



Alessandra Casati

Il viaggio delle forme Migrazione di maestri e modelli nella scultura barocca tra Roma e la Lombardia



Abstract

Il presente contributo approfondisce la circolazione e la diffusione di alcuni modelli compositivi elaborati a Roma entro la metà del Seicento nella scultura lombarda del XVII e XVIII secolo. Gli esempi proposti appartengono al circuito di scultori gravitanti intorno allo studio di Ercole Ferrata, le cui opere ebbero larga diffusione presso le generazioni successive grazie ai lasciti a accademie e allievi. In particolare il gruppo di statue lignee oggi al Museo Diocesano di Scaria Intelvi offre la possibilità di verificare i termini di questa diffusione. Tra i maestri lombardi del Settecento che si avvalsero di questi modelli figurano Giuseppe Rusnati, la cui raccolta di *exempla* è documentata da un inventario *post mortem* e subito dopo Giuseppe Antignati, scultore attivo su tutto il territorio regionale.

This paper explores the circulation and spread of certain compositional models developed in Rome by the mid-Seventeenth century in Lombard sculpture of the Seventeenth and Eighteenth centuries. The examples belong to sculptors gravitating around Ercole Ferrata's workshop, whose works were widely known by the following generations due to the legacies he made to academies and students. In particular, a group of wooden statues now in the Museo Diocesano in Scaria Intelvi offers the possibility to check the terms of this spread. Giuseppe Rusnati, whose collection of *exempla* is documented by a post-mortem inventory and Giuseppe Antignati, sculptor active across the entire region, are among the Eighteenth century Lombard masters who used these models.



Per un artista, soprattutto in epoca storica, il viaggio era un momento fondamentale della sua formazione e spesso costituiva occasione professionale di tale portata da condurlo ad abbandonare definitivamente i luoghi d'origine. Dai viaggi compiuti dagli artisti lombardi, in modo particolare dagli scultori, verso Roma era sorto nei secoli un collaudato percorso migratorio, ma anche un vitale canale di aggiornamento e diffusione di forme. Nel corso di questi spostamenti gli scultori accumulavano disegni e modelli, messi in opera o acquisiti a scopo di studio, che entravano a far parte del loro bagaglio formale. Queste opere di piccolo formato – in creta, legno o cera – derivavano spesso da modelli compositivi di maestri di chiara fama e assolutamente aggiornati. Nell'*atelier* dell'artista, oltre ai propri bozzetti, venivano quindi spesso a raccogliersi materiali eterogenei che costituivano una vera

e propria collezione di *exempla*, riuniti a fini puramente professionali, a cui lo scultore poteva variatamente attingere

Il presente contributo vuole indagare secondo quali percorsi alcuni di questi modelli elaborati a Roma alla metà del Seicento siano giunti in Lombardia per essere ripresi sul territorio regionale sino a tutto il Settecento, con poche varianti se non quelle dettate dal mutare dello stile. Il viaggio dei modelli è quindi inteso sia da un luogo ad un altro sia nello scorrere del tempo.

Su un simile argomento, che assume senza dubbio ampie proporzioni, tenteremo qui di offrire un primo saggio delle ricerche in corso mediante due casi esemplificativi di modelli che da Roma migrarono sino in Lombardia. Lo spunto che ha portato ad orientare il nostro interesse sulla tematica del “viaggio” dei modelli compositivi, è scaturito da uno studio su Giuseppe Antignati (Casati 2007, pp. 114-131; Casati 2010, pp. 46-51), scultore in legno attivo nel XVIII secolo in Lombardia e noto in modo particolare per aver eseguito il modello ligneo della Madonnina del Duomo di Milano. In anni recenti si è tentato di mettere a punto biografia e catalogo di Antignati e i risultati di queste ricerche hanno evidenziato come il maestro dirigesse una efficiente e florida bottega, attiva a partire dal 1733 sino al 1778, che fu in grado di soddisfare innumerevoli commissioni, spaziando sul territorio lombardo da Milano al lecchese, sino a Pavia, Voghera, Vigevano, Lodi e la più settentrionale Valtellina. La riconosciuta qualità delle sue opere rese possibile la capillare affermazione della bottega come dimostra il caso di Pavia dove la compagnia del Carmine, che aveva sede nell’omonima chiesa cittadina, affidò l’esecuzione di un’importante scultura processionale proprio ad Antignati [fig. 18], che fu preferito alla bottega dei Sala che nella città deteneva il primato per questo tipo di produzione. La scelta fu motivata sia da questioni eminentemente qualitative – in quegli anni la bottega dei Sala era passata dalle mani di Giuseppe al figlio Francesco che certo non aveva ereditato l’estro creativo del padre – sia da ragioni puramente economiche (Casati 2007, pp. 124-128).

Dall’analisi delle opere di Antignati è emerso come il maestro e la sua bottega riproducessero per la figura della Vergine due modelli che venivano sistematicamente riproposti con poche varianti. Il tentativo di individuare la provenienza di queste composizioni ha dato avvio allo studio che ha portato ad alcune conclusioni interessanti per lo svolgimento della scultura in Lombardia tra Sei e Settecento, soprattutto in ordine alle suggestioni provenienti dall’ambiente romano. Si è infatti potuto stabilire come le radici di questi modelli fossero da rintracciare più indietro nel tempo, in opere realizzate entro la prima metà del XVII secolo da Alessandro Algardi e dai maestri gravitanti intorno al suo studio come Ercole Ferrata ed il suo *entourage*, costituito da maestri del calibro di Melchiorre Cafà. Da questa

prima considerazione sorge l'esigenza di rintracciare i canali tramite cui uno scultore lombardo del secolo successivo abbia potuto attingere a questi modelli, per comprendere se essi costituissero un bagaglio che faceva parte della sua educazione professionale –nel caso di Antignati in parte avvenuta presumibilmente presso la bottega paterna – oppure se appartenessero ad un patrimonio figurativo veicolato in altri modi, ad esempio tramite le accademie. A tal proposito la matricola dei falegnami ci restituisce scarse notizie per il periodo indagato; tuttavia sappiamo che a Milano era attiva l'Accademia di San Luca che aveva sede presso la Biblioteca Ambrosiana e tra le sue file sono documentate proprio la presenza di Giuseppe Antignati (nel 1748) e prima di lui quella del padre (nel 1709), come si è detto anch'egli scultore (Coppa 2000, p. 265).

