

VICENDE DELLA CAPPELLA FALCONIERI IN SAN GIOVANNI
DEI FIORENTINI: DAL MODELLO DI PIETRO DA CORTONA
AL *Battesimo di Cristo* DI MOCHI

Nel 1634, in preparazione della visita di Urbano VIII del 24 giugno, nella tribuna di San Giovanni dei Fiorentini venne eretto un grande altare maggiore in legno dipinto, su disegno di Pietro da Cortona, con al centro un *Battesimo di Cristo* in stucco (un disegno oggi a Windsor ci ha tramandato l'aspetto di tutto il complesso (fig. 4). Iniziava così la lunga, travagliata e complessa vicenda di quella che sarebbe divenuta la cappella funeraria dei Falconieri, uno dei cantieri più costosi e prestigiosi della Roma barocca. Il *Battesimo di Cristo* sarebbe stato poi realizzato in marmo da Francesco Mochi a partire dalla metà degli anni Quaranta, ma dopo essere stato portato in chiesa, venne rimosso per lasciare spazio a un nuovo gruppo commissionato ad Antonio Raggi; le due statue di Mochi, collocate quindi in Palazzo Falconieri, furono poi acquistate dalla Camera Apostolica, nel 1815, per ornare la testata di Ponte Milvio. Sostituite da copie, le colossali figure sono oggi uno dei vanti del Museo di Roma di Palazzo Braschi (fig. 1)¹.

È stato più volte proposto che la commissione allo scultore del gruppo risalisse a quello stesso 1634, ma una più attenta lettura dei documenti dimostra che Orazio Falconieri si assunse concretamente l'incarico di tradurre in marmo il modello in stucco non prima del 1640 circa, e che solo alcuni anni più tardi Mochi venne coinvolto nel cantiere. Sebbene lo scultore realizzasse un'opera davvero personale, niente affatto dipendente dall'invenzione cortonesca, egli rimase fedele all'idea del Berrettini di realizzare non una pala d'altare a rilievo, secondo quella che sarebbe diventata una consuetudine a Roma, bensì un gruppo a tutto tondo: proprio quando Mochi si mise al lavoro sul *Battesimo di Cristo* il dibattito intorno al te-

¹ O. FERRARI-S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 519; E.B. DI GIOIA, *Le collezioni di scultura del Museo di Roma: il Seicento*, Roma 2002, pp. 62-71, cat. 4.



Fig. 4 – Windsor Castle, Royal Collection – PITERO DA CORTONA, *Progetto per l'altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini* (da J.M. MERZ, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven 2008, figg. 92-93).



Fig. 1 – Roma, Museo di Roma – F. MOCHI, *Battesimo di Cristo*.

ma della scultura per altari era quanto mai vivo, con Alessandro Algardi all'opera sul suo *Incontro di San Leone Magno con Attila* per San Pietro e Gian Lorenzo Bernini impegnato sulla straordinaria *Transverberazione di Santa Teresa* in Santa Maria della Vittoria. Il confronto con Bernini doveva essere particolarmente sentito, sia da Mochi sia dalla committenza: Orazio Falconieri, infatti, fece a meno anche del modello del progetto dell'altare di Cortona, rivolgendosi a Francesco Borromini, e chiamando quindi a lavorare nella cappella di famiglia due artisti che erano in aperto contrasto con colui che era stato l'arbitro assoluto della scena artistica romana in età barberiniana.

Un avviso del 1 luglio 1634 è la prima fonte che ci ragguagli in merito alla paternità di quel memorabile modello eretto in San Giovanni dei Fiorentini: “nell'Altar maggiore [fu] accomodato il modello fatto di stucco di un nuovo disegno, che rappresenta S. Giov. Batt. battezzante Giesù Christo Salvator nostro opera del giudizioso Pittore e Scultore Cortona, che il sign. Horatio Falconieri gentilhuomo fiorentino molto facultoso hà risoluto fare per sua devotione fabricar di finissimo marmo a proprie spese per

render più vaga e magnifica quella chiesa, facendosi conto, che vi anderanno 20000 scudi”².

Sembrerebbe quindi che fin dal 1634 Orazio Falconieri agisse nelle vesti di committente³: d'altronde egli non avrebbe fatto altro che proseguire sulla strada aperta dal padre, Paolo, che nel 1583 era stato il principale finanziatore della costruzione della tribuna di San Giovanni dei Fiorentini⁴. Si ritiene quindi generalmente che fin da quel momento Mochi fosse stato coinvolto nell'impresa⁵, ed è stato anche ipotizzato un errore da parte dell'estensore dell'avviso, simile a quello commesso in un altro avviso relativo alla *Veronica* di San Pietro, nel quale Mochi, nato a Montevarchi, veniva detto “da Cortona”⁶. In realtà la critica più avvertita ha da tempo sottolineato come solo più tardi il nome dello scultore compaia nella documentazione relativa all'altare⁷. I dettagliati pagamenti per il modello in legno dipinto dell'altare maggiore si conservano infatti presso l'Archivio della Confraternita dei Fiorentini a Roma⁸ proprio perché era stato quel sodalizio a sostenere le spese nel 1634. Il patronato della tribuna della chiesa sarebbe dovuto rimanere sempre prerogativa dell'Arciconfraternita, ed è per questa ragione che si è pensato che, nonostante gli artisti fossero verosimilmente scelti e pagati dai Falconieri, la documentazione si sarebbe conservata presso il loro archivio⁹.

