschlußreich ist Fracassatis Hinweis auf »due simili leggiadrissimi bambini, uno de quali esprime il Verno, l'altro la Primavera«, mit denen er unmittelbar im Anschluß an seine Beschreibung der vier Jahreszeitenputti auf die Jacovacci-Sammlung zu sprechen kommt (fol. 150v). Dank Fracassati klärt sich damit nämlich auf, daß es sich bei den von Pascoli für die Jacovacci-Sammlung belegten »due putti« oder bei der von Baldinucci für Jacovacci belegten »primavera« um Repliken des »Winters« und des »Frühlings« handelt, die von Pallavicini bei Rusconi in Auftrag gegebenen worden waren.

Widersprüchlich sind die Rusconi-Viten hingegen, was eine den Raub der Proserpina darstellende Kleinplastik anbetrifft. Während Fracassati (fol. 150v–151) und Pascoli eine Bronzegruppe dieses Themas in der Sammlung Jacovacci erwähnen, ist bei Baldinucci von einer, bei Della Valle sogar von zwei Gruppen die Rede, die Nicolò Maria Pallavicini nach einem Modell von der Hand Rusconis in Silber habe ausführen lassen.⁴¹ Ob Fracassati und Pascoli oder Della Valle und Baldinucci eher Glauben geschenkt werden darf, ist deshalb leider nicht zu entscheiden, weil Silbergegenstände im erhaltenen Palastinventar des Marchese unberücksichtigt blieben. Fest steht nur, daß Rusconi sich tatsächlich mit diesem Thema beschäftigt hat, überließ er doch – darin sind sich Pascoli, Della Valle und Baldinucci

einig – der *Accademia di San Luca* ein entsprechendes *modello* als *pièce de présentation*, was in einem Eintrag vom 9. Oktober 1707 in den Dokumenten Niederschlag fand.⁴²

Entscheiden lassen sich hingegen die aus der Lektüre der Rusconi-Viten entstehenden Widersprüche in Bezug auf ein Kruzifix, das Fracassati lediglich für die Sammlung Jacovacci verbürgt (fol. 151–151v), während alle drei postumen Biographen Rusconis als dessen Auftraggeber Niccolò Maria Pallavicini nennen. Pascoli zufolge habe der Marchese sogar zwei Exemplare in Auftrag gegeben, »l'uno per lui (i. e. Pallavicini), e l'altro per Francesco Lelmi, suo complimentario«.⁴³ Pallavicinis Rolle als Auftraggeber ist im Fall dieses Kruzifixes insofern unzweifelhaft, als Rusconi diesen Sachverhalt in einem Brief vom 2. Juli 1712 an Paolo Girolamo Piola bestätigt, in dem er von einem »Cristo Morto in croce« schreibt, den Pallavicini nach einem von ihm angefertigten Modell in Metall ausführen ließ.⁴⁴ Auf die Frage, warum Fracassati ein Kruzifix in der Sammlung Jacovacci und nicht in der Sammlung Pallavicini angibt, lassen sich nur Mutmaßungen äußern. Auffällig ist in diesem Zusammenhang, daß Fracassati regelmäßig Formulierungen wie »si trovano presso« (fol. 150v), »si ammira presso« (fol. 150), »conserva più egli« (fol. 151), »in casa pure dello stesso« (fol. 151) oder »si tiene da« (fol. 151v) gebraucht wo bei Pascoli, della Valle oder Baldinucci von »ordinò« oder

⁴² Siehe unten Anm. 91.

⁴³ »Il detto signore [Niccolò Maria Pallavicini] farà gettare un Cristo Morto in croce, di palmi tre, modellato da me anni sono«, Brief Camillo Rusconis an Paolo Girolamo Piola vom 2. Juli 1712, *BOTTARI/TICOZZI* 1822, S. 180. An dieser Stelle seien Zweifel an der jüngst von Stella Rudolph vorgenommenen Identifizierung des Kruzifixes mit einem Eintrag im Palastinventar Pallavicinis angemeldet, in dem ein aufwendig gearbeiteter Kalvarienberg beschrieben wird: »Un Crocifisso d'argento con suo titolo, e chiodi simili sopra la Croce d'ebano guarnita alli due lati da metallo dorato con il davanti d'una Cornicetta parimente dorata, et inargentata, qual Croce è piantata sopra uno scoglio fatto à grotta di metallo con ornamenti di fiori erbe diverse et Animali tutti dorati come anche una testa di morto, e le due ossa con un pezzo di scheletro d'argento con serpe che cinge la Croce parimente di metallo non dorato sotto il medem.o grottone una urna d'argento con caperchio simile con diversi ornamenti il tutto posto sopra un tavolone d'albuccio con due Cavalletti di legno ordinaria«, zitiert nach *RUDOLPH* 1995, S. 212. Fraglich ist, ob Pascoli, Della Valle und Baldinucci sich mit ihrer lakonischen Bezeichnung »crocifisso« tatsächlich auf diese offensichtlich sehr aufwendige Kleinplastik beziehen. Ausgeschlossen werden kann jedenfalls die Annahme Elkans (wie Anm. 2), S. 25, bei dem Kreuz handle es sich um jenes, das Clemens XIV. nach Saint-Denis verschenkte und das in einem Brief des Direktors der Académie de France in Rom, Bernis, an den Duc d'Aiguillon (8. Juni 1774) als das Werk Rusconis bezeichnet wird, denn das nach Frankreich gelangte Kreuz war fast doppelt so groß wie das von Rusconi ausgeführte: »Le croix, également d'argent, est du même dessin que le reste; le crucifix est d'un excellent travail; on le croit du chevalier Rusconi ou du chevalier Bernini. La hauteur de cette croix est de neuf palmes 3/12 e la largeur, dans sa croisière, de cinq palmes 2/12.«, Montaignon (wie Anm. 28), Bd. 13, 1904, S. 1–4, hier S. 4.

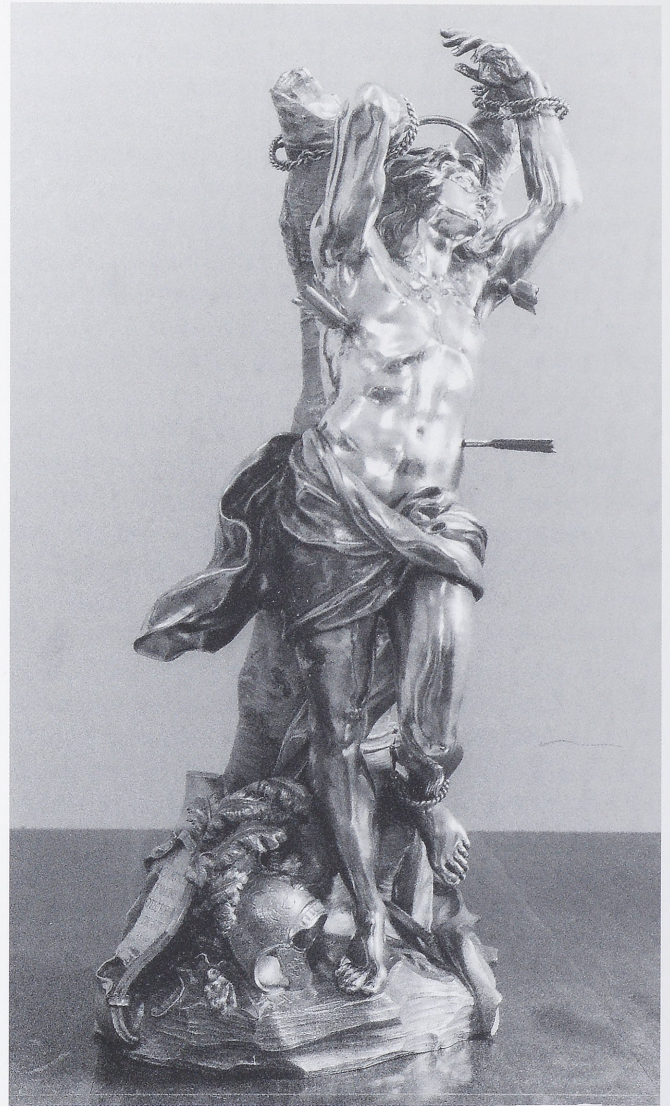
⁴⁴ *PASCOLI* 1992, S. 360.

⁴⁰ Vgl. *RUDOLPH* 1995, S. 224, Nr. 254–257.

⁴¹ Zu einer von Martinelli in diesem Zusammenhang zugeschriebenen Bronze siehe unten Anm. 91. Bezüglich der Häufigkeit, mit der dieses Thema in Bronze ausgeführt wurde siehe auch die Gruppe (bzw. deren Pendant »Boreas raubt Orytheia«) Giovan Battista Fogginis in der Galleria Nazionale d'Arte Antica in Rom, dazu zuletzt *Repertorio della Scultura Fiorentina del Seicento e Settecento*, hg. v. Giovanni Pratesi, Bd. 2, Turin 1993, Abb. 228f.



2. Camillo Rusconi, Hl. Sebastian. Fumone, SS. Annunziata



3. Camillo Rusconi, Hl. Sebastian. Fumone, SS. Annunziata

»fece per« die Rede ist. Offenbar ging es ihm weniger darum, den ursprünglichen Auftraggeber, als vielmehr den aktuellen Verbleib der einzelnen Werke zu benennen. Der Umstand, daß 1720 die Silbergegenstände des 1714 verstorbenen Niccolò Maria Pallavicini längst aus dem Palazzo in der Via dell'Orso entfernt waren, könnte also der Grund dafür sein, warum Niccolò Maria Pallavicini von Fracassati lediglich im Zusammenhang mit den Jahreszeitenputti gewürdigt wurde, die sich zu diesem Zeitpunkt nachweislich noch an Ort und Stelle befanden.⁴⁵ Verständlich wäre dann

⁴⁵ »In the palace of the marquis Pallavicini is a double ritratto: 'tis of Carlo Maratti, painting that of the marquis. The busto of the marquis, by Camillo Rusconi, (the best sculptor now in Italy;) and the four seasons, represented by little boys, in white marble, by the same«, E. Wright, *Some Observations made in Travelling through France, Italy &c. in the Years MDCCXX, MDCCXXI, MDCCXXII*, London 1730, S. 190. Siehe hierzu auch RUDOLPH 1995, S. 143.



4. Camillo Rusconi, Hl. Sebastian, Detail des Schildes. Fumone, SS. Annunziata

auch, warum Fracassati die laut Pascoli im Auftrag des Marchese entstandenen, im Palastinventar von 1714 aber nicht nachweisbaren Antikenkopien unerwähnt ließ.⁴⁶ Erklärungsbedürftig bliebe freilich, warum Fracassati das noch zu besprechenden Bildnisrelief des Marchese anführte (fol. 152v–153), obschon es im Palastinventar von 1714 nicht aufgeführt wird.

Dieses Erklärungsmodell könnte schließlich auch bei einer Statuette des hl. Sebastian greifen, die von Baldinucci (und nur von ihm) mit Niccolò Maria Pallavicini in Zusammenhang gebracht wird (Abb. 2–4). Wenn Fracassati die Figur zwar erwähnt (fol. 152–152v), sich zum Auftraggeber aber nicht äußert, so könnte hierfür ausschlaggebend gewesen sein, daß sie zum Zeitpunkt, als Clemens XI. die Rusconi-Werkstatt mit seinem Besuch beehrte, bereits in Fumone war. Die Inschrift auf dem Schild des hl. Sebastian nennt jedenfalls Fumone und das Jahr 1697 (Abb. 4).

Daß man es bei der Fumoner Statuette mit dem in den Rusconi-Viten beschriebenen Werk zu tun hat, legen bereits die von Della Valle und Baldinucci beschriebenen, nach oben gebundenen Arme des heiligen Märtyrers nahe, unterscheidet sich die Figur doch just in diesem Detail von einem Großteil der Sebastiansfiguren des 17. und 18. Jahrhunderts (die in der Regel nur einen Arm nach oben gebunden haben). Ferner weist die Fumoner Figur sowohl den Waffenpanzer als auch das am Boden liegende Tuch auf, das von Della Valle eigens zur Sprache gebracht wird.⁴⁷ Selbst die 65cm, die die Figur in der Höhe mißt, entsprechen den *tre palmi*, von denen bei Della Valle und Baldinucci im Zusammenhang mit dem hl. Sebastian die Rede sind.

Kaum weniger eindeutig ist sodann der stilistische Befund. Verglichen mit der Bronze-Statuette des hl. Andreas, die im Kontext der gleichnamigen Figur für das Langhaus der Lateransbasilika zu Beginn des 18. Jahrhunderts in der Rusconi-Werkstatt entstanden sein wird (Abb. 2, 3, 5),⁴⁸ lassen sich Übereinstimmungen besonders zwischen dem Apostelgewand und dem über den abgebrochenen Baumstumpf gelegten Mantel des hl. Sebastian aufzeigen. Gleichzeitig verrät das Lendentuch des hl. Sebastian aber die frühere Entstehungszeit, wenn es die vor Inangriffnahme der Lateranapostel im Rusconi-Ceuvre noch allenthalben spürbare Abhängigkeit von der Ferrata-Schule zum Ausdruck bringt.