È da segnalare inoltre che era abitudine abbastanza diffusa presso i maestri affiliati ad accademie e scuole, affidare a queste istituzioni parte dei bozzetti dello studio tramite lasciti testamentari con il preciso intento di formare nuove generazioni di scultori e di garantire una continuità della pratica e della didattica dell'arte.

Tra i lasciti di scultori a fini didattici è ben documentato quello del già citato Ercole Ferrata (1610-1686), la cui vicenda è di particolare interesse a fini della nostra riflessione. Ferrata era originario di Pello Intelvi, ma trascorse buona parte della sua carriera a Roma e fu il primo a lasciare in eredità alle Accademie i materiali del suo studio (Di Gioia 2010, pp. 23-58, con bibliografia precedente). Il viaggio fu un elemento caratterizzante l'esistenza dello scultore, il quale giovanissimo fu messo a bottega presso il genovese Tommaso Orsolino in un percorso di formazione che lo condusse ad approdare a Roma dove fu collaboratore di Alessandro Algardi e Gian Lorenzo Bernini. Presso il suo studio transitarono un gran numero di maestri che ebbero modo di formarsi sui materiali collezionati dallo scultore in funzione della professione, materiali raccolti nel corso degli anni e provenienti anche dallo smantellamento degli studi di Algardi e Duquesnoy, a cui Ferrata prese parte dopo la morte dei due colleghi. Da Algardi è noto che egli ebbe in eredità un quarto dei suoi bozzetti e modelli (Montagu 1985, I, pp. 231, 234;).

Presso lo studio del Ferrata in un torno d'anni compreso tra il 1659 e il 1686 transitarono e si formarono dunque numerosi scultori tra cui si ricorda in particolare il maltese Melchiorre Cafà. Il sodalizio tra i due si tradusse anche in opere scultoree, per cui Cafà, ben noto per il brillante estro creativo, forniva bozzetti poi realizzati da Ferrata (Montagu 2006, pp. 67-78; Sciberras 2006, pp. 1-18; Di Gioia 2006, pp. 49-66). Tuttavia occorre ricordare che presso l'abitazione di Ferrata furono ospitati anche maestri lombardi recatisi a Roma per formazione, tra cui Giuseppe Rusnati di cui tratteremo in seguito.

Gli scopi formativi e di repertorio di questa raccolta sono innegabili; l'entità di questa collezione e la sua importanza vennero ricordate anche da Giovan Pietro Bellori nella *Nota dei Musei* del 1664 (Bellori 1664; Raggio 1983, p. 379, nota 51; Walker 1998, pp. 18-20; Montagu 2008, pp. 279-289). Lo stesso Ferrata ne era ben consapevole quando nel suo testamento stabilì il lascito di gruppi di opere all'Accademia di San Luca di Roma, all'Accademia Ambrosiana di Milano, al granduca Cosimo III di Toscana, a Ciro Ferri come lui legato all'Accademia fiorentina, a Carlo Maratta, al suo paese natale e ancora a singoli allievi (Di Gioia 2010, pp. 34-36). Nelle sue ultime volontà lo scultore dava precisi ordini per quello che concerneva i materiali dello studio descritti in un prezioso inventario del luglio del 1686 stilato dopo la morte del maestro (Golzio 1935; Dose 1996; Spiriti 2000; Montagu 2008). I suoi esecutori testamentari furono lo scalpellino ticinese Giovan Battista Casella, l'incisore milanese Giovan Battista Bonacina e l'abate Carlo Bartolomeo Piazza; fu proprio quest'ultima personalità che in parte può aver indirizzato le volontà del Ferrata (Di Gioia 2010, p. 36).

La lettura dell'inventario dello studio, pubblicato integralmente nel 1935 da Vincenzo Golzio e ripubblicato da Roberta Dose nel 1996, si rivela assai interessante sotto molteplici punti di vista (Golzio 1935, pp. 64-74; Dose 1996, pp. 28-39; Spiriti 2000, pp. 102-116). In primo luogo accanto a bozzetti e riproduzioni dello stesso Ferrata figurano opere di Algardi e Duquesnoy, schizzi di Bernini, calchi da Michelangelo; vi compaiono anche numerosi bozzetti di Melchiorre Cafà, citato al pari dei grandi scultori, e di Francesco Aprile. All'elenco si aggiungono numerosi modelli tratti dall'antico come diversi calchi della Colonna Traiana, identificati da Andrea Spiriti con i rilievi oggi in Ambrosiana a Milano, giunti forse grazie al lascito testamentario all'Accademia milanese (Spiriti 2000, p. 116; Montagu 1985, vol. II, cat. 61.L.B.4).

In particolare utile al nostro discorso è la presenza, nell'inventario del 1686, di otto piccole sculture:

- (...) Una Madonna del Rosario con Bambino in braccio alta due palmi circa.
- (...) sette altre figure di legno alte un palmo e mezzo rappresentanti Apostoli e Santi.

Le otto sculture (Montagu 2006, pp. 67-68) sono state identificate con le statue lignee esposte nel 2010 alla mostra tenutasi a Palazzo Volpi a Como dal titolo *Omaggio ai maestri intelvesi* e conservate nel Museo Diocesano di Scaria d'Intelvi, ma provenienti dalla parrocchiale di Pellio, paese natale di Ferrata. Sulle modalità con cui queste opere da Roma giunsero a Pellio, è intervenuta in catalogo Elena Bianca Di Gioia. La studiosa riesaminando la vicenda testamentaria di Ercole fa il

punto sui lasciti dello scultore mettendo l'accento sulla precisa volontà di Ferrata di non disperdere la collezione e di renderla fruibile a scopi educativi alle nuove generazioni di scultori. Del resto il Ferrata era solito aprire il suo studio ai giovani scultori che potevano proprio formarsi su queste opere copiandole e riproducendole. Tuttavia non sono noti i passaggi che condussero le otto statue lignee a Pello. La storiografia locale sostiene che esse giunsero come dono dello scultore alla sua terra, durante il viaggio intrapreso a Pello poco tempo prima della sua morte. L'ipotesi formulata da Elena Bianca Di Gioia vuole che Carlo Bartolomeo Piazza, esecutore testamentario, dopo aver predisposto i lasciti alle Accademie, abbia inviato le sette statue più un Crocifisso in avorio (oggi perduto) alla parrocchiale di Pello secondo disposizioni dello scultore avute sul letto di morte. Il resoconto stilato durante una visita pastorale del 1753 segnala le statue come presenti nella parrocchiale (Spiriti 2000, pp. 102-116; Cavarocchi 1976, pp. 19-26; Preimsberger 1973, p. 234; Pescarmona, 2010, nota 4 p. 18; Di Gioia 2010, pp.41-42).