Ma nel fondo dell'Arciconfraternita dei Fiorentini rimangono solo due importanti documenti, entrambi in rapporto diretto con il primo modello

² O. POLLAK, *Die Kunsttätigkeit unter Urban VIII*, a cura di D. FREY, I, Wien 1928, *Kirchliche Bauten (mit Ausnahme von St. Peter) und Paläste*, p. 131, n. 337.

³ J. CONNORS, *Francesco Borromini: la vita (1599-1667)*, in *Borromini e l'universo barocco*, catalogo della mostra, Milano 1999, p. 17.

⁴ E.G. HOWARD, *Borromini e il progetto di palazzo Falconieri*, in *Il Palazzo Falconieri e il palazzo barocco a Roma. Atti del Convegno (Roma 1995)*, a cura di G. HAJNÓCZI-L. CSORBA-S. MANNELLI, Catanzaro 2009, p. 282, nota 5.

⁵ P. FERRARI, *op. cit.*, p. 519; S. ZANUSO, *Francesco Mochi*, in A. BACCHI (con la collaborazione di S. ZANUSO) (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, p. 825; DI GIOIA, *op. cit.*, pp. 62 e 66; G. SARTI, *Mochi, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXV, Roma 2011, p. 234.

⁶ M. FAVERO, *Francesco Mochi: una carriera di scultore*, Trento 2008, p. 97.

⁷ K. NOEHLES, *Architekturprojekte Cortonas*, in «Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst», XX, 1969, p. 203, nota 30.

I. LAVIN, *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma 1980, pp. 37-38; J. MONTAGU, *La scultura cortonesca, in Pietro da Cortona 1597-1669*, catalogo della mostra a cura di A. LO BIANCO, Milano 1997, pp. 127-128.

⁸ K. NOEHLES, *op. cit.*, pp. 197-198.

⁹ J. VICIOSO, *L'opera ultima e la tomba di Francesco Borromini*, in *Francesco Borromini*, atti del convegno internazionale (Roma, 13 - 15 gennaio 2000) a cura di C.L. FROMMEL-E. SLADEK, Milano 2000, p. 181.

del 1634, l'unico che venne pagato dal sodalizio: si tratta del conto delle *Spese fatte p. l'ornamento dell'Altar Maggiore*, datato 18 giugno 1634¹⁰, e di una minuziosa *Stima del opa di Marmo del Altare*, priva di data¹¹. Julia Vicioso ha riferito questo secondo documento al 1643 circa, al momento cioè in cui sappiamo che si cominciarono a cavare i marmi su cui avrebbe scolpito le statue di Cristo e di San Giovanni Battista: il fatto che le misure dei marmi fossero prese sul modello del 1634 avrebbe confermato la validità, ancora a quella data, del progetto cortonesco¹². La *Stima* era però, per l'appunto, soltanto una stima, ovvero una previsione di spesa, basata sul modello del 1634, e redatta magari poco dopo quella data: i verbi sono infatti riportati spesso al futuro¹³.

Si trattava, forse, di un documento stilato per procedere ad un accordo con Orazio Falconieri, il quale nel 1634 aveva "resoluto fare per sua devotione fabricar di finissimo marmo à proprie spese", ma non aveva pagato quel modello di Cortona, e fino a quel momento non aveva ancora probabilmente sborsato un solo scudo. Al contrario i documenti a cui si è accennato che attestano l'impegno di Mochi sui marmi per il gruppo da collocare sull'altare sono stati rintracciati nell'Archivio Falconieri a Carpegna¹⁴, al pari del successivo contratto con Antonio Raggi, di cui si dirà¹⁵, e di tutte le carte relative ai lavori condotti nella cappella da Borromini¹⁶, e ancora dei contratti e dei pagamenti a Ercole Ferrata e Domenico Guidi per i monumenti funebri lungo le pareti laterali¹⁷: da quando, insomma, i Falconieri presero concretamente su di sé l'onere di realizzare in marmo tutto l'apparato della cappella, l'Arciconfraternita non seguì più direttamente i lavori.

¹⁰ K. NOEHLES, *op. cit.*, pp. 197-198, doc. 1a.

¹¹ K. NOEHLES, *op. cit.*, pp. 198-200, doc. 1b e 203, nota 30.

¹² VICIOSO, *op. cit.*, pp. 182 e 186, nota 16.

¹³ Ad esempio: "p. la fodera di travertini dove andarano atacati li Gialdi"; "p. il Rusticho de li pilastri di marmoro Gialdo e membretti di Gialdo che andarano scanelati", cfr. K. NOEHLES, *op. cit.*, p. 198, doc. 1b, fol. 291v.

¹⁴ M. SIEMER, *Francesco Mochi (1580-1654): Beiträge zu einer Monographie*, Würzburg 1981, pp. 488-491; VICIOSO, *op. cit.*, p. 186, nota 15.

¹⁵ R.H. WESTIN, *Antonio Raggi: a Documentary and Stylistic Investigation of his Life, Work and Significance in Seventeenth-century Roman Baroque Sculpture*, Ph. D. Pennsylvania State University, Ann Arbor 1980, pp. 256-258, doc. 18.

¹⁶ J. CONNORS, *La cappella Falconieri in San Giovanni dei Fiorentini*, in «Annali di Architettura», IX, 1997, pp. 97-111.

¹⁷ C. GIOMETTI, *Domenico Guidi 1625-1701: uno scultore barocco di fama europea*, Roma 2010, pp. 186-187, cat. 22S, note 6-11; A. BACCHI, *Ferrata, Cafà, i Falconieri e un nuovo modello per la Fede in San Giovanni dei Fiorentini*, München 2012.

