



2021

IL CAPITALE CULTURALE

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

**eum**

*Rivista fondata da Massimo Montella*



## Il capitale culturale

*Studies on the Value of Cultural Heritage*

n. 24, 2021

ISSN 2039-2362 (online)

*Direttore / Editor in chief*

Pietro Petrarola

*Co-direttori / Co-editors*

Tommy D. Andersson, Elio Borgonovi, Rosanna Cioffi, Stefano Della Torre, Michela di Macco, Daniele Manacorda, Serge Noiret, Tonino Pencarelli, Angelo R. Pupino, Girolamo Scullo

*Coordinatore editoriale / Editorial coordinator*

Giuseppe Capriotti

*Coordinatore tecnico / Managing coordinator*

Pierluigi Feliciati

*Comitato editoriale / Editorial board*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Costanza Geddes da Filicaia, Maria Teresa Gigliozzi, Enrico Nicosia, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni

*Comitato scientifico - Sezione di beni culturali / Scientific Committee - Division of Cultural Heritage*

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Susanne Adina Meyer, Marta Maria Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

*Comitato scientifico / Scientific Committee*

Michela Addis, Mario Alberto Banti, Carla Barbati, Caterina Barilaro, Sergio Barile, Nadia Barrella, Gian Luigi Corinto, Lucia Corrain, Girolamo Cusimano, Maurizio De Vita, Fabio Donato, Maria Cristina Giambruno, Gaetano Golinelli, Rubén Lois Gonzalez, Susan Hazan, Joel Heuillon, Federico Marazzi, Raffaella Morselli, Paola Paniccia, Giuliano Pinto, Carlo Pongetti, Bernardino Quattrociochi, Margaret Rasulo, Orietta Rossi Pinelli, Massimiliano

Rossi, Simonetta Stopponi, Cecilia Tasca, Andrea Ugolini, Frank Vermeulen, Alessandro Zuccari

*Web*

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

*e-mail*

[icc@unimc.it](mailto:icc@unimc.it)

*Editore / Publisher*

eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

[info.ceum@unimc.it](mailto:info.ceum@unimc.it)

*Layout editor*

Marzia Pelati

*Progetto grafico / Graphics*

+crocevia / studio grafico

Rivista accreditata WOS

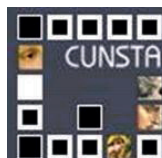
Rivista riconosciuta SCOPUS

Rivista riconosciuta DOAJ

Rivista indicizzata CUNSTA

Rivista indicizzata SISMED

Inclusa in ERIH-PLUS



---

Saggi

# Dell'ultimo Agostino Cornacchini. Tracce di uno scultore toscano all'Aquila

Tancredi Farina\*, Luca Pezzuto\*\*

## *Abstract*

Si intende fare luce sulla tarda attività di Agostino Cornacchini, scultore toscano e autore della statua equestre di Carlo Magno per il portico di San Pietro e poi restauratore del Laocoonte, che si affermò nel panorama romano di primo Settecento grazie all'intercessione del cardinale Carlo Agostino Fabbroni e ai successivi favori di Clemente XII. La critica ne considerava interrotta la carriera, dopo un periodo di declino, tra il 1754 e il 1757; in realtà,

\* Tancredi Farina, Funzionario Storico dell'arte, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo, via di San Basilio, 2/A, 67100 L'Aquila, e-mail: tancredi.farina@beniculturali.it.

\*\* Luca Pezzuto, Professore associato di Museologia e critica artistica e del restauro, Università degli Studi dell'Aquila, Dipartimento di Scienze Umane, via Nizza, 14, 67100 L'Aquila, e-mail: luca.pezzuto@univaq.it.

Sebbene frutto di un costante confronto e lavoro comune, i capitoli 2, 3, 4 sono da assegnare a Luca Pezzuto (pp. 137-145), il capitolo 5 spetta invece a Tancredi Farina (pp. 145-151). L'introduzione, la trascrizione del documento, la scelta delle immagini e dei confronti nelle appendici sono il frutto del lavoro di entrambi.

Gli autori desiderano ringraziare Gloria Antoni, Andrea Bacchi, Valentina Balzarotti, Stefano Boero, Carlotta Paola Brovadan, Vittoria Brunetti, Federico Bulfone Gransinigh, Lamberto Coccione, Anne-Lise Desmas, Antonio Di Stefano, Luca Esposito, Mauro Gambetti, Andrea Paoletti, Donatella Pegazzano, Stefania Ventra, Mara Visonà, Mariella Zonfa.

in seguito ad una sfortunata parentesi napoletana, l'anziano artefice visse e lavorò altri cinque anni in Abruzzo. Il saggio, che permette di stabilirne con esattezza anche data e luogo del decesso, costituisce un approfondimento sul soggiorno aquilano di Cornacchini (databile ora con esattezza al quinquennio 1758-1762), grazie a nuovi ritrovamenti d'archivio, allo scandaglio di fonti finora non considerate e all'analisi stilistica delle opere superstiti.

This paper intends to make light on the late phase of the activity of the Tuscan sculptor Agostino Cornacchini, who established himself in early eighteenth-century Rome thanks to the support of Cardinal Carlo Agostino Fabbroni and Pope Clement XII and is generally known for executing the Equestrian statue of Charlemagne for the portico of the St. Peter's Basilica and restoring the Laocoon Group. According to the studies so far, his career came to an end between 1754 and 1757, after a period of decline; actually, following an unsuccessful experience in Naples, the elderly artist worked in the Abruzzi for five more years. The present contribution clarifies where and when Cornacchini died and offers an in-depth analysis of the period he spent in L'Aquila (now certainly datable to the years 1758-1762) by focusing on newly discovered archival documents and previously not considered sources, and examining the style of his works still preserved in L'Aquila.

