



IMMAGINE DI ROMA

Studi e memorie

1

Jacopo Curziatti

Antonio Raggi
scultore ticinese
nella Roma barocca

Presentazione di

Paolo Portoghesi e Marcello Fagiolo





Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo

CENTRO DI STUDI SULLA CULTURA
E L'IMMAGINE DI ROMA

Direzione e Segreteria
c/o Biblioteca Nazionale Centrale
di Roma, viale Castro Pretorio 105,
00185 ROMA

Presidente
MARCELLO FAGIOLO

Presidente onorario
PAOLO PORTOGHESI

Direttore
MARIO BEVILACQUA

Presidente del Comitato di gestione
ANDREA DE PASQUALE

Segretario scientifico
MARIA LUISA MADONNA

Assistente scientifico
SAVERIO STURM

Coordinamento grafico-editoriale
CAROLINA MARCONI

cs.rom2@gmail.com
www.culturaimmagineroma.it

L'opera è stata sottoposta a doppia
revisione anonima (Double-Blind
Peer Review) e viene pubblicata
col contributo del Ministero per i
Beni e per le Attività Culturali e per
il Turismo

A detailed engraving of a man, likely the sculptor Antonio Raggi, shown from the chest up. He has long, wavy hair and a full beard. He is wearing a dark, high-collared coat with a fur-lined cape. The background is filled with intricate, repetitive patterns of small floral or shell-like motifs, creating a textured, almost architectural effect. The overall style is characteristic of 17th or 18th-century book illustrations.

Jacopo Curzietti

Antonio Raggi
scultore ticinese nella Roma barocca



Indice

- 9 PRESENTAZIONE di Paolo Portoghesi e Marcello Fagiolo
- 11 INTRODUZIONE
- 1. LA VARIABILE TICINESE: L'ARRIVO A ROMA E GLI ANNI DELLA FORMAZIONE**
- 17 *Dai laghi lombardi alla città pontificia. Il muratore Andrea e l'arrivo a Roma della famiglia Raggi*
- 26 *La formazione del giovane Antonio in seno alla comunità ticinese romana tra compagnie di stuccatori e la bottega di Giovanni Domenico Prestinari*
- 32 *L'esordio romano all'ombra di Martino Longhi il Giovane: Antonio Raggi scultore per Paolo Maccarani*
- 2. TRA ALGARDI E BERNINI: ALLA CONQUISTA DELLA VISIBILITÀ**
- 39 *L'esperienza dell'antico sotto la guida di Alessandro Algardi*
- 46 *L'ingresso nella cerchia di Gian Lorenzo Bernini*
- 52 *Alla corte di Francesco I d'Este. Le fontane del Palazzo Ducale di Sassuolo*
- 3. SEDENTE ALESSANDRO VII CHIGI: LA CONSACRAZIONE PROFESSIONALE**
- 61 *Un cantiere su scala urbana: l'attività nel gran teatro della Roma alessandrina*
- 71 *«Antonio Lombardo Scultore de buoni di Roma» tra Parigi e Siena*
- 77 *Lo strumento nelle mani del Bernini. Il ruolo da virtuoso dello stucco nei grandi cantieri decorativi berniniani*
- 4. LA DEFINIZIONE DI UNA CARRIERA AUTONOMA: GLI ANNI DELLA MATURITÀ**
- 87 *Il conseguimento di un'individualità professionale*
- 95 *Da valente collaboratore a originale interprete. Le ultime collaborazioni con Bernini*
- 104 *Da Roma a Milano, Londra e Madrid. La versatilità del maturo scultore tra sperimentazioni formali, incertezza figurative e bagliori di raffinata eleganza*
- 5. LA COINCIDENZA TRA TECNICA E STILE: L'ULTIMA PRODUZIONE**
- 113 *Il cerchio si chiude là dove si era aperto. Il sodalizio con Carlo Fontana e la formulazione di un berninismo in chiave manierista*
- 121 *Una ristretta bottega a conduzione familiare: il figlio Andrea, il fratello Fedele e il genero Francesco Nuvolone*
- 128 *Un'eredità indiretta. Frammenti di memorie e suggestioni figurative nella scultura a cavallo tra Sei e Settecento*
- APPENDICI DOCUMENTARIE**
- A. ANDREA RAGGI**
- 137 I. *Interventi sulle mura del Forte Sangallo a Nettuno*
- 137 II. *«Solidatio computorum» tra Andrea Raggi, Lorenzo Ferrari, Giovanni Sala e Gottardo de Boni*
- 138 III. *Contabilità privata presso l'istituto creditizio romano del Monte di Pietà*
- 138 IV. *Atto di morte*
- B. ANTONIO RAGGI E LA SUA FAMIGLIA**
- 139 I. *Stati delle Anime (1634-1637, 1640-1643, 1652-1659)*
- 140 II. *Atto di battesimo di Francesca Margherita Fontana*