Nel 1634, quando a Roma era già di dominio pubblico che egli avrebbe sostenuto quelle spese, Orazio aveva già cinquantasei anni, ed è in qualche modo sorprendente che attendesse ancora dieci anni prima di ordinare di cavare i marmi per la realizzazione del *Battesimo di Cristo*¹⁸. È possibile che fin dall'inizio ci fossero degli attriti tra i Falconieri e l'Arciconfraternita dei Fiorentini: i primi miravano a trasformare la cappella maggiore della chiesa nel proprio pantheon familiare, un progetto che la seconda non poteva accettare di buon grado. Quando finalmente i lavori furono ultimati, nel 1683, Carlo Cartari annotò: "In detto giorno di Lunedì [5 luglio] mi portai à vedere la nuova Cappella de' medesimi Falconieri dell'Altar maggiore, scoperta in quest'anno per la festa di S. Giovanni, dopo quarant'anni che cominciò ad operarvisi, benché intercessa per molti anni, sì per la morte di Horatio Falconieri Padre di detto Paolo Francesco, come per una lite mossa dalla Nazione stessa, circa il collocarvisi l'Arme Falconieri"¹⁹.

Alla fine l'arme Falconieri venne posta sopra l'arcone che sostiene la cupola (fig. 5), quindi non direttamente sul grande altare, dove forse Orazio e il suo erede Paolo Francesco avrebbero preferito collocarla. Nel 1665-67 circa era stato innalzato in quella posizione un modello dello stemma poi tradotto in marmo²⁰, ed è possibile che a quella data la contesa fosse stata ormai risolta; in ogni caso il ritardo con cui vennero avviati i lavori potrebbe essere legato al medesimo ordine di problemi. Una prima svolta nella storia del cantiere è stata infatti collocata intorno al 1640, in rapporto alla questione della sepoltura del fratello minore del committente: se nel suo primo testamento del 1638 Lelio aveva disposto di essere sepolto nella tomba dove già riposava il padre, collocata a terra al termine della navata centrale, in quello successivo del 1640 indicava come luogo della propria sepoltura la "cappella che fa il signore Horatio mio fratello"²¹.

È verosimile credere che Orazio, nel 1634, si fosse fatto avanti per coprire le spese di tradizione in marmo del modello in legno dipinto e stucco avendo già in mente il proposito di collocare nella cappella maggiore le sepolture della propria famiglia, ma che solo allo scadere del decennio fosse stato raggiunto un primo accordo con l'Arciconfraternita dei Fiorentini²²:

¹⁸ J. CONNORS, *op. cit.*, p. 99.

¹⁹ C. GIOMETTI, *op. cit.*, p. 186; su questo aspetto della vicenda della cappella cfr. anche A. FINGAS, *Die Cappella Falconieri in S. Giovanni dei Fiorentini: eine römische Grabkapelle im Blickfeld familienpropagandistischer Interessen*, in *Vom Nachleben der Kardinäle*, a cura di A. KARSTEN-P. ZITZLSPERGER, Berlin 2010, pp. 175-177.

²⁰ J. CONNORS, *op. cit.* 1997, p. 109.

²¹ J. VICIOSO, *op. cit.*, pp. 181-182.

²² Secondo J. VICIOSO (*op. cit.*, p. 182) sarebbe stata la morte della madre, nell'agosto del 1639, a indirizzare Orazio verso quel progetto.



Fig. 5 – Roma, San Giovanni dei Fiorentini – F. BORROMINI-PIETRO DA CORTONA-C. FERRI, *Cappella Falconieri* (da J.M. MERZ, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven 2008, figg. 92-93).

non è dato sapere se già in quel momento Orazio ottenesse di erigere due grandi monumenti lungo le pareti laterali (con l'arme di famiglia in bella evidenza sopra ciascuno di essi), o se quelli fossero previsti solo più tardi, quando Borromini preparò un nuovo modello per tutta la cappella.

Le fonti della letteratura artistica seicentesca indicano il gruppo in stucco collocato sull'altare nel 1634 come un rilievo. Giovanni Baglione, nelle sue *Vite* pubblicate nel 1642, all'interno della biografia di Carlo Maderno, responsabile dei lavori alla cupola e al coro di San Giovanni dei Fiorentini, scriveva: "il modello però dell'altare, e del rilievo del battesimo di Christo è di Pietro Berrettini da Cortona"²³.

Giovanni Battista Mola, nella sua guida di Roma rimasta manoscritta in due versioni, databili al 1660 e al 1663, riporta: "Il Battesimo de mezzo rilievo de stucco e fatto p modello p farlo di marmo all'altar maggiore [anzi con l'Altare fatti p modelli è disegno] de Pietro Berettino Cortonese / (che non è più)"²⁴.

Steven Ostrow ha notato come gli autori del XVII secolo non fossero sempre coerenti nel distinguere i "mezzirilievi" dai "bassirilievi"²⁵, e in questo caso Baglione e Mola, quasi tratti in inganno dalla gloria di angeli dietro ai protagonisti, furono particolarmente imprecisi, indicando come un rilievo quella che invece era un'opera di "tutto rilievo". Un altro avviso del luglio 1634, infatti, non lascia dubbi sul fatto che già Cortona avesse previsto un gruppo praticamente a tutto tondo per il *Battesimo di Cristo*: "Modello di legname dipinto di quell'Altar maggiore, che si hà da fabricar tutto di marmo con due statue in mezzo più grandi del naturale rappresentanti S. Giov. Batt., che battezza il nostro Salvatore, con un gruppo d'Angeli di sopra, e più ad alto è lo spirito santo, et in Cima un Dio Padre con le braccia aperte [...]"²⁶.