Al discorso aggiungiamo in questa sede un documento datato 10 Fruttidoro anno VI del calendario rivoluzionario, ossia 27 agosto 1798, il quale avvalorava l'ipotesi della studiosa che le opere possano essere giunte dopo la morte del Ferrata in rispetto della sua estrema volontà (Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del fondo di Religione, 213/1). Il documento in questione fa parte degli elenchi di opere d'arte disposti dalle autorità francesi e venne redatto dal curato di Carlazzo in Valsolda (su questi elenchi è di prossima pubblicazione uno studio specifico da parte di Gianpaolo Angelini e di chi scrive).

(...) Nella casa del cittadino Ercole Peduzzi a Pelsotto esiste il ritratto di Ercole Ferrata dipinto in Roma da buona mano con l'iscrizione seguente. *Hercule Ferrata comensis celeberrimus in Urbe sculptor aetatis suae annorum LXXV obiit Romae tertio Idus Julii MDCLXXXVI.*

Si crede ben fatto il notificare sebbene sia di jus particolare il prezioso monumento di otto statuine mandate dal suddetto eccellente scultore Ercole Ferrata alla casa di questi suoi eredi che le fanno servire per studio alla gioventù. Si lasciano perciò nella sagrestia della Parrocchia di Pelsotto. Sono modelletti in legno che hanno servito per diverse statue rappresentanti una Vergine col Bambino in atto di porgere alta once 11

Altra Madonna in atto d'adorata alta once 9.1/2

S. Giovanni Battista in atto d'adorazione coll'agnello

S. Pietro con libro e le chiavi

S. Giovanni Evangelista con putto che porge cartello

alte once 8

S. Paolo col libro e la spada in atto di predicare

S. Andrea colla Croce che riguarda il cielo
S. Giacomo Maggiore col bordone
alte once 8.

Le sculture di Pello rivestono per il nostro discorso un ruolo primario, poiché sono testimonianza dell'uso e della diffusione in Lombardia dei modelli compositivi impiegati o elaborati nell'officina di Ferrata. Innanzitutto facevano parte dello studio di Ferrata dove già venivano utilizzate dai giovani scultori per la loro formazione, venivano riprodotte e in qualche modo veicolate nei loro luoghi di provenienza. Inoltre questo documento ci informa che, secondo la vulgata, Ferrata aveva inviato queste sculture proprio con l'intento di servire ai giovani intelvesi ed in un certo senso di veicolare germi di scultura romana in Lombardia. Le piccole opere furono anche tradotte graficamente nel vol. Renzi 6 del *Museum der bildenden Künste* di Lipsia, da un giovane transitato presso lo studio di Ferrata e recentemente identificato in Michelangelo Marullo pittore amico di Cafà (Sciberras 2006, pp. 6, 9, 11, 17) e suo ospite a Roma nel 1664 (Montagu 1984, pp. 56-58; Di Gioia, 2002, cat. n. 13, 14, 21; Sciberras 2004, pp. 20, 66, 68; Montagu 2006, pp. 72-78). Questo tipo di riproduzione induce a pensare che l'immagine di questi modelli potesse essere stata veicolata tramite diverse vie e che avessero una discreta circolazione presso gli addetti ai lavori.

Gli studi hanno già evidenziato come le sette piccole opere abbiano precise derivazioni. La *Madonna con il Bambino* [figg. 4-5] è sicuramente desunta dalla scultura lignea destinata alla chiesa di San Domenico a Rabat a Malta [fig. 2] messa in opera da Melchiorre Cafà tra il 1660 ed il 1661; l'opera si rifaceva al noto esempio algardiano con qualche variante [fig. 1]. Sempre da Cafà deriva la figura di *San Paolo* ispirata al *San Paolo* nella chiesa di San Paolo naufrago a La Valletta, mentre quella di *San Giovanni evangelista* trova non pochi punti in comune con la *Carità* di Alessandro Algardi fatte salve le varianti dettate dalla diversa iconografia.

Senza entrare nel dettaglio, ai nostri fini è utile ricordare in breve da quali modelli derivino le piccole statue intelvesi e in modo particolare quella della *Vergine con il Bambino*, in quanto è proprio il modello che troviamo riprodotto più spesso in Lombardia.

Qui il nostro discorso ritorna al punto di partenza e dunque a Giuseppe Antignati. Non è chiaro se lo scultore conoscesse direttamente queste opere o se le avesse mediate tramite le esperienze di altri scultori che si erano formati presso Ferrata come Giuseppe Rusnati e che ebbero il merito di portare nuovi modelli in Lombardia. Di fatto le numerose figure della *Vergine del Rosario* che uscirono dalla bottega di Antignati per tutto il XVIII secolo sino almeno al 1778 riprendono, con

poche varianti, il modello di Ferrata risalente alla metà del Seicento. Si prendano ad esempio la *Madonna* di San Lorenzo a Gorla Minore datata 1764, distante quasi un secolo esatto dalla messa a punto del modello, quella di San Rocco a Voghera [fig. 6], quelle di Inzago [fig. 7] e di Cerro Maggiore [fig. 8], la *Madonna del Rosario* nella chiesa di San Pietro Martire a Vigevano, oppure la *Madonna del Carmine* sempre a Vigevano nell'omonima chiesa; o ancora l'ultima opera di Antignati [fig. 9], datata 1777, la *Madonna del Rosario* in San Guiniforte a Nosate (Casati 2010, pp. 48-51).

Il catalogo di questo maestro del legno si sta progressivamente ampliando grazie a continui recuperi. Sebbene queste opere presentino alcune varianti nel modellato, nel panneggio e nella postura del Bambino, esse derivano ancora dal prototipo algardiano rivisto da Cafà e giunto in Lombardia tramite la statuette lignea di Ferrata e dall'esperienza romana maturata da alcuni scultori. La diffusione di questo prototipo in terra lombarda è capillare; non è insolito ritrovare questo modello riprodotto anche da altri maestri come nel caso della *Madonna* in San Tommaso in Terra Amara a Milano [fig. 10], e la *Madonna del Rosario* di Santo Stefano a Canzo Intelvi (1761) [fig. 11], entrambe attribuite a Elia Vincenzo Buzzi (Zanuso 1997, pp. 194-195).

