

Lucia SIMONATO

ca. 4998 parole

Ad Urbino, nell'Aula Magna della palazzo dell'Università degli Studi «Carlo Bo» che ospita il Dipartimento di Giurisprudenza, già Convento di Sant'Agostino, è attualmente conservato, accanto ad un arredo scultoreo ottocentesco, un busto in marmo d'età barocca, inedito, raffigurante un cardinale (**fig. 3**). Privo di cartiglio e di qualsiasi moderna indicazione su soggetto e artista, il busto, di dimensioni leggermente superiori al naturale (altezza: 86 cm; larghezza: 77 cm; profondità: 45 cm; base: 18x21,5 cm) e scolpito *ex uno lapide*, venne portato nell'edificio in un momento imprecisato, ma di certo successivo alla sua ristrutturazione, avvenuta alla fine degli anni Sessanta del Novecento. L'alta qualità del marmo bianco di Carrara impiegato dallo scultore, la naturalezza del ritratto, la finezza della lavorazione e le vesti indossate dal personaggio indicano chiaramente il busto come un'opera tardo-seicentesca di ottima qualità, di certo ambito romano e ora fuori contesto¹.

Ad un confronto con un'incisione datata «1692» di Arnold van Westerhout e un bulino eseguito su un'invenzione contemporanea di Giuseppe Passeri, ma edito più tardi da Domenico de Rossi (*post* 1721; **fig. 7**)², il personaggio effigiato nel busto si lascia senza alcun dubbio identificare in Gianfrancesco Albani (23 luglio 1649-19 marzo 1721): urbinato di nascita, cardinale dal 13 febbraio 1690 per volontà di Alessandro VIII Ottoboni, quindi pontefice con il nome di Clemente XI dal 20 novembre 1700. Tanto nell'iconografia, quanto nella fisionomia del volto il busto aderisce puntualmente ai due ritratti del cardinal Albani trasmessi a stampa (**figg. 3 e 7**): non solo nelle vesti, comprendenti berretta e mozzetta con cappuccio e colletto, ma anche nel naso allungato, nella pappagorgia incipiente, nelle labbra strette e sottili, nelle sopracciglia aggrottate e nei capelli ricci che fuoriescono un po' ribelli dal copricapo. L'identificazione trova ulteriore conferma nel ritratto del cardinale dipinto da Carlo Maratti nel 1699 (Bologna, collezione privata), raffigurante l'alto prelato in piedi nell'atto di leggere una lettera,

in una inquadratura a tre quarti (**fig. 9**). L'opera venne leggermente ridimensionata in basso e ai lati, come si può constatare dal confronto con un disegno conservato al British Museum (inv. n. 1874.0808.115), che realizzò dalla tela il pittore inglese Hugh Howard, a bottega dal maestro italiano tra il 1697 e il 1700³. Datato e firmato, il quadro di Maratti mostra l'Albani con un volto leggermente più asciutto rispetto a quello presentato nelle due stampe, che appaiono più vicine cronologicamente al busto urbinato, da collocarsi di certo all'inizio del cardinalato di Gianfrancesco, quando l'alto prelato era poco più che quarantenne (**fig. 2**). Da un punto di vista stilistico la scultura dialoga invece bene con la contemporanea produzione marattesca, ed in particolar modo con il bel ritratto del *Cardinale Alderano Cybo* al Musée des Beaux-Arts di Marsiglia (ca. 1687/88), tradotto tempestivamente a stampa da Benoit Farjat (**fig. 8**): nel modo di sollevare le vesti quasi metalliche e nelle ombre profonde che le solcano il disegno sotteso alle due opere appare sorprendentemente affine⁴.

Sono diversi elementi, oltre a questi echi maratteschi, ad indicare lo scultore carrarese Domenico Guidi (6 giugno 1625-28 marzo 1701) quale autore del busto urbinato: ad iniziare dalla bella lustratura della mozzetta e della berretta (**fig. 2**), contrapposta alla levigatura più naturale del volto (**fig. 4**) e allo sbizzato dei capelli, realizzati per masse compatte, ma lasciati con i segni dello scalpello e della gradina in vista e con profondi e larghi fori di trapano al vivo (**fig. 6**). Viene così restituita in modo vibrante ed aereo la sofficietà della chioma ricciuta del cardinale, alla quale l'Albani doveva tenere particolarmente, visto che caratterizza anche diversi suoi ritratti pontifici, in scultura e in medaglia. Inoltre, non solo nella resa del panneggio, dove il tessuto della mozzetta è animato dall'increspatura zigzagante e quasi cartacea tipica di Guidi (condivisa in questi anni con Maratti; **fig. 5**), ma anche nel volto del cardinale è possibile riconoscere il *ductus* del carrarese: l'espressione viva degli occhi, con le pupille leggermente incise in cerchi concentrici; la bocca che si sta per aprire, le sopracciglia pettinate con l'unghietto; alcune fugaci rughe di espressione intorno alle palpebre affidate a solchi rapidi nel marmo; l'incarnato delle guance compatto e turgido, tipico di una pelle ancora vigorosa (**fig. 4**).