Si trattava di una soluzione che non aveva precedenti importanti a Roma, dove la tecnica del rilievo ("basso" o "mezzo") aveva riscosso grande successo già a partire dalla fine del Cinquecento, basti pensare ai grandi monumenti funebri delle cappelle Sistina e Paolina in Santa Maria Maggiore, e soprattutto a due importanti pale d'altare, l'*Adorazione dei Pastori* della

²³ G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori, scultori et architetti dal pontificato di Gregorio XIII fino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma 1642, p. 308.

²⁴ G.B. MOLA, *Breve racconto delle diverse opere d'Architettura, Scultura et Pittura fatte in Roma et alcuni fuori di Roma*, edizione a cura di K. Noehles, Berlin 1966, pp. 62-63.

²⁵ S. OSTROW, *Playing with the Paragone: the Reliefs of Pietro Bernini*, in «Zeitschrift für Kunstgeschichte», LXVII, 2004, p. 334.

²⁶ O. POLLAK, *op. cit.*, I, p. 131, n. 336.

Cappella Caetani in Santa Pudenziana, opera di Pietro Paolo Olivieri e Camillo Mariani (1597-1600 ca.), e l'*Assunzione della Vergine* di Pietro Bernini nella sacrestia della stessa Santa Maria Maggiore (1607-1610)²⁷. Sarebbe stato forse naturale che un pittore, quale era Cortona, si collocasse all'interno di quella tradizione del rilievo, che per sua natura tendeva a conciliare le tecniche delle due arti sorelle²⁸, eppure il Berrettini decise di modellare un gruppo a tutto tondo, o più probabilmente di affidarne la modellazione a un suo assistente o collaboratore. Questa scelta permise all'artista di esplorare a fondo un tema che, secondo Noehles, gli sarebbe stato sempre caro, quello della luce e della sua manipolazione: il gruppo sarebbe stato avvolto dalla luce spiovente da una finestra nascosta dietro il timpano dell'altare, con un effetto completamente opposto a quello di un rilievo illuminato da davanti²⁹.

Fu forse solo una coincidenza che in seguito Orazio Falconieri si rivolgesse a Mochi per scolpire quel gruppo del *Battesimo di Cristo* già previsto dal modello cortonesco: proprio l'artista di Montevarchi fu uno dei pochissimi, tra i maggiori scultori suoi contemporanei, a non misurarsi mai con la tecnica del rilievo marmoreo. Quando, però, nel 1634 Berrettini realizzò, o fece realizzare, su incarico dell'Arciconfraternita dei Fiorentini, il grande modello posto sull'altare maggiore della chiesa, è verosimile credere che egli e la committenza avessero già in mente colui che avrebbe dovuto tradurre in marmo quell'invenzione, se il lavoro fosse stato subito avviato: e magari si doveva trattare dello stesso che aveva affiancato il maestro nella realizzazione materiale del modello, poiché non sembra probabile che il Berrettini avesse plasmato tutto da solo, in prima persona, quel gruppo.

È difficile immaginare che questo scultore fosse Mochi, che dalle fonti non sembra fosse in rapporto stretto con Cortona, e che a quella data, all'apice della sua carriera, impegnato a progettare e poi scolpire la *Veronica* per la crociera di San Pietro (1630-1639), non avrebbe forse accettato di lavorare in sottordine a Cortona. Sebbene non possa rimanere altro che un'ipotesi, è plausibile credere che ad affiancare il Berrettini nei primi mesi del

²⁷ J. MONTAGU, *Alessandro Algardi*, New Haven 1985, I, pp. 135-137. Sul carattere innovativo, da questo punto di vista, del progetto cortonesco, cfr. I. LAVIN, *op. cit.*, pp. 37-38.

²⁸ S. OSTROW, *op. cit.*, pp. 335-336; S. PIERGUIDI, *Gian Lorenzo Bernini tra teoria e prassi artistica: la speaking likeness, il "bel composto", e il "paragone"*, in «Artibus et Historiae», XXXII, 63, 2011, pp. 154-155.

²⁹ Su questo punto cfr. soprattutto K. NOEHLES, *Altari scenografici nel Settecento* [in realtà *Seicento*] romano, in «Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio», XVI, 1974, in particolare p. 163 e I. LAVIN, *op. cit.*, pp. 37-38; cfr. da ultimo anche J.M. MERZ, *Pietro da Cortona and Roman Baroque Architecture*, New Haven 2008, pp. 87-91.

1634 ci fosse Giuliano Finelli. Giovanni Battista Passeri ricorda in più occasioni quanto stretta fosse l'amicizia nata tra i due artisti al tempo dei lavori in Santa Bibiana, intorno al 1625, quando il pittore aveva affrescato una delle pareti della navata centrale e lo scultore aveva affiancato Bernini nell'esecuzione della *Santa Bibiana*³⁰.