5. Camillo Rusconi, Hl. Andreas. Wien, Kunsthistorisches Museum

Die Fumoner Figur ist in allen Details so exquisit, daß man gerne den Namen des mit der Ausführung betrauten Silberschmieds erfahren würde. Leider weist das Werk keinerlei Punzen oder Stempel auf, die hier weiterhelfen könnten. Um so aufschlußreicher ist, wenn im Nachlaßinventar des Giovanni Giardini die Rede von einem Tonmodell Rusconis für einen hl. Sebastian ist: »Un San Sebastiano di greta modello del S. C. Camillo Rusconi«.⁴⁹ Eine Ausführung

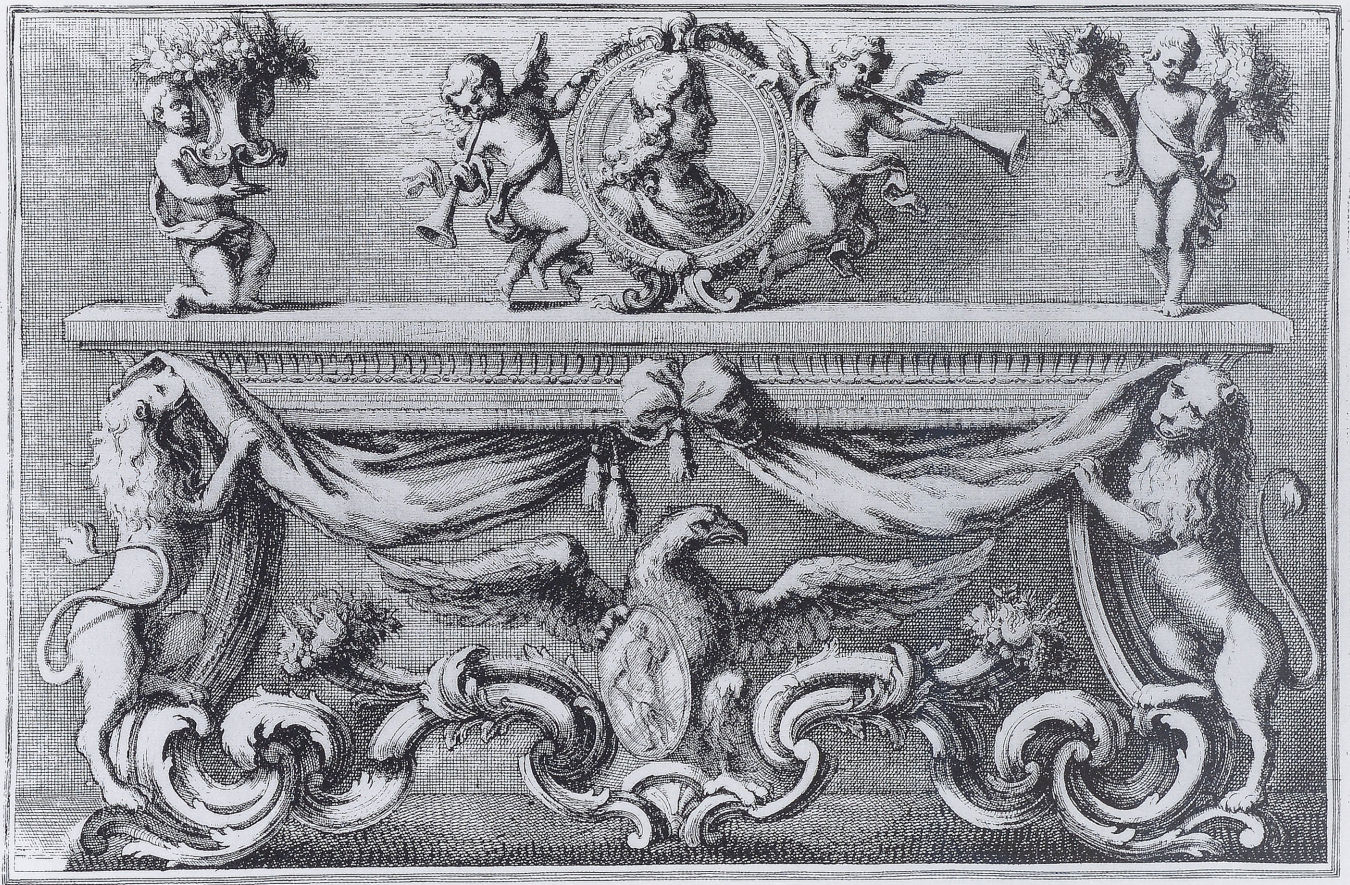
tiere e fonditore in Roma, Rocca San Casciano 1963, S. 83–93, hier S. 88. Zu Giardini siehe außerdem C. Bulgari, Argenti, gemmari e orafi d'Italia, Bd. 1, Rom 1958, S. 529; Hugh Honour, Goldsmiths and Silversmiths, New York 1971, S. 114–121; A. Lipinsky, »Arte orafa a Roma: Giovanni Giardini da Forlì«, Arte illustrata, 45–46 (1971), S. 18–34; Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì Argenti del Palazzo Apostolico, e Fonditore della Rev: Camera intagliati in Roma da Massimiliano Giuseppe Limpach da Praga l'anno MDCCXIV (Reprint Florenz 1978 mit einem Kommentar von Marco Collareta). Alvar Gonzáles-Palacios, »Giovanni Giardini: new works and new documents«, Burlington Magazine, 137 (1995), S. 367–376; Jennifer Montagu, Gold, Silver and Bronze. Metal Sculpture of the Roman Baroque, New Haven u. London 1996, Kap. 6.

⁴⁶ Siehe unten Anm. 63.

⁴⁷ Siehe unten Anm. 99.

⁴⁸ Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 5985; siehe zuletzt *Meisterwerke europäischer Kunst: 1200 Jahre Erzbistum Salzburg* (Ausstellungskatalog), hg. v. Johann Fronbichler, Salzburg 1998, Kat. Nr. 102; *Art in Rome* (wie Anm. 5), Kat. Nr. 150.

⁴⁹ Archivio di Stato, 30 Not. Capit. Uff. 10, vol. 391, fol. 233v (»Inventarium bonorum hereditatis bone memorie Joannis Giardini Pro Domino Jacobo Antonio Giardino« vom 10. Februar 1722); siehe auch die entsprechende Stelle bei Carlo Grigioni, *Giovanni Giardini da Forlì. Argenti-*



6. Joseph Limpach, *Konsole mit dem Bildnisrelief Niccolò Maria Pallavicinis*, aus: *Disegni diversi inventati e delineati da Giovanni Giardini da Forlì Argentiere del Palazzo Apostolico, e Fonditore della Rev: Camera intagliati in Roma da Massimiliano Giuseppe Limpach da Praga l'anno MDCCXIV, Taf. 56*

durch Giardini, den führenden Silberschmied im Rom des ausgehenden 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts, *Maestro Argentiere* des Vatikanischen Palastes und seit 1698 Bronzgießer der *Reverenda Camera Apostolica*, würde die hohe Qualität der Silberstatuette erklären. Angesichts dessen, daß Niccolò Maria Pallavicini zu den bedeutendsten Auftraggebern Giovanni Giardini's zählte,⁵⁰ war der Marchese vielleicht in der Tat der Auftraggeber des hl. Sebastian, wie von Baldinucci behauptet wird.

Giovanni Giardini's Tätigkeit für Niccolò Maria Pallavicini erlaubt es schließlich auch, ein weiteres Werk Rusconis zu identifizieren. Die Rede ist von jenem bereits zur Sprache gekommenen Bildnisrelief des Marchese, von dem wir zum ersten Mal ausführlicher dank Orazio Fracassati Rusconi-Vita erfahren (fol. 152v–153). Bei dem »ritratto del Marchese Pallavicini in basso rilievo da due leggiadrisimi Angioletti sostenuto« muß es sich um einen Tischaufsatz gehandelt haben, von dem man sich deshalb eine verhältnismäßig konkrete Vorstellung machen kann, weil er sich in der von Joseph Limpach gestochenen Serie von

Entwürfen Giovanni Giardini's abgebildet findet,⁵¹ die zum großen Teil für Niccolò Maria Pallavicini bestimmte Gegenstände darstellt. Die Identifizierung des Tischaufsatzes mit Rusconis Pallavicini-Porträt, wie es von Fracassati beschrieben wird, ermöglicht das im Stich deutlich genug zu erkennende Porträtrelief, das mit der Physiognomie Pallavicinis in Carlo Marattis berühmtem Doppelporträt in Stourhead unverkennbar übereinstimmt (Abb. 6, 7).⁵²

Hingegen wird es sich bei dem von Fracassati unmittelbar im Anschluß an das Porträtrelief Niccolò Maria Pallavicinis mit den Worten »così pur l'altro, in simil forma, fatto ad istanza del Cavalier Carlo Maratti« (fol. 153) angeführten Werk um das Porträtrelief Francesca Gommis, der Ehefrau Carlo Marattis, handeln, von dem Rusconi selbst in einem Brief an Piola in Genua schreibt, daß es im Auftrag Carlo Marattis entstanden war.⁵³

⁵⁰ Vgl. RUDOLPH 1995, S. 109–111.

⁵¹ Siehe oben Anm. 49.

⁵² Vgl. zuletzt RUDOLPH 1995, S. 75–80.

Vier marmorne Jahreszeitenallegorien, ein von Putten flankiertes, ebenfalls marmornes Bildnisrelief, möglicherweise ein drei *palmi* hohes silbernes Kruzifix, vielleicht ein oder zwei Ausführungen eines Raubes der Proserpina, eventuell eine silberne Statuette des hl. Sebastian und allem Anschein nach (darauf wird noch im Zusammenhang mit Rusconis Antikenkopien einzugehen sein) marmorne Kopien nach dem Herkules Farnese und dem Apoll vom Belvedere – dies also das Bild, das sich von Niccolò Maria Pallavicini als Auftraggeber Camillo Rusconis aus der Sicht der Rusconiviten abzeichnet. Für Francesco Elmi ist eine (silberne?) Replik des von Pallavicini in Auftrag gegebenen Kruzifixes dokumentiert, und (Niccolò?) Jacovacci scheint neben einer weiteren (bronzenen) Kopie dieses Kruzifixes noch Repliken nach dem ›Winter‹ und dem ›Frühling‹ der Jahreszeitenallegorien aus dem Besitz des Marchese zu seiner Sammlung gezählt zu haben. Daß es sich bei letzteren, auch wenn die Viten darüber keine Auskunft erteilen, um Marmorfiguren gehandelt haben dürfte, legt jene von Pascoli überlieferte Anekdote nahe, derzufolge Jacovacci allein für die Figur des ›Frühlings‹ dem Bildhauer ein Geschenk im Wert von rund 300 Scudi gemacht haben soll. Rusconi revanchierte sich nicht nur mit einem ›Raub der Proserpina‹, sondern auch mit einer Porträtbüste Jacovaccis. Von ihr wüßte man schon deshalb gerne Genaueres, weil Jacovacci bei dieser Gelegenheit endlich Gestalt annahm. Hinzu kommt, daß sich Rusconi Pascoli und Fracassati zufolge formal an antike Vorbilder anlehnte und die Bildnisbüste deshalb möglicherweise zu den in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts seltenen Beispielen eines antikisierenden Porträtbüstentypus zählte.⁵⁴

Gemessen an den von Pallavicini, Jacovacci oder Elmi besessenen, zum großen Teil bereits dank Pascoli, Della Valle und Baldinucci bekannten Auftragsarbeiten nehmen die übrigen, zum ersten Mal von Fracassati für Rusconi verbürgten Kleinplastiken sehr viel weniger Raum ein. Das wäre möglicherweise anders, ließen sich die einzelnen Werke identifizieren. Da dies aber leider nicht der Fall ist, muß man es bei einer kurzen Aufzählung belassen, in der Hoffnung, daß früher oder später Konkreteres über sie in Erfahrung gebracht wird. Dies betrifft ein Silberrelief, das für die Wiener Hofburg bestimmt war (fol. 151v), eine weitere Silberarbeit, die die Beweinung Christi darstellt und sich im Besitz



7. Carlo Maratti, *Niccolò Maria Pallavicini auf dem Weg zum Tempel der Tugend*. Stourhead, The Hoare Collection (The National Trust)

Ippolita Ludovisi-Boncompagni befand (fol. 151v–152), sowie ein Relief, das der Kunstdilettant und passionierte Zeichnungssammler Sebastiano Resta besessen hat. Sein »basso rilievo [...] che esprime una Beata Vergine, che dolcemente accarezza il suo Divino Pargoletto, ai di cui piedi in atto di adorazione fassi vedere un S. Giovannino« (fol. 152) könnte aus der Zeit stammen, als Padre Resta die Oberaufsicht über die Ausstattung von S. Maria in Vallicella innehatte, zu der auch Rusconi nachweislich Modelle beitrug.⁵⁵ Unter Umständen hätte sich in diesem Fall also bewahrheitet, daß private Auftragsarbeiten die Beteiligung an größeren Ausstattungsprojekten nach sich ziehen können. Fracassati hat dem vielleicht sogar Rechnung getragen, wenn er im Anschluß an seine Aufzählung von Rusconis Kleinplastiken dessen Mitarbeit an öffentlichen Aufträgen folgen ließ.