- 140 III. *Stati delle Anime (1669-1671, 1725)*
 141 IV. *Atto di morte della madre Caterina Catanei*
 141 V. *Atto di morte di Antonio Raggi*
 141 VI. *Atto di morte della moglie Giovanna Francesconi*
 141 VII. *Atto di battesimo della figlia Chiara Raggi*
 141 VIII. *Atti di battesimo e morte del figlio Andrea Raggi*
 141 IX. *Atti di battesimo e morte del figlio Giovanni Francesco Raggi*
 142 X. *Atto di battesimo del figlio Pietro Paolo Raggi*
 142 XI. *Atto di battesimo della figlia Teresa Francesca Raggi, registrazione del matrimonio con Francesco Nuvolone e testamento di quest'ultimo*
 143 XII. *Atto di battesimo della figlia Petronilla Raggi*
 143 XIII. *Atti di battesimo e morte della figlia Barbara Felice Raggi e suo testamento*
 144 XIV. *Atti di battesimo e morte della figlia Antonia Caterina Raggi*
 144 XV. *Atti di battesimo e morte del figlio Giuseppe Gioacchino Raggi, registrazione del matrimonio con Anna Giustina Cardelli, atto di morte della primogenita Petronilla Chiara Maria Raggi, atti di battesimo e morte del secondogenito Filippo Antonio Raggi*
 145 XVI. *Registrazione del fratello minore Fedele Raggi negli Stati delle Anime (1670-1678)*

C. ANTONIO RAGGI E LE ACCADEMIE ROMANE

- 146 I. *Verbale della Congregazione di ammissione all'Accademia di S. Luca*
 147 II. *Verballi delle Congregazioni di ammissione all'Accademia dei Virtuosi al Pantheon*
- 148 D. LA CONTABILITÀ PRIVATA DI ANTONIO RAGGI PRESSO GLI ISTITUTI CREDITIZI ROMANI DEL MONTE DI PIETÀ E DEL BANCO DI SANTO SPIRITO

CATALOGO GENERALE

- 153 A. CATALOGO DELLE OPERE
 294 B. CATALOGO DELLE OPERE RIFIUTATE

320 CRONISTORIA BIO-BIBLIOGRAFICA

BIBLIOGRAFIA GENERALE

- 350 A. FONTI
 358 B. BIBLIOGRAFIA
- 396 RIFERIMENTI ARCHIVISTICI E ABBREVIAZIONI
 397 CREDITI FOTOGRAFICI
- 399 INDICE DEI NOMI
 410 INDICE DEI LUOGHI

Antonio Raggi: nel centro della scultura barocca

Abbiamo il piacere di presentare la grandiosa, attesissima monografia di Jacopo Curzietti su Antonio Raggi che, dal nostro punto di vista, chiude il quarantennio di studi che hanno segnato il rilancio degli studi sul Barocco romano (e mondiale), a partire dal “primo Festival del Barocco” da noi coordinato a Roma nel 1980 e dalla istituzione del nostro Centro di Studi sulla Cultura e l’Immagine di Roma (allora presso l’Accademia Nazionale dei Lincei e oggi presso la BNCR). Fra le tante iniziative vogliamo ricordare almeno quelle del Comitato Nazionale “Roma e la nascita del Barocco” (1997-2005) e la Mostra da noi curata “Roma barocca: Bernini, Borromini, Pietro da Cortona” (Roma, 2006), dato che Raggi ebbe il singolare privilegio di collaborare con tutti questi protagonisti del Barocco romano, temperando e oltrepassando la formazione classicista algardiana (per non parlare dell’esordio nel segno del tardo-manierismo).

Diciamo subito che, se è vero che i numerosi studi sulla scultura barocca romana hanno apportato fondamentali avanzamenti nella conoscenza di questo fondamentale momento della storia dell’arte, è anche vero che mancano tuttora analisi organiche su gran parte dei personaggi: a fronte di decine di volumi su Gian Lorenzo Bernini, per fare un esempio, mancano invece monografie sulla massima parte dei suoi collaboratori e allievi.