A stringere però tanto sull'attribuzione, quanto sulla datazione, è soprattutto il dialogo serrato che l'opera instaura con alcuni busti realizzati dal carrarese nei primi anni novanta, in un momento

particolarmente felice della ritrattistica guidesca, rispetto alla quale il marmo urbinato apporta un contributo di indubbia qualità: quello in bronzo di *Alessandro VIII* del 1690/91 (Roma, Collezione Ottoboni) e soprattutto il busto in marmo del *Cardinal Michelangelo Ricci* a San Francesco a Ripa a Roma, in elaborazione tra il 1688 e il 1691 (**fig. 11**)⁵. In quest'opera alcuni raggrinzamenti della stoffa sul petto anticipano quasi letteralmente quelli del ritratto di Urbino, e del tutto affine è la concezione dello spazio occupato dal corpo del cardinale, con la parte centrale quasi piatta e il movimento affidato solo ai risvolti laterali della veste, quasi accartocciati (**figg. 10 e 1**). Inoltre, in entrambi i busti la mozzetta viene presentata nella sua interezza ed è caratterizzata dallo stesso reticolato geometrico. Alternando solchi regolari a leggere e più mosse sporgenze rettilinee, questo sistema di linee orizzontali e verticali, presente tanto nell'effigie di Ricci quanto in quella dell'Albani, descrive la piegatura che acquista l'abito quando è riposto, prima di essere indossato, talora assecondando le cuciture, talora interrompendo il fluire del tessuto. Poco frequente negli stessi anni in pittura, questo tocco di realismo è adottato da Guidi intorno al 1690 per definire, oltre alla mozzetta di Ricci, anche quella nel monumento funebre in Santa Maria dell'Anima di *Jean Gantier de Sluse*, predecessore dell'Albani nell'incarico di segretario dei brevi⁶. Si tratta probabilmente di un'eredità dell'apprendistato di Guidi presso lo zio Giuliano Finelli, che ne aveva fatto uso non solo nella più tarda tomba di *Domenico Ginnasi* nell'omonimo palazzo romano (1640-1645)⁷, di cui un ricordo preciso si legge proprio nel ritratto dello Sluse, ma soprattutto in una serie di busti di cardinali eseguiti nei primi anni trenta del Seicento in stretto dialogo con Bernini (*Scipione Borghese*, 1632, New York, Metropolitan; *Giulio Antonio Santori*, 1633-1634, Roma, San Giovanni in Laterano; *Alessandro Damasceni Peretti Montalto*, 1632-1635, Berlino, Bode Museum)⁸, a cui il motivo sembra di fatto propriamente risalire (**fig. 1**)⁹.

L'opera non è menzionata nelle 'balducciane' *Notizie di Domenico Guidi* conservate alla Biblioteca nazionale centrale di Firenze, alla cui stesura aveva probabilmente contribuito lo stesso artista fino all'anno della loro interruzione, il 1691: considerando le diffuse omissioni di questa fonte, a cui è stata largamente affidata la moderna ricostruzione del *corpus* dello scultore¹⁰, la mancata citazione del busto urbinato può suggerire (ma di per sé non prova) che la realizzazione dell'opera sia avvenuta dopo il