⁵³ »Maratti mi ha regalato d'uno de' suoi angoli fatto per San Pietro venti anni sono, ed è Aron con l'incensiero in mano, panneggiato d'un gusto grandissimo: cosa veramente degna di quel gran valentuomo, e tutte le sue stampe, e altro, solo per avergli fatto una medaglia di marmo del ritratto della fu signora Francesca sua consorte, per mandare in sua patria a un legato che ha fatto. Certo io non meritavo sì raro riconoscimento«, Brief Camillo Rusconis an Paolo Girolamo Piola vom 2. Juli 1712, vgl. BOTTARI/TICOZZI 1822, S. 178. Zu dem in Santa Faustina in Camerano befindlichen Relief siehe unten Anm. 102.

⁵⁴ Siehe unten Anm. 92.

⁵⁵ Zu Camillo Rusconis Beteiligung an der Ausstattung von S. Maria in Vallicella siehe oben Anm. 26.



8. Camillo Rusconi (?), Zwei Putten. Rom, S. Silvestro in Capite, Cappella di S. Francesco

Beteiligung an Ausstattungskampagnen

An den Anfang setzt Fracassati Rusconis nicht mehr erhaltene Engel für S. Trinità dei Pellegrini, über die auch Pascoli, Della Valle und Baldinucci berichten (fol. 155–155v). In Übereinstimmung mit den übrigen Rusconi-Biographen verweist er ferner auf Rusconis Beteiligung an der Ausstattung von S. Salvatore in Lauro, wo sich, nachdem das Oratorium zwischenzeitlich erneuert wurde, nur noch die beiden Engel in der Cappella della Pietà erhalten haben (fol. 156).

Über Rusconis Mitarbeit in S. Maria dell'Orto ist Fracassati (fol. 155v–156) ebenso wie Della Valle und Baldinucci

⁵⁶ Die von PASCOLI 1992, S. 361, DELLA VALLE 1732, S. 312, und BALDINUCCI 1975, S. 89, erwähnten Putten über dem Hauptaltar von Ss. Vito e Modesto existieren nicht mehr (ENGGASS 1976, S. 95f.). Klaus Lankheit, *Die Modellsammlung der Porzellanmanufaktur Doccia. Ein Dokument italienischer Barockplastik*, München 1982, S. 29f., 102, nahm an, daß es sich bei zwei im Ginori-Inventar der Porzellan-Manufaktur in Doccia erwähnten »putti di Camillo Rusconi« um Abgüsse jener aus Ss. Vito e Modesto handeln müsse. Selbst wenn die Zuschreibung der in der Chiesa Parrocchiale di Colonnata bei Florenz (vgl. *Il museo delle Porcellane di Doccia*, hg. v. Bruno Malajoli u. Giuseppe Liverani, Mailand 1967, Abb. 28) erhaltenen Porzellan-Versionen an Rusconi seine Berechtigung haben sollte, so bleibt mir bis heute rätselhaft, wie Lankheit dazu kommt, daß es sich bei den Porzellanengeln um Kopien nach den nicht mehr erhaltenen Stuckengeln in Ss. Vito e Modesto handelt.

unterrichtet. Hingegen übergeht er einen von Pascoli, Della Valle und Baldinucci erwähnten Anteil Camillo Rusconis an der Ausstattung von Ss. Vito e Modesto, was zu überprüfen deshalb nicht möglich ist, weil sich die fraglichen Engel nicht mehr erhalten haben und Dokumente hierzu bislang nicht gefunden wurden.⁵⁶

Komplexer verhält es sich im Fall von S. Silvestro in Capite, wo Rusconi neben den dokumentierten figürlichen Stuckarbeiten in Querhaus (Abb. 10) und Vierung von Fracassati auch Anteile an den auf Altargiebeln sitzenden Putten in den Langhauskapellen zugeschrieben werden (fol. 155v). Zwar stimmen seine Angaben auch hier mit jenen Pascolis, Della Valles und Baldinuccis überein,⁵⁷ gleichzeitig stehen sie aber im Widerspruch zu den Dokumenten, aus denen Lorenzo Ottoni als Alleinverantwortlicher für die Stuckarbeiten im Langhaus hervorgeht.⁵⁸

Im Hinblick auf eine Klärung dieses Widerspruchs bietet sich eine Gegenüberstellung der Rusconi zugeschriebenen beiden Putten, die in der Cappella di S. Francesco ein (nicht mehr erhaltenes) Kreuz flankieren, mit der Puttengruppe in der gegenüberliegenden Cappella di S. Giuseppe an (Abb. 8, 9). Erweist sich die Gewandbehandlung bei letzteren als hartbrüchig und zackig, und gelingt es kaum nachzuvollziehen, wodurch die Gewandbewegung letztlich motiviert ist,⁵⁹ so weht das Gewand bei ersteren in organisch ondulierten Falten gerade so, als wäre es von einer Windbö erfasst nach oben geblasen worden. Daß die auf den Altargiebeln sich tummelnden Putten das Werk mehrerer Stuckateure gewesen sein muß, und Lorenzo Ottoni nicht, wie es die Dokumente glauben machen wollen, allein für sie verantwortlich gewesen sein kann, dürfte angesichts eines solchen Befundes außer Zweifel stehen. Man wird also schon allein deshalb die Möglichkeit

⁵⁷ Siehe unten Anm. 104, 105.

⁵⁸ Die Dokumente zu Ottonis Beteiligung an der Ausstattung von S. Silvestro in Capite wurden von Irving Lavin publiziert (»Decorazioni barocche in San Silvestro in Capite a Roma«, *Bollettino d'arte*, 42 [1957], S. 44–49, hier S. 49, Nr. 33, 34.) Zu Lorenzo Ottoni siehe grundsätzlich Robert Enggass, »Laurentius Ottoni Rom. Vat. Basilicae Sculptor«, *Storia dell'Arte*, 15–16 (1972), S. 315–342; zuletzt Thomas Pickrell, »Maglia, Theodon and Ottoni at S. Carlo ai Catinari: a Note on the Sculptures in the Chapel of S. Cecilia«, *Antologia di belle arti*, n. s. 23/24 (1984), S. 27–37; Anthony Roth, »A Portrait Bust of Maffeo Barberini, Prince of Palestrina«, *Apollo*, 122 (1985), S. 24–31; Elena Bianca di Gioia, »Lorenzo Ottoni e Michel Maille: due bassorilievi marmorei per l'Ospizio Apostolico dei Poveri Invalidi al Museo di Roma«, *Bollettino dei Musei Comunali di Roma*, n. s. 3 (1989), S. 139–154; Peter Fusco, »A Portrait Medaillon of Pope Alexander VIII by Lorenzo Ottoni in the J. Paul Getty Museum«, *Burlington Magazine*, 139 1997, S. 872–876.

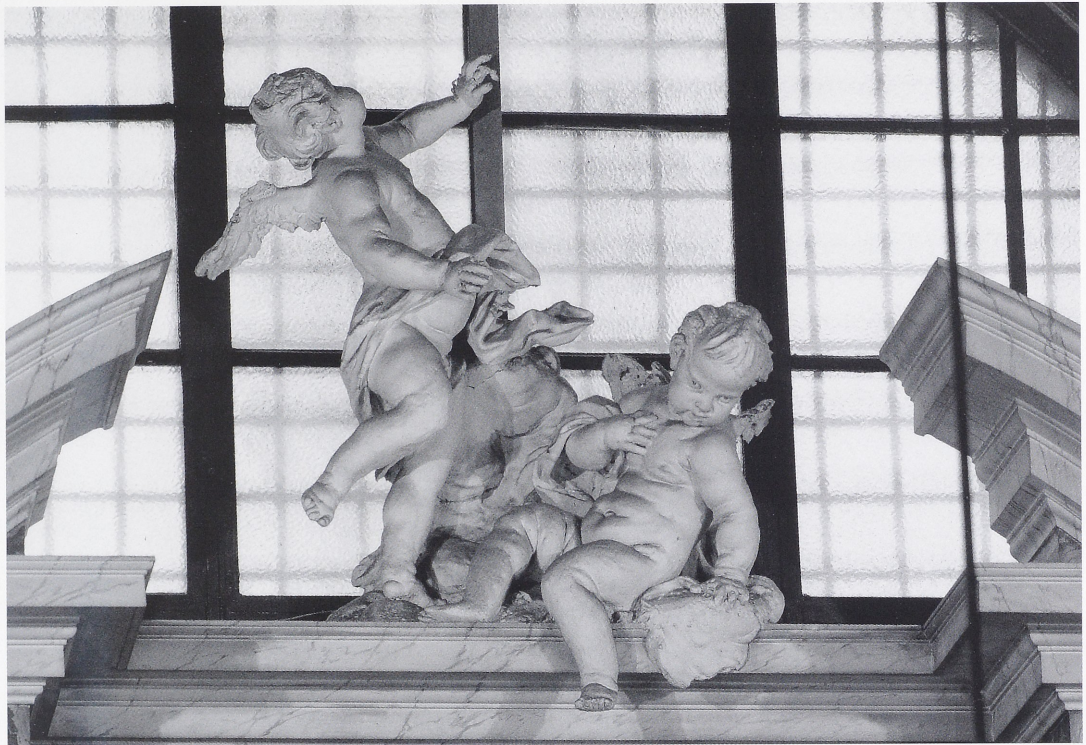
⁵⁹ Innerhalb des Ottoni-Oeuvres bietet sich bezüglich der Gewandbehandlung oder der Physiognomie zu dem rechten der beiden Putten beispielsweise der Vergleich mit dem rechten Putto am Grabmal der Christina von Schweden in St. Peter an.

⁶⁰ Vgl. ANDROSSOV 1992, S. 153.

⁶¹ Siehe unten Anm. 108.

⁶² Siehe unten Anm. 109, 110.

9. Lorenzo Ottoni, *Zwei Putten*. Rom, S. Silvestro in Capite, Cappella di S. Giuseppe



in Betracht ziehen müssen, daß Ottoni die Ausführung der Kapellenstuckaturen an Dritte delegiert hat. Daß sich unter ihnen auch Camillo Rusconi befand, dafür spricht nicht nur eine bei den Putten in der Cappella di S. Francesco ähnliche Gewandbehandlung wie bei den für Rusconi dokumentierten Engeln im linken Querhausarm (Abb. 8, 10), sondern auch, daß im Inventar Filippo Farsettis (auf das noch zurückzukommen sein wird) vom Modell eines »puttino in piedi che tiene la Croce, con due teste di Serafini, del Rusconi« die Rede ist, das so gesehen im Kontext der Kapellenausstattung von S. Silvestro in Capite entstanden sein könnte.⁶⁰

Einstimmigkeit zwischen den Rusconi-Viten und den Rechnungsbüchern herrscht schließlich wieder, was Rusconis Anteil am Altar des hl. Ignatius im Gesù anbetrifft, für den er die beiden Marmorengel über dem seitlichen Zugang zur Nebenchorkapelle schuf.⁶¹ Überschwänglich mit Lob bedacht (fol. 156–156v) waren sie für Fracassati gleichzeitig Anlaß, zu den Aposteln für S. Giovanni in Laterano überzuleiten, an denen er dann auch seine kunsttheoretischen Ideale veranschaulichte (fol. 156v–158v).⁶²

Nach Maßgabe der Kriterien wie *fondamento*, *grazia* und *intelligenza* erweisen sich Fracassati zufolge Rusconis Johannes, Andreas, Matthäus und Jakobus d.Ä. (Abb. 12) als den übrigen Aposteln im Langhaus von S. Giovanni in Laterano überlegen. Rusconi käme, so Fracassati, das Verdienst zu, die von Michelangelo, Bernini, Duquesnoy und Algardi vollbrachte Überwindung des Mittelalters in eine Periode hinübergerettet zu haben, in der diese Errungenschaften Gefahr liefen, an Bedeutung zu verlieren. Rusconis künstlerische

Eigenständigkeit, seine Fähigkeit, sich von Vorbildern frei zu machen und als Lehrmeister lediglich *Dio, e la natura* gelten zu lassen, hätte ihn mitunter sogar die bedeutendsten Werke der Skulptur übertreffen lassen. Vor allem das Verhältnis von Gewand zum darunter liegenden Körper und das ausgewogene Zusammenspiel der Gliedmaßen, die *proporzione*, lobte



10. Camillo Rusconi, *Stuckengel*. Rom, S. Silvestro in Capite, linkes Querhaus



11. Camillo Rusconi, Kopie nach dem Apoll vom Belvedere. Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro



12. Camillo Rusconi, Apostel Jakobus d. Ä. Rom, S. Giovanni in Laterano

Fracassati an den Skulpturen Rusconis und machte damit gleichzeitig deutlich, worin er die Fehlentwicklung der zeitgenössischen Skulptur zu erkennen glaubte. Die konstant hohe Qualität hätte laut Fracassati am Ende nicht unerheblichen Anteil an der wiedererlangten Vormachtstellung Roms, ein Rom, das dank Clemens XI. erneut aufwendige Tempel, Altäre, Bilder bzw. Statuen hervorbrächte.