Il lavoro di Curzietti si iscrive in questo particolare contesto, fornendo un punto di arrivo, una solida base per futuri sviluppi e coronando una intensa carriera di studi sulla scultura barocca (nella Bibliografia di questo volume sono elencati 26 suoi titoli!) con innumerevoli nuove attribuzioni e interpretazioni su personalità di primo piano quali Gian Lorenzo (e Luigi) Bernini, François du Quesnoy e Domenico Guidi, nonché sulle figure assolutamente non trascurabili di Giulio Cartarè, Domenico e Giovan Francesco de Rossi, Cosimo Fancelli, Andrea Fucigna, Arrigo Giardè, Francesco Grassia e Lazzaro Morelli. La scelta di assoluto rigore metodologico si manifesta nell’accurato Catalogo delle opere rifiutate, in cui sono programmaticamente espunte le varie attribuzioni di sculture non riconducibili a Raggi con certezza filologica e documentaria: un tale margine di cautela consentirà peraltro ulteriori approfondimenti futuri.

A più di quarant’anni dal pionieristico lavoro di Robert Henry Westin su Raggi, la monografia di Curzietti corona un percorso quasi ventennale di sue ricerche e riflessioni, tra le quali occorre segnalare almeno l’analisi della decorazione plastica della chiesa del Gesù, condotta sulla base di inediti documenti e di una originale lettura iconografica. Il volume non si limita a una semplice opera di aggiornamento, ma si propone di gettare nuova luce su uno dei maggiori interpreti dell’arte barocca, restituendogli il giusto ruolo all’interno del contesto romano nelle fasi evolutive che dopo la collaborazione con Algardi vedono la piena maturazione di Raggi al fianco di Bernini, né va trascurato il suo retaggio artistico che si estende fino alla stagione di transizione tra fine Seicento e inizi Settecento.

Va detto che ogni valutazione critica in questo libro è supportata da una costante revisione delle fonti documentarie: le testimonianze archivistiche già note vengono puntigliosamente verificate (nonché ritrascritte dai testi originari), ma poi lo scavo archivistico produce una cospicua quantità di documenti inediti che documentano, oltre all’attività del Raggi, buona parte del contesto professionale in cui si trovò ad operare, con novità che spaziano da Alessandro Algardi a Balthasar Permoser, da Mattia Preti a Lazzaro Morelli e Paolo Naldini.

Viene attentamente ricostruita, poi, la comunità ticinese residente nell’area dei Pantani, con un quadro assai articolato di legami familiari e professionali che ben rendono l’immagine di una rete di relazioni di cui il Raggi poté giovare nell’intero arco della sua carriera.

Non si potrà dunque prescindere in alcun modo da questa monografia nei futuri tentativi di sistematizzazione e reinterpretazione della scultura che ruota intorno alla scuola berniniana. Siamo convinti poi che verrà sempre meglio chiarito lo spazio di autonomia di Raggi in rapporto al suo maestro prediletto e non sembrerà assurdo trovare conferme alla ipotesi, appena accennata da Curziotti, che in qualche caso lo stesso Bernini possa aver tratto stimoli dalle visioni del suo allievo prediletto. Possiamo accennare a qualche momento rivelatore di questa dialettica Bernini/Raggi.

-Uno spettacoloso bozzetto di terracotta del *Dio fluviale con delfino* per Sassuolo (1653-54) riesce a sviluppare intensamente il movimento ideato da Bernini: la drammatica impostazione in diagonale viene infatti conclusa dal movimento fiammeggiante del delfino che può essere letto in qualche modo alla luce della serpentina *Line of Beauty* di William Hogarth.

-La *Carità* della Tomba Pimentel alla Minerva (1656-57) sembra accentuare le virtualità della composizione architettonica proponendo l'avvolgente turbine dei putti in cerca del latte materno.

-Nella chiesa del Quirinale il *Sant'Andrea* di Raggi (1662) amplifica possentemente l'idea del volo ascensionale previsto da Bernini. Sappiamo comunque che proprio in questo cantiere scultoreo Bernini volle essere continuamente presente sui ponteggi facendo "disfare e rifar quel che non li piaceva", impegnandosi spesso "a raggiustare con le proprie mani" le figure di stucco.