Cortona aveva anche introdotto Finelli presso i Sacchetti (in particolare Marcello), una delle famiglie toscane più influenti all'epoca del pontificato Barberini³¹; ed è bene ricordare che i Sacchetti esercitavano il patronato sulla cappella immediatamente a sinistra dell'altare maggiore di San Giovanni dei Fiorentini³². Si rammenti inoltre che Orazio Falconieri aveva sposato nel 1615 Ottavia Sacchetti, sorella di Marcello, il primo grande protettore di Cortona³³. Da quando aveva lasciato la bottega di Bernini, alla fine degli anni Venti, Finelli era stato favorito prima di tutto proprio da Cortona e da Marcello Sacchetti, ed è del tutto logico immaginare che il pittore cercasse ancora di favorire l'amico, sostenendo quindi un'alternativa a quello che stava diventando il monopolio assoluto esercitato da Gian Lorenzo sulle maggiori commissioni di scultura a Roma³⁴.

Anche Giuliano, nato a Massa, era toscano come Cortona, e i fiorentini avevano sempre privilegiato gli artisti provenienti dalla propria regione per le opere da eseguire nella loro chiesa nazionale. Finelli, come è noto, aveva già dato prova delle sue straordinarie capacità nel trattare il marmo, e sarebbe stato il più adatto, tra quanti erano a Roma in quel momento (senza naturalmente considerare lo stesso Bernini), a realizzare nella sua forma definitiva il modello a tutto tondo ideato da Cortona. Prima che Orazio Falconieri raggiungesse un accordo con l'Arciconfraternita dei Fiorentini sarebbero però passati diversi anni, e dal novembre del 1634 Finelli, stanco di aspettare la grande occasione a Roma, si era già trasferito a Napoli³⁵.

³⁰ G.B. PASSERI, *Die Künstlerbiographien*, a cura di J. HESS, Leipzig 1934, pp. 247-249.

³¹ G.B. PASSERI, *op. cit.*, pp. 248-249.

³² Sulla decorazione della cappella terminata nel 1624 da Giovanni Lanfranco cfr. E. SCHLEIER, *Pietro da Cortona e la nascita del barocco a Roma* in *Pietro da Cortona cit.*, pp. 44-45.

³³ Sul monumento funebre a Orazio Falconieri e Ottavia Sacchetti nella tribuna di San Giovanni de Fiorentini cfr. C. GIOMETTI, *op. cit.*, pp. 184-187, cat. 22S.

³⁴ Sul dominio di Bernini nella Roma del Seicento cfr. A. SUTHERLAND HARRIS, *La dittatura di Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini e le arti visive*, a cura di M. FAGIOLO, Roma 1987, pp. 43-58.

³⁵ Su Finelli cfr. soprattutto D. DOMBROWSKI, *Giuliano Finelli: Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt am Main 1997 e A. BACCHI, "L'arte della scultura non habbi mai avuto homo pari a questo". *La breve gloria romana di Giuliano Finelli*, e schede, in *I marmi vivi: Bernini e la nascita del ritratto barocco*, catalogo della mostra a cura di A. BACCHI-T. MONTANARI-B. PAOLOZZI STROZZI-D. ZIKOS, Firenze 2009, pp. 137-163, 278-285 e 290-292.

Quando nei primi anni Quaranta erano sul punto di partire i lavori finanziati da Orazio, Mochi era rimasto a Roma l'unico vero rivale, o comunque il più agguerrito, di Bernini: François Duquesnoy non si era mai misurato, con la scultura di scala monumentale (tranne, naturalmente, nel caso del *Sant'Andrea* per la crociera di San Pietro, un'opera realizzata però sotto la direzione di Gian Lorenzo)³⁶ e Alessandro Algardi aveva licenziato solo nel 1640 la sua prima grande statua in marmo, il *San Filippo Neri e l'Angelo* della sacrestia di Santa Maria in Vallicella³⁷. Una volta preso davvero in mano il cantiere della tribuna, è possibile che il committente non si sentisse obbligato a rispettare pedissequamente il modello in stucco disegnato, e in parte forse anche eseguito, da Cortona.

Il grande pittore e architetto, come si è già accennato, era stato probabilmente favorito nel 1634 dai Sacchetti, anche perché il modello dell'altare era stato innalzato prima di tutto per accogliere Urbano VIII, e in quel momento il Berrettini metteva mano al grandioso affresco con l'*Allegoria della divina Provvidenza* nel salone del nuovo palazzo di famiglia alle Quattro Fontane. I Falconieri erano legatissimi, anche per i vincoli familiari di cui si è detto³⁸, ai Sacchetti, ed erano quindi anche loro "creati" barberiniani³⁹. Come già detto sarebbe stato difficile piegare Mochi a tradurre in marmo un'invenzione di Cortona, basti pensare che egli era stato l'unico a non lavorare alle dipendenze di Bernini nell'impresa della crociera di San Pietro⁴⁰. Cosimo Fancelli, destinato a divenire il collaboratore in scultura più fidato di Cortona, era all'epoca ancora troppo giovane, né forse egli sarebbe mai stato preso in considerazione per un'opera tanto monumentale in marmo. Ma se Mochi e Cortona avrebbero avuto difficoltà a lavorare insieme al medesimo cantiere, fu la storia a risolvere la questione.

Quando i blocchi di marmo cavati per realizzare il gruppo destinato a San Giovanni dei Fiorentini giunsero a Roma, il pontificato di Urbano VIII si era ormai chiuso, e anzi si era in quel momento in cui il suo successore, Innocenzo X Pamphilj, sembrava intenzionato a rovesciare completamente

³⁶ Si veda da ultimo E.C. LINGO, *François Duquesnoy and the Greek ideal*, New Haven 2007, p. 121.

³⁷ Il ritardo con cui Algardi si impose a Roma non solo in veste di modellatore, ma anche in quella di scultore in marmo, venne sottolineato già da G.P. BELLORI, *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni*, Roma 1672, edizione a cura di E. BOREA, Torino 1976, I-II., Torino 2009, pp. 417-518.

