

## **Barocco romano a Scaria** Le statue lignee dallo studio di Ercole Ferrata

Alessandra Demeo, Cristiano Giometti  
Università degli Studi di Firenze

### ABSTRACT

Nel presente contributo, a partire da una serie di statue lignee prodotte nell'*atelier* di Ercole Ferrata, oggi conservate presso il Museo d'Arte Sacra di Scaria d'Intelvi, verrà analizzato il ruolo dello scultore intelvese nel contesto del più ampio dibattito relativo alla ricezione degli stili del barocco romano, alla loro trasmissione ai membri dell'articolata bottega e alla volontà che questi ne diffondano e sedimentino il magistero nella terra natia. In particolare, dalla riconosciuta sintesi fra algardismo e berninismo che connotò il linguaggio plastico di Ferrata, si proporranno alcuni confronti, mirati, atti a restituire l'alveo culturale e i rimandi estetici entro i quali le suddette sculture in legno si collocano.

In the paper, starting from the analysis of a group of wooden statues sculpted by Ercole Ferrata's *atelier* and now preserved in the Museo d'Arte Sacra of Scaria d'Intelvi, the artist's role is discussed considering the context of the wider reception debate related to the Roman baroque stylistic features, their transmission to members of the multiform workshop and the will that they spread and sediment the magisterium in their native land. In particular, of the recognized synthesis between Algardism and Berninism that characterized the plastic language of Ferrata, some selected comparisons are proposed to return the cultural framework and aesthetic references within which these wooden sculptures are placed.

PAROLE CHIAVE: Ercole Ferrata, Scultura romana, Scultura barocca, Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini

KEYWORDS: Ercole Ferrata, Roman sculpture, Baroque sculpture, Alessandro Algardi, Gian Lorenzo Bernini

Per un caso fortuito ci si può imbattere tra le valli lombarde in un piccolo, ma significativo campione di barocco romano: nel Museo d'Arte Sacra di Scaria si conservano otto statuine di legno provenienti da Roma e rappresentanti *San Pietro, San Paolo, San Giovanni Evangelista, San Giovanni Battista, San Giacomo maggiore, Pia Donna* (o *Addolorata*), la *Madonna del Rosario*.

Fin dall'esposizione del gruppo alla mostra *Onoranze a Ercole Ferrata e ai Maestri intelvesi* nel 1910 la critica ha prestato attenzione alle sculture di Pello, unica testimonianza dell'arte di Ferrata nella valle d'origine. Franco Cavarocchi nel 1976, tentando di ricostruire un profilo di Ferrata, ne riconobbe la buona fattura reputandole originariamente quindici. Spiriti le commentava nel 2000 e poi di nuovo nel 2012, ipotizzando una loro provenienza dall'oratorio del Garello, come ornamento di un tabernacolo ligneo. Nel 2006, in un contributo che precisava il ruolo di Melchiorre Cafà come ideatore di modelli per Ercole Ferrata, Jennifer Montagu contestualizzava le statue nell'attività dello studio romano del lombardo, riconoscendone la valenza di esercitazioni. Cento anni dopo la prima esposizione, le sculture sono state restaurate per essere esposte a Como, corredate da schede redatte da Elena Bianca di Gioia. Venne confermata l'attribuzione a Ferrata per la *Madonna del Rosario* e, dubitativamente, per la *Pia donna*, mentre la paternità delle restanti venne lasciata a generico scultore attivo nella bottega di Ferrata. Recentemente, alla luce di un documento ritrovato da Alessandra Casati nell'ambito di uno studio volto a individuare i riferimenti romani della scultura lombarda, nuove precisazioni sugli spostamenti del nucleo sono state elaborate da Laura Facchin<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Sulle statue di Pello: *Onoranze ad Ercole Ferrata ed agli artisti intelvesi*, catalogo della mostra, Pello Intelvi 1910, Como 1910; poi illustrate

Le sculture sono testimoniate nella chiesa parrocchiale di San Michele a Pello almeno dal 1753, quando vennero annotate nell'inventario redatto dal vescovo Antonio Maria Neuroni nel corso della visita pastorale del 5 giugno, insieme a un crocifisso, perduto, proveniente anch'esso con ogni probabilità dallo studio di Ferrata<sup>1</sup>. Fino al Novecento, a eccezione della *Pia Donna*, erano organizzate entro una cornice settecentesca a gruppi di tre, in nicchie, ai lati della *Madonna*<sup>2</sup>. Un documento

---

in un articolo anonimo: *Uno scultore secentista della Valle d'Intelvi*, in «Arte decorativa e industriale», 11, 1910, pp. 80-83; F. Cavarocchi, *Ercole Ferrata scultore barocco intelvese*, in «Como», 2, 1976, pp. 19-26; pp. 20-22; A. Spiriti, *Ercole Ferrata tra Milano e Roma. Novità e considerazioni*, in «Storia dell'arte», 100, 2000, pp. 102-116, segnatamente pp. 102-107; J. Montagu, *Melchiorre Cafà's models for Ercole Ferrata*, in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Valletta 2006, pp. 67-78, 245-246, in particolare pp. 71-75; i saggi e le schede della mostra in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata. Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, a cura di M. L. Casati-E. Palmieri-D. Pescarmona, catalogo della mostra, Como, 2010-13/febbraio 2011, Como 2010, in particolare, cfr. E. B. Di Gioia, *Ercole Ferrata: gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e giessi*, in *Omaggio ai maestri cit.*, pp. 23-58; A. Spiriti, *Ercole Ferrata: da Pello Inferiore a Roma*, in *Ercole Ferrata (1610-1686) Da Pello all'Europa*, (atti del convegno internazionale di studi a cura di A. Spiriti), in «Artisti dei Laghi-Rivista scientifica online», 2, 2012 (2013), pp. 33-56; A. Casati, *Il viaggio delle forme. Migrazioni di maestri e modelli nella scultura barocca tra Roma e la Lombardia*, in «Ricerche di S/Confine», 1, 2013, pp. 215-241; L. Facchin, *Lasciti e presenze di Ercole Ferrata in territorio lariano. Novità e considerazioni*, in «Artisti dei Laghi-Rivista scientifica online», 3, 2014/2015 (2016), pp. 119-127.

<sup>1</sup> Cfr. D. Pescarmona, *Pello 1910-Scaria 1966. Due momenti di storia intelvese: dall'esposizione artistica al Museo diocesano d'arte sacra*, in *Omaggio ai maestri cit.*, p. 18, nota 4: «un Crocifisso d'avorio dell'insigne scultore Ercole Ferrata/ otto modelli o sieno statuette opera del medesimo». Il crocifisso può forse essere identificato con quello inventariato nella stanza da letto dello scultore, cfr. Archivio di Stato di Roma (d'ora in poi ASR), *30 Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, cc. 97r-107v, 130r-139v (c. 99v: «un crocifisso d'avorio»).

<sup>2</sup> Sull'allestimento entro l'altare ligneo, cfr. E. B. Di Gioia, *Ercole Ferrata cit.*, p. 54, nota 103.

ritrovato di recente attesta l'antichità della lunga tradizione di una donazione delle statue di Pellio da Ferrata in persona a beneficio dell'educazione degli scultori attivi in patria. Nel 1798 il pittore Rocco Comanetti, stilando un elenco dei beni d'arte esistenti a Como, segnalò le sculture nella sagrestia della Chiesa come di appartenenza dei Peduzzi, proprietari di una copia del testamento di Ferrata<sup>3</sup>. Furono proprio i Peduzzi a destinarle alla sacrestia della parrocchiale di Pellio per pubblico beneficio. Il passaggio non avvenne prima del 1715, non risultando registrate nel corso della visita parrocchiale di quell'anno, pur se nel testo si fa memoria del lascito testamentario di Ferrata in favore della sagrestia della chiesa<sup>4</sup>.