Antikenkopien

Daß Fracassati ausgerechnet Rusconis Antikenkopien an den Anfang seiner Künstlervita stellte (fol. 145–146v), bekommt vor diesem Hintergrund seine Berechtigung, mußte ihm doch mehr noch als Pascoli, Della Valle oder Baldinucci daran gelegen sein, Rusconis Karriere dort beginnen zu lassen, wo auch die Wurzeln Roms lagen. Diesem Ansatz

verdankt man es, daß Fracassati über die Antikenkopien Rusconis ausführlicher noch referiert als Pascoli, der zwar den Laokoon als Modell beschreibt, im Zusammenhang mit dem Apollo vom Belvedere und dem Herkules Farnese aber lediglich von Kopien spricht, die Rusconi im Auftrag eines Engländers und des Marchese Pallavicini angefertigt haben soll.⁶³ Wenn man auch sie sich als kleinformatige Terrakottamodelle vorgestellt hat, dann nicht zuletzt deshalb, weil sich in der Ca' d'Oro in Venedig unter anderem Terrakottastatuetten des Apoll vom Belvedere (Abb. 11) und des Herkules Farnese erhalten haben, die einst Teile der Sammlung Filippo Farsetti waren, in dessen 1778 erstelltem Inventar sie mit einer Zuschreibung an Rusconi aufgeführt sind.

Fracassati bestätigt die Zuschreibung der Statuetten in Venedig nun insofern, als er die Kopie nach dem Herkules Farnese als kleinformatig beschreibt (»a ricopiare in piccolo il fa-

moso Ercole Farnese«, fol. 145) und die Kopie nach dem Apoll (Abb. 11) als Tonmodell angibt (»Creta, con cui ne formò il piccolo modello«, fol. 146). Darüber hinaus erwähnt er als einziger der Rusconi-Biographen einen Torso vom Belvedere (fol. 146v), bei dem es sich nur um die ebenfalls aus der Farsetti-Sammlung stammende Statuette in der Ca' d'Oro in Venedig handeln kann, wird doch auch sie schon im Inventar von 1778 mit einer Zuschreibung an Rusconi geführt (Abb. 13).

Angesichts dessen, daß offensichtlich eine ganze Serie kleinformatiger Terrakotta-Modelle aus dem Rusconibesitz in die Sammlung Filippo Farsettis gelangt war,⁶⁴ ist man versucht, auch hinter der Statuette des Laokoon in der Ca' d'Oro die von Pascoli und Fracassati erwähnte Kopie Rusconis zu vermuten, dies um so mehr, als Fracassatis »figura di Laocoonte« (fol. 145v) tatsächlich an jene isolierte Figur des Vaters denken läßt, wie sie sich in Venedig erhalten hat. Schließlich berichtet Fracassati (fol. 146) noch von einer Pascoli unbekannt gebliebenen Kopie Rusconis nach dem Antinous, bei der es sich nur um eine Kopie nach dem berühmten Antinous vom Belvedere gehandelt haben kann. Von ihr fehlt leider jede Spur.

Mit dem Herkules Farnese, dem Apoll vom Belvedere, dem Torso vom Belvedere, dem Laokoon und dem Antinous vom Belvedere befanden sich Terrakottakopien nach den bedeutendsten antiken Statuen im Besitz Camillo Rusconis, eine Antikensammlung *en miniature* sozusagen, die er, der schon während seiner Anfänge in der Ferrata-Werkstatt einiges Talent im Anfertigen von Teilkopien nach berühmten Statuen bewies,⁶⁵ sich im Lauf der Jahre angeeignet hat.



13. Camillo Rusconi, Kopie nach dem Torso del Belvedere. Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro

Hinsichtlich ihrer Funktion – und damit sei auf die von Pascoli erwähnten Kopien für den Engländer und Niccolò Maria Pallavicini zurückgekommen – erweist sich ein bislang wenig beachteter Hinweis in John Brevals Erinnerungen als aufschlußreich, aus denen hervorgeht, daß besagte Figuren nicht aus Terrakotta, sondern aus Marmor waren.⁶⁶ Bei den Terrakottastatuetten in der Ca' d'Oro handelt es sich also nicht, wie bislang angenommen, um jene von Pascoli erwähnten Auftragsarbeiten, sondern um die von Fracassati angeführten Werkstattmodelle. Fracassati und Pascoli müssen mit anderen Worten zwei unterschiedliche Ausführungen

⁶³ »E particolarmente un Ercole tratto del celebre de' Farnesi per un Inglese, che veduto dal mentovato marchese Pallavicini, ne volle egli pure per se altro simile; e volle ancora un Apollo che trasse Camillo dal famoso di Belvedere, i quali dopo sua morte furon co' nominati quattro putti a caro prezzo venduti, e trasportati in Inghilterra. Quello però dell'Inglese restò lungo tempo in man di Camillo; perchè l'Inglese non ritornò più in Roma, ed avendo guadagnata la caparra Camillo, il vendè a un Genovese, che lo mandò parimente in Inghilterra«, vgl. PASCOLI 1992, S. 361; zu Rusconis Antikenskopien siehe auch Martin (wie Anm. 25), S. 50–52.

⁶⁴ Von den im Farsetti-Inventar Rusconi zugeschriebenen Terrakotten haben sich die Kopien nach dem Apollo vom Belvedere, dem Torso vom Belvedere und dem Herkules Farnese in der Ca' d'Oro in Venedig erhalten. Der »Papa Gregorio XIII. del Rusconi« wird mit der Statuette im Museo di Roma identisch sein und das »Deposito di Gregorio XIII. del Rusconi« mit dem Terrakottamodell in der St. Petersburger Eremitage (siehe hierzu MARTIN 1998, S. 82, 86). Nichts ist hingegen bekannt über den Verbleib des bereits zur Sprache gekommenen »Puttino in piedi che tiene la Croce, con due teste di Serafini, del Rusconi« (Anm. 60), ebenso wenig wie über den »Puttino suo compagno, del Rusconi« oder den »S. Giovanni Evangelista, del Rusconi«; siehe hierzu grundsätzlich ANDROSSOV 1992, S. 141–153, hier die Faksimile-Seiten 19, 22, 23, 25).

⁶⁵ »Ercolo Ferrata [...] che se ne servì per fargli modellare alcune mani, ricavandole dalle più belle statue dell'Algardi e del Bernino, de' quali modelli si voleva servire per suo studio; e questi riuscirono di tanta perfezione che da essi se ne formarono i gessi, i quali e pittori e scultori fecero a gara di avere per prevalersene all'occorrenza«, DELLA VALLE 1732, S. 312.

⁶⁶ Siehe oben Anm. 63; »Among the rest of his [i. e. Camillo Rusconis] admirable Works, I was made to observe a small Copy he had taken in Carrara Marble, of the famous Farnesian Hercules, for an English Nobleman«, John Breval, *Remarks on Several Parts of Europe Relating Chiefly to their Antiquities and History. Collected upon the spot in Several Tours since the Year 1723*, London 1738, S. 125.

vor Augen gehabt haben, als sie auf Rusconis Kopien nach dem Apoll vom Belvedere und dem Herkules Farnese zu sprechen kamen. Die Terrakottafiguren erfüllten so gesehen nicht nur die Aufgabe von Werkstattmodellen, sondern dienten gleichzeitig auch als Vorbilder für spätere Marmorrepliken – eine Feststellung, die nicht zuletzt auch im Zusammenhang mit Camillo Rusconis Berliner Faun interessant ist, der sich als Kopie nach einer allem Anschein nach in der Rusconi-Werkstatt ergänzten antiken Statue erwies.⁶⁷

Darüber hinaus bringen diese Modelle – und damit hatte Fracassati sicherlich recht – grundsätzlich auch Rusconis Interesse an antiken Figurentypen und Gewandmotiven zum Ausdruck. Nirgends wird dies deutlicher als bei Rusconis kolossalem Jakobus d. Ä., dem ein nur in der Armhaltung und in der Kopfwendung variiertes Figureschema des Apolls vom Belvedere zugrundeliegt (Abb. 11, 12). Wie unmittelbar sich das Vorbild des Apoll vom Belvedere *de facto* niedergeschlagen hat, läßt übrigens ein Dokumenteneintrag durchblicken, demzufolge Rusconi die Apostelstatue zuerst als Nacktfigur angelegt habe, um dann in einem zweiten Schritt das Gewand darum zu drapieren.⁶⁸ Das »nackte« Modell des Jakobus d. Ä., von dem in diesem Dokument die Rede ist, muß dem Apoll vom Belvedere letztlich so ähnlich gewesen sein, daß Rusconi im Grunde eben-

sogut die heute in Venedig befindliche Terrakottakopie hätte verwenden können, um seine Gewandstudien daran zu betreiben.

Ein im Umgang mit antiker Skulptur erfahrener, in der mittleren Schaffensperiode regelmäßig auf dem Gebiet der Kleinplastik tätig und im Umgang mit Marmor versierter Camillo Rusconi ist es also, den Fracassati Clemens XI. präsentierte, ein sowohl mit zeitgemäßen Stiltendenzen, als auch mit antiken Vorbildern vertrauter Bildhauer, der zu den allergrößten Hoffnungen Anlaß gab. Viel Zeit sollte dem seinerzeit bereits über sechzigjährigen Rusconi zu diesem Zeitpunkt freilich nicht mehr bleiben. Das monumentale Relief mit der Glorie des hl. Franz Regis für Madrid,⁶⁹ das Grabmal für den polnischen Kronprinzen Alexander Sobieski in S. Maria della Concezione⁷⁰ und den Bozzetto für einen Kuppelzwickel in Ss. Luca e Martina⁷¹ konnte er zu Lebzeiten noch vollenden, während er den Berliner Faun unvollendet⁷² und die Figur des hl. Ignatius für S. Peter bei seinem Tod am 9. Dezember 1728 als *modello* zurücklassen mußte.⁷³ Mit aufwendigen Leichenfeierlichkeiten beigesetzt⁷⁴ und durch die Aufstellung seiner Porträtbüste im Pantheon geehrt (Abb. 1),⁷⁵ wurde ihm wenigstens jetzt jene Anerkennung zuteil, die ihm zu Lebzeiten so lange versagt geblieben war.

ORAZIO FRACASSATI: LA GRATITUDINE DELLE BELLE ARTI

Im Hinblick auf eine bessere Verständlichkeit des Dokuments wurden Orthographie und Interpunktion den heute gängigen Normen angepaßt. Schreibfehler, die offensichtlich daraus resultieren, daß es sich bei dem Dokument um eine Abschrift handelt, wurden ebenfalls verbessert.

La gratitudine delle belle arti, o sia rendimento di grazie alla santità di nostro Signore Clemente XI Pont. Ottim. Mass. per la croce di Cavaliere di Cristo e pensioni conferite a Camillo Rusconi celebre scultore milanese, orazione dell'abate Orazio Fracassati dell'una e l'altra dottore bolognese presentata a Nostro Signore nell'atto di visitare il Deposito di Gregorio XIII che sta facendo il sud.o Rusconi e dedicata all'Em.o, e R.mo Sig.r Card. Giacomo Boncompagni Arcivescovo di Bologna

(Biblioteca Apostolica Vaticana, Fondo Boncompagni Ludovisi, Ms. K 19, foll. 135–178)

1743v| Sono già scorsi sette lustri dacché il nostro glorioso scultore non mediocremente introdotto nell'arte si partì dalla sua patria 1744| di Milano,⁷⁶ che fu sempre un fecondo seminario di eccellenti scultori, e se ne venne in Roma, per pascere l'avidò e studioso suo genio con le diligenti osservazioni sopra le più rinomate statue antiche e moderne, che qui più che in qualunque altra parte del mondo, o dalla temuta potenza degl'imperatori, o dalla venerata autorità de' pontefici nel corso di tanti secoli radunate, felicemente si trovano. Et, oh, qual sollecita brama d'imitare opere cotanto perfette occupava l'animo suo! Stava egli sovente i giorni interi con immobil sguardo i più perfetti e mirabili contorni di quegl'eccellenti lavori considerando, scordandosi tal'ora di sumministrare a se stesso ciò, che richieggono le comuni indigenze di nostra frale natura. Quindi è, che con intrepida 1744v| costanza sostenne il fastidioso impegno de' fervorosi suoi studii, né lo ritardò l'incommodo, né lo indebolì la fatica, né lo spaventò il pericolo della propria salute,⁷⁷

⁶⁷ Vgl. Martin (wie Anm. 2); *Art in Rome* (wie Anm. 5), Kat. Nr. 153.