1691. Sfuggita agli studi su Guidi, un'altra fonte letteraria permette però in questo caso di chiudere il cerchio tanto sull'attribuzione, quanto sulla datazione del ritratto marmoreo di Gianfrancesco e di illuminare il contesto della sua realizzazione. Si tratta di una lunga ed articolata lettera redatta dal poligrafo, erudito e bibliofilo Giovan Battista Pacichelli, datata «ultimo settembre 1692» e pubblicata nel 1695 a Napoli¹¹. Nato a Roma intorno al 1641, come uditore generale alla nunziatura apostolica di Colonia dal 1673 al 1677 ebbe modo di visitare diverse città europee, offrendone poi ampie notizie all'interno di due edizioni di *Memorie*, pubblicate tra il 1685 e il 1691. Terminata la nunziatura, dopo due anni di sosta a Roma, si trasferì a Napoli nel 1679 dove, come curatore dei possedimenti Farnese nell'Italia meridionale, compilò la sua fatica letteraria più corposa: *Il Regno di Napoli in prospettiva*, un'opera odepórica terminata nel 1692, ma uscita postuma nel 1703¹². Fu forse la conclusione ormai prossima di questa impresa a sollecitare un soggiorno di Pacichelli a Roma dall'estate del 1692 fino al marzo del 1693, durante il quale l'abate, alloggiato insieme al suo segretario in quattro camere ammobiliate davanti all'Oratorio dei Filippini, si mosse alla ricerca di un nuovo 'protettore', che gli consentisse un rientro definitivo nella città pontificia. «12 luglio 1692» è datata una lettera di Pacichelli a Gianfrancesco Albani, con la quale l'erudito offriva all'alto prelato urbinato i suoi servizi, insieme ad una copia delle *Memorie* dei suoi viaggi europei, edite l'anno prima¹³. Non sappiamo se l'operazione andò a buon fine. L'abate morì a Roma nel 1695 e nello stesso anno vennero pubblicate a Napoli le sue *Lettere familiari, storiche e erudite*, contenenti nel primo tomo tanto la missiva al cardinale Albani, quanto la già citata epistola, datata «ultimo settembre 1692». All'interno di questa un passaggio può ragionevolmente essere messo in relazione con il nostro busto urbinato.

Come anticipato nel titolo, Pacichelli riportò in questa lettera, indirizzata al vescovo di Lucera Domenico Morelli, quello che aveva «trovato di nuovo in Roma, dopo molti anni», ovvero dal suo definitivo trasferimento a Napoli nel 1679 fino alla visita romana del 1692, offrendo così un vivace spaccato di quella che, alla fine del secolo, poteva essere percepita, da un uomo di buona cultura ed ampie esperienze europee, come la modernità artistica romana, uscita indenne tanto dai rigorismi di Innocenzo XI, quanto dalle ansie caritatevoli di Innocenzo XII. Ricca delle attendibili osservazioni

personali dell'abate, affiancate a notizie rielaborate principalmente a partire dall'edizione del 1686 dell'*Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura* di Filippo Titi, la lettera descrive diversi monumenti funebri compiuti in quell'arco di anni da Domenico Guidi:

quello del cardinale *Slusio*, nel tempio dell'Anima della Nazione alemanna, mostra la statua e l'epitafio che trascriverò, alla sua cappella dedicata a Sant'Anna. Si apparecchia quello del fu cardinale [Francesco] degli Albici per situarsi non so dove: e il magnifico cardinal [Giovanni Battista] de Luca intiero ma genuflesso con due *Virtù*, la *Giustizia* e la *Verità*, veduto nello studio del Guidi, harà luogo in San Girolamo degli Schiavoni¹⁴.

Sulla visita nello studio dello scultore, avvenuta con ogni probabilità nell'estate del 1692, Pacichelli torna più avanti nel testo e con maggior dettagli:

il medesimo Guidi, huomo di 64 anni, di buona gratia, allegro et erudito, nel detto studio alla Via dell'Armata presso il Tevere mostrommi il busto con berretta in testa del signor cardinal Albano, da collocarsi nell'Accademia di Urbino, la statua di *Deianira* ed altre pezze rare. Havea venduto per 300 scudi un *Bambino disteso* con la base di metallo a monsignor vescovo di Cassano [Vincenzo] de' Magistris, che lo donò al signor Vice-Re di Napoli [Francisco de Benavides Dávila y Corella (1645-1716)], e regalommi del disegno della *Statua del re christianissimo*, sostenuta in forma di medaglione dalla *Storia* e dal *Tempo*¹⁵.

Un'informazione è imprecisa e deve essere messa meglio a fuoco: non è ad oggi mai stata rintracciata, né è nota da altre fonti letterarie una *Deianira* scolpita da Guidi. La statua di figura femminile mitologica vista da Pacichelli nello studio dello scultore e poi citata con approssimazione nella lettera dovette essere l'*Andromeda* ora al Metropolitan, appena completata nel 1692, ma destinata a rimanere presso l'artista fino al 1699, dove altri frequentatori di Via dell'Armata ebbero modo di ammirarla. Anche la mancata notizia della collocazione che avrebbe avuto il busto dell'Albizzi (Santa Maria in Traspontina) è una distrazione del narratore, dal momento che questa sede era stata stabilita fin dall'ottobre del 1684, nel testamento del cardinale, senza mai essere in seguito messa in discussione. Gli altri dati sono però affidabili, come nel caso del *Monumento De Luca*, ora in Santo Spirito dei Napoletani, ma destinato effettivamente in un primo momento alla chiesa di San Girolamo degli Schiavoni, di cui l'alto prelato (mentore dell'Albani in gioventù) era stato titolare e dove subito dopo la morte era stato sepolto¹⁶. Il

passo apporta inoltre alcune novità: un termine *ante quem* per la *Tomba Sluse* a Santa Maria dell'Anima, conclusa prima dell'estate del 1692; un importante accenno all'attività grafica di Guidi, sulla quale, di fatto, sappiamo ancora poco; e un riferimento ad un'opera, il *Puttino disteso*, di cui ora si sono perse le tracce, ma che di per sé costituisce una notizia da non sottovalutare, perché allude ad una produzione di genere di certo ampiamente frequentata dallo scultore ed apprezzata dalla committenza, sulla quale forse non siamo ancora del tutto informati¹⁷.