Chi condivide l'idea di un'intenzione di Ferrata nella donazione di Pellio accentua il ruolo dello scultore quale "maestro", interessato a diffondere il magistero della sua arte all'interno del suo studio e fino al paese d'origine. Questa ipotesi può essere confortata dalle testimonianze di un interesse di Ferrata mai interrotto nel tempo, concretizzatosi in ultimo nel primo testamento del 1685, emendato poi in un codicillo risalente a tre giorni prima della morte. Nella prima versione lo scultore dispose «che detto studio con le cose ad esso annesse serva per beneficio della patria, o di quei giovani che potessero essere inclinati alla suddetta professione che venissero dalla medesima sua Patria [...]»<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> Nel 1753 il testamento era di proprietà di un Francesco Peduzzi, cfr. L. Facchin, *Lasciti e presenze cit.*, p. 120. L'appartenenza della copia del testamento alla famiglia era già nota dalla mostra *Onoranze ad Ercole Ferrata cit.*, p. 37. La trascrizione dell'originale conservato all'ASR è consultabile online: <http://www.enbach.eu/it/content/ferrata-ercole-0> (ultima visualizzazione 04/11/2019).

<sup>4</sup> Cfr. A. Casati, *Il viaggio delle forme cit.*, pp. 219-220; per una ricostruzione degli avvenimenti, cfr. L. Facchin, *Lasciti e presenze cit.*, pp. 119-122.

<sup>5</sup> <http://www.enbach.eu/it/content/ferrata-ercole-0>.

Nel settembre 1685, poco dopo aver steso testamento, Ferrata si recò a Pello. Il viaggio, intrapreso in tarda età per risolvere alcune questioni private, aveva causato dei rallentamenti nell'attività del suo studio, che aveva letteralmente chiuso fino all'aprile successivo<sup>6</sup>. Fu forse in quel momento che Ferrata individuò il giovane della famiglia Peduzzi destinatario dei suoi beni, ma l'identificazione delle sculture con le voci d'inventario dell'*atelier* dello scultore «sette altre figure di legno alte un palmo e mezzo rappresentanti Apostoli et altri Santi» e «una Madonna del Rosario con Bambino in braccio di legno alta due palmi in circa» sposta necessariamente l'invio in Lombardia dopo la morte<sup>7</sup>. La revisione del testamento attuata nel *Codicillo* del luglio 1686 prevedeva una libertà d'azione maggiore per Carlo Bartolomeo Piazza, esecutore testamentario e procuratore dell'erede, cui si lasciò come unica prescrizione quella di seguire le volontà trasmesse oralmente dal suo amico Ferrata, al fine di conseguire un «beneficio pubblico» senza ulteriori indicazioni. Pur non sminuendo la portata della volontà dello scultore, il largo spazio di manovra di Piazza

<sup>6</sup> Per gli atti delle incombenze sbrigate da Ferrata a Pello, cfr. D. Pescarmona, *Pello 1910-Scaria 1966 cit.*, p. 18, nota 4. Il viaggio non è riportato da Balducci, bensì da Pascoli, Della Valle e F. S. Balducci: cfr. *Di Ercole Ferrata*, a cura di M. Pedrioli, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni* (Roma 1730-36), edizione critica, Perugia 1992, pp. 327-338, segnatamente p. 331; F. S. Balducci, *Vite di artisti dei secoli XVII-XVIII. Prima edizione integrale del codice Palatino 565 (1725-1730 ca.)*, a cura di A. Matteoli, p. 89; *Raccolta di lettere sulla pittura, scultura ed architettura* (1822), a cura di G. Bottari-S. Ticozzi (1822), vol. II, Bologna 1979, p. 313.

<sup>7</sup> Per le riflessioni sugli eventi subito dopo la morte di Ferrata, in particolar modo riguardo al suo esecutore testamentario Carlo Bartolomeo Piazza, il rimando è a E. B. Di Gioia, *Ercole Ferrata cit.*, in particolare pp. 34-36 sul *Codicillo* al testamento, conservato nelle carte dell'Accademia di San Luca. Riguardo alla donazione, la studiosa ipotizza l'esecuzione da parte di Piazza della volontà orale di Ferrata, cfr. E. B. Di Gioia, *Ercole Ferrata cit.*, p. 42.

risulta credibile alla luce del lascito di modelli alla Biblioteca Ambrosiana di Milano: nel 1687, l'architetto Nicodemus Tessin, visitando la città, annotò la donazione da parte dell'abate alla Biblioteca di un libro di disegni della *Galleria Farnese* di mano di Carlo Cesi (1625-1686), preparatori al volume di incisioni edito nel 1657. Il libro rientrava nel piccolo ma significativo gruppo di testi appartenuti a Ferrata, come risulta sempre dall'inventario<sup>8</sup>; tuttavia Tessin non mise in relazione il volume con lo scultore.

A testimoniare un rapporto concreto e costante nei confronti della valle Intelvi sono utili non solo il testamento, ma anche l'elenco di crediti rimasti inevasi al momento della morte di Ferrata: alle elargizioni dovute dalle comunità di Pelsotto, Laino, Perlezza, San Fedele e Ramponio si somma un credito per 100 scudi contratti dal giovane scultore Giovanni Battista Barberini nei confronti del maestro, ulteriore indizio di un rapporto personale tra i due<sup>9</sup>. Dell'intenzione originaria di destinare il suo studio a Pellio rimane una traccia nelle otto statue lignee, cui spettò il compito di traghettare alcuni dei modelli più significativi di scultura romana: François Du Que-snoy, Melchiorre Cafà e in controluce Alessandro Algardi,

---

<sup>8</sup> Per il viaggio di Tessin, cfr. O. Sirén, *Nicodemus Tessin D.Y:S. Studieresor i Danmark, Tyksland, Holland, Frankrike och Italien*, Stockholm 1914, p. 210. Per il volume di Cesi (*Argomento della Galleria Farnese dipinta da Annibale Caracci, disegnata ed intagliata da Carlo Cesio, nel quale spiegansi et riduconsi allegoricamente alla moralità, le Favole Poetiche in essa rappresentate*, in Roma, per Vitale Mascardi, MDCLVII), cfr. *Annibale Carracci e i suoi incisori*, E. Borea-G. Mariani, catalogo della mostra, Roma 1986, Roma 1986, pp. 129-149. I disegni sono citati nell'inventario, cfr. ASR, *30 Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, c. 98r: «un altro della Galleria di Farnese disegnati con acquarello di Carlo Cesi originali».

<sup>9</sup> ASR, *30 Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 383, cc. 491 r-v, 508r, documento inedito. La formazione romana nello studio di Ferrata è stata teorizzata da A. Spiriti.

rappresentati già egregiamente nello studio romano, come testimoniato dall'inventario dello scultore. Ritrovato da Antonino Bertolotti e poi trascritto parzialmente da Vincenzo Golzio nel 1935, l'inventario, redatto nel luglio del 1686, costituisce uno strumento d'elezione per entrare nello studio di Ferrata e comprenderne il funzionamento<sup>10</sup>.