³⁸ Cfr. nota 33.

³⁹ I. POLVERINI FOSI, *All'ombra dei Barberini: fedeltà e servizio nella Roma barocca*, Roma 1997, pp. 235-237.

⁴⁰ E.C. LINGO, *Mochi's edge*, in «The Oxford Art Journal», XXXII,1, 2009, pp. 6-7.

la politica culturale e artistica dei Barberini. Il primo documento che attesta il lavoro a Carrara sui marmi da impiegare nella Cappella Falconieri data 14 aprile 1644; solo il 13 settembre 1646, però, i due blocchi vennero portati in casa di Mochi⁴¹: poiché non solo Mochi non aveva ricevuto quella commissione nel 1634, ma magari neanche nel 1644, è bene ripercorrere quanto accadeva sulla scena artistica romana in quegli anni.

Urbano VIII era scomparso il 29 luglio 1644; Innocenzo X si era insediato sulla Cattedra di Pietro all'inizio dell'ottobre di quell'anno. Nell'aprile del 1645 Borromini riceve l'incarico di condurre le tubature dell'Acqua Vergine fino a piazza Navona, e da Fioravante Martinelli apprendiamo che egli aveva ottenuto anche la commissione per la fontana da erigere di fronte a Sant'Agnese in Agone⁴². Il 23 febbraio 1646 il pontefice ordinava di distruggere il campanile di San Pietro che era stato eretto da Bernini, e che aveva dato segni di cedimento⁴³ si trattava della più cocente sconfitta che Gian Lorenzo aveva (o avrebbe mai) dovuto subire nel corso della sua lunga carriera. Il 22 gennaio del 1647 il cardinale Federico Cornaro otteneva il patronato sulla cappella che si apriva sul transetto sinistro di Santa Maria della Vittoria, e subito dopo affidava a Bernini la direzione di tutto il cantiere, al quale il maestro, libero per la prima volta da molti anni a quella parte da commissioni papali, si sarebbe dedicato con tutto sé stesso⁴⁴. Già nell'aprile del 1647, in realtà, Gian Lorenzo riuscì a sottrarre a Borromini la commissione per la *Fontana dei Fiumi* in piazza Navona⁴⁵, ma aver (ri)conquistato la fiducia del pontefice non distolse il maestro dall'impresa della cappella Cornaro: come è noto, il gruppo con la *Transverberazione di Santa Teresa* (fig. 2) venne tutto scolpito dal maestro in prima persona.

Borromini, in quegli anni, non era infatti l'unico pericoloso rivale per Bernini, che aveva visto affidare ad Algardi, nel gennaio del 1646, la colossale pala d'altare a rilievo con l'*Incontro di San Leone Magno con Attila* (fig. 3)⁴⁶.

⁴¹ M. SIEMER, *op. cit.*, pp. 489-490.

⁴² C. D'ONOFRIO, *Le fontane di Roma*, Roma 1986, p. 404; F. MARTINELLI, *Roma ornata dall'architettura, pittura e scultura (1660-1663)*, in C. D'ONOFRIO, *Roma nel Seicento*, Firenze 1969, p. 282.

⁴³ S. MCPHEE, *Bernini and the Bell Towers: Architecture and Politics at the Vatican*, New Haven 2002, p. 167.

⁴⁴ I. LAVIN, *op. cit.*, pp. 206-220; C. NAPOLEONE, *Bernini e il cantiere della Cappella Cornaro*, in «Antologia di Belle Arti», LV_LVIII, 1998, p. 175; L. CARLONI, *La Cappella Cornaro in Santa Maria della Vittoria: nuove evidenze e acquisizioni sulla "men cattiva opera" del Bernini*, in *Gian Lorenzo Bernini regista del barocco-i restauri*, Milano 1999, pp. 39 e 46, nota 24.

⁴⁵ C. D'ONOFRIO, *op. cit.* 1986, pp. 404 e 411; T.A. MARDER, *Borromini e Bernini a piazza Navona*, in *Francesco Borromini cit.*, p. 140.

⁴⁶ J. MONTAGU, *op. cit.* 1985, II, p. 359; L. RICE, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's: Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge 1997, pp. 257-265 (in particolare p. 260).



Fig. 2 – Roma, Santa Maria della Vittoria – G.L. BERNINI, *Transverberazione di Santa Teresa* (da A. BACCHI-S. PIERGUIDI, *Bernini e gli allievi*, Firenze 2008, figg. a pp. 63 e 220).



Fig. 3 – Città del Vaticano, San Pietro – A. ALGARDI, *Incontro di San Leone Magno con Attila* (da A. BACCHI-S. PIERGUIDI, *Bernini e gli allievi*, Firenze 2008, figg. a pp. 63 e 220).

Il significato della consegna a Mochi, nel settembre del 1646, dei due blocchi di marmo per il gruppo del *Battesimo di Cristo* deve forse essere valutato sullo sfondo di questi eventi: in quel momento Gian Lorenzo, il più grande scultore del tempo, non era impegnato in nessuna grande impresa, era anzi ansioso di mostrare il proprio valore per mettersi sotto la luce migliore agli occhi del nuovo pontefice, tanto che di lì a pochi mesi avrebbe accettato di lavorare alla meno prestigiosa cappella Cornaro. La decisione di Orazio Falconieri di rivolgersi a Mochi potrebbe quindi essere stata dettata anche da considerazioni di ordine politico: da parte sua, da parte cioè di chi era stato un uomo dei Barberini e dei Sacchetti, rivolgersi a Bernini, all'indomani della demolizione del campanile di San Pietro, poteva essere una scelta sbagliata.