Tuttavia la sola presenza a Pello, sia pure con espliciti intenti formativi, di un modello ligneo non vale a giustificare una fortuna così ampia.

Uno dei tramiti dell'affermazione dei modelli romani in Lombardia fu Giuseppe Rusnati (1647-1713) (Coppa 1974, pp.130-144; Coppa 1978, pp. 37-45; Dose 1996, pp. 28-39; Bainsi 2009, pp. 146-157), il quale fu attivo a Roma presso lo studio di Ercole Ferrata tra il 1671 e il 1673. Filippo Baldinucci cita un certo Giuseppe Nusman presso l'*atelier* di Ferrata in seguito riconosciuto dalla bibliografia proprio in Rusnati (Montagu 1989, p. 200; Dose 1996, p. 29; Di Gioia 2010, p. 48, nota 27). Secondo la testimonianza dello storico fiorentino, Rusnati "in pochi mesi modellò tutte le opere del maestro, sparse per la città di Roma, non pure, queste, ma eziandio tutte le bozzette e i modelli del suo studio, e oggi nella scultura fa figura di gran maestro, nella città di Milano" (Baldinucci 1773, p. 176).

Per altro come dimostra il suo testamento (Bainsi 2009, pp. 156-157) Rusnati lasciò in eredità i propri modelli, bozzetti e gessi, compresi "quelli di Roma", all'Accademia di San Luca di Milano della quale fu principe tra il 1700 e il 1701, sull'esempio forse del gesto compiuto da Ferrata con il preciso intento di formare le generazioni successive.

Dal testamento si evince che i modelli dovevano essere visti e studiati e questa era la loro primaria funzione anche se gli eredi avevano la facoltà di poter tenere in casa le opere ed eventualmente liquidarle sul mercato:

Voglio, che detti infrascritti eredi (...) che abbisognare dei miei modelli di scultura o pure d'essi modelli quella volta non se ne volessero servire per qualche loro soddisfazione tenendoli in casa e dandoli facoltà anche di venderli [Baini 2009, p. 157, legge "renderli"], altrimenti che questi li diano all'Accademia di San Luca per comodità de giovani studiosi.

Il materiale che aveva Rusnati era di minore entità rispetto alla collezione di Ferrata; tuttavia è interessante la distinzione che si può evincere tra le opere che decoravano la casa e le opere che tratteneva presso lo studio in Camposanto a Milano, senza dimenticare che i titoli della sua biblioteca aprono un piccolo spaccato sui testi consultati dallo scultore.

Riproduciamo di seguito parti dell'inedito inventario (Archivio di Stato di Milano, atti dei notai di Milano, not. G. B. Soliva, 39028, 23 luglio 1717; segnalato da Baini 2009, p. 154, nota 32) e datato 18 luglio 1717:

(...) Primo nella sala piano terra

(...) Un piede stallo di legno imbronzato con sopra l'immagine di Innocenzo undecimo di gesso imbronzato

Un busto di gesso figura del Conte di Melgara

N° 4 statuette modelli di Creta in piedi

N° 2 modelli sopra il camino di creta distesi

N° 2 angioletti fatti di creta

Un istoria di creta serata con sua cassa di legno

Due piramidi, con suoi piedestali di marmo intagliati

Una scrivania con vetri 4 – in facciata, et due allilati nera con dentro un puttino nudo

(...) N° 3 quadri con cornice a oro, et bronzo con suoi foieri indorati, ritratti in piedi delle tre figlie Rusnate Religiose in Tradate

N° 2 quadri, con cornice a oro, e bronzo con suoi fogliazzi adorati, ritratti d'una figlia Rusnata religiosa nel Sacro Monte, et altro della figlia Rusnata Capucina

Un quadro senza cornice d'una figli religiosa nel Sacro Monte

N° 5 quadri, con cornice nera ordinaria con suo filetto d'oro, ritratti antichi di casa

N° 2 fruttiera, con cornice nera, con suo filo d'oro

N° 2 Istorie con sua cornice di legno bianco

una battaglia, con cornice nera ordinaria con filo d'oro

Nella camera di sopra verso strada

(...) N° 6 modelli di creta serata ne suoi cornici ottangolari che rappresentano l'istoria di San Gaetano

N° 4 modelli serrati nelle sue casse pure di creta
 N° 10 modelli picoli con cornice di legno fatti di gesso
 (...) N° 2 modelli fatti all'uso de duoi quadri di gesso
 N° 3 quadri di reliquie, con cornice parte indorati
 (...) un Crocifisso, con cornice intagliato
 N° 6 reliquiarij, con un piccolo Crocifisso
 Un quadro con sopra il ritratto del figlio prodigo, con cornice di legno bianco
 Un quadretto della Beata Vergine, con cornice bianca
 Cinque quadri piccoli, con cornice nera
 Un quadro con il ritratto di Oloferno, con cornice bianca
 Un quadro picolo bislongho, con cornice di legno nero
 Un modello di gesso in forma di quadro
 (...) sopra detta scrivania n. 3 modelli di creta (...)
 Un vestaro grande di noce con sopra al medemo la figura di Nettuno fatta di gesso
 (...) Due Battaglie, con cornice di legno nera ordinaria
 N° 2 pezzi di quadri grandi, con l'effigie delle Sante Vergini, con cornice di legno bianco
 Un quadro, con sopra l'immagine di San Francesco, con cornice di legno intagliato
 N° 3 quadri di gesso con sua cornice imbronzata
 Quadri due, con sopra l'immagine, uno di San Giuseppe, et l'altro della Beata Vergine, con cornice imbronzata, e suoi fogliami indorati
 N° 2 quadri piccioli, con cornice all'antica parte indorati, uno con l'immagine del Signore, et altro della Beata Vergine
 Un quadro, con l'immagine d'una Santa Vergine, con cornice intagliato
 Un quadro con l'immagine, con cornice nera e fogliami indorati
 Altro simile con sopra un paese
 Due frutiere piciole con suoi fogliazzi adorati
 Un quadretto piccolo con sopra l'immagine della Beata Vergine, con cornice indorata
 (...) Un Crocifisso con croce nera fatto di gesso imbronzato
 Due paesetti ovati con cornice parte adorati
 Un quadro, con immagine di San Lorenzo, con cornice ottangolare, con diversi fiorami di ottone adorati
 Due frutiere piccole con cornice bianca, con suo fiorame
 (...) N° 3 modelli di creta sopra il Camino
 (...) N° 6 quadri di gesso bianco
 (...) Un crocifisso, con cornisetto adorato fatto sopra la carta