-Più complessa e articolata appare la determinazione del *Battesimo di Cristo* nell'intricato contesto dell'altar maggiore di S. Giovanni dei Fiorentini (1665-69). Nella figura del *Padreterno* al movimento ascensionale subentra una opposta caduta precipite che appare in sintonia non tanto con la lezione berniniana quanto con le dinamiche pittoriche di Pietro da Cortona, mentre la camera di luce (creata forse da Pietro da Cortona dopo la morte di Borromini) rende a sua volta omaggio alla "luce alla Bernina". Nota acutamente Curziotti che l'introduzione sullo sfondo, d'intesa con Borromini, del "ceruleo bardiglio esaltava l'evocativo effetto pittorico con cui si voleva ambientare le sculture in un contesto che suggerisse idealmente lo scorrere dell'acqua del Giordano e, di conseguenze, quello del Tevere alle spalle della chiesa".

-Per ritornare al rapporto con Bernini, nella gloria paradisiaca della Cattedra l'allievo condivide interamente col maestro il dolce naufragio nel mare della luce infuocata. Ma in questa linea tematica sarà infine il vecchio Bernini a trionfare nell'oceanica allegoria del *Mare di sangue*.

-E concludiamo con l'*Angelo con la Colonna*, la straordinaria scultura di Raggi che Bernini volle mettere significativamente all'inizio del percorso di passione del Ponte Sant'Angelo: è l'Angelo più studiato spazialmente (con la impostazione di tre quarti e con lo scorcio che trasforma la bassa presunta reliquia di S. Prassede in slanciata colonna) e il più agitato (insieme all'*Angelo col cartiglio*) col vorticoso panneggio a spirale memore di un turbine di volo. "Tronus meus in columna": e Antonio Raggi si insedia così definitivamente, alla destra di Bernini, sulla Cattedra numinosa del Barocco.

Marcello Fagiolo

PRESIDENTE DEL CENTRO DI STUDI
SULLA CULTURA E L'IMMAGINE DI ROMA

Paolo Portoghesi

PRESIDENTE ONORARIO
DEL CENTRO DI STUDI

Introduzione

A J. A. e X. A.
e in ricordo di Krzysztof Kieślowski

... μείζων δε τούτων η αγάπη

Per consuetudine il nome di Antonio Raggi (e non già Ercole Antonio Raggi¹) si associa con un certo automatismo a quello di Gian Lorenzo Bernini, al punto che non di rado il primo è definito «fedelissimo e quasi *alter ego*» del secondo². Del resto, già le fonti a stampa sei-settecentesche sembrano concordi nel documentare un rapporto professionale così stretto da assumere quasi le caratteristiche di un legame vincolante. Questo giudizio – che di certo contiene una dose di verità non trascurabile – è stato accolto per lo più come un assioma da gran parte degli studi moderni, di fatto sottraendosi al severo quanto opportuno vaglio critico rappresentato dalla ricerca documentaria e dall'evidenza della lettura stilistica. L'importanza e l'originalità della produzione artistica del Raggi ne sono uscite oltremodo sminuite e la stessa fisionomia storiografica dello scultore è finita col ridursi al ruolo di un semplice traduttore di idee e modelli elaborati da altri, relegandolo nella fitta ombra che la personalità a tratti ingombrante del Bernini sembrava gettare sull'arte di un secolo intero.

Esito di ricerche, indagini e riflessioni intraprese nell'ormai lontano 2002 e conclusesi con la discussione dottorale nel febbraio 2018, questo studio vuole essere il tentativo di dimostrare quanto la figura di Antonio Raggi non si presti affatto a semplici e comode schematizzazioni, ma si presenti piuttosto come la risultante di un complesso e sfaccettato concorso di predisposizioni personali, consuetudini familiari e accadimenti esterni.

Esponente di una famiglia di muratori ticinesi, Antonio abbandonò giovanissimo il villaggio di Vico Morcote per raggiungere il padre Andrea, trasferitosi stabilmente a Roma. Migrante economico per necessità e tradizione più che per vocazione personale, in ordine di tempo egli fu l'ultimo esponente di una interminabile compagine di artigiani ed artisti che abbandonarono la cosiddetta regione dei laghi lombardi per cercare fortuna e benessere economico lontano dalle terre d'origine. Giunto in quella caotica babele di lingue, costumi e nazionalità rappresentata dalla città pontificia del primo Seicento, invece di acclimatarsi alla nuova realtà sociale, il giovane Antonio crebbe e maturò nel quartiere Alessandrino dove, sin dallo scendere del Cinquecento, si era raccolta una nutrita comunità comasco-ticinese, sorta di città nella città all'interno del tessuto urbanistico capitolino.