Fu così che i tre maggiori scultori attivi a Roma in quel momento (Duquesnoy, nel frattempo, era morto a Livorno, nel 1643), si ritrovarono al lavoro contemporaneamente ad altrettante opere destinate a funzionare come pale d'altare; ma i risultati non potevano essere più diversi l'uno dall'altro. Se Algardi scolpì il più memorabile rilievo dell'età barocca, e Mochi il più monumentale gruppo a tutto tondo della Roma del Seicento, Bernini licenziò qualcosa di completamente inedito, una scultura che non era né un rilievo, né un gruppo a tutto tondo, ma qualcosa di difficilmente definibile che stava a metà strada tra quelle due categorie⁴⁷. Gian Lorenzo, da par suo, terminò il lavoro per primo, nel 1651; l'*Incontro di San Leone Magno con Attila* fu scoperto al pubblico due anni dopo, nel giugno del 1653; il *Battesimo di Cristo* venne portato in San Giovanni dei Fiorentini solo nel 1655, dopo la morte di Mochi l'anno precedente.

Con Algardi impegnato sulla colossale pala d'altare per San Pietro, e Bernini forse fuori gioco per ragioni di opportunità, quella di Mochi, come già detto, fu una scelta in qualche modo obbligata. In ogni caso Orazio avrebbe potuto cercare di attenersi al modello del 1634 almeno per quanto riguardava l'aspetto squisitamente architettonico. Ma il gruppo realizzato da Mochi raffigura Cristo e San Giovanni Battista in piedi, non inginocchiati come si vedono nel modello del 1634 tramandatoci dal già citato disegno di Windsor (fig. 4): le statue oggi al Museo di Roma sono davvero gigantesche, misurando San Giovanni Battista 340 cm e Cristo 315 cm. Si tratta, cioè, di figure che potevano quasi reggere il confronto con i "colossi" collocati nei pilastri della crociera di San Pietro, e avrebbero trovato un confronto

⁴⁷ J. MONTAGU, *op. cit.* 1985, I, p. 147; S. PIERGUIDI, *op. cit.*, p. 158.

adeguato, in futuro, solo con gli Apostoli della navata centrale di San Giovanni in Laterano⁴⁸.

Sebbene, quindi, il modello in stucco e legno dipinto venisse smantellato solo molto più tardi, nel gennaio del 1656⁴⁹, è probabile che esso fosse già accantonato, almeno nella mente di Orazio, fin dai primi anni Quaranta, in favore di un progetto più grandioso: le due statue di Mochi, infatti, insieme ad un possibile retrostante rilievo raffigurante una gloria di angeli con Dio Padre⁵⁰, sarebbero state forse sacrificate all'interno di un altare che, come quello progettato da Cortona, arrivasse con il timpano solo all'altezza della trabeazione della tribuna. Le figure poi scolpite da Raggi, sebbene anch'esse davvero grandiose, sarebbero state inferiori ai 13 palmi di altezza (circa 290 cm.)⁵¹. L'altare poi innalzato su disegno di Borromini, a sua volta modificato dallo stesso Cortona e da Ciro Ferri dopo la morte del grande architetto (fig. 5)⁵², si caratterizza proprio per le proporzioni assai più slanciate, e la conseguente eliminazione dell'edicola soprastante il timpano che, nel primo progetto di Cortona, avrebbe dovuto ospitare un rilievo con Dio Padre. Orazio avrebbe però potuto rivolgersi sempre al Berrettini per il disegno di un nuovo, più grande altare: a questo punto ci si deve quindi chiedere quando avvenne il primo passaggio del testimone da Cortona a Borromini.

Nel 1638 Orazio Falconieri aveva acquistato il palazzo su via Giulia, e secondo Joseph Connors fin da quel momento egli avrebbe affidato a Borromini i lavori di ristrutturazione dell'edificio⁵³. Questi vennero però realizzati solo tra il marzo 1646 e il dicembre 1649⁵⁴. È stato scritto che fu l'elevazione al cardinalato del fratello Lelio, nel luglio del 1643, proprio al ter-

⁴⁸ Sul dibattito intorno alle misure degli Apostoli del Laterano cfr. M. CONFORTI, *Planning the Lateran Apostles*, in «Memoirs of the American Academy in Rome», XXXV, 1980, pp. 243-260; Carlo Fontana, in accordo con le convenzioni del tempo, definì "colossi" le statue della crociera di San Pietro, cfr. M. CONFORTI, *op. cit.*, p. 254.

⁴⁹ J. CONNORS, *op. cit.* 1997, p. 99.

⁵⁰ Sia nel modello di Cortona, noto attraverso il disegno di Windsor, sia nell'opera poi realizzata da Raggi, i due protagonisti dell'episodio evangelico hanno alle spalle un rilievo: nel primo caso vi era raffigurata solo una gloria di angeli, nel secondo anche Dio Padre. Sebbene non si conservi un contratto con lo scultore che lo attesti con certezza, è presumibile che anche Mochi avrebbe dovuto realizzare qualcosa di simile.

⁵¹ R.H. WESTIN, *op. cit.*, pp. 261-262.

⁵² J. CONNORS, *op. cit.* 1997, pp. 106-107 e 110.

⁵³ J. CONNORS, *op. cit.* 1999, p. 15.