Una Madonna sopra la carta, con la sua cornice di tartaruga
Un quadro, con sopra duoi puttini, con cornice bianca
Tre quadretti, uno con cornice bianca, altro con cornice adorata, et l'altro con
cornice nera
Nel camerino di sopra
(...) N° 5 quadri di poco valore
(...) Nel studio à piano terra
(...) N° 2 cavalletti da modelare
(...) un quadro, con sopra la fuga in Egitto
Un quadro, con disegno dell'oratione all'orto
(...) N° 2 disegni in forma di due quadri grandi
(...) Nel vestaro dentro del studio
La vita de Santi Padri
Un libro di Giulio Zerio, che tratta di Spagna, e Francia
Epistole, et evangelij per tutto l'anno del Padre Remigio Domenicano
Un libro di prediche
Due vite di San Gaetano
Iconologia del cavallier Cesare Rippa
La legge Salica della Francia
Ore di soglievo del Padre Meazza
Origine, et successi della dottrina Christiana
Semiramis tragedia
Le glorie di Sant'Antonio di Padova
Capricij medicinali di Leonardo Fioravanti
Esercitij spirituali di Padre Cesare Albicante
Mondana politica
Un libro di diverse imprese
La Santa Casa di Loretto
Istoria pontificale di Francesco Besozzi
Libro di Cleopatra
La Stratonica
La gramatica
Lettere di Isabella Andreini
Novissimi del Padre Mari
Le meraviglie di Roma
La Cassandra
Giustificazione della bolla d'Innocenzo undecimo
Ottave rime

Descrizione del Serraglio del Turcho
Ottave rime duplicato
Una istoria dei duoi nobili Cavaglieri
Trattenimenti spirituali sopra la vita di San Gaetano
Conversione del re delle Indie
Statuti e regole della compagnia di Giesù
Institut.e dell'Accademia di Sant Lucca
Questi sono tutti libri in stampa
(...) Nella bottega in campo Santo
Due righe longhe, una calastra, con duoi calastrini picoli
N° 2 pietre disconsacrate
Due telari, uno grande, et l'altro rotondo
Un tocco d'assa per battere la polvere
Tre teste d'angioletti di Carara abozzati fatti venire il S.r Giuseppe per li Padri della Certosa di Pavia
Un mortaro di marmo
[le righe seguenti sono biffate]
Un puttino di ceppo rotto
Un navello retto dalla fusina
Un tocco di marmo dove si ritrova dentro l'immagine
Duoi boconi piccoli di marmo di carrara
Tre liste piccole di marmo di Carara
Un altro pezzetto di marmo di Carara
Tre liste piccole di marmo di Carara, di lunghezza onze quattordici, e larghezza onze tre in circa
Un altro pezzo di marmo di Carara grosso o. 3 longo o. 4 in circa
Un altro pezzetto piccolo tondo di Carara grosso onze due largo un braccio
Un pezzo di marmo nero di lunghezza o. 21, et larghezza o. 13 *[fine della biffatura]*
Tre tochi di marmo da fare tavolini di marmo di trovante, mischiate rosso, e bianco
[riga biffata] Due lastre di mischie nera, e bianche di marmo
N° 2 teste di angioi di marmi di Carara lavorati

Modelli di Roma

Un modello che significa la lotta
Un altro, che significa l'Ercole Farnese
Un altro, che significa la Venere de Medici

Un altro che significa la figura d'Appollo
Un altro che significa l'amorte
Altro che significa un fiume
Altro che significa la fede
Un Sant Filippo Neri
Un putino della bisca
Un putino che dorme
Un San Francesco
Un ritratto d'una femina, con in mano un cornacopio
Un ritratto d'un antico romano
Un altro antico senza brachij
Una Madonna del Rosario
Un puttino piccolo
Una figura all'Eroica
Un Cherubino
Una gamba, et un braccio
Un Torro
Un Istorieta de putini

Modelli di Cera

La proserbia
La Carità
Un Sant'Paolo
Il Battesimo del Langardi
Un puttino con un arcella in capo
[*riga biffata*] Un istoria del Langardi
Due fiumi
Due puttini piccoli
S. Sebastiano
Una testa, et una Crocetta
Et altri modelli di Cera per la fontana del Signor Conte Don Giulio Visconti

Modelli di creta ordinaria

Un Immacolata concettione
Duoi Angioli in piedi
Un busto d'un Santo
Due busti di donna
N° 3 medaglie serate nelle sue asse anzi 2

Un Sant'Carlo, et un S. Ambroggio
Un Sant'Rocco
[riga biffata] Un Santo Francesco
Un Signore in braccio alla Madonna
Duoi Angioli in piedi
N° sei capellette, con dentro i suoi Santi
Un busto figura del Conte di Melgara
Il Nettuno di gesso di Zambolgone [sic!]
Una testa di creta grande di San Giovanni
Un Istorieta di creta della Regina Teodolinda, et altri diversi modelli tra buoni e rotti (...).

Purtroppo l'estensore dell'inventario non fornisce i soggetti dei modelli scelti da Rusnati per decorare la sua casa; sappiamo solo che aveva i busti di Innocenzo XI, pontefice lombardo al tempo dei suoi anni romani, e del conte di Melgara da identificarsi forse con Juan Tomas Enriquez de Cabrera, governatore del ducato di Milano dal 1678 al 1686, nonché "N° 6 modelli di creta serata ne suoi cornici ottangolari che rappresentano l'istoria di San Gaetano", con molta probabilità da identificare con i modelli per i bassorilievi della cappella di San Gaetano nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Milano messi in opera da Rusnati tra il 1683 ed il 1689 (Coppa 1974, pp. 130-135, 138) [fig. 12].

Tuttavia è possibile formulare un'ulteriore osservazione sui modelli dello studio suddivisi tra "modelli di Roma", "modelli di cera" e "modelli di creta ordinaria".