⁶⁸ »Per havere formato il Nudo del detto San Giacomo p. fattene due getti p. servitio dell'opera (16. November 1716)«, zitiert nach CONFORTI 1977, Dok. L. 12, S. 427.

⁶⁹ Vgl. Ursula Schlegel, »Alcuni disegni di Camillo Rusconi, Carlo Maratta e Angelo de' Rossi«, *Antichità viva*, 8 (1969), S. 28–41, hier S. 32f.; ENGGASS 1976, S. 92; Frank Martin, »Two Angels by Bernardino Cametti in Madrid«, *Burlington Magazine*, 142 (2000), S. 104–107.

⁷⁰ ENGGASS 1976, S. 103f.

attendendo unicamente come que' generosi conquistatori del vello d'oro, più alla gloria del termine che alla fatica del mezzo. Veniva egli da un'impaziente brama sollecitato all'imitazione di que' grand'uomini, che furono di nobile et eccellente ingegno e che, all'altra vita passati, hanno lasciato però impressa ne' marmi l'eterna memoria delle felici industrie. Loro, non v'essendo cosa che più vaglia a risvegliare e provocare i nostri desiderii, anziché maggiormente aggiunga lena ai pensieri e forza alla mente, che il vedersi avanti a gl'occhi gl'altissimi voli l[145] di que' fortunati intelletti, che nelle opere dopo di loro lasciate, hanno tenuta occupata la maraviglia di tutti i secoli.

Che però per bene assicurarsi la speranza de' suoi progressi, si pose con esattissima diligenza a ricopiare in piccolo il famoso Ercole Farnese,⁷⁸ che è il più perfetto umano composto che sia mai stato formato da greco scarpello, e che per una sì lunga serie di lustri si è sempre costantemente mantenuta la fama di essere una delle più singolari maraviglie dell'arte. Quanto felicemente gli riuscisse una sì difficile imitazione io cederò volentieri l'impegno di ridirlo a que' tanti professori che l'hanno veduto ed ammirato: anzi si sono tro-

vati astretti a confessare, che se il greco artefice avesse dopo di l[145] sé lasciato il piccolo modello di sì grand'opera sarebbesi per certo confusa questa copia con quell'originale.

Né men glorioso fu il coraggio con cui s'accinse a ricopiare la tanto risentita et attuosa figura del Laocoonte,⁷⁹ che è una delle più rinomate opere che vanti la greca industria ed in cui impiegarono a gara gl'ultimi sforzi del lor consumato sapere tre de' più famosi scultori⁸⁰ per cui ne andasse già superba la Grecia. E pure chiunque nella privata casa del nostro Rusconi vede la sudetta di lui manifattura, poco curante di far schiudere i pigri cancelli del famoso Cortile di Belvedere, chiama fortunata e contenta la sua curiosità, perché tutte le sue pretensioni vengano pienamente l[146] ad appagarsi nella perfezione d'un ritratto tanto simile ad un sì difficile et inimitabile originale.

Così pure per brama di sempre più avvanzarsi passando dalla terribile azione del Laocoonte alla graziosa e vaga struttura del tanto celebre Apollo⁸¹ di questo ne imitò egli così bene la dolce ed elegante simetria, che quell'industrie creta con cui ne formò il piccolo modello farà sempre un

⁷¹ PASCOLI 1992, S. 362; siehe auch Karl Noehles, *La chiesa di Ss. Luca e Martina nell'opera di Pietro da Cortona*, Rom 1969, S. 361, Dok. Nr. 150.

⁷² Vgl. PASCOLI 1992, S. 362; Martin (wie Anm. 2).

⁷³ Ein rührendes Zeugnis vom vertrauten Umgang mit Rusconi legt Pascoli geradezu intime Schilderung ab (PASCOLI 1992, S. 362f.), wie Rusconi sich noch an seinem Todestag mit dem Entwurf dieser Figur auseinandersetzte: »Svegliossi la medesima mattina degli 8 avanti giorno, e seguitando a stare a letto, riandava col pensiero il terzo modello di cera, che fatto aveva della detta statua di S. Ignazio; e parendogli, tuttocchè due altri, come testè narra i ne avesse fatti, di non essersi neppure in questo abbastanza soddisfatto, si levò, e cominciandogli a stare appresso, lo ridusse finalmente all'intero suo gusto, e disse egli stesso primacchè lasciasse di lavorarvi, che n'era contentissimo«. Zur Entstehungsgeschichte der Statue vgl. ENGGASS 1976, S. 104, bzw. S. 208.

⁷⁴ »Questa mattina si fecero solenni esequie al defonto cavaliere Camillo Rusconi nella chiesa de' padri cappuccini, dove avea dichiarato di essere sepolto, con l'assistenza de' gl'accademici di S. Luca e de' fratelli della compagnia de' Virtuosi nella Rotonda. La chiesa era parata di lutto con arma con la corona sopra la porta«, Valesio (wie Anm. 3), Bd. 4, S. 1027f. Rom, Protomoteca Capitolina, vgl. *Il Settecento a Roma* (Ausstellungskatalog), Rom 1959, Kat. Nr. 574, bzw. ENGGASS 1976, S. 209; bezüglich der Organisation der Nischen im Pantheon siehe auch die Dokumentenverweise bei Susanna Pasquali, *Il Pantheon. Architettura e antiquaria nel Settecento a Roma*, Modena 1996, S. 47, Anm. 21.

⁷⁶ Camillo Rusconi kommt am 14. Juli 1658 in Mailand zur Welt und wird dort am 16. Juli auf den Namen Bonaventura Camillo Rusconi getauft, vgl. Olsen (wie Anm. 2), S. 250, Anm. 1. Mit »non mediocremente introdotto nell'Arte« dürfte Fracassati auf Rusconis Mailänder Lehrer Giuseppe Rusnati anspielen, der auch bei PASCOLI 1992, S. 359, DELLA VALLE 1732, S. 311, und BALDINUCCI 1975, S. 88, Erwähnung findet. Zu Giuseppe Rusnati siehe grundsätzlich Simonetta Coppa, »Per il Rusnati«, *Arte Lombarda*, 41 (1974), S. 130–144; eadem, »Due schede per la scultura lombarda tra seicento e settecento«, *Arte Lombarda*, 49 (1978), S. 37–40; Marilisa di Giovanni Madruzza, *Il Settecento lombardo*, hg. v. Rossana Bossaglia u. Valerio Terraroli (Ausstellungskatalog), Mailand 1991, S. 324f.

⁷⁷ Fracassati könnte hier auf einen Schlaganfall anspielen, der Rusconi im Alter zwischen 35 und 40 Jahren ereilte (PASCOLI 1992, S. 364, bzw. DELLA VALLE 1732, S. 314) und sein Gesicht durch eine halbseitige Lähmung zeichnen sollte. Diese Behinderung ist sowohl auf der Porträtzeichnung Filippo Della Valles zu sehen (siehe *A Scholar Collects. Selections from the Anthony Morris Clark Bequest*, hg. v. Ulrich W. Hiesinger u. Ann Percy, Philadelphia Museum of Art 1980, Kat. Nr. 20; *Italian Portrait Drawings*, hg. v. Adelheid M. Gealt [Ausstellungskatalog], Bloomington 1983, Kat. Nr. 39; Nicholas Turner, »The Gaburri/Rogers Series of Drawn Self-Portraits and Portraits of Artists«, *Journal of the History of Collections*, 5 (1993), S. 179–216, hier S. 206, Nr. 21), als auch bei der Porträtbüste Camillo Rusconis (s. oben, Anm. 75) von der Hand Giuseppe Rusconis (Abb. 1).

⁷⁸ Vgl. PASCOLI 1992, S. 361; die kleinformatige Kopie nach dem Herkules Farnese ist zu identifizieren mit einer Terrakottafigur in Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. 94; siehe ANDROSSOV 1992, Kat. Nr. 67. Zur antiken Figur und ihrer Rezeption s. HASKELL/PENNY 1981, Kat. Nr. 46; NEBENDAHL 1990, S. 50f.; *Lisippo. L'arte e la fortuna*, hg. v. Paolo Moreno (Ausstellungskatalog Rom), Monza 1995, Kat. Nr. 8. 10.

⁷⁹ Vgl. PASCOLI 1992, S. 360; die Kopie nach dem Laokoon ist eventuell zu identifizieren mit einer Terrakottafigur in Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro in Venedig, inv. 96; vgl. ANDROSSOV 1992, Kat. Nr. 69.

⁸⁰ Fracassati bezieht sich hier auf Plinius, demzufolge die Statuengruppe das Werk des Hagesandrus, Polidorus und Athenodorus von Rhodos war, vgl. Plinius, *Naturalis historiae*, XXXVI, 37.

⁸¹ Vgl. PASCOLI 1992, S. 361; die kleinformatige Kopie nach dem Apollo vom Belvedere ist zu identifizieren mit einer Terrakottafigur in Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. 93; vgl. ANDROSSOV 1992, Kat. Nr. 66. Zur antiken Figur und ihrer Rezeption siehe HASKELL/PENNY 1981, Kat. Nr. 8; NEBENDAHL 1990, S. 40f.; siehe auch die Beiträge von Nikolaus Himmelmann, Matthias Winner und Steffi Roetgen in *Il Cortile delle Statue. Der Statuenhof des Belvedere im Vatikan. Akten des Internationalen Kongresses zu Ehren von Richard Krauthheimer*, Rom 21.–23. 10. 1992, hg. v. Matthias Winner, Bernard Andreae, Carlo Pietrangeli, Mainz 1998.

glorioso contrasto alla preziosità di quel celebre marmo. Ma per tema di non recar soverchio tedio a chi m'ascolta, lasciarò di descrivere il glorioso studio ch'ei fece sopra la mirabile struttura della tanto celebre statua dell'Antinoo,⁸² come pure tacerò le indefesse premure della sua applicazione nel ricopiar che fece l146v con tanta felicità il famoso Torso di Belvedere,⁸³ che è la più perfetta idea dell'umano composto, e che servirà sempre di regola infallibile ai professori di quest'arte.

E qui riflettasi, che laddove altri avrebbe trovato con che spaventare le speranze de' proprii avvanzamenti, col pensiero di non poter mai giugnere ad uguagliare il compiuto magistero d'opere tanto perfette, egli anzi rinvigoriva e rinforzava i proprii desiderii con la generosa considerazione che per molto che quegli acclamati maestri s'avanzassero in quest'arte, non restò però mai da niuno occupato il posto della suprema eminenza; onde altri non potesse ai proprii indefessi sudori farne sperar la conquista. Anzi tanto maggiormente infiammandosi nell'amore di sì malagevole professione, quanto più gagliardi erano gl'ostacoli che se gli paravano d'avanti, confortò la costanza delle sue liberali fatiche, con la sicura speranza de' suoi gloriosi progressi. Conciosiacché, se le difficoltà che accompagnano le virtù, rendono il loro pregio maggiore, e se quelle che portano seco più vivi tormenti sono le più belle, doverassi perciò concludere che la scoltura debba essere stimata la più gloriosa fra tutte l'arti, perché è la più difficile e trova de' contrasti quasi insuperabili.

Tra le opere, dunque, che cominciarono a rendere segnalato il valore del nostro Camillo Rusconi, quell'una ora parmi dovere accennare ch'egli ne' primi anni dopo la sua venuta in Roma espose l147v nel magnifico tempio di S. Ignazio, vedendosi nelle quattro nicchie, che fanno nobil prospetto all'insigne deposito del gran Pontefice Gregorio XV⁸⁴ le quattro Virtù, che poco maggiori del naturale: benché come non scolpite in marmo restino inferiori nella materia alla preziosità di quella gran mole di scelti marmi, nella disposizione però delle figure, nella spiritosa attitudine delle medesime, nella grazia dei volti, nella fedeltà dei con-

torni, nella nobiltà dei panneggiamenti, per certo nulla cedono alle tante statue che a render magnifico il gran sepolcro copiosamente concorrono.

E qui conviene che mi confessi sopraffatto da un'indicibile confusione, nel riflettere che quest'opera, in cui egli l148l mostrò così adeguata sufficienza, e che restò esposta in uno de' più magnifici templi che concorrino a render santamente maestosa questa gran città, lo ritenesse poi tanto tempo fuori della memoria degl'uomini che niun'altra commission gli venisse di operare, quasi che fosse riputato per uomo di poca capacità, o di ordinaria o mezzana intelligenza, ma pure anche in ciò ho trovato motivo di consolare le mie inquietudini con la considerazione o della di lui moderazione, che sotto il velo della sua modestia il proprio saper nasconde, o dell'altrui invidia, che spargea tenebre sopra i raggi della crescente sua gloria. Ed, oh, se io possedessi lume e vigor d'eloquenza sufficiente alla pura e nuda descrizione di quella l148v sua tanto ritrosa modestia, ch'egli ellesse per indivisibil compagna del suo valore; abbenché quand'anche potessi, ne tacerei il racconto per non accrescer tormento a' suoi gelosi riguardi, lascierò dunque ad altri, che con lui hanno più a lungo trattato, il ridirne i più scelti et onorati pregi. Questo solo io dirò, di cui ne ha egli espresso meco il suo sentimento più volte, avere egli sempre avuti in grande avversione coloro, che gonfi d'una vana presunzione del loro corto sapere, assordano l'aria non meno con le proprie lodi che con la maledicenza degl'altri, a guisa di que' torrenti, che precipitosamente scendendo dai monti e cozzando co' i sassi, rumoreggian d'ogn'intorno sì forte, che alle altrui l149l orecchie fan credere di portare non un torrente d'acqua, ma un mare, e pur molte volte, benché vantino aver letto d'un miglio, non si trovano aver fondo d'un palmo.