## 1. *Introduzione*

Agostino Cornacchini rientra fra le personalità più interessanti del panorama artistico romano dei primi decenni del Settecento<sup>1</sup>. Nato a Pescia nel 1686, ma trasferitosi presto a Firenze, frequentò dal 1697 lo studio di Giovanni Battista Foggini, dove si distinse come uno dei giovani più dotati. Dopo aver lavorato a stucco in Santa Trinita e nella casa di Francesco Maria Niccolò Gabburri, seguì quest'ultimo a Roma (1712) entrando per suo tramite in contatto con il potente cardinale Carlo Agostino Fabbroni, per il quale realizzò varie opere<sup>2</sup>. Grazie ai buoni uffici del porporato e di Ludovico Sergardi nel 1720 Cornacchini, ancora sostanzialmente sconosciuto in città, poté cimentarsi nella realizzazione della statua equestre di *Carlo Magno*, collocata nel portico della basilica di San Pietro quale ideale *pendant* del *Costantino* di Bernini<sup>3</sup>. Si trattò della sua prima opera

<sup>1</sup> Per un compendio della vita e delle opere dello scultore vedi Faccioli 1968; Enggass 1976, pp. 193-206; Nava Cellini 1982, pp. 23-33; Enggass 1983; M. Visonà in Rocchi Coopmans de Yoldi 1996, pp. 347-353; Desmas 2012, pp. 270-276; S. Benassai in Schmidt *et al.* 2019, pp. 538-540.

<sup>2</sup> Gli stucchi sono purtroppo perduti, ma se conoscono alcuni disegni preparatori. Circa le opere eseguite per il cardinal Fabbroni (zio di Gabburri), sono da ricordare almeno due deliziose sculture in marmo, di medie dimensioni, raffiguranti un'Adorazione dei pastori e una Deposizione, oggi conservate a Pistoia. Su tutto questo vedi Keutner 1958; Cannon-Brookes 1976; Simonato 2006; Bencistà 2019, pp. 752-753; C. Parisi in Di Macco *et al.* 2020, pp. 305-306.

<sup>3</sup> Terminata nel 1725, fu l'opera di maggior risonanza di tutta la sua carriera. Su questa commissione e la ricezione fra i contemporanei vedi in particolare Wittkower 1961; Corbo 1976; Simonato 2006; Desmas 2012, pp. 271-273.

pubblica, congiuntura che gli consentì di inaugurare un periodo particolarmente fecondo, durato fino alla metà del decennio successivo, durante il quale si susseguirono numerose imprese, alcune di esse particolarmente prestigiose. Lasciò per la basilica petrina una statua monumentale del profeta *Elia* (1725-1727) e uno dei putti reggi-acquasantiera all'ingresso; partecipò inoltre ai lavori della cappella nel Monte di Pietà (1721-1724). Il suo nome travalicò i confini dell'Urbe, ed ebbe così modo di scolpire per il duomo di Orvieto e per la basilica di Superga. Fu successivamente coinvolto nel cantiere della cappella Corsini in San Giovanni in Laterano, dove realizzò anche una statua di papa Clemente XII<sup>4</sup>. Negli anni '30 del Settecento, tuttavia, parrebbe esser mutata la sua fortuna, si hanno pochissime notizie sul suo conto e nessuna opera di sua mano<sup>5</sup>. Riapparve sulla scena romana solo nel 1754, quando gli fu affidata la commissione della statua di *Sant'Orsola* per il colonnato di piazza San Pietro, in sostituzione di una precedente danneggiata da un fulmine<sup>6</sup>. È pressappoco in questo torno di anni che si considera conclusa la carriera di Cornacchini, ad eccezione di un felice ritrovamento che lo testimonia sfortunato partecipante al concorso regnicolo del 1757 per la mai realizzata statua equestre di Carlo di Borbone<sup>7</sup>.

In realtà, lo scultore di Pescia visse ancora altri cinque anni e le pagine che seguono approfondiscono un aspetto del tutto trascurato della sua tarda attività, il prolifico soggiorno abruzzese (1758-1762), recuperato grazie a nuovi ritrovamenti d'archivio, allo scandaglio delle fonti e all'analisi delle opere superstiti.

## 2. *Il "Delle città d'Italia" di Cesare Orlandi*

Inaspettatamente, è grazie alle iniziative culturali del poligrafo settecentesco Cesare Orlandi (fig. 1) se oggi si può recuperare una notizia di primaria importanza per la ricostruzione del percorso professionale di Agostino Cornacchini, finora

<sup>4</sup> Gli anni immediatamente successivi al *Carlo Magno* furono particolarmente intensi. Per un approfondimento vedi Keutner 1957; Enggass 1976, pp. 196-200, 203-205; Boaga 1979; Desmas 2012, pp. 273-275. La statua del pontefice rappresenta invece l'ultimo lavoro significativo di Cornacchini a Roma e, forse, anche l'inizio del declino. La scultura, collocata nel portico della basilica nel luglio 1736, fu rimossa pochi mesi dopo, alla fine di marzo dell'anno successivo, per essere trasferita ad Ancona (dove si trova tuttora) per volontà del pontefice stesso. A riguardo vedi Stopfel 1969; Desmas 2012, pp. 275-276.

<sup>5</sup> A queste date risale il suo rapporto con i Barberini, che nel 1736-1737 gli richiesero due angeli in marmo per la chiesa di Santa Rosalia a Palestrina. Le statue vennero pagate, ma non abbiamo certezza della loro esecuzione. Su tutto ciò vedi Montagu 1989, p. 201 nota 15; Desmas 2012, p. 275.

<sup>6</sup> Martinelli 1987, p. 67.