Dal 1660 circa fino al 1686, tra via Giulia e via del Gonfalone, Ercole Ferrata aveva allestito uno dei luoghi più frequentati dagli artisti romani. Arrivato nell'Urbe già formato intorno al 1647 e con alle spalle diverse commissioni a Napoli e a L'Aquila<sup>11</sup>, lo scultore trovò nella città pontificia terreno fertile per perfezionare il suo stile, improntato, com'è noto, sulla mediazione di Algardi e Bernini. Ferrata era stato introdotto da Virgilio Spada nel cantiere berniniano per la decorazione dei pilastri di San Pietro e nel primo decennio di attività romana seppe mantenersi in equilibrio tra i due maestri: con Bernini ai putti reggimedaglione e ai modelli per i *Crocifissi* per San Pietro, a Santa Francesca Romana e al *Monumento funebre Pimentel*; con Algardi, alla pala dell'*Incontro fra Attila e Leone Magno*<sup>12</sup> e al *Monumento funebre*

---

<sup>10</sup> A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, e XVII: studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881, vol. II, pp. 173-176; V. Golzio, *Storia dell'arte e ricerche archivistiche: lo «studio» di Ercole Ferrata*, in «Archivi d'Italia», 1, 1935, pp. 64-74. L'inventario dello scultore è stato al centro della tesi di laurea di A. Demeo, *Lo studio di Ercole Ferrata attraverso l'inventario dei suoi beni*, tesi di laurea magistrale in Storia dell'Arte, Università degli studi di Firenze, A.A. 2018/2019, relatore prof. C. Giometti.

<sup>11</sup> Per una vita di Ferrata, cfr. la sintesi in A. Bacchi, *Ercole Ferrata*, in *Scultura del '600 a Roma*, a cura di A. Bacchi, Milano 1996, pp. 802-805.

<sup>12</sup> L'intervento sulla figura del *San Pietro* della pala dell'*Attila* è in F. Baldinucci, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua*, 1681-1724, 7 voll., per cura di F. Ranalli, Firenze 1847, (ristampa anastatica, Firenze 1974), vol. V, p. 381.

di Leone XI<sup>13</sup> in San Pietro, infine al *San Nicola da Tolentino* per l'altare maggiore della chiesa omonima. Il rapporto tra Algardi e Ferrata era diventato tanto stretto che il primo lo incluse tra i suoi allievi prediletti disponendo dello studio prima della morte e dividendone il contenuto tra Domenico Guidi, Paolo Carnieri, Girolamo Lucenti e il nostro<sup>14</sup>.

Alla morte del bolognese nel 1654, Ferrata non risentì della volubilità delle preferenze artistiche dei pontefici, da sempre motivo di ansie per gli artisti romani, proseguendo ad operare quasi ininterrottamente fino al 1686, grazie alla sua capacità di adattamento alle indicazioni di Bernini, per cui continuò a lavorare negli anni Sessanta (alla *Gloria del paradiso*, alla Cappella Chigi nel Duomo di Siena, all'*Angelo con la croce* per Ponte Sant'Angelo), ma soprattutto per aver istituito a Roma, nello stesso periodo, uno degli studi più importanti e frequentati, diventando così un punto di riferimento imprescindibile. Significativo è, in tal senso, l'appunto di Pascoli nella vita di Giuseppe Mazzuoli (1644-1725). Narrando della decisione di inviare a Roma il giovane, il biografo testimonia la grande considerazione in cui in Toscana si teneva Ferrata «tuttoché vivo fosse il Bernini»<sup>15</sup>. Sembra

---

<sup>13</sup> La partecipazione di Ferrata al *Monumento a Leone XI* è testimoniata da Passeri e Baldinucci, con alcune incongruenze cronologiche, per cui si rimanda a J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven, London 1985, vol. II, p. 435 cat. 161.

<sup>14</sup> Il testamento di Algardi è pubblicato in J. Montagu, *Alessandro Algardi cit.*, vol. I, pp. 231-232.

<sup>15</sup> M. Pedroli (a cura di), Di Giuseppe Mazzuoli, in L. Pascoli, *Vite cit.*, pp. 931-944, segnatamente p. 931: «E come Ercole Ferrata aveva in Toscana non piccola rinomanza di grande scultore; tuttoché vivo fosse il Bernini, e piena era la di lui scuola di Fiorentini, in quella tostoché giunto fu, l'introdusse monsignor de' Vecchi caldamente raccomandandoglielo. Lavorava seco in quel tempo Melchior Cafà Maltese, ed a lui Ercole lo consegnò [...]». Pascoli potrebbe aver tenuto conto del ruolo di Ferrata come maestro di scultura per l'Accademia fiorentina a Roma dal 1673,



quasi suggerire che, nonostante la presenza del «dragone», il nostro fosse riuscito a conquistare uno spazio di prestigio nel panorama degli artisti romani.

La prima testimonianza dell'esistenza dell'*atelier* risale al 1663, negli anni della commissione del rilievo del *Martirio di Santa Emerenziana* e della statua della *Santa Agnese sul Rogo* per la chiesa di Sant'Agnese in Agone<sup>16</sup>. Nello stesso edificio operò Melchiorre Cafà, collaboratore del lombardo e ideatore di buona parte delle sue composizioni fino alla prematura morte nel 1667. Il rapporto tra Cafà e Ferrata è stato ormai chiarito nel senso di una collaborazione da cui entrambi trassero beneficio: il primo affinando le tecniche di intaglio del marmo, il secondo appoggiandosi alla capacità inventiva del suo giovane collega<sup>17</sup>.

Nato a Malta nel 1636, egli risulta per la prima volta a Roma nel dicembre del 1660, quando firmava il contratto per il rilievo con il *Martirio di Sant'Eustachio* destinato a Sant'Agnese in Agone. Anche Ferrata lavorava nella chiesa agonale in questi anni, ma il documento sottoscritto da Cafà attesta come lo scultore fosse assolutamente autonomo in questa impresa. E la sua indipendenza professionale è ulteriormente sancita dal suo ingresso nell'Accademia di San Luca nel 1662 e dal

---

anche se gli eventi narrati dal biografo si riferiscono a un periodo antecedente di almeno dieci anni.

<sup>16</sup> Da una testimonianza per un processo davanti al Governatore, per cui cfr. A. Bertolotti, *Artisti lombardi cit.*, vol. II, p. 171: «loco dove si lavora di Scoltura del detto sig.r Ercole nel Vicolo del Confalone delle Carceri nove»; il documento è datato al 1664, ma si fa riferimento ad avvenimenti dell'anno precedente. Su Sant'Agnese è d'obbligo G. Eimer, *La fabbrica di S. Agnese in Navona*, 2 voll., Stockholm 1970-1971, con riferimenti precedenti. Si rammenti che allo scultore era stato commissionato anche il rilievo per l'altare maggiore, affidato poi a Domenico Guidi.