Il dato però in assoluto più rilevante è che, nel corso della visita allo studio di Guidi, Pacichelli ebbe modo di vedere un «busto con berretta in testa del signor cardinal Albano» destinato alla «Accademia di Urbino». Intenzionato ad entrare nelle grazie dell'alto prelato, l'abate fece di certo particolare attenzione all'opera che, d'altra parte, a differenza del busto del cardinal Albizzi rimasto a lungo presso lo scultore, fu probabilmente spedito ad Urbino subito dopo la sua conclusione, lasciando così poca memoria di sé a Roma e non trovando, oltre a Pacichelli, altri testimoni visivi della sua presenza nello studio dell'Armata. Infine, la destinazione dell'opera ad uno spazio di fatto privato, come quello aperto in un palazzo signorile di provincia ai membri di un'accademia letteraria, limitò la fruizione della scultura, verso la quale l'interesse dovette ridursi drasticamente quando l'elezione al papato di Clemente XI rese il busto cardinalizio iconograficamente del tutto inattuale. Fu probabilmente questo a contribuire alla rapida perdita di conoscenza del soggetto rappresentato nell'opera e soprattutto del nome del suo autore, come dimostrano peraltro la mancanza di riferimenti all'opera nella guidistica cittadina, il suo attuale (non ottimo) stato di conservazione e la sua odierna collocazione in una sede estranea alla sua vicenda di committenza¹⁸.

Oltre che a spiegare la funzione dell'opera, il riferimento all'«Accademia di Urbino» riportato da Pacichelli può offrire un ulteriore indizio a supporto dell'ipotesi che il busto oggi nella città marchigiana sia lo stesso commissionato da Gianfrancesco a Guidi nel 1692. L'Albani aveva aderito fin da giovane (così come molti altri membri della sua famiglia dopo di lui) all'Accademia urbinata degli Assorditi, che seguirono nelle loro adunanze con passione la carriera del concittadino, celebrandola sia al momento della nomina cardinalizia, sia al momento dell'assunzione al soglio papale. Prima che venissero spostati

proprio per volere di Clemente XI all'interno del Palazzo Ducale, gli Assorditi erano ospitati già da una settantina d'anni a Palazzo Veterani (del 'Maresciallo'), dove era stato loro destinato il salone principale, decorato dal pittore urbinato Girolamo Cialdieri con un *Parnaso*, e dove si poteva vedere l'«impresa dell'Accademia in prospettiva»¹⁹. Fu probabilmente questo palazzo, che appartiene all'Università di Urbino dal 1970, dopo ripetuti cambi di proprietà avviati fin dal primo Settecento (e addirittura uno smembramento), la sede a cui venne originariamente inviato il busto dal cardinal Albani. Per quanto ancora da verificare, una migrazione dell'opera marmorea in tempi recenti da un palazzo all'altro dell'Università resta ad oggi l'ipotesi più verosimile²⁰.

L'individuazione di questo busto permette di illuminare alcuni aspetti relativi sia agli ultimi anni di attività di Guidi, sia alle scelte artistiche operate dall'alto prelato, in anticipo sulla politica culturale che avrebbe adottato durante il suo regno, ad esempio nel caso della valorizzazione di Urbino, dei suoi edifici e delle sue istituzioni²¹. Già da cardinale l'Albani era solito intrattenere contatti diretti con gli artisti, come dimostra un passo di Ridolfino Venuti che descrive Gianfrancesco nella bottega degli Hamerani²², e come esemplifica la sua familiarità con Carlo Maratti, continuata anche dopo l'elezione pontificia. La commissione del busto urbinato si colloca all'interno di un affine rapporto tra il cardinale e lo scultore, definito da Lione Pascoli nel 1730 di «confidenza»²³ ed interrotto solo dalla precoce morte di Guidi. Nei quattro mesi tra l'assunzione al soglio e il tragico evento non mancarono infatti i segnali di una predilezione già matura dell'Albani per Domenico: nel gennaio del 1701 all'artista venne concesso dal papa un vitalizio di 10 scudi mensili; poco più tardi Luca e Michelangelo Capocaccia dedicarono a Clemente XI una stampa con il *Sogno di san Giuseppe* appena scolpito da Guidi in Santa Maria della Vittoria, elogiando lo scultore evidentemente per compiacere il papa²⁴. Né il busto urbinato rappresentò l'unica commissione Albani rivolta a Guidi durante il cardinalato. Come ricorda la biografia 'balducciana', Gianfrancesco aveva chiesto a Domenico una seconda versione in bronzo del ritratto di *Alessandro VIII*, per celebrare il pontefice a cui doveva la nomina cardinalizia. Il pagamento di 130 scudi, rintracciato da Cristiano Giometti, che l'Albani versò a Guidi il 2 agosto del 1691, può senz'altro riferirsi a questa commissione, come ha giustamente proposto lo studioso²⁵, dal momento che la

