

ANTONIO RAGGI E IL RILIEVO CON “SAN FILIPPO BENIZI RINUNCIA AL TRIREGNO” SULLA FACCIATA DI S. MARCELLO AL CORSO

JACOPO CURZIETTI

Tra le opere più interessanti dello scultore Antonio Raggi (1624-1686)¹, il rilievo raffigurante *San Filippo Benizi rinuncia al triregno* sulla facciata di S. Marcello al Corso (fig. 1) rappresenta cronologicamente l'ultima opera dell'artista ticinese e il punto d'arrivo di una brillante carriera², interrotta prematuramente per un tragico incidente intercorso durante un viaggio intrapreso per tornare a Roma da Castel Gandolfo³.

Come già indicato dalla storiografia, i lavori di realizzazione della facciata della chiesa, promossi da monsignor Carlo Antonio Boncompagni Cataldi, ebbero inizio nel 1682, allorché venne stipulato il contratto con il capo mastro scalpellino Carlo Torriani, responsabile delle maestranze impegnate nell'edificazione del nuovo prospetto “secondo il disegno, pianta, alzata, profili e modelli, et ordini che darà il Sig.r Cavaliere Carlo Fontana”⁴.

La necessità di armonizzare l'impianto architettonico con elementi decorativi affidati alla mano di valenti scultori dovette essere sentita come un'esigenza imprescindibile dal Fontana sin dalle prime fasi progettuali, sebbene la costante mancanza di denaro comportasse ritardi considerevoli nelle esecuzioni, come dimostrano i pagamenti emessi nel 1701 in favore di Andrea Fucigna per la realizzazione delle ultime due statue da collocare sulla facciata ormai ultimata⁵.

Il medaglione modellato dal Raggi fu la prima scultura ad essere collocata, nonostante una travagliata genesi ideativa testimoniata da disegni, progetti grafici e incisioni⁶: chiamato dal Fontana, cui lo unirono l'evidente condivisione degli esiti stilistici e figurativi del tardo barocco berniniano e la comune origine ticinese, fondamentale per un ambiente professionalmente corporativo com'era quello romano, il Raggi realizzò il rilievo entro il 1683, venendo retribuito con poco meno di 100 scudi, emessi dalla contabilità privata del committente tra il 14 dicembre 1683 e il 31 maggio 1684⁷.

Apprezzata dalla guidistica contemporanea⁸ la scultura venne lodata anche da un anonimo diarista del convento dei Serviti come “opera egregia, e di rara maestria, e perciò stimatissima da tutti gl'intendenti”; proprio per questo i padri sentirono la necessità di prestare la massima “attenzione per conservarla, e guardarla dal danno che facilmente gli faranno i festaioli nell'apparare” il portale sottostante e gli artigiani chiamati a completare i lavori di realizzazione della facciata⁹.

Fu probabilmente grazie a questo giudizio positivo che l'opera venne salvaguardata a dispetto delle intenzioni formulate dallo stesso Fontana, spinto da successive modifiche all'impianto architettonico a proporre la rimozione della scultura per realizzare “un basso rilievo, o

pittura a fresco colla Madonna de' Sette Dolori” da collocare nell'edicola soprastante il portale¹⁰.

Iscritto entro un'elegante cornice circolare, il rilievo è sorretto ai lati da una coppia di angeli, mentre un putto si affaccia dalla sommità per osservare la scena rappresentata, secondo una cifra compositiva comune a molte realizzazioni dello scultore.

Estrema testimonianza della capacità del Raggi nell'anticipare modalità espressive e stilistiche proprie del XVIII secolo, la scena si compone di dieci personaggi proiettati su un fondo concavo quasi indefinito,



Figura 1 – ANTONIO RAGGI, RILIEVO CON SAN FILIPPO BENIZI RINUNCIA AL TRIREGNO, ROMA, S. MARCELLO AL CORSO

dal quale i panneggi e i gesti sembrano emergere come ombre cristallizzate in un fitto gioco di rimandi ritmici e preziosità materiche; l'assieparsi laterale delle figurazioni, unitamente agli improvvisi aggetti e alle fisionomie in dissolvenza sullo sfondo, connotano lo spazio del rilievo come una realtà metafisica atemporale, cui risponde alle estremità la coppia di angeli reggicornice, vibranti nell'esasperato dinamismo delle vesti (fig. 2).

L'attenzione a un pittoricismo dalle tinte sottili e rafefatte, l'amore per le fisionomie sfuggenti e la scelta della grazia come categoria cui uniformare i gesti, le pose e i panneggi, indicano una maturazione stilistica unica all'interno della seconda generazione degli scultori romani del Seicento¹¹.