<sup>7</sup> Strazullo 1976-1977, II (1976), pp. 90-92, 97-99, 114-116; Desmas 2012, p. 276.

sfuggita a chi si è occupato dell'argomento. Non ci si riferisce tanto alla sua esperienza di lavoro abruzzese, quanto piuttosto all'anno e al luogo di morte dello scultore, venuto a mancare all'Aquila, nel 1762. Tuttavia, anche riguardo alla sua presenza in loco, già nota attraverso le guide municipali ottocentesche e genericamente riportata dalla critica successiva, si intende offrire in questa sede alcune precisazioni utili a meglio inquadrare su scala nazionale l'entità dei suoi lavori, anche per il tramite di un inedito atto notarile riguardante le quattro statue dei *Dottori della Chiesa*, eseguite per la chiesa e confraternita della Santissima Concezione (figg. 3-6, 8-9)<sup>8</sup>.

Membro dell'Accademia Augusta, saggista e poeta di vocazione arcadica, appassionato di storia dell'arte e molto legato ad Annibale Mariotti, con cui condivideva aspirazioni imprenditoriali in ambito editoriale, Orlandi portò avanti nel corso della sua esistenza due opere considerevoli nel panorama italiano del XVIII secolo: da un lato la riuscitissima curatela della nuova edizione aggiornata dell'*Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino* (1764-1767), dall'altro il *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti compendiose notizie sacre e profane*, ponderoso progetto iniziato nel 1770 ma interrotto nel 1778 (un anno prima di morire) col quinto volume, all'altezza del lemma *Casale*<sup>9</sup>. È proprio quest'ultimo testo a interessarci particolarmente poiché vi compare una accurata descrizione dell'Aquila ignorata anche dai più recenti studi sulla città<sup>10</sup>. Tale medaglione è ordinato secondo un metodo adottato da Orlandi in modo sistematico per tutti i luoghi trattati: tocca nell'ordine le origini e la fondazione, l'estensione urbanistica, compaiono poi notizie sullo stemma municipale, sul fiume Aterno, sui «fatti memorabili», sui generi di commercio, sui principali edifici sacri e profani e sulla numerazione delle anime, per concludersi con l'elenco delle famiglie nobili e con considerazioni più mirate su chiese, monumenti e opere d'arte. Prima di licenziare definitivamente l'argomento, l'autore precisava in prima persona, con un filo di rammarico e di retorica, «avrei desiderato di poter qui rapportare la serie dei numerosi *Illustri Soggetti* di questa Città, ma non ho avuta la sorte di restarne favorito; onde, benché molti ne sieno a mia notizia, per non ometterne qualche parte, ho stimato bene di passarli tutti sotto silenzio»<sup>11</sup>.

Da tempo sono state identificate le modalità di organizzazione del lavoro da parte dell'erudito umbro, che si premurò di far inviare una circolare a tutte le magistrature toccate dal suo progetto, nella quale figuravano i quesiti cui rispondere perché fosse possibile realizzare una scheda per ciascuno dei luoghi

<sup>8</sup> Sull'anno del decesso, riportato in un brano del secondo volume del *Delle città d'Italia* di Orlandi (1772) e sul ritrovamento dell'atto notarile si veda *infra* e Appendice documentaria.

<sup>9</sup> Sulla figura di Orlandi e sul suo progetto sulle principali città italiane (1770-1778) si vedano le osservazioni di P. Tuscano in Orlandi 2007; Santucci, Tuscano 2010; Varese 2013, 2016. Per la versione settecentesca dell'*Iconologia* di Ripa si faccia invece riferimento all'edizione curata da M. Gabriele, C. Galassi nel 2010 (Ripa, Orlandi 1764-1767).

<sup>10</sup> Orlandi 1770-1778, II (1772), pp. 149-159 (pagine cui fare riferimento, là dove non diversamente indicato, per i brani riportati *infra*).

<sup>11</sup> Ivi, p. 159.

interessati dalla 'rilevazione'<sup>12</sup>. L'estensore del resoconto veniva individuato direttamente dall'istituzione di riferimento, Orlandi interveniva in prima persona solo in assenza di risposta delle rappresentanze locali, che ad ogni modo dovevano dare il definitivo nulla osta alla stampa. Si tratta di un approccio superficialmente debitore delle istanze muratoriane e illuministiche (seppure non permeato da esse), basato però sulla convinzione dell'importanza delle singole comunità, intese come istituzioni pubbliche, e dei loro archivi depositari della memoria storica dei luoghi: l'intento, figlio dei tempi, era di connettere le singole città in un'ottica comparativa per creare un repertorio italiano aggiornato. Nelle prefazioni all'*Indice delle città*, che con variazioni e aggiornamenti si ritrova in ognuno dei cinque volumi, Orlandi specificava

I Nomi che si leggono distinti col carattere Corsivo, palesano i rispettabilissimi Magistrati, i quali hanno favorito di somministrare al Compilatore della presente Opera le richieste Notizie; ed altresì i particolari eruditi Soggetti, i quali da proprio lor Pubblico sono stati prescelti a dar contezza di quel tanto, che dal medesimo si è ricercato<sup>13</sup>.