realizzazione del busto in marmo per Urbino, stando a Pacichelli, fu successiva di almeno un anno. Né, d'altra parte, questo sarebbe il primo caso di una commissione a Guidi, il cui pagamento non è registrato nei conti del Banco di Santo Spirito²⁶.

La datazione di questo ritratto cardinalizio merita attenzione però anche per un ulteriore motivo. I tempi della realizzazione della scultura urbinata coincisero perfettamente con quelli di un'altra impresa, nella quale il carrarese venne coinvolto, ovvero la decorazione della Cappella del Battesimo in San Pietro: il concorso indetto nel marzo del 1692; nei primi giorni di agosto l'investitura ufficiale di Guidi da parte di Innocenzo XII per la realizzazione di un *Battesimo di Cristo* da porre sull'altare; nel settembre l'avvio dei lavori per presentare il modello nel giugno del 1693. Come è noto, a rifiutare la proposta di Guidi fu il pontefice in persona, forse spaventato dai costi²⁷. Canonico di San Pietro dal 1688 e membro della Reverenda Fabbrica, è difficile immaginare che l'Albani non avesse supportato fino a quel momento il suo scultore, così come nel 1693 non esitò a supportare Maratti, perché Innocenzo XII gli concedesse l'incarico di custode delle *Stanze* di Raffaello²⁸. Solo in questo modo troverebbe piena giustificazione quell'atto di vero e proprio risarcimento operato da Clemente XI all'inizio del proprio regno quando, nel 1704, fece trasportare in Belvedere il colossale modello di Guidi, insieme a quelli delle quattro *Virtù* realizzate da altri scultori per la stessa commissione vaticana, esponendolo in un ambiente che da esso mutuò il nome: *Stanzone del Battesimo*. Si trattò di un esempio importante offerto agli artisti che si sarebbero presto messi all'opera in San Giovanni in Laterano²⁹ e al contempo, forse, anche di un modo per onorare lo scultore carrarese, da poco deceduto senza aver mai scolpito un solo marmo per San Pietro. Così almeno sembrò suggerire Agostino del Taja in un passo della redazione manoscritta della sua *Descrizione del Palazzo apostolico vaticano (ante 1712)*, tagliato nell'edizione postuma a stampa del 1750: «[il modello del *Battesimo* in Belvedere:] lavoro di Domenico Guidi scultore carrarino, morto qui in Roma nel principio di questo santo pontificato ed acclamato più dal favore della Corte, che dal giudizio de' professori»³⁰. Un «favore» che, alla luce del recente ritrovamento del busto di Urbino e della sua alta qualità (soprattutto rispetto ad una produzione di Guidi di qualità assai discontinua), acquista ora confini più nitidi.