A nostro avviso i modelli di Roma possono essere frutto proprio del suo soggiorno presso Ferrata; lo stesso Baldinucci infatti ricorda come Rusnati avesse riprodotto diverse opere sia presso l'*atelier* di Ercole sia in città. Tra i bozzetti desunti dall'antico vi è l'*Ercole Farnese*, la *Venere Medici* e l'*Apollo* che potevano bene essere stati riprodotti nello studio di Ercole come anche il putto dormiente e il putto che uccide la serpe [fig. 13]. Queste opere ricorrono anche nell'inventario dello studio di Ferrata: addirittura del putto con la serpe esiste anche il "cavo" per ricavarne calchi ed è probabile che esso riprendesse l'*Ercole con il serpente* di Algardi. Il *San Filippo Neri* plausibilmente doveva essere modellato sul prototipo algardiano per Santa Maria della Vallicella; per altro un *San Filippo* in creta è presente anche nell'inventario di Ferrata. La figura della *Fede* probabilmente derivava da quella del monumento Falconieri realizzata da Cafà con Ferrata in San Giovanni dei Fiorentini come suggerisce la Di Gioia (Di Gioia 2010, p. 48, nota 27). Per il *Ritratto muliebre con cornucopia* è plausibile postulare una derivazione dalla figura della *Liberalità* che Algardi aveva eseguito per la tomba di Leone XI in San Pietro [fig. 14], che per altro

Rusnati sembra ripetere anche nella figura della *Provvidenza* sempre nella cappella di San Gaetano in Sant'Antonio Abate a Milano [fig. 15].

La *Madonna del Rosario* è posta tra i modelli romani e suggestivamente si può pensare che possa essere stata ripresa proprio da quella vista presso lo studio del Ferrata, poi inviata a Pellio ed oggi a Scaria [figg. 4-5], la stessa che anche Marullo aveva visto e riprodotto nei suoi disegni.

Nei "modelli in creta ordinaria", oltre al noto modello del *Nettuno* per la fontana in piazza Maggiore a Bologna del Giambologna, è presente anche una "istorietta" di creta della regina Teodolinda da identificarsi probabilmente con il bozzetto realizzato da Rusnati per il rilievo della cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano (Di Giovanni 1991, p. 325; Bianchi Janetti 2008/2009, pp. 112-124), di cui esiste una terracotta presso il Museo del Duomo di Milano che raffigura l'*Incontro tra San Giovanni Bono e la Regina Teodolinda* (1690-1693) [fig. 16].

Tra i modelli di cera, oltre ad un *Battesimo* e una *Istoria* di Algardi e alcuni modelli per la fontana di Giulio Pirro Visconti per la villa di Lainate dello stesso Rusnati (Morandotti 2005, p. 56 e nota 301; Bainsi 2009, p. 151), si può ipotizzare che la *Carità* e il *San Paolo* potessero derivare sempre da Algardi essendo modelli assai diffusi. La Di Gioia ipotizza che lo scultore si potesse essere procurato i modelli durante il soggiorno romano tra il 1671 e il 1673 oppure tramite Camillo Rusconi, suo allievo a Milano e successivamente discepolo dell'ormai anziano Ferrata a Roma (1684-1686), il quale aveva potuto ottenere i modelli dopo la morte di quest'ultimo per poi inviarli al Rusnati come omaggio e per il comune interesse didattico presso l'Accademia di San Luca (Di Gioia 2010, p. 48; Bainsi 2009, p. 151).

Un altro maestro probabile tramite di circolazione di modelli romani in Lombardia fu Carlo Francesco Mellone. Lo scultore con certezza fu attivo Roma in due tempi, dal 1688 al 1693 e dal 1717 al 1720, e durante quest'ultimo soggiorno è documentato accanto a Rusconi e Cametti per la realizzazione del rilievo per la tomba di Gregorio XIII in San Pietro. Lo stesso Camillo Rusconi, principe dell'Accademia di San Luca, fu allievo prima di Rusnati e poi di Ercole Ferrata (Zanuso 1996, pp. 170-171; Enggass 1976, p. 155). Di sicuro Mellone, formatosi presso Simonetta a Milano, nei suoi soggiorni romani ebbe modo di riprodurre e assimilare modelli dei maestri, un bagaglio di forme che riportò con sé in Lombardia.

Un caso particolarmente interessante è offerto dalla *Madonna* di Mellone oggi nella basilica di San Nazaro a Milano [fig. 17], dove giunse dopo il 1708 tramite il lascito testamentario di Francesco Settala, conservatore dell'Accademia Ambrosiana e canonico e fabbriciere di San Nazaro (Zanuso 1996, 167-173). Questa scultura dipende da modelli algardiani come indica il confronto con la *Madonna con Bambino* del maestro bolognese di cui esistono diverse fusioni in bronzo (Montagu 1999, pp.

224-229) [fig. 1]; sulla base di queste repliche di piccolo e medio formato Melchiorre Cafà rielaborò una sua versione nella *Madonna* di Rabat, da cui dipende la piccola *Madonna* lignea di Scaria, e nel modello in creta a lui attribuito del Bode Museum di Berlino [figg. 2-5]. Una certa dipendenza si evince in particolare nell'andamento del panneggio, nell'*enjambement* della figura e nella testa leggermente reclinata e fasciata dal velo che ricade sul petto; diversa risulta invece la gestualità della Vergine che non tiene il Rosario, ma con entrambe le mani sorregge il Bambino.

Questa scultura di Mellone trova corrispondenza sul territorio lombardo ed è possibile segnalare la ripresa di questo modello anche a metà Settecento in modo particolare nella serie di Madonne lignee processionali messe in opera da Giuseppe Antignati e dalla sua bottega. Un esempio è costituito dalla citata *Madonna del Carmine* per l'omonima confraternita che aveva sede nella chiesa del Carmine di Pavia, realizzata tra il 1743 e il 1744 [fig. 18], opera di elevata qualità formale proprio per la raffinatezza dell'intaglio, al pari di quella della chiesa parrocchiale di Gambolò in Lomellina [fig. 19], con la quale per altro condivide il modello. Probabilmente Antignati conosceva l'opera di Mellone, oppure entrambi dipendevano da un modello comune che allo stato attuale degli studi non è stato ancora individuato.