Dell'Aquila si tratta nel secondo volume, dove però non compaiono specifiche indicazioni, se non il consueto riferimento al «*Illustrissimo Magistrato*»; invece, nell'aggiornare il *Catalogo dei signori associati* del tomo successivo, l'autore indicava i suoi informatori abruzzesi, Vincenzo Castellani e Gaetano Gamboni, personaggi ancora da scoprire<sup>14</sup>. La scheda ricalca pedissequamente lo schema imposto: sulla scorta degli studi di Carlo Franchi e Anton Ludovico Antinori è affrontata la complicata questione delle origini tra sabini e vestini e del diploma di fondazione, si descrive lo stemma che reca «un'Aquila nera in campo d'argento con ali, e gambe aperte, con corona reale in testa, ed altra fuori nel contorno dello Scudo», si precisa l'estensione urbanistica in «4 miglia di circuito in circa» e si racconta del fiume Aterno, già conosciuto da Plinio e Strabone. Tra i «Fatti memorabili» conta soprattutto l'assedio di Braccio da Montone, figura poi l'elenco dei generi di commercio più diffusi – grano, mandorle, seta, ma soprattutto zafferano. Le chiese citate tra le «circa cento» esistenti sono la cattedrale, San Bernardino e Collemaggio, San Domenico, Sant'Agostino e Santa Maria di Paganica, si nominano anche i principali conventi e monasteri ed infine le reliquie più famose. La numerazione delle anime ammonta a quell'altezza cronologica a quattordicimila «senza i Forastieri e senza la poca Truppa, che risiede nel bellissimo Castello». Il resoconto

<sup>12</sup> Santucci, *Tuscano* 2010; *Varese* 2016.

<sup>13</sup> Orlandi 1770-1778, II (1772), p. 391.

<sup>14</sup> Orlandi 1770-1778, III (1774), p. 360. Scarne le notizie riferibili a entrambi: chissà che il primo non sia quel don Vincenzo Castellani la cui casa aquilana fu messa a ferro e fuoco dalle truppe francesi nel 1799 (citato in Equizi 2001, pp. 116, 127), mentre il secondo è possibile che sia l'avvocato censito nel *Catalogo de' legali del Foro napoletano* (Saccares 1784, p. 125), autore del *Diritti del Re di Napoli sulla Contea d'Ascoli e Marca Fermana ed Anconitana* rimasto manoscritto (vedi Lodi, Vandini 1875-1884, V, 1884, p. 443) e membro della Reale Arcadia con il nome di «Oresando Sibarita» (Reale Arcadia 1798, pp. 22-23, 33).



prosegue con una digressione sulle acque e sulla composizione del contado, per continuare con la lista delle famiglie nobili. Ripetendo i nomi dei principali edifici di pregio, Orlandi riporta l'interessante precisazione

Nelle Chiese, e ne' Palazzi si vedono Quadri dei più rinomati Pittori, come di Tiziano, Raffaello, Guercini, Sacchi, Reni, Solimene, e simili, non ostante, che nel fatale Tremuoto del 1703, ne rimanesse considerevole quantità sotto le rovine, ed oltre i molti trasportati in Ispagna, per compra fattane dal Re Cattolico Filippo V<sup>15</sup>.

Ai fini del nostro discorso è tuttavia determinante quanto riportato poche righe dopo:

Rendesi osservabile in questa Città, che a dispetto della sua situazione fra i monti, vi sono infiniti lavori sparsi per le chiese di finissimi marmi; e quasi intieramente lo sono costrutte de' medesimi, le due di S. Basilio, e S. Filippo. In quella della Concezione vi sono i quattro Dottori della Chiesa in marmo, del valente Professore Agostino Cornacchini (quivi morto nel 1762); quel medesimo insigne scultore, che lavorò nel Portico di S. Pietro in Vaticano la bella statua equestre di Carlo Magno<sup>16</sup>.

Insomma, dall'Aquila non solo giunse notizia allo scrittore di Città della Pieve del soggiorno abruzzese dello scultore, ma anche della sua morte pochi anni prima, informazioni fresche e di prima mano – inviategli dagli emissari della magistratura tra il 1764 e il 1770 – che, date le modalità di lavoro di Orlandi, e in attesa di ulteriori riscontri d'archivio, hanno ai nostri occhi valore di documento<sup>17</sup>.

### 3. *Cornacchini nelle fonti e nella periegesi aquilane*

Nell'Aquila della seconda metà del Settecento, ancora alle prese con la ricostruzione e il rinnovamento post catastrofe, lo scultore di Pescia, come altri colleghi approdati dall'Urbe alle pendici del Gran Sasso in cerca di più facile guadagno, trovò terreno fertile, e oggi anche grazie agli sforzi dell'erudizione locale dei secoli XVIII e XIX abbiamo ancora salde testimonianze del suo passaggio.

Nelle *Memorie Istoriche delle Confraternite e Compagnie di Aquila*, testo manoscritto in più tomi di Emidio Mariani<sup>18</sup>, si trovano varie notazioni di carattere

<sup>15</sup> Orlandi 1770-1778, II (1772), p. 159. Il riferimento, oltre agli edifici religiosi citati, era alle collezioni delle nobili famiglie aquilane, soprattutto alle opere raccolte nelle gallerie Dragonetti e de Torres. Per la diaspora spagnola, probabilmente si tratta di un velato rimando alla famosa vicenda della *Visitazione* Branconio di Raffaello, che fu asportata nel 1655 dalla chiesa di San Silvestro all'Aquila per esser "donata" al re di Spagna (ma Filippo IV, non V).

<sup>16</sup> *Ibidem*.

<sup>17</sup> Non è stato ad esempio possibile avere accesso all'Archivio dell'Arcidiocesi dell'Aquila (vedi in tal senso nota 39), dove plausibilmente si sarebbero potute trovare altre informazioni utili.

<sup>18</sup> Rare le informazioni su questo erudito, si vedano gli accenni in Rivera 1905, pp. 81-82 e (per il manoscritto) in Mantini 2010, p. 273.

storico-artistico tra cui, ad esempio, quelle relative ai beni della confraternita di San Girolamo e della Santa Orazione della Morte. Si precisa che lì si conservava

la prodigiosa Statua dell'Ecce Homo in legno, questa fu della Suor Cecilia Ciampella, che ne ricevette de' prodigi, e specialmente essendosi un dì a lei voltato di faccia e così rimasto come si vede. Passò indi al padre Giambattista Magnante, al quale oltre i tanti prodigi che fece, è fama costante che un giorno parlasse e a 21 giugno 1646 per i continui tremuoti lo portò egli per la città<sup>19</sup>.