ILLUSTRAZIONI

- 1) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Domenico Guidi. 1692. Marmo. 86x77x45 cm. (Urbino, Palazzo del Dipartimento di Giurisprudenza, ex-Convento di Sant'Agostino). Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore)
- 2) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Domenico Guidi. 1692. Marmo. 86x77x45 cm. (Urbino, Palazzo del Dipartimento di Giurisprudenza, ex-Convento di Sant'Agostino). Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore)
- 3) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Domenico Guidi. 1692. Marmo. 86x77x45 cm. (Urbino, Palazzo del Dipartimento di Giurisprudenza, ex-Convento di Sant'Agostino). Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore)
- 4) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Domenico Guidi. 1692. Marmo. 86x77x45 cm. (Urbino, Palazzo del Dipartimento di Giurisprudenza, ex-Convento di Sant'Agostino). Particolare. Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore)
- 5) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Domenico Guidi. 1692. Marmo. 86x77x45 cm. (Urbino, Palazzo del Dipartimento di Giurisprudenza, ex-Convento di Sant'Agostino). Particolare. Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore)
- 6) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Domenico Guidi. 1692. Marmo. 86x77x45 cm. (Urbino, Palazzo del Dipartimento di Giurisprudenza, ex-Convento di Sant'Agostino). Particolare. Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore)
- 7) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Giuseppe Passeri (invenzione). c.1692. Bulino. 39.3x27.0 cm. (Roma, Istituto nazionale per la grafica, inv. n. CL2345/14112). Per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo
- 8) *Cardinal Alderano Cybo*, di Carlo Maratti (invenzione) e Benoit Farjat (incisione). c.1688. Bulino. (Roma, Istituto nazionale per la grafica, inv. n. FC53095). Per gentile concessione del Ministero dei Beni e le Attività Culturali e del Turismo
- 9) *Cardinal Gianfrancesco Albani*, di Carlo Maratti. 1699. Olio su tela. 94x75,5 cm. (Collezione privata). Foto di Lodovico Pignatti Morano (Bologna)
- 10) *Cardinal Michelangelo Ricci*, di Domenico Guidi. 1688-91. Marmo. (Roma, San Francesco a Ripa). Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore). Per gentile concessione del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno
- 11) *Cardinal Michelangelo Ricci*, di Domenico Guidi. 1688-91. Marmo. (Roma, San Francesco a Ripa). Particolare. Foto di Giandonato Tartarelli (Scuola Normale Superiore). Per gentile concessione del Fondo Edifici di Culto, Ministero dell'Interno

Per consigli ed vari aiuti ricevuti nel corso di questa ricerca sono grata a Gabriele Barucca, Maria Gabriella Matarazzo, Jennifer Montagu e Giuliano Sergio.

¹ Il busto (Patrimonio beni mobili Università di Urbino, inv. n. V0046203) non è stato citato nella recente pubblicazione *Università degli Studi di Urbino Carlo Bo. Raccolte d'Arte. 1*, ed. B. Cleri, Urbino 2014, pp.99–100. La vicenda dell'ex-Convento di Sant'Agostino, dove il busto si trova almeno dal 1996, in ogni caso non suggerisce, nelle sue fasi di riammodernamento e riadattamento, spiragli per ipotizzare una presenza già *ab antiquo* dell'opera nei suoi ambienti: cfr. F. Mazzini: *I mattoni e le pietre di Urbino*, Urbino 1982, pp.526–31.

² Un esemplare della stampa su invenzione di Passeri è a Roma, Istituto nazionale per la grafica, inv. n. CL2345/14112. Per l'altra incisione cfr. D. Bodart: *L'oeuvre du graveur Arnold Van Westerhout (1651–1725)*, Bruxelles 1976, p.80.

³ S. Rudolph: *Niccolò Maria Pallavicini: l'ascesa al tempio della virtù attraverso il mecenatismo*, Roma 1995, p.119, fig.91, e p.203, nota 283, e della stessa la scheda in G. Cucco, ed.: exh. cat. *Papa Albani e le arti a Urbino e a Roma, 1700-1721*, Urbino (Palazzo del Collegio) and Rome (Chiesa del Santissimo Salvatore – Complesso monumentale di San Michele) 2001–02, Venezia 2001, p. 139 n. 1; N. Turner and R. Eitel-Porter: *Roman baroque drawings c.1620 to c.1700*, London 1999, pp.143–43. Per il soggiorno di Howard in Italia cfr. M. Wynne: 'Hugh Howard: irish portrait painter', *Apollo* 90 (1969) pp.314–317.

⁴ Sull'opera cfr. F. Federici: 'Per Carlo Maratta ritrattista: un riesame del ritratto di Alderano Cybo', *Ricerche di storia dell'arte* (96) 2008, pp.77–87. Per la stampa si veda l'esemplare a Roma, Istituto nazionale per la grafica, inv. n. FC53095.

⁵ C. Giometti: *Domenico Guidi, 1625-1701. Uno scultore barocco di fama europea*, Rome 2010, pp.256–8 e 265–8.

⁶ *Ibid.*, pp.258–60; ma già prima, intorno al 1669/75, nel gruppo dei tre cardinali Zacchia-Rondinini, sul quale si veda il più recente *Tre cardinali e un monumento. Viaggio nella Roma del Seicento tra devozione e arte*, eds. M.G. Barberini and C. Giometti, Rome 2014.

⁷ D. Dombrowski: *Giuliano Finelli: Bildbauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt am Main 1997, p.369.

⁸ *Ibid.*, pp.335 (Santori), 332 (Borghese), 337–38 (Montalto).