Con tutto ciò non poté mai tanto la virtù di questo grand'uomo nascosta restare che non ne trappellasse di fuori

⁸² Der Antinous wird in den übrigen Rusconi-Viten nicht erwähnt und konnte bislang auch nicht identifiziert werden. Obschon von Fracassati nicht näher beschrieben, kann es sich im Grunde nur um eine Kopie nach dem seit seiner Auffindung vielbewunderten Antinous des Belvedere handeln. Zur antiken Figur und ihrer Rezeption siehe HASKELL/PENNY 1981, Kat. Nr. 4; NEBENDAHL 1990, S. 42f.

⁸³ Die Kopie nach dem Torso del Belvedere wird in den übrigen Rusconi-Viten nicht erwähnt. Sie ist wahrscheinlich mit einer Terrakottastatue in Venedig, Galleria Giorgio Franchetti alla Ca' d'Oro, inv. 95 zu identifizieren; vgl. ANDROSSOV 1992, Kat. Nr. 68. Zum antiken Torso und seiner Rezeption siehe HASKELL/PENNY 1981, Kat. Nr. 80; NEBENDAHL 1990, S. 43–47; siehe auch die Beiträge von Raimund Wünsche und Gunter Schweikhart in *Il Cortile delle Statue* (wie Anm. 81).

⁸⁴ Vgl. PASCOLI 1992, S. 361; DELLA VALLE 1732, S. 317f.; BALDINUCCI 1975, S. 93; siehe auch ENGGASS 1976, S. 95.

⁸⁵ Vgl. PASCOLI 1992, S. 360; DELLA VALLE 1732, S. 314; BALDINUCCI 1975, S. 90; siehe auch ENGGASS 1976, S. 98. Über die Entstehungsgeschichte des Fabretti-Grabmals berichtet Giovan Mario Crescimbeni recht ausführlich in seinen *Notizie istoriche degli Arcadi morti*, Rom 1720, Bd. 1, S. 102f. Daraus geht hervor, daß für S. Maria sopra Minerva als Standort das Grab des dort ebenfalls beigesetzten Bruders maßgeblich war, und daß die Finanzierung der Neffe Gasparo Fabretti übernommen hat («Si elesse egli la Sepoltura nella Chiesa di S. Maria, che appellano sopra Minerva, a contemplazione delle ceneri, quivi serbate, di Stefano suo fratello, morto al tempo della Peste, sotto il Pontificato di Alessandro VII. nella qual Chiesa Gasparo Fabbretti suo Nipote, Sargente Maggiore dell'Armi dello Stato di Urbino; e ora Capitano della Cavalleria Pontificia al Pò, fece alzare un nobile, e magnifico Sepolcro colla di lui effigie in marmo, in quella parte appunto, che Raffaello, vivendo, s'era destinata: e per ornarlo di tale iscrizione, che fosse degna al possibile di un dottissimo Interprete di tante Inscrizioni, Io, che altresì aveva sopranteso alla fabbrica del Sepolcro, me ne presi la cura; e, col parere dell'eruditissimo Filippo Buonarroti Senator Fiorentino, vi feci intagliar la sequente». Teile der Erbangelegenheiten Fabrettis finden sich im Archivio di Stato di Roma, Ufficio 9 (Abinantes), Februar/März 1700).

qualche splendore, per cui l'eccellenza del suo mirabil ingegno in qualche parte non si manifestasse, et allora fu quando al piissimo et eruditissimo canonico Fabretti nell'antica chiesa della Minerva⁸⁵ fu egli destinato a formare un angusto, e brieve sì, ma così ben'esequito deposito, che nulla più di compiuto e di bello in piccol spazio restringere poteasi. Rappresentò egli vivamente l'effigie del sudetto canonico, intorno 149v| a cui pose due vaghi e leggiadri bambini, che con tanta grazia spargono dagl'occhi lagrime innocenti e sincere, ed in atto così espressivo di dolersi hanno tutte le parti de' loro

corpi ingegnosamente disposte, che obbligano i passeggeri ad accompagnare la viva ragione del loro tenerissimo pianto.⁸⁶

Né di minor vaghezza ed intelligenza è l'altro pur simile, che si vede nel tempio de' padri di S. Francesco a Ripa destinato a tener viva ne' posterì la memoria delle egregie doti di Monsignor Paravicino.⁸⁷ Contiene questo oltre il similissimo ritratto due graziosissimi bambini, che sostentano a vicenda la spoglia d'un cigno, che è lo stemma del defunto personaggio, vedendosi questi movere in atto graziosamente do-1150llente ciascheduna parte di que' piccoli e così ben contornati corpi, di modo che pare impossibile, che due sì vaghi e teneri bambini siano esciti dallo scabro e duro grembo d'un marmo, a forza di reiterati colpi di tagliente scarpello.

E perché in tal sorta di figure ha mostrato un particolare felicissimo talento, però ho stimato che non debbano nascondersi sotto un vile silenzio gl'inarrivabili quattro puttini bizzarramente rappresentanti le Quattro Stagioni dell'anno, che tanto bene incontrarono la dilicata e virtuosa approvazione del Marchese Pallavicini, che gliene ingiunse l'impegno, e che di continuo non meno per la singolarità d'una capricciosa ed espressiva invenzione, che per la inarrivabile morbidezza 1150v| e fedeltà de' contorni fanno un nobile incanto agl'occhi di chi nel riccamente ornato palazzo per vaghezza di vederli si porta.⁸⁸

Due simili leggiadrissimi bambini, uno de' quali esprime il Verno, l'altro la Primavera,⁸⁹ si trovano presso Monsig. Fiscale,⁹⁰ il quale da gran tempo, essendo con la scorta del suo bon gusto e del suo finissimo giudizio arrivato a conoscere la profonda intelligenza di questo grand'uomo, ha sempre avuta egualmente della stima pel suo valore e dell'affetto per la di lui persona. Si ammira inoltre presso del medesimo, espressa in bronzo la favolosa azione del ratto di Proserpina,⁹¹ e quivi si vede il rissentito e muscoloso torso del

⁸⁶ Laut DELLA VALLE 1732, S. 314, stammen just die von Fracassati am Fabretti-Grab gepriesenen Putten nicht von Rusconi: »ma in questo deposito non iscolpi il Rusconi altro che il ritratto [...] e i due putti che posano sopra un architrave, sono fattura d'un altro artefice«. Versteht man Baldinuucci Kommentar zu diesem Grabmal richtig, so wäre die Büste noch zu Lebzeiten Fabrettis entstanden und schon damals für das spätere Grabmal bestimmt gewesen: »Scolpi anche in marmo il ritratto al vivo di Monsignor Fabbretti [...] con due putti che lo sostengono: da collocarsi, dopo la sua morte, sopra il suo deposito fatto da altro architetto«, BALDINUCCI 1975, S. 90.

⁸⁷ Vgl. PASCOLI 1992, S. 360; DELLA VALLE 1732, S. 314; BALDINUCCI 1975, S. 90; siehe auch ENGGASS 1976, S. 97f.

⁸⁸ Vgl. PASCOLI 1992, S. 360; DELLA VALLE 1732, S. 314f.; BALDINUCCI 1975, S. 90f. Ursprünglich waren die vier Figuren für jenen Raum im Palast Niccolò Maria Pallavicinis bestimmt, in dem sich neben einer Büste Marattis auch das berühmte Doppelporträt des Malers mit dem Marchese (Abb. 7) befand (vgl. RUDOLPH 1995, S. 224, Nr. 254–257). 1721 wurden die vier Kleinplastiken dort noch von Edward Wright gesehen (s. oben Anm. 45). Gegen die Annahme Stella (RUDOLPH 1995, S. 143), die vier Skulpturen wären noch in Rom an den Engländer Humphrey Edwin verkauft worden, könnte übrigens sprechen, daß Baldinuucci sie im Vergleich zu den übrigen Rusconi-Biographen sehr viel detaillierter beschreibt, was er bevorzugt dann tat, wenn er die Objekte aus eigener Anschauung kannte. Heute befinden sich die vier Figuren in Windsor Castle (Royal Collection of Her Majesty Queen Elisabeth II); zum Verbleib der vier Skulpturen nach dem Tod Pallavicinis s. Martin (wie Anm. 25), S. 58–62. Den Erfolg der Figuren belegen ihre zahlreichen Repliken und Kopien. Bartolomeo Cavaceppi besaß eine vollständige Serie der vier Jahreszeitenputti, die von einem Schüler Rusconis ausgeführt und vom Meister selbst noch mit letzten Korrekturen versehen worden sein soll (»Le Quattro Stagioni fatte da Camillo Rusconi, cioè copiate da un istesso scholare ma bensì ritoccate dal'istesso Camillo Rusconi«, vgl. »Elenco dei modelli e bozzetti in terracotta dello studio Cavaceppi«, in: *Lo studio Cavaceppi e le collezioni Torlonia*, hg. v. Carlo Gasparri u. Olivia Ghiandoni (*Rivista dell'Istituto Nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 16 [1993], S. 226, Nr. 87). In einem von Carlo Albacini und Giovanni Pierantoni angefertigten Inventar des Palazzo Rondinini findet sich 1809 ebenfalls eine Kopie von Rusconis Primavera-Putto aufgelistet (»segue altro Sgabbello, vi è posto una copia delle Quattro Stagioni del Cavalier Rusconi rappresentando la Primavera«, zitiert nach Luigi Salerno, *Palazzo Rondinini*, Rom 1965, S. 310). Als Gartenfiguren geschaffene Kopien der Serie haben sich in Rom, Magazzino delle Belle Arti erhalten (ehemals Rom, Villa Torlonia, vgl. Olivia Ghiandoni, »La decorazione scultorea della Villa Torlonia sulla Via Nomentana«, *Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte*, 16 (1993), Kat. Nr. A. 23–26). Im Magazin des Museo di S. Agostino in Genua und im Palazzo Baronale in Oriolo Romano, im Palazzo Baronale finden sich ebenfalls Kopien des »Winters« (auf letzteres machte mich Jennifer Montagu aufmerksam). Jüngst wurden Terrakottakopien des »Frühlings« und des »Herbstes« in der Galerie Patrice Bellanger, Paris, zum Verkauf angeboten, s. *Burlington Magazine*, 138 (1996), Nr. 1125.

⁸⁹ Die beiden Figuren, bei denen es sich allem Anschein nach um Repliken der entsprechenden Jahreszeitenallegorien (s. oben Anm. 88) handelt, werden mit den von PASCOLI 1992, S. 361, referierten »due putti« und der von BALDINUCCI 1975, S. 95, beschriebenen »primavera« identisch sein; siehe hierzu auch oben S. 515.

⁹⁰ Zu »Monsignor Fiscale« und seiner möglichen Identifizierung mit Niccolò Jacovacci siehe oben S. 514.

⁹¹ Vgl. PASCOLI 1992, S. 361; DELLA VALLE 1732, S. 315; BALDINUCCI 1975, S. 90. Die Terrakottagruppe war Rusconis *pièce de présentation* für seine Aufnahme in die Accademia di San Luca: »Fu dato il possesso alli Sig.ri Camillo Rusconi Milanese Scultore e Gio: Paolo Melchiorri Romano Pittore, havendo l'uno e l'altro dato il solito giuram., et in conformità dello statuto portati l'uno un Rilievo, è Gruppo di due figure rappresentanti il Ratto di Proserpina; e l'Altro un quadro depintovi li SS. Giovanni, e Paolo, li quali furono consegnati per la Custodia«, Archivio dell'Accademia di San Luca, vol. 46 A, fol. 83 (9. Oktober 1707). Valentino Martinelli (»Due modelli di Camillo Rusconi ritrovati«, *Commentari*, 4, 1953, S. 231–241) schlug vor, das Modell zu dieser Figurengruppe mit einer Terrakottagruppe in einer römischen Privatsammlung zu identifizieren. Infolgedessen wurde eine davon abhängige Bronzegruppe 1968 als das Werk Camillo Rusconis

feroce Plutone, che con le forti, e |151| nerborute braccia stringe la bella e sbigottita Proserpina, ed è così viva del furore di quello e del timore di questa, la tetra rappresentazione, che mette in un amabile orrore la curiosità degl'altrui sguardi; conserva più egli un busto di marmo che accompagna un'altro antico,⁹² che non ha altro pregio con cui possa vantarsi superiore all'opera del Rusconi, che quello dell'antichità. In casa pure dello stesso, come il più onorevole e pregiato ornamento di quella si vede un crocefisso Redentore formato in bronzo,⁹³ nella di cui manifattura s'impiegarono a gara le più felici industrie delle sue mani e le più devote intenzioni della sua mente, cavando questi a viva forza a chi lo mira, lagrime di tenerezza |151v| dagl'occhi e sospiri di compunzione dal cuore.