Si tratta presumibilmente dello splendido *Ecce Homo* (fig. 2) attribuito a Pompeo Cesura sin dai tempi di Giuseppe Rivera e di Mariarosa Gabrielli<sup>20</sup> e che ancor prima Angelo Leosini descriveva, senza attribuirlo, nella chiesa di Santa Maria di Cascina<sup>21</sup>, ma di cui compaiono varie notizie già nella preziosa, e in tal senso del tutto sottovalutata, agiografia seicentesca riservata al servo di Dio Magnante (1681):

Somiglianti eccessi di tenerezza provava [padre Giambattista] nell'internarsi ne' patimenti del Salvatore, che però a fine di sodisfare in parte le sue brame, mentre lo teneva continuamente nel cuore, volle avvalersi della presenza esterna di una statua di Christo appassionato in quella forma che comunemente si dice Ecce Homo. Et era tale questa sua tenerezza, che bene spesso, sopraffatto dal fervore, s'inginocchiava davanti a quella imagine, e stringendola, et abbracciandola, faceva tali movimenti di tutta la vita, che pareva quasi rapito fuor di sé stesso per l'affettuosa gratitudine, con la quale osservava il Redentore in riguardo delle pene sofferte per lo genere humano<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> L'Aquila, Biblioteca "Salvatore Tommasi" (d'ora in avanti BPA), *Memorie Istoriche delle Confraternite e Compagnie di Aquila di Emidio Mariani*, ms. M, tomo I, parte IV, cc. 34-35. Il brano è già in parte citato da Bonanni 1884, p. 20 e Mantini 2010, p. 281. Sulla compagnia laicale si vedano almeno De Nardis 1988, pp. 58-59; Lucantoni 2004; Boero 2017.

<sup>20</sup> Rivera 1920-1922, p. 297 («della scuola del Cesura la statua del *Cristo flagellato* del Museo Civico» cfr. ed. 2010, p. 250); Gabrielli 1934, p. 51 (che lo vede sempre nel Museo Civico, citandone però l'ultima provenienza dalla chiesa di Santa Margherita); l'attribuzione è riproposta da L. Arbace, in Arbace 2013, pp. 55-56, n. IV.5.

<sup>21</sup> Leosini 1848, p. 90: «La statua grande in legno dell'Ecce Homo di non dispregevole scalpello appartenne un tempo a Suora Cecilia Ciampella che n'ebbe de' prodigi, tra quali si conta, che un dì converse alla presenza di lei la faccia e così rimase come al presente. Passò poi in mano del P. Giambattista Magnante al quale era fama costante che una volta parlasse: ed egli a' 21 di Giugno del 1646 per cessare i continui terremoti, la portò in processione per le vie della nostra desolata città».

<sup>22</sup> Baldassini 1681, p. 58. Oltre al brano citato compaiono nell'agiografia altri riferimenti: uno alla processione menzionata da Leosini (Ivi, p. 26): «La sera del medesimo giorno l'istesso padre fece un'altra processione con la Statua del suo Ecce Homo, accompagnato da circa 400 persone, la più parte de' quali andavano incatenati come schiavi, condannati alla Galera: altri erano vestiti da Romiti, con il Motto sopra il capo, che diceva, Pecatore, tutti con i Crocefissi in mano». Altri due in merito all'intenso rapporto del religioso con questa scultura: da un lato si dice che invitava «quei di Congregazione a far oratione la mattina nella camera sua, dove haveva una divota statua del Nostro Signor GIESU Christo detta *Ecce Homo*» (Ivi, p. 14), dall'altro che la «usava» per rendere ufficiali accordi e offerte pie (Ivi, p. 146) «E dovendosi stipulare l'atto della donatione, il detto Innocenzo s'inginocchiò davanti alla Statua di Christo Signor Nostro in figura dell'Ecce Homo, solita tenersi dal P. Gio. Battista nella sua camera».

Associata all'informazione sulla scultura cinquecentesca, nelle *Memorie Istoriche* compare poi la notizia che più qui ci interessa: la confraternita «oltre la suddetta miracolosa immagine ne possiede un'altra più piccola lavorata dal celebre Cornacchini per il Mistero dell'abolita Processione del Venerdì Santo, e costa buona somma»<sup>23</sup>, cioè un'ulteriore figura di Cristo ancora da ritrovare.

A proposito della Santissima Concezione, Mariani confermava indirettamente l'esattezza delle affermazioni di Orlandi: «a 26 novembre 1759 il Sindaco di questa chiesa convenne col celebre scultore Agostino Cornacchini di Firenze per la costruzione delle quattro statue di marmo in essa chiesa esistenti per docati quattrocento sessanta»<sup>24</sup>, dimostrando così di conoscere bene non solo le sculture (figg. 3-6, 8-9), ma anche il contenuto dell'atto stipulato dal notaio Pietro Zampetti, di cui si darà conto nelle prossime pagine<sup>25</sup>.