⁹ Fin dai primissimi anni venti, ad esempio in opere come il *Cardinal Giovanni Dolfi* (Venezia), il *Cardinal Alessandro Damasceni Peretti Montalto* (Hamburg), il *Monsignor Carlo Antonio dal Pozzo* (Edinburgh): cfr. A. Bacchi *et al.*, eds.: exh. cat. *Bernini and the birth of Baroque portrait sculpture*, Los Angeles (J. Paul Getty Museum) and Ottawa (National Gallery of Canada) 2008–09, pp.115–17, n.I.9, 284 e 286. Allo scadere degli anni venti anche Francesco Mochi nel *Cardinal Antonio Barberini il Giovane* (1628-1629, Toledo, Ohio, Museum of Art) propose lo stesso sistema di pieghe (*ibid.*, p.130).

¹⁰ Le *Notizie di Domenico Guidi* sono editate in *Zibaldone baldinucciano*, ed. B. Santi, Florence 1980–81, I, pp.481–88; cfr. Giometti, *op. cit.* (note 5), pp.15–18. Si veda anche L. Simonato: 'Gaspere Morone, Girolamo Lucenti, Domenico Guidi e la Tomba di Pietro Martire Neri in Santa Maria del Suffragio a Roma', *Nuovi Studi* 18 (2012), pp.199–227, per il caso di un'opera di Guidi non menzionata in questa fonte.

¹¹ G.B. Pacichelli: *Lettere familiari, istoriche et erudite tratte dalle memorie recondite [...] in occasione de' suoi studj, viaggi e ministeri*, ed. D.A. Parrino, Napoli 1695, I, pp.407–54. Un accenno a Pacichelli, sulla base di bibliografia precedente e senza riferimenti specifici a questa lettera, è già in Giometti, *op. cit.* (note 5), pp.11–12. Questa fonte è attualmente in corso di studio da parte dell'autrice di questo saggio.

¹² Cfr. A. Carrino, s.v. «Pacichelli, Giovanni Battista», *Dizionario biografico degli Italiani*, 80 (2014), pp.121–24, con bibliografia precedente.

¹³ Pacichelli, *op. cit.* (note 11), pp.323–24 e 414.

¹⁴ *Ibid.*, p.424.

¹⁵ *Ibid.*, pp.424–25.

¹⁶ Giometti, *op. cit.* (note 5), pp.251–53 (Albizzi), 253–56 (*Andromeda*), 262–65 (De Luca).

¹⁷ *Ibid.*, pp.229–34, sul gruppo per Luigi XIV, ora a Versailles, dove era già visibile dal 1686. Si consideri, in ogni caso, che nulla conferma nel resoconto di Pacichelli che il disegno fosse autografo di Guidi. Almeno in un'altra occasione è probabile che sia stato Giuseppe Passeri, amico dello scultore, a disegnare una delle sue opere destinate a lasciare Roma (cfr. *ibid.*, p.280). Per quanto riguarda il *Putto disteso*, trecento scudi era costato anche un gruppo di due *Puttini che si contendono una palma*, in marmo bianco, commissionato a Guidi da Cristina di Svezia, nel 1686: cfr. *ibid.*, 348–49. L'opera non è citata in G.M. Cerezo San Gil, *Atesoramiento artístico e historia en la España Moderna: los 9. condes de Santisteban del Puerto*, Jaén, 2006. Francisco de Benavides Dávila y Corella fu viceré di Napoli dal 1687 al 1696.

¹⁸ Il busto non è menzionato nemmeno negli appunti dello stesso Clemente XI su Urbino, del 1703: cfr. *Una guida d'Urbino e dei luoghi limitrofi stilata da Clemente XI: con una 'Relazione' di mons. Curzio Origo al Pontefice*, ed. F. Sangiorgi, Urbino 1992, pp.85 e 90; né è ricordato nelle guide ottocentesche di G.B. Pericoli (1846) e di P. Gherardi (1875).

¹⁹ Cfr. A. Lazzari: *Dell'antica Accademia degli Assorditi d'Urbino*, in G. Colucci: *Antichità Picene*. Vol. XXVI, Fermo 1796, pp.73–112, in particolare pp.90–94. Su Palazzo Veterani cfr. F. Negroni: *Appunti su alcuni palazzetti e case di Urbino*, Urbino 2005, pp.57–58.