Il linguaggio artistico espresso dallo scultore a questa data si presenta pertanto ben più moderno e originale rispetto al compromesso tra le correnti algardiana e berniniana praticato da Ercole Ferrata o al classicismo programmaticamente intransigente professato da Domenico Guidi; nel contempo, grazie ad un maggior equilibrio e ad una più studiata armonia, si mantiene equidistante anche rispetto alle stravaganti esuberanze di un Filippo Carcani o di un Leonardo Retti, impegnati a dissolvere l'arte barocca in piccole figure dai corpi allungati fino

alla consunzione e avvolte da ingombranti panneggi fitti di pieghe che si frangono in mille rivoli senza una coerente logica struttiva.

Forte di un giovanile alunnato presso l'Algardi e di un ruolo di spicco conquistato all'interno della bottega berniniana, di cui divenne ben presto l'allievo più quotato, il Raggi poteva vantare un'ormai considerevole carriera autonoma, in cui una sensibilità spiccatamente nordica si era da tempo aggiornata grazie alla condivisione degli esiti stilistici e figurativi del tardo barocco di matrice berniniana.

Tuttavia queste peculiarità stilistiche, mai sopite del tutto, riemersero nella fase più tarda della sua carriera, come una nuova forma di sperimentazione e ricerca. Infatti, se è inconfutabile che il calore "mediterraneo" pro-

per smussare le asperità e le freddezze insite nello stile del ticinese, è altrettanto verosimile che il Raggi abbia intuito che solo attraverso il filtro di un neocinquecentismo di origine settentrionale era possibile sperimentare un'evoluzione positiva del linguaggio figurativo del grande scultore napoletano.

Attraverso questa colta e meditata rilettura, l'artista giunse così a maturare uno stile originale e sfaccettato, in cui la prorompente teatralità barocca si interiorizzò in un cadenzato ritmo musicale, la temperie emotiva si spiritualizzò in un vibrante fremito epidermico, la magniloquente pienezza delle forme si sublimò in un'immagine di affusolata e sottile eleganza, il sorriso gaudente e vitalistico si declinò in un impalpabile ed etereo languore.

L'improvvisa morte dello scultore, appena sei anni dopo quella del Bernini, segnò la fine di questa sperimenta-



Figura 2 – ANTONIO RAGGI, RILIEVO CON SAN FILIPPO BENIZI RINUNCIA AL TRIREGNO, ROMA, S. MARCELLO AL CORSO

zione personale, ma significò anche la brusca interruzione di ogni coerente e fecondo tentativo di evoluzione del berninismo *tout court*.

Nel clima romano di fine Seicento, dominato dalla rivalsa professionale e culturale delle correnti più accademiche e classiciste, il testimone di continuatore dell'arte berniniana vacillò tra le mani di scultori di scarse capacità innovative e segnati da uno spirito artistico spesso provinciale, contraddistinto da calcolate reiterazioni e da estrosità di dubbio gusto.

Bisognò attendere il volgere del secolo per trovare personalità in grado di riformulare lo stile barocco alla luce di una nuova, moderna sensibilità; anche in questo caso, tuttavia, si trattò di una rinascita effimera, destinata a vivere un'intensa, ma assai breve, stagione.

Presto sarebbe giunto a maturazione il nuovo verbo

neoclassico, non più disposto a discernere tra un berninismo genuino e uno di maniera, ma capace solamente di rifiutarlo come un'unica, insanabile depravazione del gusto.

APPENDICE

DOCUMENTO 1

ASR, *Monte di Pietà*, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 356 (1683), c. 1276

Monsignor Marc'Antonio Boncompagni
À di 14. Dicembre scudi venti moneta pagati
ad'Antonio Raggi scultore per lavori s. 20:—

DOCUMENTO 2

ASBR, *Banco di Santo Spirito*, sez. II.1.93 (1684), c. 39
Monsignor Marc'Antonio Boncompagni
À di 18. Marzo scudi venti moneta pagati ad
Antonio Raggi s. 20:—
Et à di 2. Maggio scudi venti moneta pagati al
detto s. 20:—
Et à di 29. detto scudi venti moneta pagati al
detto s. 20:—
Et à di 31. detto scudi quindici moneta pagati al
sudetto per saldo s. 15:—