<sup>17</sup> J. Montagu, *Melchiorre Cafà's models cit.*, pp. 67-78 e, in ultimo, cfr. A. Bacchi, *Ferrata, Cafà, i Falconieri e un nuovo modello per la Fede in San Giovanni dei Fiorentini*, München 2012, pp. n. n.

fatto che, nel 1664, tra i giovani studenti dell'Accademia, è segnalato anche un giovanissimo allievo di Cafà, lo scultore Pietro Papaleo. Da un punto di vista del linguaggio figurativo, risulta piuttosto chiaro come il maltese abbia tratto ispirazione soprattutto dalle opere di Gian Lorenzo Bernini e, in effetti, il suo *Sant'Eustachio* è concepito come un omaggio esplicito al *San Longino* berniniano della crociera di San Pietro. Per contro, Ferrata, pur avendo lavorato in moltissime occasioni con Bernini, rimaneva nella sostanza un seguace di Algardi. Dunque la duplice anima del barocco romano reinterpretata da due maestri della nuova generazione che collaborarono strettamente, pur mantenendo le proprie caratteristiche espressive. È inoltre importante ricordare le parole di Baldinucci sulle non brillantissime capacità inventive di Ferrata – «nell'invenzione non ebbe gran felicità» – e anche rammentare che lo stesso storiografo affermi come Melchiorre «modellasse al pari dell'Algardi, e in alcune cose forse meglio», risultando «nell'inventare e disegnare bravissimo». La frase continua con «ed oltre aver aiutato al maestro, condusse molte opere lodatissime». Dunque Baldinucci suggerisce la possibilità che Cafà possa aver fornito modelli a Ercole e la critica ha individuato alcune terrecotte preparatorie da cui Ferrata avrebbe poi ricavato le sue sculture. Si pensi al caso esemplare della figura della *Fede* per il *Monumento al cardinale Lelio Falconieri* in San Giovanni dei Fiorentini, di cui sono stati identificati al momento ben 7 modelli preparatori di diverse gradazioni qualitative. Dall'inventario di Ferrata nel 1686, apprendiamo che uno di questi era di Melchiorre Cafà: «Fede di creta cotta di Melchiorre sopra un piedistallo», opera che Jennifer Montagu ha individuato con quella oggi conservata al Fitzwilliam Museum di Cambridge<sup>18</sup>,

---

<sup>18</sup> J. Montagu, *Melchiorre Cafà's models cit.*, p. 68.

caratterizzata da un notevole numero di varianti rispetto al marmo. Dunque Ferrata costruisce la sua fortuna muovendosi su un duplice binario: da un lato può far conto su una straordinaria perizia tecnica e una sensibilità materica per il marmo altrettanto fuori dal comune, e dall'altro riesce a elaborare uno stile che potremmo definire "liquido", sintetizzando con originalità di linguaggio gli stimoli formali che gli derivano dalle numerose collaborazioni con i più grandi scultori del suo tempo.

Oltre al già citato esempio della *Fede* per il monumento Falconieri, altrettanto noti sono il *Sant'Andrea apostolo* e il *Sant'Andrea Avellino* preparatori per le due statue di Ercole della facciata di Sant'Andrea della Valle. Questi due modelli, entrati a far parte delle collezioni dell'Ermitage insieme a un nucleo cospicuo di terrecotte provenienti dal nucleo del veneziano Filippo Farsetti, venivano indicate come opere di Melchiorre già nel primo catalogo della collezione, pubblicato nel 1788<sup>19</sup>.

La possibilità di osservare quotidianamente da vicino la plastica di Algardi negli ambienti dello studio di Ferrata rappresentò una risorsa di stimoli inesauribile per una mente fertile come quella di Cafà<sup>20</sup>, per rielaborare un linguaggio personalissimo fondato sull'interpretazione di Bernini. A testimonianza del continuo lavoro di esercizio sui modelli, fino alla puntuale ripresa compositiva, si può portare il confronto tra

---

<sup>19</sup> *Alle origini di Canova. Le terrecotte della collezione Farsetti*, a cura di S Androsov, catalogo della mostra, Venezia 1991, pp. 82-83, catt. 32-33.

<sup>20</sup> Tanto da far temere il confronto anche a Bernini, come emerge dalla lettera del 23 maggio 1665 inviata dall'ambasciatore di Malta a Roma, Frà Francesco Caumons al Gran Maestro Nicola Cotoner: «un certo Giovane Maltese lo havrebbe passato nel mestiere per haver mostrato gran giudizio et attività in molti lavori da lui fatti». Il passo è riproposto in E. B. Di Gioia, *Melchiorre Cafà a Roma tra 1660 e 1667. "Chi non esce talvolta dalla regola non la passa mai"*, in *Melchiorre Cafà cit.*, pp. 49-66, 239-245, in particolare p. 53 e p. 240, nota 18.

il putto presente nel bassorilievo in terracotta del *Sant'Eustachio* di Cafà<sup>21</sup> e quello del rilievo dell'*Incontro fra Attila e Leone Magno* di Algardi. In questo senso, la *Madonna del Rosario* per Rabat a Malta, intagliata da Cafà a Roma e prototipo per la scultura lignea di Scaria, come è stato ampiamente notato<sup>22</sup>, trae la sua ispirazione dalla *Madonna col Bambino* in bronzo di Algardi, di cui Ferrata conservava una versione originale in cera, ed era forse tra i responsabili della diffusione del modello<sup>23</sup>.

Pertanto, per Ercole la vicinanza di una personalità meno ricca di esperienza ma straordinariamente originale fu determinante non solo per i numerosi suggerimenti compositivi che le terrecotte di Melchiorre gli andarono via via fornendo, ma soprattutto per la definitiva messa a punto del suo stile. Un linguaggio, come si è detto, ispirato soprattutto alla lezione algardiana e che grazie all'originale barocco di Cafà si arricchisce di movimento, chiaroscuro, nuova vitalità. L'importanza del passaggio del maltese nella carriera di Ferrata è indicato anche dal numero sorprendente di bozzetti e modelletti conservati dal maestro nel suo studio: l'inventario di Ercole nel 1686 ne censiva ben 24 e oggi se ne conoscono circa una ventina. Tra questi, alcuni risultano di particolare interesse, anche per la stretta correlazione proprio con le sculture lignee donate da Ferrata a Pellio.

L'elenco dei collaboratori e allievi del maestro lombardo si presenta ai nostri occhi estremamente eterogeneo, non soltan-

---

<sup>21</sup> Melchiorre Cafà, *Martirio di Sant'Eustachio*, Museo Nazionale del Palazzo di Venezia, inv. 10093, per cui, cfr. C. Giometti, *Museo Nazionale del Palazzo di Venezia. Sculture in terracotta*, vol. 4, Roma 2011, pp. 59-60, cat. 41, con bibliografia precedente.

<sup>22</sup> E. B. di Gioia, *Vergine del Rosario*, in *Omaggio ai maestri cit.*, pp. 61-62.

<sup>23</sup> Cfr. J. Montagu, *Madonna con Bambino*, in *Algardi. L'altra cit.*, p. 216.

to perché accanto a scultori noti si ritrovano personalità in attesa di una ricostruzione storica, ma soprattutto per la loro diversa formazione e provenienza<sup>24</sup>. Buona parte degli scultori attivi con Ferrata non possono infatti definirsi allievi in senso stretto, ma “giovani”<sup>25</sup>, avendo già svolto l’apprendistato altrove e trovandosi a collaborare col maestro già come artisti avviati. All’interno dello studio, a contatto con gli esempi più alti di scultura romana lì conservati, poterono assorbire spunti compositivi e stilistici e contribuire, al contempo, alla diffusione della maniera di Ferrata. L’idea di un *atelier* compatto, che avrebbe trasportato lo stile algardiano nel Settecento, va riconsiderata, però, tenendo conto delle vicende dei singoli protagonisti e del ruolo sempre diverso interpretato nei ranghi dello studio al Gonfalone. Una panoramica dei collaboratori di Ferrata, spesso operativi uno accanto all’altro negli stessi cantieri, può mettere in luce le differenze.