Il profondo legame che sempre lo unì al suo mondo natio e ai tanti che ne dividevano a Roma l'origine risuona emblematico già nell'insistenza con cui le fonti ne ricordano il soprannome tutto romano de "il Lombardo", ad indicarne la provenienza da quella vasta area geografica che dalla pianura padana s'inerpicava sin dentro la Svizzera italiana. Lungi dal rappresentare un semplice vezzeggiativo o un modo per distinguerlo da omonimi artisti attivi nella città pontificia, la definizione di Antonio Raggi come "il Lombardo" ne esplicitava inequivocabilmente l'alterità rispetto al tessuto culturale romano. Sebbene infatti «simpatico, ed avvenente»³, stimato dall'Algardi come dal Bernini, apprezzato da

¹ Come già evidenziato da WESTIN (1974, p. 424, nota 12), la dicitura "Ercole Antonio Raggi" proposta da DE LOGU (1932-1933: I, 1932, p. 44), ripresa da NAVA (1937) e ancor oggi improvvidamente utilizzata da non pochi studiosi, nasce da una errata lettura di un brano contenuto nella biografia di Gian Lorenzo Bernini stilata da BALDINUCCI (1682, p. 82); elencando i nomi degli allievi dell'artista, nel passo in questione l'autore afferma che «costanti fra costoro [furono] Francesco Baratta, Ercole, Antonio Raggi, detto il Lombardo», con tutta evidenza intendendo con "Ercole" il Ferrata e non già un presunto primo nome di battesimo del Raggi.

² NAVA CELLINI 1982, p. 92.

³ PASCOLI 1730-1736: I, 1730, p. 252.

⁴ WESTIN 1978 (1980), p. 29.

⁵ Con queste parole Gian Lorenzo Bernini definisce Antonio Raggi in una lettera che l'agente estense Gimignano Poggi inviò al duca Francesco I il 18 dicembre 1652. Cfr. Catalogo delle opere 9, Documento 3.

committenti e in buoni rapporti con numerosi colleghi e pittori affermati quali Bernardino Mei e Ciro Ferri, per tutto il corso della sua vita il Raggi sembrò prediligere al cerimoniale della società romana il ben più ristretto ambiente degli affetti familiari, instaurando saldi rapporti professionali e umani con quella stessa comunità dove era cresciuto e stringendo forti legami di confidenza e amicizia pressoché esclusivamente con i suoi conterranei Ercole Ferrata e Francesco Borromini.

Protetto e quasi allevato dall'enclave comasca romana, il giovane Antonio si formò professionalmente affinando in breve tempo le proprie inclinazioni sino a renderle un solido strumento di lavoro; nel solco di una tradizione nella quale la prassi tecnica precede e in parte compensa la mancanza di un definito impianto teorico, attraverso una profonda conoscenza dei materiali e delle modalità di lavorazione il Raggi passò rapidamente dall'arte muraria praticata in senso alla sua famiglia alla modellazione dello stucco, fino a divenire a tutti gli effetti un talentuoso e promettente scultore.

Gli effetti di questa formazione – avvenuta interamente a Roma ma in un ambiente di fatto ticinese – si riscontrano in tutta la sua produzione, emergendo già con estrema chiarezza nelle prime opere, realizzate sotto la supervisione del conterraneo Martino Longhi il Giovane e caratterizzate da asperità materiche e componenti stilistiche ancora intrise di un manierismo di stampo prettamente nordico. Nel contempo, la considerevole padronanza nei propri mezzi tecnici e l'abilità nel modellare qualunque materiale lapideo gli permisero di assecondare, sin dagli anni dell'esordio, le direttive di Alessandro Algardi e del Bernini, dando forma a opere in cui le specificità figurative dei differenti linguaggi erano a tal punto assimilate e riproposte con correttezza filologica da lasciare quasi interdetti rispetto a quale fosse l'autentica e più genuina vena espressiva del giovane Raggi. Tra i pochi studiosi ad aver colto queste problematiche fu senza dubbio Robert Henry Westin, autore di quello che a tutt'oggi è l'unico studio monografico dedicato all'artista; all'atto di considerare per l'appunto la contemporanea attività svolta sotto le direttive del Bernini, dell'Algardi e del Longhi, egli concluse che «Raggi was never completely bound to one studio»⁴.