Fu solo grazie alla pubblicazione delle prime guide municipali, a partire dall'esempio più precoce e qualitativamente migliore di tale produzione, ossia i *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni* di Leosini (1848), che il nome di Cornacchini trovò ufficialmente spazio in letteratura. Non gli fu però riservato un trattamento generoso e questo aspetto contribuì a nostro avviso in modo determinante alla sfortuna critica della sua esperienza abruzzese anche negli scritti più recenti. Descrivendo la chiesa della Concezione lo storico aquilano puntualizzava, riprendendo forse quanto trascritto da Mariani,

In quattro nicchie poste a fianco degli altari sono grandi statue di marmo che rappresentano i quattro Dottori della Chiesa, sculte da Agostino Cornacchino di Firenze, autore della statua di Carlo Magno e de' putti che sostengono le tazze dell'acqua santa in S. Pietro di Roma: furono pagate 460 ducati per convenzione ch'ei fece col Sindaco di questa Congregazione nel 26 novembre 1759<sup>26</sup>,

concludendo con un icastico giudizio:

Sono esse di quella falsa scuola che l'esempio del grande Bernini e dell'Algardi cominciò a propagare in Italia, autorizzando l'abbandono del bello antico, il cui studio avea fatte immortali l'opere de' cinquecentisti: onde a sbandire tanta vergogna di quest'arte gentile, vi volle il nostro Antonio Canova, il cui nome suona omai l'arte medesima<sup>27</sup>.

La visione leosiniana, ormai allineata alla sedimentata condanna della cultura barocca, era ancora fortemente debitrice della lezione del Cicognara, secondo cui Cornacchini fu

<sup>23</sup> L'Aquila, BPA, *Memorie Istoriche delle Confraternite e Compagnie di Aquila di Emidio Mariani*, ms. M, tomo I, parte IV, cc. 34-35.

<sup>24</sup> Ivi, c. 290.

<sup>25</sup> Si veda *infra* e Appendice documentaria.

<sup>26</sup> Leosini 1848, p. 115. Interessa qui rilevare come lo storico aquilano non si limiti a citare la famosissima statua equestre, ma anche i putti marmorei dell'acquasantiera, informazione assente sia in Mariani, sia nel ben più informato Cicognara (vedi *infra*).

<sup>27</sup> *Ibidem*.

uno de' più tristi scultori che mai trattassero lo scarpello, e che, non per suo merito, ma per protezione del cardinale Fabbroni, riuscì ad ottenere il lavoro della statua equestre colossale di Carlo Magno in faccia a quella di Costantino scolpita da Bernini, opera veramente indegna di stare sotto quel ricchissimo e magnifico portico di S. Pietro in Roma<sup>28</sup>.

Al contempo però, seppur con tono sprezzante, Leosini aggiungeva suo malgrado un indizio utile alla ricostruzione della tarda attività dello scultore di Pescia, scrivendo per primo, a proposito della chiesa di Sant'Agostino, «Intorno al Coro dentro grosse nicchie il Cornacchini fece in stucco le statue dei quattro Dottori di S. Chiesa, ma sono di quel falso gusto che nel secolo diciassettesimo trasse le belle arti del dritto cammino» (figg. 10-13)<sup>29</sup>.

Tali indicazioni furono riutilizzate a piene mani dalla successiva letteratura locale: sempre nel 1848 Angelo Signorini nell'*Archeologo nell'Abruzzo Ulteriore secondo* riprese pedissequamente quanto raccolto dai *Monumenti storici artistici*, limitandosi però ai fatti e lasciando cadere i negativi giudizi di stile<sup>30</sup>. Nella breve guida della città pubblicata nel 1874 dall'ex sindaco Teodoro Bonanni sono citate solo le notizie relative alla Concezione, dove si indica laconicamente che «quelle quattro grandi statue di marmo dei quattro Dottori sono del Cornacchini, e furono scolpite nel 1759»<sup>31</sup>. Ancora, nel più tardo libro di Matilde Oddo Bonafede l'artefice toscano ricompare, ma ormai associato esclusivamente alle statue di stucco in Sant'Agostino<sup>32</sup>.

#### 4. *Postille alla fortuna critica successiva*

Al di fuori dei confini regionali il primo studioso novecentesco a dare conto dei lavori regnicoli di Cornacchini pare sia stato Alberto Riccoboni (1942), che riferì velocemente degli stucchi per gli agostiniani, forse avendo consultato Oddo Bonafede, ma senza riportarla in bibliografia finale<sup>33</sup>. Si tratta di una

<sup>28</sup> Cicognara 1813-1818, III (1818), p. 110. Giudizio rimasto immutato nell'edizione successiva (Cicognara 1823-1824, VI, 1824, p. 256).

<sup>29</sup> Leosini 1848, p. 153.

<sup>30</sup> Signorini 1848, pp. 208 («Sono a vedersi ancora in S. Agostino le statue dei quattro Dottori di S. Chiesa eseguite in stucco dal Cornacchini»), 212 («Nella Chiesa della Concezione, architettura del cav. Fuga e distinta per la forma ellittica, sono a vedersi quattro statue sculte da Agostino Cornacchino di Firenze: l'autore della statua di Carlo Magno e de' putti che sostengono le tazze dell'acqua santa in S. Pietro di Roma»).

<sup>31</sup> Bonanni 1874, p. 38.

<sup>32</sup> Oddo Bonafede 1888, p. 144 («Questa chiesa è stata ricostruita con disegno dell'architetto fiorentino Cav. Ferdinando Fuga. Intorno al coro e dentro a grandi nicchie vi sono le statue in stucco dei quattro Dottori della Chiesa, e sono opera del Cornacchini»).

<sup>33</sup> Riccoboni 1942, p. 284, che qui si limitava a inserire sotto la sezione altre opere, ultima in ordine di apparizione, L'Aquila («Ch. di S. Agostino: Quattro statue dei Dottori della chiesa (stucco)»).

notizia ripresa qualche anno più tardi da Clemente Faccioli (1968): «ed anche da L'Aquila – ma dell'epoca precisa non s'ha notizia – arriva allo scultore una grossa commissione: quella per i quattro colossali “Dottori della Chiesa”, in stucco, tuttora esistenti nell'abside della barocca chiesa di Sant'Agostino»<sup>34</sup>, e grazie a quest'ultimo entrata di diritto nella bibliografia cornacchiniana, mantenendo però un'alta carica di genericità per ciò che riguarda sia la cronologia del soggiorno abruzzese sia le opere di quel periodo<sup>35</sup>.