È inoltre da segnalare una certa vicinanza con la *Madonna* posta a coronamento della facciata della basilica di Santa Maria Maggiore a Roma [fig. 20], opera realizzata tra il 1741 e il 1742 da uno scultore originario di Vacallo nel Canton Ticino, Giuseppe Lironi (De Angelis 2003, p. 345; Vanoli 2008, p. 118). Osservando la scultura si evidenzia subito la vicinanza agli esempi lombardi: si vedano la postura della Vergine, le due mani che sostengono il Bambino, la testa fasciata dal velo e in modo particolare l'andamento del panneggio che fascia la spalla di Maria e ricade sotto Gesù descrivendo una punta, anche se la figura è realizzata in controparte. Le varianti più significative si trovano nella figura di Gesù che compie il gesto della benedizione con la mano destra e non incrocia le gambe. Per certi aspetti la scultura di Lironi ricorda il Bambino del bozzetto del Bode Museum attribuito a Melchiorre Cafà [fig. 3].

Sembra plausibile che queste opere possano avere attinto ad un modello che a sua volta è una variante del primo modello algardiano. Mellone lo riproduce entro il 1709, probabilmente elaborando esempi che ebbe modo di vedere durante il suo primo soggiorno romano, facendo approdare queste forme sino in alta Italia e garantendone la fortuna presso gli artisti del posto. È da notare come la *Madonna del Carmine* di Pavia di Giuseppe Antignati sia stata eseguita quasi in contemporanea con quella di Lironi. Premettendo che a nostro avviso la prima è diretta derivazione di quella del Mellone, è plausibile ipotizzare che all'origine vi sia un modello comune. Il

Lironi per altro fu membro attivo dell'Accademia romana di San Luca dove può aver visto e studiato i modelli del lascito di Ferrata oggi perduti.

Importante risulta la vicinanza che ha la statua di Lironi con quella dell'*Immacolata Concezione* di Giuseppe Mazzuoli per la chiesa di San Martino a Siena realizzata negli anni settanta del XVII secolo, che con essa condivide la gestualità (Angelini 1995, pp. 81-84, 86-87) [fig. 21]. L'affinità tra le due sculture riveste particolare interesse se ricordiamo che Mazzuoli fu uno dei maestri allievi di Ferrata formati presso il suo studio al pari di Cafà (sull'asse Roma-Siena nella scultura barocca si vedano i contributi riuniti in Angelini-Butzek-Sani, 2000). Questa circostanza potrebbe ipoteticamente far risalire il modello comune all'ambito gravitante intorno all'*atelier* dello scultore intelvese. Per altro l'andamento del manto che cinge la Vergine ricoprendone una spalla ricorda la *Santa Susanna* di Duquesnoy in Santa Maria di Loreto a Roma (1629-33) sicuramente nota a Ferrata che per altro aveva nel suo studio diversi bozzetti del fiammingo [fig. 22]. Inoltre si può evidenziare una certa affinità con la figura della *Fede* scolpita da Michel Maille [fig. 23], allievo di Ercole Ferrata, per il monumento funebre del cardinal Carlo Bonelli in Santa Maria sopra Minerva (Giometti 2005, pp. 173-182), a sostegno dell'ipotesi che alla base vi fosse un modello forse proprio appartenuto ancora una volta alla collezione di studio dell'intelvese.

L'insieme di esempi e la rete di continui rimandi tra opere e modelli che qui si sono riuniti aprono il campo a prospettive future di approfondimento, soprattutto se si considera quanto ancora deve emergere sul fronte dei fondi grafici e delle testimonianze documentarie. Allo stadio attuale delle ricerche emergono comunque, come costanti storiche, l'ampiezza della circolazione dei modelli e la varietà delle forme di ripresa e reimpiego.

Le immagini



Fig. 1: A. Algardi, *Madonna col Bambino*. Norfolk (Virginia), Chrysler Museum.



Fig. 2: M. Cafà, *Madonna del Rosario*. Rabat (Malta), San Domenico.



Fig. 3: M. Cafà, *Madonna*. Berlin, Bode Museum (©Sailko).



Fig. 4-5: E. Ferrata, *Madonna*. Scaria Intelvi, Museo Diocesano.



Fig. 6: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Voghera (Pv), San Rocco.



Fig. 7: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Inzago (Mi), parrocchiale.



Fig. 8: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Cerro Maggiore (Mi), Santi Cornelio e Cipriano.



Fig. 9: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Nosate (No), San Guiniforte.



Fig. 10: E.V. Buzzi, *Madonna del Rosario*. Milano, San Tommaso in Terra Amara.



Fig. 11: E.V. Buzzi, *Madonna del Rosario*. Canzo (Co), Santo Stefano.



Fig. 12: G. Rusnati, *Storie di San Gaetano Thiene*. Milano, Sant'Antonio Abate.



Fig. 13: A. Algardi, *Ercole con la serpe*. Paris, Louvre.



Fig. 14: A. Algardi, *Liberalità*, particolare della tomba di Leone XI. Città del Vaticano, basilica di San Pietro.



Fig. 15: G. Rusnati, *Provvidenza*. Milano, Sant'Antonio Abate.



Fig. 16: G. Rusnati, *Storie della regione Teodolinda*. Milano, Museo del Duomo.



Fig. 17: C.F. Mellone, *Madonna del Rosario*. Milano, San Nazaro Maggiore.



Fig. 18: G. Antignati, *Madonna del Carmine*. Pavia, Santa Maria del Carmine.



Fig. 19: G. Antignati, *Madonna del Rosario*. Gambolò (Pv), San Gaudenzio.



Fig. 20: G. Lironi, *Madonna col Bambino*.
Roma, Santa Maria Maggiore.



Fig. 21: G. Mazzuoli, *Madonna Immacolata*.
Siena, San Martino.



Fig. 22: F. Duquesnoy, *Santa Susanna*.
Roma, Santa Maria di Loreto.



Fig. 23: M. Maille, *Fede*. Roma, Santa
Maria sopra Minerva.

L'autrice

Alessandra Casati si è laureata presso l'Università degli Studi di Pavia con una tesi sulla scultura lignea in Lombardia tra Sei e Settecento e ha conseguito il diploma di specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Parma. Ha pubblicato saggi e articoli sulla pittura e la scultura in Lombardia nel XVII e XVIII secolo, sugli apparati effimeri, sul cantiere settecentesco del Duomo di Pavia, sulla scultura da vestire e polimaterica; ha inoltre curato il catalogo a stampa della Quadreria dell'Ospedale Civile di Vigevano. Nel 2012 ha usufruito di un contratto di ricerca presso l'Università di Pavia, su temi di scultura barocca.