1) Per lo scultore si rimanda alla monografia di R.H. WESTIN, *Antonio Raggi: A Documentary and Stylistic Investigation of His Life, Work, and Significance in Seventeenth-Century Roman Baroque Sculpture*, The Pennsylvania State University 1978. Più di recente si vedano A. BACCHI, *Antonio Raggi*, in ID. (a cura di), *Scultura del '600 a Roma*, Milano 1996, pp. 835-837; C. NAPOLEONE, *Bernini e il cantiere della cappella Cornaro*, in "Antologia di Belle Arti", 55-58, 1998, pp. 172-186; P. CAVAZZINI, *The Ginetti chapel at S. Andrea della Valle*, in "The Burlington Magazine", CXLI, 1999, 1156, pp. 401-413; F. BARRY, *New documents on the decoration of Bernini's Fonseca Chapel*, in "The Burlington Magazine", CXLVI, 2004, 1215, pp. 396-399; J. CURZIETTI, *Antonio Raggi oltre il Barocco: il Settecento romano rivisto attraverso lo stile e il gusto dello scultore ticinese*, in A. FIABANE (a cura di), *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di storia dell'arte dal XV al XX secolo*, Roma 2004, pp. 115-132; J. CURZIETTI, *Antonio Raggi e le statue di sante martiri in S. Maria dell'Umiltà*, in "Annali della Pontificia Insigne Accademia di Belle Arti e Lettere dei Virtuosi al Pantheon", V, 2005, pp. 265-278; ID., *Antonio Raggi e il cantiere decorativo di S. Maria dei Miracoli: nuovi documenti e un'analisi dell'ultima fase produttiva dello scultore ticinese*, in "Storia dell'arte", 113/114, 2006, pp. 205-238; A. SPIRITI, *Ercole Antonio Raggi da Vico Morcote. Un ticinese dalla Roma Berniniana alla Modena Estense*, in G. MOLLISI (a cura di), *Svizzeri a Roma nella storia, nell'arte, nella cultura, nell'economia dal Cinquecento ad oggi*, "Arte e Sto-

ria", 8, 2007, 35 pp. 182-187; E. VILLATA, *Ercole Antonio Raggi*, in *ibidem*, pp. 188-191.

2) Per il rilievo si rimanda a O. FERRARI, S. PAPALDO, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma 1999, p. 199, con bibliografia precedente. Da ultimo si veda anche J. CURZIETTI, *op. cit.*, 2006, pp. 231, nota 98.

3) L. PASCOLI, *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma 1730-1736, ediz. crit. dedicata a V. MARTINELLI con una introduzione di A. MARABOTTINI, Perugia 1992, p. 340: "tornando poi un giorno [da Castel Gandolfo], perché andar vi soleva spessissimo, cadde di calesso, e poco poté ne' due susseguenti anni, che gli rimaser di vita, lavorare. Imperocché non godé più quella perfetta salute, che godeva prima".

4) Cfr. H. HAGER, *A proposito della costruzione della facciata di San Marcello al Corso e delle traversie collegate al compimento della decorazione scultorea dovuta ad Andrea Fucigna*, in "Commentari", XXIX, 1978, 1-4, pp. 201-216, in part. 208.

5) Cfr. A. MARCHIONNE GUNTER, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, in "Studi Romani", LI, 2003, 3-4, pp. 339-359, in part. p. 356, doc. 16

6) Il proposito di inserire un medaglione sorretto da figure alate era già in un primitivo progetto realizzato da Carlo Rainaldi durante il pontificato di Alessandro VII Chigi (cfr. H. HAGER, *La facciata di San Marcello al Corso. Contributo alla storia della costruzione*, in "Commentari", XXIV, 1973, 1-2, pp. 58-74, in part. p. 58 e p. 60, fig. 2). Vi-

ceversa, nelle prime fasi progettuali attribuite al Fontana, la decorazione assume una forma riquadrata assai poco elegante (*ib.*, p. 62, fig. 4), forse condizionata dall'immagine di un precedente rilievo che sovrastava la cuspidè dell'ingresso dell'antica facciata, riprodotta in xilografia nella guidistica contemporanea (cfr. *Roma Sacra Antica e Moderna*, Roma 1687, p. 147); solamente in un secondo momento l'architetto si decise ad optare per l'immagine del medaglione sorretto da angeli (H. HAGER, *op. cit.*, 1973, p. 63, figg. 5, 6).

7) Archivio di Stato di Roma (ASR), *Monte di Pietà*, Depositi Liberi, Libri Mastri, reg. 356 (1683), c. 1276; Archivio Storico della Banca di Roma (ASBR), *Banco di Santo Spirito*, sez. II.1.93 (1684), c. 39. Cfr. APPENDICE.

8) F. TITI, *Ammaestramento utile, e curioso di pittura scoltura et architettura nelle Chiese di Roma*, Roma 1686, p. 290: "il Basso rilievo di stucco, che fin' hora si vede sopr' alla porta principale, dov'è figurato S. Filippo Benito, al quale viene offerto il Triregno, è opera bella d'Antonio Raggi".

9) Cfr. L. GIGLI, *San Marcello al Corso*, in *Le Chiese di Roma Illustrate*, 131, Roma 1977, p. 37, nota 55.

10) Si veda H. HAGER, *op. cit.*, 1978, p. 213, doc. III.

11) Per ulteriori riflessioni su questo aspetto si rimanda a J. CURZIETTI, *op. cit.*, 2004; ID., *op. cit.*, 2006.