Un'altro simile Amor Crocefisso in un ben degno pregio si tiene da Francesco Elmi,⁹⁴ e trovasi questo gettato in argento, in cui non cede punto alla preziosità della materia l'eccellenza del lavoro.

Ma troppo è lunga la serie di coteste sue gloriose operazioni, et io a gran fatica potrei scorrerle co'gli occhi, nonché descriverle con la lingua, che però converrà che io adori di passaggio quella bellissima Nunziata, che scolpita in argento nelle imperiali stanze di Vienna rende superbi i muri di quella gran reggia, e mette tutta in fasto la divozione di que' regnanti.⁹⁵ Obligarei l'altrui pietà a fisar gl'|152|occhi almen per un poco sopra quell'orrida maestà del morto Salvatore che steso sopra la bara ha gl'angeli di pace intorno, che amaramente piangono; tal nobil lavoro, formato pure in argento,

auf dem Kunstmarkt verkauft, s. *Burlington Magazine* 1968, Advertisement Supplement: Notable Works of Art now on the Market, Plate LIX. Eine weitere Gruppe befindet sich in der St. Petersburger Eremitage, worauf mich Jennifer Montagu aufmerksam machte. Ihr verdanke ich auch den Hinweis, daß David Peel eine weitere Bronzefassung dieser Gruppe 1964 zum Verkauf angeboten hatte. Bislang war es mir nicht möglich, zu klären, inwieweit diese drei Fassungen voneinander abhängig sind.

⁹² Vgl. PASCOLI 1992, S. 361, der den antikisierenden Charakter (»ritratto in busto vestito all'antica«) der bislang nicht identifizierten Porträtbüste ebenfalls unterstreicht.

⁹³ Zur Diskussion um das Kruzifix siehe oben S. 515.

⁹⁴ Zur Identität Francesco Lelmis oder Elmis siehe oben S. 514.

⁹⁵ Das Silberrelief mit der Verkündigung Mariae findet sich in den übrigen Rusconi-Viten nicht erwähnt und konnte bislang auch nicht identifiziert werden. Im Kleinen Geheimen Inventar von 1731 und in dem der Geistlichen Schatzkammer aus dem Jahr 1758 ist es nicht aufgelistet (freundlicher Hinweis von Manfred Leithe-Jasper). Auch in den Sammlungen in Dresden und München, wohin die beiden Töchter, Maria Josepha und Maria Amalia, des ohne männlichen Nachfolger 1711 verstorbenen Kaisers Joseph I. geheiratet haben, fand sich keine Spur davon. Vorstellbar wäre, daß es als Geschenk Clemens' XI. an den Kaiser nach Wien gelangte, so wie es für ein Reliquientabernakel aus der Werkstatt Giovanni Giardinis bezeugt ist (siehe hierzu González-Palacios [wie Anm. 49], S. 369f., bzw. Dok. Nr. 15; Herbert Brunner, Gerhard Hojer, Lorenz Seelig, *Residenz München*, München 1990, S. 118, Nr. 67; zu Camillo Rusconi und Giovanni Giardini siehe oben S. 517).

è la più bella e preziosa suppellettile che concorra ad ornare il Palazzo della Principessa di Piombino.⁹⁶ Considerarei senza fermarmi il sì ben'inteso basso rilievo formato per Monsig. Resta,⁹⁷ che esprime una Beata Vergine, che dolcemente accarezza il suo divino Pargoletto, ai di cui piedi in atto di adorazione fassi vedere un S. Giovannino, il tolt'eseguito [tutto eseguito] non meno con nobiltà d'espressione, che con accuratezza di disegno.⁹⁸ Mettere pure sotto gl'occhi del più raffinato intendimento |152v| un S. Sebastiano,⁹⁹ che così bene esprime non meno il dolor delle ferite nel sì ben'inteso contorcimento di tutto il corpo, ché la costanza del suo martirio nella celeste serenità del suo volto. Non lascierei d'indicare all'altrui avida curiosità il bellissimo ritratto di Sua Eccellenza il fu Signor Don Orazio¹⁰⁰ di sempre degna ricordanza, mentr'egli in quel illustre marmo non

⁹⁶ Die Beweinungsgruppe findet sich in den übrigen Rusconi-Viten nicht erwähnt und konnte bislang auch nicht identifiziert werden. Mit der *Principessa di Piombino* dürfte Ippolita Ludovisi (gest. 1733) gemeint sein, die 1682 Gregorio Boncompagni heiratete und somit als letzte ihrer Familie nicht nur eine der beachtlichsten Antikensammlungen Roms mit in die Ehe brachte, sondern auch die Toskanische Pfründe von Piombino. Durch die Heirat war Ippolita Ludovisi Schwägerin von Giacomo Boncompagni geworden, der als Auftraggeber des Grabmals für Gregor XIII. in St. Peter (vgl. MARTIN 1998) mit Rusconi in Kontakt stand. Bezüglich des historischen Hintergrundes vgl. *Dizionario Biografico degli Italiani*, Bd. 11 (1969), S. 693 (»Gregorio Boncompagni«), und Achille Lauri, »Per la storia delle famiglie Romane. I principi Buoncompagni Ludovisi nel ducato di Sora«, *Roma*, 12 (1934), S. 453–462, hier S. 456f. Im Nachlassinventar des Kardinals Giuseppe Renato Imperiali befand sich »sopra detto tavolino un'Urna di pero negro tutta guarnita di Rami dorati con tre cristalli dentro della quale vi è un Cristo morto di creta cotta opera di Camillo Rusconi« aufgelistet, bei dem es sich möglicherweise um das Modell bzw. um eine Replik der *Imago Pietatis* handelt, die Fracassati im Besitz der Ippolita Boncompagni-Ludovisi erwähnt; s. Simonetta Prosperi Valenti Rodinò, »Il Cardinal Giuseppe Renato Imperiali committente e collezionista«, *Bollettino d'arte*, 41 (1987), S. 17–60, hier S. 49.

⁹⁷ Zu Sebastiano Resta (1635–1714) siehe zuletzt: Jeremy Wood, »Padre Resta as a Collector of Carracci Drawings«, *Master Drawings*, 34 (1996), S. 3–71; Genevieve Warwick, »The Formation and Early Provenance of Padre Resta's Drawing Collection«, *Master Drawings*, 34 (1996), S. 239–278.

⁹⁸ Das Relief mit der Darstellung der Jungfrau mit Kind und dem hl. Johannes d. Täufer findet sich in den übrigen Rusconi-Viten nicht erwähnt und konnte bislang auch noch nicht identifiziert werden. Hinsichtlich der Popularität des Motivs im Settecento siehe Jennifer Montagu, »The Roman Fortune of a Relief by Foggini«, *Antologia di Belle Arti*, n. s., 48–51 (1994), S. 86–91.

⁹⁹ Zu identifizieren mit der Silber-Statuette der Chiesa collegiata S. Maria Annunziata in Fumone, wofür nicht nur der Stilbefund (siehe hierzu oben S. 517), sondern auch die formalen Entsprechungen mit den Beschreibungen bei DELLA VALLE 1732 (S. 315: »un S. Sebastiano con le braccia alzate sopra la testa e legate a un tronco, ornato d'un panno, e con la corazza di soldato in terra«) und BALDINUCCI 1975 (S. 90: »D'ordine dello stesso Pallavicino modellò un San Bastiano in piedi, legato, colle braccia sopra la testa, ad un tronco d'altezza di tre palmi, e con alcuni panni, corazza e armi poste in terra«) sprechen. Mit einer Zuschreibung an Rusconi findet sich die Figur erstmals bei Tamborra (wie Anm. 2, S. 27) und bei Andrea Bacchi, *Scultura del '600 a Roma*, Mailand 1996, Abb. 741.

solamente ha espressa vivamente l'esteriore e verace sembiante del suo volto, ma i lineamenti più nascosti e più belli dell'animo si vedono in quello meravigliosamente scolpiti. Come pure inviterei altri a vedere con istupore il ritratto del Marchese Pallavicini in basso rilievo, da due leggiadrissimi angioletti l'153l sostenuto;¹⁰¹ così pur l'altro, in simil forma, fatto ad istanza del Cavalier Carlo Maratti.¹⁰² Qual fosse la perfezione di questo lavoro ogn'uno puol trarne chiaro argomento dal riflettere che il Fidia de' nostri tempi impiegò le industrie de suoi scarpelli per lo famoso Apelle d'Italia.

Ma chi v'è felice tanto nel dire, che possa descrivere tutte le opere, che per private commessioni sin'ora son state fatte da lui; se ne trascurino pure a bello studio i più precisi racconti: crescerano ancora le lodi del nostro eccellente scultore nella mente di chi m'ascolta, ancorché per l'angustia del tempo debba buon numero di simili perfettissimi lavori lasciarsi in custodia al silenzio, senza che io debba l'153v temere d'incorrer la taccia di trascurato. In quella guisa, che nel terminar del piacevole autunno dopo una copiosa raccolta di frutti il vedere tal'ora scordato qualche pomo nei rami meno esposti dell'albero, o lo scorgere lasciato qualche grappolo d'uva, dove è il più folto de' pampini, s'ascrive d'ordinario più a soprabondante fertilità della pianta, che a biasimevole trascuraggine dell'agricoltore. Ma è ormai tempo, che la virtù di questo grand'uomo dall'arricchir private gallerie, o dell'abbellir sepolcri de' più famosi letterati passi a nobilitare i templi et adornare la magnificenza delle reggie della divinità co' suoi pregiatissimi lavori. E qui ben io conosco l'obbligo, che mi si accrescereb- l'154l be di dover descrivere ad una ad una con dicevole ornamento tutte quelle opere, che in tante chiese fanno degna pompa di lor rara perfezione, affinché le altre doti di questo eccellente ingegno in sì nobil uso impiegate passassero al giudizio dell'animo vostro con una varietà mirabile e con un so che di nobile e più soave diletto. Ma so che la S. V. mi dispenserà dal troppo duro impegno, poichè con la bassezza del mio

dire non restarebbe che avvilita la dignità ed'oscurata la gloria di coteste sue eccelse e mirabili operazioni, e che queste non abbisognano altrimenti della mia lingua per manifestarsi, conciosiaché da se medesime parlino agl'occhi di chi le rimira e per intenderle basta vederle; l'154v quindi è che più facilmente resterà la mia lingua iscusata, se ella in questa congiuntura non puole esplicare il mistero sublime d'una sì universale e compiuta perfezione. E chi v'è di così meravigliosa eloquenza dotato, che presuma di potere bastantemente descrivere l'inesplicabile bellezza di que' tanti angioi, che per degna custodia de' santi altari, o per sontuoso ornamento de maestosissimi templi si vedono da suoi stupendi scarpelli formati? Si sa pure, al dir del Damasceno, che gl'angeli sono una sostanza intellettuale ed incorporea e per sentimento dell'Areopagita, che l'angelo è immagine di Dio, manifestazione di lume occulto, specchio puro splendidissimo et immacolato, che riceve ed accoglie l'155l le bellezze della divinità. Come potranno dunque descriversi adeguatamente quegli'angioi, che sono tutto spirito, con lingua d'uomo, ch'è tutta carne? Solo al Rusconi è dato in sorte il farci vedere felicemente delineate sopra de' stupendi suoi marmi quell'angeliche bellezze e tutte mettercele sotto degl'occhi, a fine d'inamorarne i nostri pensieri, e tutta accenderne con ardentissimi desiderii la nostra mente. Però invito ora tutti que' sguardi, che sazii ormai di queste terrene leggiadre apparenze stanno in ansietà di mirar cosa, che qualche viva immagine di quell'eterna ed immortale bellezza gli rappresenti.

Entrino dunque con sicurezza di veder contente le curiose sue brame nella chiesa della Santissima Trinita di l'155v Ponte Sisto,¹⁰³ dove due angioi di non ordinaria grandezza la più eccelsa parte di quel tempio occupando fansi vedere con sì eccellente magistero, e con sì luminosi profili delineati, che tutto quel sacro recinto d'un celeste splendore riempiono. Molti altri pure di non minor vaghezza in S. Silvestro potransi ammirare,¹⁰⁴ trà quali due si vedono sostenere con tal grazia, e con tal decoro il venerabil segno di nostra salute, che quel tormentoso strumento di morte perde gran parte della sua fiera in mezzo a quelle sì perfettamente espresse angeliche bellezze.¹⁰⁵ Io qui mi estenderei a descrivere quel nobil stuolo

¹⁰⁰ Vgl. PASCOLI 1992, S.361; DELLA VALLE 1732, S.319; BALDINUCCI 1975, S.94. Das Bildnisrelief des Papstbruders konnte bislang noch nicht identifiziert werden. Dank Fracassati ist nun wenigstens bekannt, daß es 1720 bereits existierte.