Se Faccioli e chi venne dopo di lui avessero avuto occasione di consultare almeno Orlandi o Leosini, si sarebbero subito resi conto della possibilità di posticipare la morte dell'artefice, ed emendare l'idea di una sua scomparsa attorno al 1754, subito dopo i lavori per la *Sant'Orsola* vaticana<sup>36</sup>. In realtà, un'eccezione che avrebbe potuto portare nella giusta direzione c'è stata: Anne-Lise Desmas ha evidenziato come nel carteggio di Luigi Vanvitelli il nome di Cornacchini compaia in più occasioni nel 1757, legato alle procedure del concorso per la realizzazione della statua equestre di Carlo di Borbone, una rilevante indicazione parimenti sfuggita ai radar anche della critica più attenta<sup>37</sup>. Il tentativo *in extremis* di accaparrarsi un incarico di prestigio nella capitale del Regno di Napoli attraverso la raccomandazione «sotto capotto» del compatriota Bernardo Tanucci, ministro del re, finì comunque male e il modello presentato dall'anziano scultore fu schernito da Vanvitelli. Fu forse allora che Cornacchini dovette decidere di ripiegare sull'Aquila, luogo di nascita del genero Ignazio Narducci (convolato a nozze con la figlia Serafina a Roma nel 1750), lavorando almeno dal 1758 al cantiere della Concezione in una città alle prese con le fasi più intense della ricostruzione post sisma<sup>38</sup>.

E proprio dall'Abruzzo giunge un'ultima notizia postuma, rintracciata nelle pratiche del processo di beatificazione del predicatore osservante Vincenzo dell'Aquila, vissuto tra Quattro e Cinquecento. Nel 1785 in una perizia giurata per la ricognizione del corpo del frate fu coinvolto come teste anche Giovan Francesco Leomporra, progettista della facciata della chiesa aquilana di Santa Maria del Suffragio. Parlando della sua giovinezza quest'ultimo si definì architetto e scultore capace di lavorare sia in legno sia in pietra, dichiarando di

<sup>34</sup> Faccioli 1968, pp. 442-443.

<sup>35</sup> Si vedano almeno Corbo 1976, p. 312; Boaga 1979, p. 11; S. Benassai in Schmidt *et al.* 2019, pp. 538-540 (con bibliografia).

<sup>36</sup> In tal senso, per via della lettura di alcune carte dell'Archivio della Fabbrica di S. Pietro, è addirittura lapidaria Anna Maria Corbo (1976, pp. 312, 315), poi seguita da molti: «Il Cornacchini tenne fede all'impegno sottoscritto il 14 febbraio 1754, come conferma il pagamento del 12 luglio a saldo dell'opera, e poco dopo moriva. Il tempo della morte, di cui finora non si avevano dati precisi, è da porsi quindi tra il compimento della suddetta statua e il 20 dicembre 1754, data del documento con il quale veniva concessa la casa del fu Agostino Cornacchini a Domenico Valeri, fattore della Reverenda Fabbrica di S. Pietro».

<sup>37</sup> Desmas 2012, p. 276.

<sup>38</sup> Sulle lettere vanvitelliane, di cui si dirà di seguito, vedi Strazzullo 1976-1977, II (1976), pp. 90-92, 97-99, 114-116. Per gli approfondimenti su Narducci e il matrimonio con Serafina vedi *infra*.

aver appreso il mestiere «dai celebri quondam Francesco Mamprini milanese e Agostino Cornacchini fiorentino dimorante a Roma», una filiera che ai suoi occhi doveva essere nobilitante e garanzia di qualità<sup>39</sup>. Nell'Aquila di fine XVIII secolo evidentemente non era da tutti aver studiato nella bottega di chi ebbe la fortuna di scolpire più opere nel celebre cantiere petrino o di restaurare l'altrettanto famoso *Laocoonte*<sup>40</sup>.

### 5. *Le opere aquilane: i gruppi delle chiese della Concezione e di Sant'Agostino*

Le informazioni riportate nella letteratura aquilana sulla tarda attività di Cornacchini trovano conferma grazie ad alcuni ritrovamenti documentari e alla contestualizzazione delle opere abruzzesi all'interno del suo percorso artistico. Dopo una carriera sostanzialmente romana, terminata per quanto ne sappiamo con la realizzazione della statua di *Sant'Orsola* per il colonnato di piazza San Pietro (1754) – che fu commissione certamente modesta rispetto a quelle ottenute nei decenni precedenti –, egli spostò il suo raggio d'azione sul Regno di Napoli. Grazie alle lettere vanvitelliane analizzate da Anne-Lise Desmas, sappiamo infatti che nel 1757 presentò a Carlo di Borbone un modello per una statua equestre, in competizione con altri scultori<sup>41</sup>. Il 30 luglio di quell'anno Luigi Vanvitelli scriveva sulla vicenda al fratello, allora di stanza a Roma, «ne fa uno di modello, or vedete chi? Il Cornacchini, credo promosso dal Tanucci sotto capotto»; in una lettera di poco successiva (9 agosto), dava conto dei progressi: «si aspetta a giorni il modello di Cornacchini per venire alla scelta». Ancora il 17 settembre, a concorso concluso, lasciava un giudizio impietoso: dei quattordici modelli presentati «fra li peggiori in tutto era quello di Cornacchini»<sup>42</sup>. Se da un lato queste affermazioni confermano l'inesorabile declino della carriera del vecchio artefice, dall'altro lo mostrano pienamente