Agli allievi dell’Accademia fondata da Cosimo III nel 1673 (Carlo Marcellini, Anton Francesco Andreozzi, Giovan Battista Foggini, Giovan Camillo Cateni, Giuseppe Piamontini, Francesco Ciaminghi) si sommano altre personalità emerse nel corso degli studi o tramandate da uno dei primi elenchi degli “allievi” di grido di Ferrata, fornito da Baldinucci nella vita dello scultore (Filippo Carcani, Leonardo Retti, Michel Maille, Francesco Aprile, Giuseppe Mazzuoli, Giuseppe Rusnati, Camillo Rusconi). L’eterogeneità del gruppo appare già lampante consideran-

<sup>24</sup> A. Marchionne Gunter, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento. Francesco Aprile, Francesco Cavallini e Andrea Fucigna*, in «Storia dell’arte», 91, 1997 (1998), pp. 315-366, in particolare, p. 339, nota 80; p. 343, nota 96. Un elenco dei giovani con brevi cenni biografici in J. M. Boehman, *Maestro Ercole Ferrata*, tesi di laurea in Storia dell’Arte, University of Pennsylvania, A. A. 2009, relatore M. Cole. Bordini, pp. 337-362.

<sup>25</sup> Il termine, usato frequentemente nei documenti romani secenteschi, è stato studiato nelle sue implicazioni in J. Montagu, *Roman baroque sculpture. The Industry of art*, New Haven 1989.

do l'inclusione da parte del biografo toscano di Lorenzo Ottoni (1648-1726) e Pietro Balestra († 1729) nel novero degli allievi<sup>26</sup>. Il primo si formò con Antonio Giorgetti (doc. 1657-1669); il secondo con Bernini nel cantiere dell'*Alessandro VII*, ma per nessuno dei due rimane attualmente traccia di una collaborazione con Ferrata per qualche opera nota<sup>27</sup>.

Filippo Carcani (1644-1688) venne introdotto all'età di quindici anni nello studio di Ferrata, dopo un apprendistato presso il pittore e mosaicista Fabio Cristofani (o Cristofari), diventandone un collaboratore di fiducia<sup>28</sup>: per l'esecuzione dell'*Elefante* di Piazza della Minerva, Bernini, secondo una pratica già sperimentata, si affidò a Ferrata che, a sua volta, delegò una parte significativa del lavoro a Carcani, come si ricava dai 200 scudi versatigli il 5 maggio 1666<sup>29</sup>. La collaborazione continuò nei

---

<sup>26</sup> F. Baldinucci, *Notizie cit.*, p. 395.

<sup>27</sup> L'ingresso di Ottoni nello studio di Ferrata viene ricordato anche nella biografia di Pascoli rimasta manoscritta (*Lorenzo Ottoni*, a cura di V. Martinelli, in L. Pascoli, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti viventi dai manoscritti 1383 e 1743 della Biblioteca Comunale «Augusta» di Perugia*, Treviso 1981, pp. 205-228). Allo stato attuale degli studi non rimane traccia delle "piccole commissioni, delle quali uscito ad onore passò a dargliele maggiori, e l'aiutò in alcune sue opere finché cominciò da se ad operare" (*ivi*, p. 207). Sullo scultore cfr. A. Bacchi, *Lorenzo Ottoni*, in *Scultura cit.*, pp. 831-832; C. Giometti, *Ottoni, Lorenzo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* (d'ora in poi *DBI*), vol. 80, Roma 2014, pp. 16-22. Su Balestra, cfr. A. Bacchi, *Pietro Balestra*, in *Scultura cit.*, p. 775; T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena 1998, pp. 331-477, segnatamente pp. 445-477. Baldinucci racconta di come Balestra meritò di essere messo ai servigi di Cristina di Svezia grazie al lavoro in bottega da Ferrata, cfr. F. Baldinucci, *Notizie cit.*, p. 395.

<sup>28</sup> F. Baldinucci, *Notizie cit.*, p. 392. Cfr. S. Zanuso, *Filippo Carcani*, in *Scultura cit.*, p. 793, con riferimenti bibliografici.

<sup>29</sup> J. Curzietti, *Gian Lorenzo Bernini e l'Elefante della Minerva*, in «Studi di storia dell'arte» 18, 2007, pp. 333-342, in particolare p. 341: «et à dì 5 Maggio scudi duecento moneta pagati al S.r Ercole Ferrata scultore, e di

decenni seguenti: lo troviamo all'opera alla *Carità del Monumento funebre al cardinal Carlo Bonelli* (1675)<sup>30</sup> e all'esecuzione, in marmo, della *Fame* e dei *Putti del Monumento funebre a Clemente X* in San Pietro (saldo del 1683), incarichi, questi ultimi, garantiti presumibilmente anche dall'aver sposato la sorella dell'architetto Mattia De Rossi. Le figure di Carcani risentono molto della maniera di Cafà, come si ravvisa nella *Carità Bonelli* e nei successivi angeli della Cappella della Madonnella<sup>31</sup>, debitori sia di Bernini, sia dell'*Angelo* di Cafà dell'*Estasi* in Santa Caterina a Magnanapoli.

Legato a Cafà da un diretto rapporto di discepolato per volontà di Ferrata, Giuseppe Mazzuoli (1644-1725) dopo la morte del maltese passò nei ranghi berniniani per il *Monumento funebre ad Alessandro VII*, non collaborando con Ferrata fino alla *Clemenza del Monumento a Clemente X* in San Pietro il cui contratto fu stipulato nel 1682<sup>32</sup>.

Scorrendo i nomi tramandati dai registri parrocchiali emerge chiaramente il ruolo dello studio del Gonfalone come punto di riferimento per gli artisti delle valli dei laghi, secondo percorsi di aggregazione tipici della Roma seicentesca<sup>33</sup>. Tra questi, Le-

---

suo ordine à Filippo Carchani *suo giovane* à conto di scudi 500» (corsivo di chi scrive).

<sup>30</sup> Sul *Monumento*, cfr. C. Giometti, *Nuovi contributi per Michel Maille scultore in marmo*, in «Prospettiva», 117-118, 2005 (2006), pp. 173-182.

<sup>31</sup> Sull'altare della Madonna delle Grazie nell'Oratorio di San Marco si rimanda da ultimo a M. C. Cola, *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico*, Roma 2018, pp. 106-116.

<sup>32</sup> Cfr. F. Balducci, *Notizie cit.*, p. 393. Il biografo toscano lo riporta però tra gli allievi diretti di Ferrata. *Di Giuseppe Mazzuoli*, a cura di M. Pedrolì, in L. Pascoli, *Vite cit.*, p. 931, p. 936, nota 4. Sullo scultore, cfr. A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini cit.*, pp. 253-269.

<sup>33</sup> Per i nomi ricavati dai registri parrocchiali di San Biagio alla Pagnotta, cfr. A. Marchionne Gunter, *Scultori a Roma cit.*, p. 339, nota 80: Carlo Bainsi, Leonardo Retti, Marco Antonio Silva e Carlo Francesco Silva, stuccatori di Morbio di Sotto, Carlo Antonio e Giovan Battista Bianchi, di

onardo Retti († 1714), proveniente da una famiglia di stuccatori di Laino (CO), si era formato in bottega dal padre a Parma, dove conobbe, con ogni probabilità, Giovan Battista Gaulli nel 1669 e maturò la decisione di trasferirsi a Roma<sup>34</sup>. Le prime commissioni di Retti<sup>35</sup> non rivelano la presenza diretta di Ferrata, pur trovandosi a contatto con altri scultori del suo *atelier*. Impiegato da tempo come «giovane in casa del medesimo Ercole»<sup>36</sup>, Retti ricevette, nel 1689, l'incarico di portare a termine in marmo il rilievo del *Martirio di santa Emerenziana*, rimasto in stucco, impelagandosi in una causa con gli eredi di Ferrata e con i Pamphilj che ne avrebbe segnato la fama per lungo tempo<sup>37</sup>. Le carte del processo non ci illuminano solo sulle tempistiche di realizzazione del rilievo, ma anche sui rapporti di rivalità tra gli scultori attivi nello studio: Michel Maille (ca. 1643-1703),

---

Como, tal Tucini di Carona, Paolo Morelli. A. Marchionne Gunter, (*Scultori a Roma cit.*, p. 343, nota 96) ricorda Francesco Beducci scultore nel 1668 (una possibile lettura romana del cognome Peduzzi). Marco Antonio Tibone visse in casa di Ferrata fino alla morte dello scultore, come tramandato dall'inventario, per cui, cfr. ASR, *30 Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, c. 100r: «Nella cammera dove dorme il signor Marc'Antonio Tibone»; M.G. Barberini, *Melchiorre Cafà nella storia della critica*, in *Melchiorre Cafà cit.*, pp. 35-48, 237-239, in particolare p. 237 note 12, 16.