⁵⁴ E.G. HOWARD, *op. cit.*, pp. 284-285; F. PAOLITTO-T. COLELLA, *Prima di Borromini: palazzo Falconieri in Via Giulia alla luce di un nuovo rilievo*, in «Palladio», XXII/42, 2008, pp. 19 e 25, note 78 e 7.

mine del pontificato barberiniano, a spingere Orazio ad ingrandire il palazzo per farne una residenza adeguata al nuovo status della famiglia⁵⁵. Poco dopo quell'evento, di certo, Orazio ordinò che fossero cavati i grandi blocchi per il gruppo del *Battesimo di Cristo*, decidendo probabilmente anche di ingrandire il disegno dell'altare. Se non si mise mano subito al nuovo progetto fu prima di tutto per la lentezza con cui Mochi portò avanti il suo lavoro: solo nel 1655, come già detto, le statue vennero condotte in chiesa, e fino a quel momento, se fosse stato smantellato il modello cortonesco in stucco e legno dipinto del 1634, si sarebbe di fatto privata la chiesa del suo altare maggiore. I documenti attestano che i due grandi marmi, nel 1655-57, furono portati avanti e indietro sull'altare per provarne l'effetto⁵⁶, affinché, verosimilmente, potesse essere studiata in ogni dettaglio la nuova struttura architettonica.

A quel punto, come già detto, era stato appena smantellato il modello del 1634 e si cominciò a mettere in opera il nuovo altare su disegno di Borromini, che però si era forse assicurato già da qualche anno la successione a Cortona in quel cantiere. È vero che tra il 1651 e il 1654 il toscano avrebbe eseguito gli affreschi della galleria di palazzo Pamphilj in piazza Navona, ma come architetto era ancora Borromini l'artista prediletto della famiglia pontificia: giudicata da un punto di vista "politico", quindi, anche in questo caso la scelta di Orazio sarebbe stata del tutto ortodossa. Se non è sicuro che il ricchissimo mercante avesse in mente di rivolgersi a Borromini per i lavori al palazzo di via Giulia, o per la cappella in San Giovanni dei Fiorentini, già nel 1638, o nei primi anni Quaranta, al tempo del pontificato Barberini, è davvero improbabile che Mochi avesse ricevuto la commissione per il *Battesimo di Cristo*, anche solo informalmente, prima del 1644; la svolta decisiva nella storia del cantiere deve situarsi proprio nel 1646, all'inizio del pontificato Pamphilj, quando i due blocchi di marmo furono consegnati allo scultore e Borromini, che iniziava giusto in quel momento i lavori al palazzo di via Giulia, attendeva che le due statue fossero terminate per mettere mano al nuovo, più grande altare.

Decidendo di abbandonare del tutto il modello fatto innalzare dall'Arciconfraternita, e affidandosi a Borromini e a Mochi, Orazio avrebbe di fatto assunto, più o meno coscientemente, una posizione decisamente anti-berniniana e/o anti-barberiniana. Domenico Bernini, nel 1713, nella biografia del padre avrebbe infatti scritto: "Fra li menzionati ['allievi'] di

⁵⁵ F. PAOLITTO- T. COLELLA, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁶ J. CONNORS, *op. cit.* 1997, pp. 101 e 109.

Bernini] Francesco Mochi che scolpì la Statua della Veronica nel Pilone di S. Pietro sotto il Volto Santo, in molte occasioni fu poco grato al Maestro, ma il Cavalier Borromini apertamente inimico⁵⁷”.

Il cantiere della Cappella Falconieri fu però travagliato come forse nessun altro della Roma barocca: infatti non solo, come già detto, il progetto di Borromini venne modificato dopo la sua morte⁵⁸, ma anche il gruppo di Mochi venne sostituito da quello commissionato a Raggi nel 1665. L’erede di Orazio, scomparso nel 1664, Paolo Francesco, decise subito di non collocare sull’altare di San Giovanni dei Fiorentini le due grandi statue del cararese, un’opera quasi fuori tempo nel suo ostinato rifiuto del linguaggio di Bernini e più in generale del barocco⁵⁹. Egli si rivolse allora al più fidato allievo di Gian Lorenzo, che in quel momento, tra l’altro, era di nuovo l’artista favorito del pontefice regnante, Alessandro VII. In anni in cui Borromini si alienava le simpatie dei Pamphilj e persino dei Filippini, finendo in una posizione del tutto isolata⁶⁰, Paolo Francesco Falconieri riconfermò però il ruolo dell’architetto a capo del cantiere in San Giovanni dei Fiorentini⁶¹; fu solo la sua morte, per suicidio, nell’agosto del 1667, che portò all’ultima svolta nella storia della cappella Falconieri, con l’arrivo di nuovo di Cortona, e poi del suo allievo Ciro Ferri⁶². Dopo il rifiuto delle due eterodosse, quasi neogotiche, sculture di Mochi, anche il disegno rivoluzionario di Borromini per la finestra della tribuna veniva così abbandonato in favore di una più canonica cornice di gusto cortonesco⁶³.

STEFANO PIERGUIDI

⁵⁷ D. BERNINI, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma 1713, p. 112.

⁵⁸ Cfr. nota 49.

⁵⁹ Andrea Bacchi, scheda in A. BACCHI-S. PIERGUIDI, *Bernini e gli allievi*, Firenze 2008, p. 264.

⁶⁰ J. CONNORS, *op. cit.* 1999, p. 18.

⁶¹ J. CONNORS, *op. cit.* 1997, p. 109.

⁶² Cfr. nota 49.

⁶³ J. CONNORS, *op. cit.*, p. 107.