Le ragioni di questa sorta di autonomia o equidistanza dalle botteghe dei grandi maestri del tempo si ravvisano proprio in quella prima formazione tutta ticinese che, di fatto, precedette tanto l'alunnato presso l'Algardi del 1646-1649, tanto l'ancor più decisiva collaborazione col Bernini intrapresa a partire dal 1647. Non si vuole affatto, con questo, negare o anche solo minimizzare l'appartenenza del Raggi a quel nutrito novero di scultori berniniani che popolarono la Roma del Seicento; al contrario, è più che mai ovvio quanto l'ingresso nella cerchia del grande artista si rivelasse di fondamentale importanza per imprimere una svolta decisiva alla propria carriera e determinarne così il successo professionale. Dominatore incontrastato dell'agone artistico romano, per gran parte del pieno Seicento Gian Lorenzo Bernini si vide affidare le commissioni più prestigiose e remunerative che giungevano tanto dall'autorità pontificia, quanto dai principali ordini religiosi, non ultimo da munifici privati; entrare a far parte stabilmente della sua bottega rappresentò quindi per il Raggi l'accesso a una fonte pressoché inesauribile di incarichi e guadagni, mentre per il Bernini potersi avvalere di un «giovine di buonissimo talento, e che lavora con molta prestezza»⁵ significò disporre di uno strumento perfettamente rispondente alla propria strategia di egemonia artistica sull'Urbe. Eppure, per quanto assidua sia stata questa collaborazione e per quanto allo scultore

fossero affidati incarichi di particolare rilevanza – dal cantiere della *Cathedra Petri* a quello di Sant'Andrea al Quirinale, dalla decorazione di S. Maria del Popolo a quella di S. Tommaso da Villanova, fino alle sculture inviate a Siena e a Parigi – occorre sempre ricordare che il Raggi non fu mai un semplice esecutore di idee berniniane, come genericamente potrebbe dirsi di un Lazzaro Morelli, né un virtuoso *alter ego* quale lo stesso Bernini dovette pensare a proposito del giovane pupillo Giulio Cartarè.

La scelta del dinamismo vitale berniniano come personale *medium* espressivo fu senza dubbio ben ponderata dal Raggi e ritenuta la più congeniale per aggiornare il proprio linguaggio e trarne immagini e formule in piena sintonia con il gusto e la moda del tempo. Ma, per l'appunto, la sua non fu mai semplicemente un'adesione acritica e totalizzante, un lessico acquisito e ripetuto in modo pedissequo cancellando ogni inflessione dialettale preesistente. Lo attesta, in molte opere disseminate lungo l'intero arco della propria carriera, il riemergere talvolta discreto di note e accenti personali che non trovano diretto riscontro con le formulazioni del grande scultore; non altrimenti si spiegherebbero la dolcezza e i perfetti ovali di alcuni volti, le forme affusolate ed eleganti dei corpi, l'attenzione rivolta ai panneggi o ad altri elementi decorativi solo in apparenza secondari, infine la predilezione con cui stempera la potenza drammatica di certi insiemi in sofisticata elegia dove ogni incedere nello spazio avviene quasi a passo di danza.

Questa particolare cifra espressiva – a un tempo manifesto di inclinazioni personali ed eredità stilistica di ascendenza nordica – consentì al Raggi di farsi originale interprete senza mai ridursi a meccanico reiteratore di modelli stereotipati. Pur essendone stato a lungo il migliore interprete, già tra il 1668 e il 1670, con la realizzazione dell'*Angelo con la Colonna* per il ponte antistante la fortezza di Castel Sant'Angelo, lo scultore iniziò una lenta ma decisa revisione degli stilemi figurativi proposti dal Bernini. Forte di una maturità stilistica e professionale ormai consolidata, il Raggi seppe declinarne l'empito vitalistico in accenti più vibranti e alleggerirne la foga retorica in note di più elegante decorativismo. Così, mentre recuperava con rinnovata consapevolezza tratti e caratteristiche proprie di quel manierismo di marca settentrionale alla cui luce si era formato, «Antonio Lombardo Scultore de buoni di Roma»⁶ apriva la strada a quella stagione di nuovi manierismi, dapprima tardobarocchi e poi rococò, che avrebbero caratterizzato lo sviluppo del linguaggio scultoreo romano per buona parte dei primi decenni del Settecento.