<sup>34</sup> J. Curzietti, *Giovan Battista Gaulli. La decorazione della chiesa del SS. Nome di Gesù*, Roma 2011, p. 53, nota 45. Su Retti, cfr. M. B. Guerrieri Borsoi, *Gli stucchi di Santa Marta al Collegio Romano nell'attività di Leonardo Retti*, in «Bollettino d'arte», 61, 1990, pp. 99-112; S. Zanuso, *Leonardo Retti*, in *Scultura cit.*, pp. 837-838; C. Giometti, *Retti, Leonardo*, in *DBI*, vol. 87, Trofarello (TO) 2016, pp. 42-46.

<sup>35</sup> Lavorò al giardino di Palazzo Borghese dal 1672, agli stucchi di Santa Marta al Collegio Romano (contratto del 1672 ma pagamenti dal 1677), in Santa Maria in Traspontina (dal 1674), alla Chiesa del Gesù (dal 1672), cfr. C. Giometti, *Retti cit.*, p. 43.

<sup>36</sup> L. Montalto, *Ercole Ferrata e le vicende litigiose del bassorilievo di Sant'Emerenziana*, in «Commentari», 8, 1957, pp. 47-68, segnatamente p. 63. La testimonianza del 1705 è di Valeria Valenti, serva di Ferrata, la quale dichiarò inoltre come Retti avesse lavorato al rilievo già prima della morte di Ferrata.

<sup>37</sup> L. Montalto, *Ercole Ferrata cit.*, pp. 47-68.



borgognone collaboratore del maestro<sup>38</sup>, giudicò l'esecuzione del marmo "di maniera estenuata, e secca"<sup>39</sup>. Osservando da vicino l'opera di Retti, non è difficile scorgere l'ammirazione per le figure di Cafà, come per il gruppo all'estrema destra della *Natività* in cera del maltese (Mdina, Cattedrale di San Paolo), riecheggiata in quello dello *Spirito Santo arde sul capo di Ignazio mentre celebra la messa* nella chiesa romana del Gesù.

Altro ancora è il caso di Francesco Aprile († 1685), il cui percorso prima dell'arrivo a Roma all'incirca nel 1677 è sconosciuto. Il ticinese svolse un apprendistato presso Ferrata e diventò un suo aiuto fondamentale, tanto da ricevere l'incarico della realizzazione dei putti per il *Monumento funebre di Giulio del Corno*. Aprile fu attivo nella chiesa dei Santi Nomi di Gesù e Maria al Corso, uno dei cantieri appannaggio del grande studio di Ferrata, e nei putti del *Monumento a Clemente X*, terminati da Carcani dopo la sua morte. Pascoli ci ricorda come Ferrata, "per sua particolar divozione"<sup>40</sup> completò la *Santa Anastasia* nell'omonima chiesa romana, lasciata incompiuta per la dipartita dell'ennesimo dei suoi allievi<sup>41</sup>. In ultimo, uno degli scultori più importanti dell'inizio del Settecento, Camillo Rusconi (1658-1721), si formò a Milano

---

<sup>38</sup> C. Giometti, *Maille, Michel*, in *DBI*, vol. 67, Catanzaro 2006, pp. 544-548. Maille lavorò al colonnato di San Pietro (pagamenti del 1668), ai modelli per le *Fontane* del giardino di Palazzo Borghese (tra 1672-1673), alla *Religione* del *Monumento funebre al cardinal Bonelli* (saldo 1674), alle statue per il coronamento di Santa Maria dei Miracoli (1677). Maille abitò con Ferrata almeno nel 1670 e '71, occupandone poi lo studio alla morte (C. Giometti, *Maille cit.*, p. 545).

<sup>39</sup> L. Montalto, *Ercole Ferrata cit.*, p. 64.

<sup>40</sup> M. Pedrioli (a cura di), *Di Ercole Ferrata cit.*, p. 330.

<sup>41</sup> Per Aprile, cfr. A. Bacchi, *Francesco Aprile* in *Scultura cit.*, p. 774; A. Marchionne Gunter, *Scultori a Roma cit.*, pp. 315-366, con la pubblicazione dell'inventario dei beni.

presso Giuseppe Rusnati<sup>42</sup>, ma, recatosi a Roma, venne impiegato da Ferrata all'età di quasi trent'anni a copiare le mani di Bernini e di Algardi<sup>43</sup>. Nel giro di poco divenne un aiutante fidato e posò il suo scalpello sul *Sant'Antonio Abate* di Marino, sul grande gruppo della *Santa Elisabetta* per il cardinale Federico d'Assia e sui *Putti* destinati a Odoardo Rezzonico<sup>44</sup>. La testimonianza di Rusconi è preziosa convalida della prassi di copia dai grandi maestri, che, sommata all'attenta valutazione dell'antico, costituiva il percorso canonico di studio negli *atelier*, pure se non mancavano delle opinioni differenti.

Il numero considerevole di modelli riferiti nell'inventario ad Algardi e i calchi in cera riconducibili a opere del maestro rivelano le preferenze dei soggetti scelti da Ferrata per la consolidata pratica di esercizio tramite copia, pur se, in alcuni casi, si possa dedurre un'attività di produzione di repliche per essere vendute o tradotte in metallo, come nel caso della *Carità* o del *Battesimo* algardiani<sup>45</sup>. Componevano i repertori in via del Gonfalone i calchi dal rilievo dell'*Incontro fra Attila e Leone Magno*, le copie dei *San Pietro e Paolo* e notevoli esempi di lavorazione in bassorilievo, come il modello per l'urna del *Monumento funebre a Leone XI* in San Pietro. È esemplare, ancora, il caso dei crocifissi, presentati nello studio

---

<sup>42</sup> Su Rusnati, cfr. A. Casati, *Rusnati, Giuseppe*, in *DBI*, vol. 89, Torino 2017, pp. 307-310.

<sup>43</sup> *Raccolta di lettere cit.*, p. 311; su Rusconi, cfr. F. Martin, *Camillo Rusconi. Ein Bildhauer des Spätbarock in Rom*, Berlin-München 2019.

<sup>44</sup> *Di Camillo Rusconi*, a cura di M. Migheli, in L. Pascoli, *Vite cit.*, pp. 359-370, segnatamente pp. 359-360. Sulla ricostruzione della commissione dell'*Ercole in culla* e della *Lotta di putti*, cfr. P. Pizzo, *Livio Odescalchi e i Rezzonico. Documenti su arte e collezionismo alla fine del XVII secolo*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 26, 2002 (2003), pp. 119-153; F. Martin, *Camillo Rusconi cit.*, pp. 67-68 cat. 2; p. 109 cat. 82.