¹⁰¹ Das von zwei Putten gehaltene Bildnisrelief Niccolò Maria Pallavicini konnte bislang nicht identifiziert werden. Bei PASCOLI 1992, DELLA VALLE 1732 oder BALDINUCCI 1975 nicht erwähnt findet sich ein flüchtiger Hinweis darauf in Nicola Pios kurzer Rusconi-Vita, wo von einem »mirabile ritratto del fu marchese Nicolò Maria Pallavicini« die Rede ist, vgl. Nicola Pio (wie Anm. 2), S.27. Bezüglich einer Reproduktion des Reliefs in einem Stich Joseph Limpachs siehe oben S. 518.

¹⁰² Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um das Porträtrelief der Maratti-Gattin in Camerano, das Carlo Maratti bei Camillo Rusconi in Auftrag gegeben hatte (s. oben, Anm.53). Siehe zu dem Relief grundsätzlich Stella Rudolph, »Camillo Rusconi e la Cappellania di Carlo Maratti a Camerano«, *Paragone*, 30.347 (1979), S.24–33; RUDOLPH 1995, S.24–33.

¹⁰³ Vgl. PASCOLI 1992, S.360; DELLA VALLE 1732, S.313; BALDINUCCI 1975, S.90. Die Stuckdekoration ging bei den Veränderungen in der Apsis von SS. Trinità dei Pellegrini im 19. Jahrhundert zugrunde; vgl. Sancta Vasco Rocca, *SS. Trinità dei Pellegrini* (Le Chiese di Roma Illustrate, 133), Rom 1979, S.96.

¹⁰⁴ Vgl. PASCOLI 1992, S.360; DELLA VALLE 1732, S.313; BALDINUCCI 1975, S.90. Zu Rusconis Stuckengeln in San Silvestro in Capite siehe die Zusammenfassung bei ENGASS 1976, S.96f.

¹⁰⁵ Während DELLA VALLE 1732 (S.313) den Anteil Rusconis an den Putten der Langhauskapellen nicht spezifiziert (»e alcuni [putti] dell'altre cappelle«), machen PASCOLI 1992 (S.360): »ed il gruppo di putti nella seconda cappella a manritta della medesima chiesa a dirimpetto dell'altro dell'altra, che fu fatto da Lorenzo Ottoni« und BALDINUCCI 1975 (S.90): »facendovi un gruppo di putti i quali reggono in varie atti-

d'angioli, che nella tanto ornata e vaga chiesa della Beata Vergine degl'Orti¹⁰⁶ fanno sì rara e nobil pompa della 1561 loro mirabile struttura. Come pure non lascierei di mettere in veduta quegl'altri angioli, che così nella chiesa, come nel nobil Oratorio di San Salvatore in Lauro,¹⁰⁷ eccitano del pari allegrezza e stupore nell'animo di chi gli rimira. Ma parmi vedere che gl'altrui occhi, avengaché da più nobil oggetto vigorosamente allettati e mossi, cerchino con ansia l'ingresso nel nobilissimo, e maestosissimo Tempio del Giesù¹⁰⁸ per fermarsi poscia con giubilo a vagheggiare l'inesplicabile bellezza dei due angioli di marmo, che in atto d'adorazione, lateralmente al preziosissimo et ornatissimo altare di S. Ignazio s'ammirano. Chi vede mai incisi in marmo angelici sembianti, che rapportassero più vivamente a' nostri occhi una qualche 1561 più viva immagine di que' spiriti beati, che sono l'ornamento del Paradiso? Chi mai puote da' duri informi sassi, a scaglia a scaglia tagliati, trarne fuori simulacri tanto perfetti di que' luminosissimi abitatori del cielo? Ma perché gl'altrui sguardi sono più veloci della mia lingua conciosiché abbino già quelli con avida curiosità ricercata ogni parte di sì bell'opera, e se ne chiamino altamente contenti, converrà dunque, che io gli serva di scorta per introdurli in un sacro, sontuosissimo teatro, ove del nostro celebre scultore i parti più maravigliosi s'ammirano. Non v'è chi non sappia, che il primo e principalissimo tempio fra tutti gl'altri di Roma fu sempre stimato con molta ragione la Basilica 1571 Lateranese, come quella, che fu sempre la chies acatedrale de' Sommi Pontefici, perciò di questi fu perpetua, e sollecita cura il fare, che sopra tutte le altre avvantaggiata restasse. Ma niuno de' predecesori, a mio credere, v'impiegò più di proposito il nobil genio per renderla magnificamente ornata e bella di quello facesse il gran Pontefice Innocenzo X, di sempre felice et onorata ricordanza, posciaché egli con la tanto applaudita architettura del valoroso Borromino la pose nella nobil forma, in cui

tudini una Croce») diesbezüglich detailliertere Angaben. In der 1763 erschienen Ausgabe von Filippo Titi *Studio della pittura, scoltura, et architettura* wird Rusconis Anteil an der Stuckdekoration des Langhauses in der ersten Kapelle rechts angegeben («e gli Angioli di stucco sono del Rusconi, come quelli della prima cappella di S. Antoni»).

- ¹⁰⁶ Vgl. DELLA VALLE 1732, S.313; BALDINUCCI 1975, S.90; siehe auch die Zusammenfassung bei ENGGASS 1976, S.98f. Zu Rusconis umstrittenem Anteil an der Stuckdekoration von S. Maria dell'Orto siehe jüngst Sabina de Cavi, »S. Maria dell'Orto in Trastevere (1699–1727). Nuovi documenti, precisazioni ed aggiunte al catalogo di Simone e Giovan Battista Giorgini, Michele Maglia, Carlo Porciani, Leonardo Reti, Camillo Rusconi ed alcuni stuccatori romani«, in: *L'arte per i giubilee e tra i giubilee. Arciconfraternite, chiese, artisti* (Studi sul Settecento Romano, Bd.15), 2 Bde., Roma 1999, Bd. 1, S. 79–140, bes. Appendice 3.
- ¹⁰⁷ Vgl. PASCOLI 1992, S.360; DELLA VALLE 1732, S.313; BALDINUCCI 1975, S.90. Zu Rusconis Stuckengeln in S. Salvatore in Lauro siehe die Zusammenfassung bei ENGGASS 1976, S.96.
- ¹⁰⁸ Vgl. PASCOLI 1992, S.360; DELLA VALLE 1732, S.315; BALDINUCCI 1975, S.91f. Zu Rusconis zwei Marmorengeln in Il Gesù siehe die Zusammenfassung bei ENGGASS 1976, S.96.

presentemente si vede. Ma perché a quelle belle e sontuose nicchie mancavano le statue per dar l'ultima perfezione alla magnificenza di questo tempio, quindi è però che ciò che non 1571 poté compiersi dall'animo eccelso di quel glorioso pontefice, è poi stato perfettamente eseguito dalle vostre magnanime risoluzioni. Fu dunque dalla Santità Vostra chiamato il Rusconi, et al di lui sperimentato valore una gran porzione di quella impresa restò appoggiata, e di tutta forse a lui, con vostro sommo contento, sarrebbe stata data l'incumbenza, se si fosse potuta assicurare per più anni l'incertezza della di lui vita, come potea assicurarsi nei secoli avvenire l'onore di cotesta vostra elezione. Quattro, dunque, delle dodici statue rappresentanti i Ss. Apostoli furono destinate per degno impiego de' suoi eccellenti scarpelli,¹⁰⁹ una delle quali, cioè la prima, fu il S. Andrea, la seconda il S. Giovanni, 1581 la terza il S. Matteo, la quarta, il S. Giacomo.¹¹⁰ Ma dove mi lascio io trasportare dall'anziosa brama di rendere considerabili a tutti le opere più eccelse di questo virtuoso artefice? Mi perdoni la Signoria Vostra il doppio errore, in cui ora m'accorgo d'essere inavvedutamente caduto. Io non dovea per niun conto indicare col proprio nome, né tanpoco dovea descrivere, il numero di quegl'apostoli che sono stati da esso formati, poiché evvi alcuno di così rozza fantasia, che al solo gettar gli sguardi sopra di quelle statue, ravvisare di subito non possa in ciascheduna la viva, e vera immagine loro, venendo essi rappresentati in tal atto, in tal sembiente, con tal divisa d'abito, di portamento, d'operazione così vera e particolare 1581 d'ogn'uno di loro, che non v'è bisogno di chiedere quale sia tra quelle statue il S. Giacomo, quale il S. Matteo, quale il S. Andrea, e quale il S. Giovanni?

¹⁰⁹ Vgl. PASCOLI 1992, S.360f.; DELLA VALLE 1732, S.316f.; BALDINUCCI 1975, S.92f. Zu den Aposteln in S. Giovanni in Laterano siehe grundsätzlich Frederick den Broeder, »The Lateran Apostles, The Major Sculpture Commission in Eighteenth-Century Rome«, *Apollo*, 85 (1967), S.360–365; ENGGASS 1976, S.99–102; CONFORTI 1977; Michael Conforti, »Planning the Lateran Apostles«, in: *Studies in Italian Art and Architecture 15th through 18th centuries*, hg. v. A. Millon (Memoirs of the American Academy in Rome, XXXV), Rom 1980, S.243–255; Christopher M. S. Johns, *Papal Art and Cultural Politics. Rome in the Age of Clement XI.*, Cambridge (Mass.), S.77–88; Frank Martin, »Sculptures after Prints: The Case of Marble Statuette in the Metropolitan Museum«, *The Sculpture Journal*, 4 (2000), S.72–78.

¹¹⁰ Die erste Zahlung an Rusconi datiert vom 26. September 1705, als Rusconi für das große Modell entlohnt wurde. Im Oktober 1709 hatte man die Statue in ihre Nische versetzt, vgl. CONFORTI 1977, S.230, bzw. S.382–388. Auszahlungen für Rusconis Arbeiten an der Statue sind ab Januar 1708 nachweisbar; 1711 war die Figur soweit vollendet, daß sie im Dezember nach S. Giovanni in Laterano transportiert werden konnte, vgl. CONFORTI 1977, S.278, bzw. S.409–414. 1711 findet sich in den Dokumenten ein erster Hinweis, der Rusconi im Zusammenhang mit der Figur des Matthäus erwähnt, die 1715 aus der Werkstatt des Bildhauers nach S. Giovanni transportiert wurde, vgl. CONFORTI 1977, S.279, bzw. S.419–423. Die ursprünglich bei Antonio Andreozzi in Auftrag gegebene Statue war seit 1716 von Rusconi in Bearbeitung, der sie 1718 vollendete, vgl. CONFORTI 1977, S.280, bzw. S.425–429.

ABKÜRZUNGEN UND MEHRFACH ZITIERTE LITERATUR

- ANDROSSOV 1992 *Alle Origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, hg. v. Sergej O. Androssov, Ausstellungskatalog, Venedig Ca' d'Oro 1991-92, Padua 1992.
- BALDINUCCI 1975 Francesco Saverio Baldinucci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del codice Palatino 565*, hg. v. Anna Matteoli, Rom 1975, S. 88-98.
- BOTTARI/TICOZZI 1822 *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura scritte da' più celebri personaggi de' secoli XV, XVI e XVII*, hg. v. Giovanni Gaetano Bottari u. Stefano Ticozzi, Band 6, Mailand 1822.
- CONFORTI 1977 Michael Conforti, *The Lateran Apostles*, Ph. D. Harvard University, Cambridge (Mass.) 1977.
- DELLA VALLE 1732 Brief Filippo Della Valles an Giovanni Gaetano Bottari vom 10. Januar 1732, in: *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura*, hg. v. G. G. Bottari u. S. Ticozzi, Bd. 2, Mailand 1822, S. 310-323.
- ENGGASS 1976 Robert Enggass, *Early Eighteenth Century Sculpture in Rome. An Illustrated Catalogue Raisonné*, 2 Bände, University Park u. London 1976.
- HASKELL/PENNY 1981 Francis Haskell u. Nicholas Penny, *Taste and the Antique. The Lure of Classical Sculpture 1500-1900*, New Haven u. London 1981.
- MARTIN 1998 Frank Martin, »L'Emulazione della romana antica grandezza«. Camillo Rusconis Grabmal für Gregor XIII.«, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 63 (1998), S. 77-112.
- NEBENDAHL 1990 Dorte Nebendahl, *Die schönsten Antiken Roms, Studien zur Rezeption antiker Bildhauerwerke im römischen Seicento*, Worms 1990.
- PASCOLI 1992 Lione Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, kritische Ausgabe mit einer Einleitung von Alessandro Marabottini, Kommentar zur Vita Camillo Rusconis von Manuela Migheli, Perugia 1992, S. 359-370.
- RUDOLPH 1995 Stella Rudolph, *Niccolò Maria Pallavicini. L'ascesa al Tempio della Virtù attraverso il mecenatismo*, Rom 1995.