Ringraziamenti

Questa monografia non avrebbe mai visto la luce senza il generoso interessamento del Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma e del suo presidente Marcello Fagiolo, che ringrazio per avermi sempre incoraggiato e per aver creduto nella validità della mia ricerca. Con lui ringrazio Carolina Marconi per l'impareggiabile aiuto nella composizione grafica e, naturalmente, Gioacchino Onorati e l'Aracne editrice per aver accolto la presente proposta editoriale, seguendone ogni fase e sviluppo con impareggiabile professionalità.

Mi è difficile, se non impossibile, trovare le parole per descrivere l'amore che mi lega ai miei genitori Oriana Saraconi e Marco Curzietti, come pure a Rossella e Claudio Curzietti, a Silvana Benedetti e al ri-

⁶ Così è chiamato il Raggi in una missiva indirizzata il 20 agosto 1660 da monsignor Flaminio del Taja al fratello cavaliere Stefano. Cfr. Capitolo 3, nota 52.

cordo di Anna Maria Saraconi ed Elvira Bilancioni; a tutti loro, all'esempio e agli insegnamenti con cui mi hanno guidato, credendo instancabile in me, devo la possibilità di essere giunto dove sono. Non meno profondi sono i sentimenti che mi uniscono alla famiglia che negli anni ho trovato e che ha saputo accogliermi. A Caterina Frascchetti che è la mia memoria, il mio presente e i miei giorni a venire e, con lei, a Salvatore Conte e alle piccole Livia e Ludovica, raggi di luce su un orizzonte lontano. A Valentina Nardi, insostituibile compagna di scoperte, di viaggi, di vita. A Immacolata Agnoli e Antonella Sciarpetti, con e grazie alle quali ho condiviso e condivido tuttora esperienze, sogni, avventure. A Maria Francesca Berardi che è il solido pilastro della coscienza a cui mi sono sempre potuto appoggiare e, con lei, a Paolo Caloni. Alla sorella negli studi e nel vivere quotidiano Camilla S. Fiore. A Rachele Nappi e Stefano Angeletti, preziosi amici e confidenti sinceri.

Un profondo ringraziamento rivolgo ai molti amici e colleghi che mi hanno accompagnato nel lungo percorso di questa ricerca, con fasi alterne protrattasi per oltre quindici anni. Nello specifico, ad Antonella Pampalone per avermi instradato nella professione dello storico dell'arte e a Mascia Meleo per aver condiviso i primi, fondamentali passi di questo lavoro; a Mariangela Bruno e Luigi Coiro per avermi fatto trovare la necessaria forza per proseguire nelle ricerche a dispetto di ogni momento di sconforto; infine a Luca Saletti e Giulia Pollini per avermi sostenuto nell'ultima, decisiva stagione, durante la quale ho cercato di riannodare ogni filo e sciogliere i nodi più problematici, così da restituire l'ordito di una tela che si spera quanto più possibile completa. Ringrazio infinitamente i colleghi e amici Maria Grazia Bernardini, Patrizia Cavazzini, Maria Barbara Guerrieri Borsoi, Cristiano Marchegiani, James Nelson Novoa e Giulia Rossi Vairo per avermi incoraggiato e spronato a portare a compimento questo lavoro. Ringrazio altresì i molti altri studiosi con cui mi sono confrontato negli anni in merito ad Antonio Raggi e alla sua produzione, con particolare riferimento a Francesco Aceto, Maria Giulia Barberini, Laura Bartoni, Fernando Bilancia, Livia Carloni, Tommaso di Carpegna Falconieri, Sandro Corradini, Anna Maria D'Achille, Valeria Danesi, Andrea Dileo Riccio, Harula Economopoulos, Italo Faldi (†), Fabrizio Federici, Oreste Ferrari (†), Roberto Fiorentini (†), Tiziana Franco, Raquel Gallego García, Marco Gallo, Lolita Guakil, Hellmut Hager (†), Francisco Henriques, Antonio Iacobini, Susanne Kubersky, Veronica La Porta, Ana Paula Lloyd, Loredana Lorizzo, Stefania Macioce, Lauro Magnani, Valeria Marino, Jennifer Montagu, Paolo Portoghesi, Louise Rice, Marina Righetti, Marta Rossetti, Joana Ramôa Melo, Roberto Rubeo, Daniele Sanguineti, Sebastian Schütze, Vittoria Severini, Elisa Spataro, Simona Sperindei, Claudio Strinati, Andrea Spiriti, Maurizio Veltri, Alessandra Zamperini, Sabrina Zizzi. Un particolare ringraziamento rivolgo a Daniele Libanori, Bernardino Guarino, Andrea Dioguardi, Claudio Barretta e, con loro, a tutta la famiglia della Provincia Euro-Mediterranea della Compagnia di Gesù.