<sup>45</sup> Per una rassegna delle varianti e derivazioni, cfr. J. Montagu, *Alessandro Algardi cit.*, vol. II, pp. 310-315 catt. L.8-8.D.4; pp. 416-418 catt. 134-134.C.II.

nelle versioni di Algardi, anche in frammenti<sup>46</sup>; nelle due varianti di *Cristo vivo e morto* eseguite da Ferrata su ideazione di Bernini; in una cera per un'opera perduta di Du Quesnoy<sup>47</sup>. Alla luce di ciò, il problema dell'attribuzione delle statue di Pellio, pur se affascinante, risulta poco risolvibile per la funzione delle stesse come esercitazione in cui la mano dell'autore doveva omologarsi il più possibile al modello. La funzione dell'*atelier* quale deposito e luogo di confronto di modelli romani proposti da Ferrata per essere attentamente studiati e riprodotti dai suoi allievi e collaboratori risalta mirabilmente dal nucleo di statuine di Scaria.

Ciononostante, e considerando anche le tipologie lignee differenti, nel trattamento dei panneggi e nell'intaglio dei volti si possono riconoscere atteggiamenti diversi: l'esecuzione del *San Pietro* (fig. 1) non sembra associabile a quella del *San Giacomo*; né la precisione della replica del *Sant'Andrea* dall'omonima scultura di Du Quesnoy della crociera di San Pietro può trovare affinità col trattamento più disinvolto della *Pia Donna*<sup>48</sup> (fig. 2). Quest'ultima, già avvicinata alla mano di Ferrata da Di Gioia, può forse trovare un confronto più stringente con la mano di Michel Maille, abile plasticatore in stucco che seppe tradurre anche nel marmo la fluidità tipica delle superfici modellate. La figura della *Fede* (fig. 3) nel mo-

---

<sup>46</sup> ASR, 30 *Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, c. 133v: «un Torzo del Christo grande del Langardi»; c. 134r: «Le due braccia del Christo Grande del Langardi di cera»; c. 136v: «un cavo del Christo del Langardi»; c. 137v. «Due Christi grandi di cera del Langardi»; c. 139r: «Il cavo del Christo vivo e morto del signor Ercole».

<sup>47</sup> ASR, 30 *Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, c. 133r: «Un Crocifisso di cera in croce del Fiammengo», 134r: «un torzo d'un Christo del Fiammengo in cera», per cui cfr. M. Boudon-Machuel, *François du Quesnoy*, Paris 2005, p. 228 cat. Oe/s.11e-11f e p. 227 cat. Oe/s.11a.

<sup>48</sup> Il trattamento differente era stato già notato in Di Gioia, *Pia Donna*, in *Omaggio ai maestri cit.*, p. 62, poi in L. Facchin, *Lasciti e presenze cit.*, p. 122.

numento Bonelli in Santa Maria sopra Minerva scolpita da Maille può dunque fornire un valido termine di paragone per la *Pia Donna* di Sacria, in cui si ravvisano le stesse movenze della figura e un analogo adagiarsi del velo sul capo.

Non tutti i riferimenti sono certi: mentre per il *Sant'Andrea*, la *Madonna del Rosario* e il *San Giovanni Battista* il rimando con varianti a opere in marmo o attestate in terracotta è ormai assodato, per le restanti statuine i nessi rimangono al momento oscuri, ma alcune osservazioni sono possibili per ricostruire virtualmente la palestra compositiva del Gonfalone<sup>49</sup>.

Il modello da cui venne ripreso il *San Giovanni Evangelista* (fig. 4) è ignoto. La statua (o il suo originale) venne riprodotta in due disegni a carboncino dell'album Rensi 6 di Lipsia, attualmente attribuito a Michelangelo Marullo, pittore maltese in stretto rapporto personale con Cafà, tanto da accompagnarlo in un viaggio a Malta intrapreso nel 1666<sup>50</sup>. I disegni riprendono, tra gli altri, alcuni dei modelli di Cafà attestati nello studio di Ferrata, la *Madonna del Rosario*, il *san Giovanni Battista*, l'*Angelo* sul timpano per la cappella Pamphili in Sant'Agostino, ma ciò non è sufficiente per riconoscere un intervento del maltese alla base del *San Giovanni*, caratterizzato da un evidente algardismo. Non sembra azzardato, comunque, nel tentativo di

---

<sup>49</sup> Cfr. le osservazioni sulle sculture nelle schede di E. B. Di Gioia, in *Omaggio ai maestri cit.*, pp. 61-65.

<sup>50</sup> Sui disegni, cfr. J. Montagu, *Melchiorre Cafà's models cit.*, p. 75. Casati (A. Casati, *Scultori in legno in Lombardia tra Sei e Settecento: formazione, professione e circolazione delle opere*, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale (Genova, Università degli Studi, Palazzo Balbi Cattaneo, 3-5 dicembre 2015), a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova 2017, pp. 359-377, riporta una comunicazione della Montagu che propone una revisione dell'attribuzione dei disegni. Per una ricostruzione della figura di Marullo, cfr. K. Sciberras, *Roman Baroque sculpture for the knights of Malta. Revised edition*, Malta 2012, pp. 41-43.

ricostruire gli stimoli compositivi, riconoscere un riferimento, almeno nella posa, al bozzetto per la *Liberalità del Sepolcro di Leone XI* (fig. 5) di Algardi in San Pietro conservato nella Biblioteca Vaticana: alcune copie erano presenti nello studio di Ferrara, pur se registrate nell'inventario come *Abbondanza*<sup>51</sup>. Non risulta possibile, allo stato attuale delle conoscenze, l'identificazione dell'ipotetico modello alla base della figura del *San Giacomo Maggiore* (fig. 6). Nell'insieme le è stata riconosciuta un'affinità con i modi di Cafà<sup>52</sup>, ma né rimane memoria di una commissione allo scultore maltese di questo soggetto, né se ne può rintracciare un riferimento nell'inventario di Ferrara. Può essere istituito un confronto, limitatamente alla testa, con il *Cristo del Battesimo* per Innocenzo X di Algardi<sup>53</sup>, i cui capelli ricadenti sulle spalle vengono riproposti semplificati nel *San Giacomo*, dal volto però più scavato e sofferente. Il dolce ancheggiare della scultura ricorda il *Martire* (fig. 7) con la barba in cera di Cafà nel National Museum of Fine Arts della Valletta, anch'esso riprodotto nell'album di Lipsia e inviato a Malta, nel 1668, in seguito a una lunga diatriba legale per l'eredità dello scultore<sup>54</sup>. Molto simile è la posa della gamba destra, posata su di un sasso, e il braccio sinistro a reggere il panno, ma risaltano le differenze, tra cui la posizione della testa e le delle pieghe dei panni avvolti alla vita a tratti algardiane. La cera, insieme alla compagna di *Martire imberbe*, presenta una lavorazione su tutti i lati ed è stata riferita alla decorazione del portico di San

---

<sup>51</sup> J. Montagu, *Alessandro Algardi cit.*, vol. II, p. 436 cat. 161.B.2. Nell'inventario, cfr. ASR, *30 Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, c. 133v, c. 134r, c.135r, 135v.

<sup>52</sup> J. Montagu, *Melchiorre Cafà's models cit.*, p. 72: «looks quite like Cafà's».

<sup>53</sup> J. Montagu, *Alessandro Algardi cit.*, vol. II, pp. 310-311, catt. L.8, 8.C.1.

<sup>54</sup> K. Sciberras, *Roman Baroque cit.*, pp. 41-51.