²⁰ In un inventario «de' mobili e suppellettili che sono nel palazzo dell'illustrissimo magistrato della città d'Urbino», ovvero nell'attuale Palazzo del Comune (cfr. Sangiorgi, *op. cit.* [note 18], p.44), redatto nel gennaio del 1715 e conservato a Urbino, Biblioteca centrale umanistica dell'Università, busta 190, fascicolo VI, cc.94,1–12 (segnalatommi cortesemente da Luca Baroni e trascritto da Federico Marcucci), viene ricordato «un semibusto di marmo del em[inentiss]mo Gio[vanni] Fran[ces]co Albani oggi Clemente XI, col suo ornam[en]to di marmo e cartellone» collocato in una nicchia, «alla muraglia verso il cortile» (c.1r), che si riconosce facilmente in quello (con un taglio del busto ridotto) ancora oggi esposto nello stesso palazzo, all'interno della Sala Consigliare (cfr. Negroni, *op. cit.* [note 19], p.83, senza riferimenti attributivi). L'inventario del 1715 ricorda anche nell'edificio un ritratto marmoreo di Alessandro VIII (*ibid.* c.1v: «it[em] sotto la renghiera vi è un semibusto di marmo d'Alessandro ottavo col suo ornam[en]to e cartellone»), forse da identificare con quello commissionato dal patrio consiglio nel 1690: cfr. B. Ligi: *Memorie ecclesiastiche di Urbino*, Urbino 1938, p.243. Con quest'ultima fonte è stato messo in relazione il busto marmoreo di papa Ottoboni (73x75x36 cm), oggi attribuito a Lorenzo Ottoni e conservato alla Liebieghaus di Frankfurt am Rhein, da E.B. Di Gioia: 'Un busto del cardinal Pietro Ottoboni seniore al Museo di Roma', *Bollettino dei musei comunali di Roma*, n.s. 6 (1992), pp.109–136, in part. 130–31.

²¹ Cucco, *op. cit.* (note 3), *passim*. Si veda, sulla politica culturale di Clemente XI, C.M.S. Johns: *Papal art and cultural politics: Rome in the age of Clement XI*, Cambridge 1993.

²² Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana (cited hereafter as BAV), Vat. Lat. 7292 (R. Venuti: *Discorso sopra Giovan Andrea Hamerani*, s.d. [ma ca. 1743]), cc.250r–253v, in particolare c.251v: «basterà riflettere che nello stato di cardinale [Clemente XI] si degnò talvolta di portarsi privatamente nella di lui [ovvero del medaglista Giovanni Martino Hamerani] casa e di onorarlo con la sua presenza nell'atto stesso che lavorava». Su questa fonte cfr. L. Simonato, *Giovanni Martino Hamerani, artista e collezionista*, in L. Simonato, ed.: *Le arti a dialogo. Medaglie e medaglisti tra Quattro e Settecento*, Pisa 2014, pp.231–67, con bibliografia precedente.

²³ Cfr. L. Pascoli: *Vite de' pittori, scultori ed architetti moderni*, ed. A. Marabottini, Perugia 1992, p.350: «[Guidi] ebbe somma confidenza co' cardinali [Pietro] Ottoboni ed [Gianfrancesco] Albani, ancor dopo che salirono sul trono a governare la Chiesa». Un accenno al favore da parte di Ginafrancesco Albani nei confronti di Maratti e di Guidi, negli stessi anni, si trova anche in P. Polidori: *De vita et rebus gestis Clementis undecimi Pontificis maximi libri sex*, Urbino 1727, p.31: «eo nomine Carolus Maratta et Dominicus Guidus potissime commendantur: quorum alter pictor, alter sculptor longe celeberrimus immortalitate dignis operibus Italiam ornarunt et orbem».

²⁴ Giometti, *op. cit.* (note 5), pp.106, 108–09 e 361, n. E.

²⁵ Zibaldone, *op. cit.* (note 10), I, p.487, e Giometti, *op. cit.* (note 5), pp.94, 265–68, che la identifica con il busto ora al Liechtenstein Museum di Vienna (inv. SK 1468).

²⁶ Simonato, *op. cit.* (note 10), p. 224 nota 45.

²⁷ Cfr. C. Giometti: 'Il modello del Battesimo di Domenico Guidi e proposte per una committenza Albani a Guidi e Ottoni?', in *Sculture romane del Settecento. III. La professione dello scultore*, ed. E. Debenedetti, Roma 2003, pp.51–65. Sul museo dei modelli in Belvedere cfr. O. Raggio, 'Pope Clement XI's Museo di Modelli in the Vatican Palace', *Studies in the history of art* (70) 2008, pp.343–55.

²⁸ Cfr. G.P. Bellori: *The lives of the modern painters, sculptors, and architects: a new translation and critical edition*, Cambridge 2005, pp.430–32.

²⁹ H. Hager: 'Clemente XI, il museo dei modelli della Reverenda Fabbrica di S. Pietro e l'origine del museo architettonico', *Rivista storica del Lazio* 5 (1997), 7, pp.137–83, in part. pp.181–82.

³⁰ BAV, Vat. Lat. 9927 (A. Del Taja: *Descrizione del Palazzo Apostolico Vaticano, ante 1712*), cc.215v.