Un sentito ringraziamento devo ai tanti che hanno agevolato in ogni modo le mie ricerche. A tutto il personale degli archivi e delle biblioteche dove sono stato ospite. A Silvia Abatecola e Mauro Boccia; Pedro Aliaga e Alfonso D'Amodio; Amalraj Arockiasamy e Odir Dias; Maria Temide Bergamaschi, Maddalena Mele, Antonio Orlandelli e Vincenza Pizziconi; Mauro Brunello, Hélène Reychler e Francesco Stacca; Elisa Camboni; Assunta Di Sante e Simona Turriziani; Marta Fabbrini; Fe-

derico Fischetti; don Marcelo e la signora Nives; Carmine Mauro; Alessandra Mercantini; Gabrio Figini e Giovanni Naghiero; Milena Pagni e Renzo Pepi; Lucio e Nelide Piccolomini; Domenico Rocciolo, Massimo Tagliaferri e don Francesco; Caterina Vitelli.

Enorme è il debito verso tutti quegli studiosi che mi hanno aiutato a riflettere con la lettura dei loro testi; penso in particolare agli scritti del maestro Giulio Carlo Argan e a quelli degli storici e saggisti che hanno fatto grande la scuola francese del Novecento: Henri Pirenne, Marc Bloch, Lucien Febvre, Fernand Braudel, Georges Duby, Michel Vovelle, François Furet, Jean Delumeau e Philippe Ariès. Immenso è infine il ringraziamento che devo nella mente e nello spirito a Hetty Hillesum e a Tzvetan Todorov.

Le ultime fasi di elaborazione di questo studio sono state segnate da ripetuti viaggi e soggiorni nell'Europa mediterranea, dai quali ho attinto a piene mani linfa ed energia vitale. Alle genti di Grecia, Spagna e Portogallo va tutto il mio ringraziamento, il mio devoto amore e la speranza comune nel sogno antico e futuro di un'Europa unita, pacificata, solidale e accogliente.

Avvertenze e criteri di trascrizione

Onde evitare di aggravare un apparato bibliografico già di per sé ingente, per tutti i progetti, disegni e modelli non direttamente riconducibili alla mano del Raggi si è scelto di indicare unicamente lo studio che per primo ne ha data conoscenza; viceversa, per tutti quelli che, pur non ascrivibili allo scultore, sono strettamente connessi all'elaborazione delle sue opere si è cercato di presentare un compendio bibliografico quanto più possibile esaustivo. Analogamente, in calce alle schede di catalogo si fornisce un ampio *corpus* di riferimenti, separando le fonti a stampa dai moderni studi critici. Infine, nella cronistoria bio-bibliografica sono indicati gli studi cui si deve cronologicamente la prima menzione dei documenti, specificando all'occorrenza coloro cui spettò la segnalazione, la citazione o la trascrizione completa.

Per tutti i documenti già editi – segnalati, citati o trascritti nei saggi, nelle appendici, nel catalogo delle opere – è stata presa diretta visione della fonte manoscritta originale, fornendo così nuove trascrizioni a sostituire quelle precedentemente edite nei diversi studi critici; laddove necessario si è così provveduto ad apportare correzioni, colmare lacune, emendare imprecisioni e, da ultimo, aggiornare le signature archivistiche, qualora mutate. Per quanto possibile, le trascrizioni rispettano la punteggiatura e le maiuscole dei documenti originali; le abbreviazioni sono state sciolte segnalando l'intersezione in corsivo e permettendo così un'agevole lettura senza interpunzione grafica, ma mantenendo comunque la grafia originale⁷. Le integrazioni o i semplici inserimenti di lettere o parole moderne sono state rese in corsivo tra parentesi quadre, con la sola eccezione della numerazione delle carte, per le quali si è scelto il carattere tondo. L'omissione di circoscritte parti di testo è indicata con tre punti tra parentesi quadre, mentre gli spazi bianchi presenti nei documenti sono segnalati da tre punti separati da spaziature.