Pietro<sup>55</sup>. In un primo momento vennero indicati tra gli autori per i travertini del portico alcuni scultori attivi con Ferrata, che ricevette effettivamente dei marmi nello studio, tra cui appunto Cafà, che a causa della morte non poté proseguire nell'incarico. Le onde un po' ripetitive del panneggio del *San Pietro* sulla sinistra, e la maggiore precisione nella resa dei dettagli del volto, pongono la statuetta in contrasto con le altre, tanto da poter supporre una mano differente. Nessun riferimento è stato rintracciato, finora, per la scultura lignea, ma possiamo proporre un nuovo confronto. Pur considerando le differenze di materia e funzione, un paragone calzante riguardo al volto del *San Pietro* può essere istituito con i reliquiari della Cappella Chigi del Duomo di Siena, per cui si può supporre un intervento dello studio di Ferrata nell'elaborazione dei modelli, ripresi dai busti algardiani<sup>56</sup>. Tra 1662 e 1663 Johann Paul Schor (1615-1674) venne incaricato dell'ideazione di sei reliquiari a busto (*San Pietro, San Paolo, San Lorenzo, Santo Stefano, San Girolamo, Sant'Agostino*) per la Cappella e di sovrintendere alla loro esecuzione (fig. 8). I pagamenti testimoniano la realizzazione delle opere da parte degli

---

<sup>55</sup> Analisi tecniche e commento sulle due cere in T. S. Guido, *Sulle cere di Melchiorre Cafà a Malta*, in *Melchiorre Cafà cit.*, 153-160, in particolare pp. 159-160.

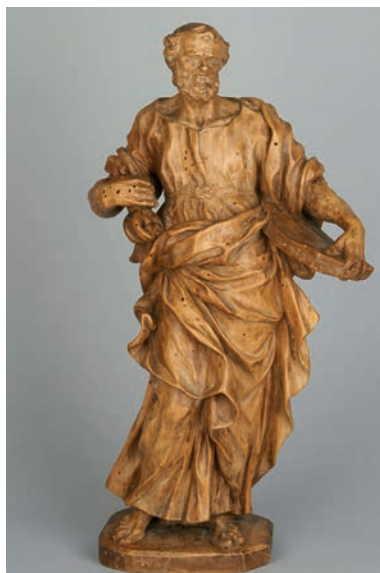
<sup>56</sup> La derivazione algardiana è stata messa in luce dalla critica nei confronti dei due busti di *San Pietro* e *San Paolo*, per cui cfr. A. Capitanio, *Schede 282-284*, in *Alessandro VII Chigi (1599-1667) il papa senese di Roma moderna*, catalogo della mostra (Siena, Museo Civico; Siena, Palazzo Chigi Zondadari, 23 settembre 2000-10 gennaio 2001), a cura di A. Angelini, M. Butzek, B. Sani, Siena 2000, p. 432. Il reliquiario di *San Pietro* è confrontabile infatti anche con i busti in bronzo dorato in collezione privata, cfr. J. Montagu *Busti di San Pietro e San Paolo*, in *Algardi. L'altra faccia del barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-30 aprile 1999), a cura di J. Montagu, Roma 1999, pp. 178-179. I reliquiari senesi sono stati recentemente esposti alla mostra *Marmo, bronzo e argento per Alessandro VII. Oreficeria e scultura monumentale dalla Roma di Bernini al Duomo di Siena*, (Siena, aprile-novembre 2019), a cura di A. Angelini, A. Bagnoli, Livorno 2019, segnatamente pp. 20-29.

argentieri romani Marco Gamberucci (1630-1696-7), Francesco Perone (1610-1676) e Rocco Tamburroni (1633-1676). La partecipazione di Ferrata al progetto non è testimoniata dalle fonti, che non tramandano il nome degli autori dei modelli tratti dai disegni di Schor, ma alcuni elementi, a cui si somma l'estrema corrispondenza del volto del *San Pietro* di Scaria con il reliquiario omonimo di Siena, confermano l'ipotesi di un intervento dello scultore lombardo. Ferrata non era nuovo al lavoro con Perone, Tamburroni e Schor, con i quali collaborò in diverse occasioni: con il primo per una *Cornice* di carrozza; con il secondo a San Vigilio a Siena per i santi *Giovanni Colombini* e *Ignazio di Loyola* per la cappella Taja; con il terzo a partire da alcuni modelli per la *Carrozza* di Cristina di Svezia nel 1655-56<sup>57</sup>. Inoltre, nell'inventario dei beni di Ferrata sono registrati «due bustini di creta con San Lorenzo e San Stephano del signor Ercole»<sup>58</sup>, probabilmente i modelli per due dei reliquiari di Siena. La chiara matrice algardiana dei reliquiari, insieme alle congiunture finora rilevate spingono a poter supporre che tra i numerosi modelli di San Pietro e San Paolo registrati nell'inventario possano celarsi quindi anche quelli per i reliquiari di Siena, conservati per essere studiati.

(Saggio consegnato nel dicembre 2019)

<sup>57</sup> Per la *Carrozza* di Cristina, cfr. T. Montanari, *Bernini e Cristina cit.*, p. 335, con riferimenti bibliografici. Sull'artista, cfr. gli atti del convegno *Johann Paul Schör und die internationale Sprache des Barock*, atti del convegno di studi internazionale (Roma, 6-7 ottobre) a cura di C. Strunck, München 2008. Per la cornice di carrozza, cfr. Montagu, *Roman baroque cit.*, p. 190, p. 219 nota 83. Sulle vicende della chiesa di San Vigilio, cfr. B. Sani, *Un episodio del barocco a Siena. Ercole Ferrata nella cappella del Taja in San Vigilio*, in «Nuovi Studi», 4, 1997, pp. 183-191; S. Sperindei, *La cappella del Taja nella chiesa di San Vigilio a Siena*, in «Rivista d'arte», 3, 2013, pp. 225-250; V. Manganaro, *La decorazione scultorea in San Vigilio al tempo dei gesuiti da Ercole Ferrata al giovane Giovanni Antonio Mazzuoli*, in *La chiesa di San Vigilio a Siena*, a cura di A. Angelini-M. Pellegrini, Firenze 2018, pp. 137-148.

<sup>58</sup> ASR, 30 *Notai*, uff. 19, notaio J. P. Senepa, v. 382, c. 134r.



1.  
Studio di Ercole Ferrata,  
*San Pietro*,  
Scaria d'Intelvi (Lanzo d'Intelvi),  
Museo d'Arte Sacra.



2.  
Studio di Ercole Ferrata,  
*Pia donna velata*,  
Scaria d'Intelvi (Lanzo d'Intelvi),  
Museo d'Arte Sacra.





3.  
Michel Maille,  
*Fede dal Monumento funebre  
a Carlo Bonelli*,  
Roma, Santa Maria sopra Minerva.



4.  
Studio di Ercole Ferrata,  
*San Giovanni Evangelista*,  
Scaria d'Intevi (Lanzo d'Intevi),  
Museo d'Arte Sacra.



5.  
Alessandro Algardi,  
*bozzetto della Liberalità*  
*per la tomba di Leone XI,*  
anni Trenta del XVII sec.,  
Città del Vaticano, BAV,  
(Inv. Museo Sacro 2419).



6.  
Studio di Ercole Ferrata,  
*San Giacomo Maggiore,*  
Scaria d'Intelvi (Lanzo d'Intelvi),  
Museo d'Arte Sacra.



7.  
Melchiorre Cafà,  
*Santo Martire*, bozzetto in cera,  
La Valletta, National Museum of Fine Arts.



8.  
Marco Gamberucci,  
Francesco Perone,  
Rocco Tamburoni  
su modello di Ercole Ferrata,  
disegno di Joahann Paul Schor,  
invenzione di Gian Lorenzo Bernini,  
*Reliquiario di san Pietro*,  
Siena, Museo dell'Opera del Duomo.