Web: <http://unipv.academia.edu/AlessandraCasati>
e-mail: alessandra.casati80@gmail.com

Bibliografia

Angelini, A 1995, 'Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi', *Prospettiva*, 79, pp. 78-100.

Angelini, A, Butzek, M, Sani, B (ed.) 2000, *Alessandro VII Chigi (1599-1667): il papa senese di Roma Moderna*, Maschietto&Mugolino-Protagon Editori Toscani, Siena-Firenze.

Baini, F 2009, 'Il testamento di Giuseppe Rusnati. Riflessioni e scoperte', *Arte cristiana*, 851, XCVII, pp. 146-157.

Baldinucci, F 1773, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua (1681-1728)*, edizione accresciuta di annotazioni dal Sig. Domenico Maria Manni, Firenze, vol. XVIII.

Bellori, G P 1664, *Nota delli musei, librerie, gallerie et ornamenti di statue e pitture ne' palazzi, nelle case, e ne' giardini di Roma*, Stamperia del Falco, Roma.

Bianchi Janetti, F 2008/2009, 'La cappella di San Giovanni Bono nel Duomo di Milano', *Proporzioni*, 9/10, pp. 112-124.

Casati, A 2007, 'Giuseppe Antignati (1708-1778) e la sua bottega', in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina* a cura di L. Giordano, Arkè edizioni, Vigevano, pp. 114-131.

Casati, A 2010, 'Aggiunte al catalogo di Giuseppe Antignati', *Viglevanum*, 20, pp. 46-51

Cavarocchi, F 1976, 'Ercole Ferrata scultore barocco intelvese', *Como*, II, pp. 19-26.

Coppa, S 1974, 'Per il Rusnati', *Arte Lombarda*, 40, pp. 130-144.

Coppa, S 1978, 'Due schede per la scultura lombarda fra Seicento e Settecento: l'altare maggiore di Giuseppe Rusnati per l'oratorio di S. Giovanni alle Case Rotte in Milano (1710-1712)', *Arte Lombarda*, 49, pp. 37-45.

Coppa, S 2000, 'Vicende dell'Accademia e incrementi delle raccolte artistiche del Settecento', in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano, p. 257-308.

DeAngelis, C. 2003, 'Note sul percorso stilistico iconografico dell'opera di Giuseppe Lironi', in *Scultura Romana del Settecento*, 3, pp. 341-364.

Di Gioia, E B 2002, *Museo di Roma. Le collezioni di scultura del Seicento*, Campisano, Roma.

- Di Gioia, E B 2006, ' "Chi non esce talvolta alla regola non la passa mai". Melchiorre Cafà a Roma tra il 1660 e 1667', in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Midsea Books, Valletta, pp. 49-66.
- Di Gioia, E B 2010, 'Ercole Ferrata. Gli ultimi pensieri sul suo Studio de' disegni, modelli, cere e gessi', in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Nodo libri, Como, pp. 23-58.
- Di Giovanni, M 1991, 'scheda n. Il.40', in *Settecento Lombardia* cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Electa, Milano, p. 325.
- Dose, R 1996, 'La formazione romana di Giuseppe Rusnati', *Arte Lombarda*, 116, pp. 28-39.
- Enggass, R 1976, *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, The Pennsylvania State University Press, Philadelphia.
- Giometti, C 2005, 'Nuovi contributi per Michel Maille scultore in marmo', *Prospettiva*, 117-118, pp. 173-182.
- Golzio, V 1935, 'Storia dell'arte e ricerche archivistiche. Lo "Studio" di Ercole Ferrata', *Archivi d'Italia*, II, pp. 64-74.
- Montagu, J 1984, 'The graphic work of Melchior Cafà', *Paragone. Arte*, 35, 413, pp. 50-61.
- Montagu, J 1985, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven and London.
- Montagu, J 1989, *Roman Baroque Sculpture*, Yale University Press, New Haven.
- Montagu, J 1999, 'schede n. 57-62', in *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, a cura di J. Montagu, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 21 gennaio-30 aprile 1999), Edizioni De Luca, Roma, pp. 224-229.
- Montagu, J 2006, 'Melchiorre Cafà's Model for Ercole Ferrata', in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Midsea Books, Valletta, pp. 67-78.
- Montagu, J 2008, 'Artists as Collectors of Sculpture in Baroque Rome', in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe, Studies in the history of art*, 70, pp. 279-289.
- Morandotti, A 2005, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Electa, Milano.
- Pescarmona, D 2010, 'Pellio 1910-Scaria 1966, Due momenti di storia intelvese: dall'esposizione artistica al museo Diocesano di arte sacra', in *Omaggio ai maestri intelvesi. Ercole Ferrata, Carlo Innocenzo Carloni. Sculture e dipinti dal Museo Diocesano di Scaria Intelvi*, Nodo libri, Como, pp. 13-19.
- Preimsberger, R 1973, voce 'Caffà Melchiorre', in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 16, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma, pp. 230-257.
- Raggio, O 1983, 'Bernini and the Collection of Cardinal Flavio Chigi', *Apollo*, 117, pp. 368-379.
- Sciberras, K 2004, *Roman Baroque Sculpture for The Knights Of Malta*, Fondazjoni Ptrimonju Malti, Valletta.
- Sciberras, K 2006, 'Maltese genius of the Roman Baroque', in *Melchiorre Cafà. Maltese Genius of the Roman Baroque*, a cura di K. Sciberras, Midsea Books, Valletta, pp. 1-18.
- Spiriti, A 2000, 'Ercole Ferrata tra Milano e Roma: novità e considerazioni', *Storia dell'arte*, 100, pp. 102-116.

Vanoli, P 2008, 'La decorazione scultorea e pittorica', in *Santa Cecilia a Como. Chiesa, monastero, liceo*, Nodo libri, Como, pp. 75-98.

Walker, D 1998, 'Surveying the History of Collecting Italian Sculptural Models', in *From The Sculptor's Hand: Italian Baroque terracottas from the state Hermitage Museum*, catalogo della mostra (Chicago, Art Institute of Chicago, 1998), a cura di I. Wardropper, Chicago, pp. 14-29. pp. 14-29.

Zanuso, S 1996, 'Schede di scultura barocca in San Nazzaro a Milano', *Nuovi studi*, 1, pp. 167-174.

Zanuso, S 1997, 'Elia Vincenzo Buzzi a Canzo', *Nuovi Studi*, 2, pp. 193-202.