<sup>39</sup> Si tratta di informazioni preziose riportate da Orlando Antonini (1988-1993, ed. 2010, II, p. 450) a proposito delle vicende biografiche di Leomporra. Purtroppo, come ci comunica la direttrice Paola Poli, l'archivio dell'Arcidiocesi aquilana, da due anni chiuso al pubblico a causa dell'emergenza pandemica, non è ancora accessibile agli studiosi, pertanto non abbiamo potuto ricontrollare le informazioni riportate dall'erudito, né cercarne di altre nei loro fondi. Piace comunque aggiornare Antonini, secondo cui «Francesco Mamprini, quantunque 'celebre', ci è oggi sconosciuto», attraverso il ritrovamento di un atto notarile che testimonia il maestro originario di Cabiaglio «nello Stato di Milano» acquisire una casa con bottega all'Aquila nel 1752 (Archivio di Stato dell'Aquila, d'ora in poi ASAQ, Archivio Notarile dell'Aquila, d'ora in avanti ANA, notaio Domenico Marcantonio Rietelli, busta 1485, volume 1752, cc. 433r-436r).

<sup>40</sup> Su questo aspetto vedi almeno Laschke 1998.

<sup>41</sup> Probabilmente a causa del trasferimento del re in Spagna per succedere a Ferdinando VI, la statua non venne mai realizzata. Stando a quanto dice Vanvitelli, comunque, Tommaso Solari eseguì un modello in cera per il cavallo nel 1764, oggi conservato a San Francisco, anche se non si è certi che possa riferirsi al concorso in oggetto (vedi Desmas 2012, p. 276 nota 51).

<sup>42</sup> Per le citazioni si vedano Strazzullo 1976-1977, II (1976), pp. 92, 99, 115; Desmas 2012, p. 276.

attivo e determinato a provare le sue capacità; nondimeno a 71 anni era ancora perfettamente in grado, come da giovane, di tessere relazioni con alcuni dei personaggi più importanti del tempo<sup>43</sup>.

L'ennesima esperienza negativa lo spinse però in cerca di altri lidi, e non è un caso ritrovarlo poco tempo dopo in Abruzzo, come testimonia la scrittura del 26 novembre 1759, conservata all'Archivio di Stato dell'Aquila fra i volumi del notaio Pietro Zampetti, che riguarda la realizzazione delle quattro statue in pietra raffiguranti i Dottori della Chiesa collocate nella chiesa della Concezione, le stesse ricordate per la prima volta da Orlandi<sup>44</sup>. Pur non essendo l'originario contratto di allogazione del lavoro, bensì una rettifica, il documento è estremamente interessante per le numerose informazioni che fornisce sia sull'incarico, sia sulla genesi delle opere poiché, tra le altre cose, riassume in maniera sommaria tutte le vicende relative alla commissione. Le parti in causa corrispondono a Giovanni Antonio Pica, sindaco della chiesa e dell'omonima confraternita, e allo scultore toscano, definito «commorante in questa stessa città». Si tratta di una precisazione essenziale attraverso cui è possibile stabilire come Cornacchini in quel momento, nel 1759, non fosse più di passaggio, bensì avesse deciso di stabilirsi all'Aquila. L'anno precedente la compagnia laica aveva deliberato di «fare quattro statue di pietra nella chiesa suddetta per ornamento della medesima nelle quattro nicchie», ma fu una coincidenza piuttosto che una chiamata diretta dall'Urbe, a determinare l'ingaggio dell'artefice, che a quel tempo ancora non aveva avuto modo di lavorare per gli aquilani: «essendo capitato in questa città detto Signor Agostino, si stimò per parte di detto Signor Sindaco, e Procuratori convenire col medesimo di fargli fare le statue».

Argomento principale dell'atto, e motivo della sua stesura, fu la volontà di riprendere la lavorazione, interrotta a causa di incomprensioni sull'ammontare del compenso. In prima battuta era stato stabilito un prezzo totale di quattrocento ducati, cioè «docati cento l'una moneta di Regno», ma lo scultore aveva male interpretato la valuta («secondo l'idea del medesimo Cornacchini si fusse inteso scudi cento di moneta romana per ciascheduna»). I committenti resisi conto del fraintendimento ritennero inevitabile la sospensione dei lavori al fine di dipanare la controversia. Non è dato sapere se Cornacchini agisse o meno in buona fede, ossia se abbia tentato di ottenere più denaro attraverso un escamotage oppure se si sia confuso davvero, anche per via dei quarant'anni passati a riscuotere crediti nello stato pontificio<sup>45</sup>.

<sup>43</sup> Interessantissimo il legame suggerito in una delle epistole con il potente Bernardo Tanucci, ministro della giustizia del Regno di Napoli e uomo fidato del re (su cui vedi Imbruglia 2019), che condivideva con lo scultore le origini toscane.

<sup>44</sup> ASAq, ANA, notaio Pietro Zampetti, busta 1763, volume 1759, cc. 104r-105v. Le successive citazioni, ove non indicato, provengono dallo stesso documento. Sulla storia della chiesa vedi Casti 1893; Di Francesco, Martella, Medin 1976.

<sup>45</sup> Va comunque sottolineato che questa non fu certo la prima volta che ebbe divergenze sull'importo dei suoi compensi. Ad esempio, nei lavori per l'*Elia* petrino entrò in contrasto con

La questione alla fine si risolse in suo favore e il corrispettivo rinegoziato fu di 460 ducati di «moneta di Regno». Si andò dunque parzialmente incontro alle richieste dell'artista, benché non sia semplice risalire ai tassi di cambio in vigore all'epoca dal momento che la quotazione del ducato nei confronti della moneta romana era spesso incerta. Tuttavia, sappiamo che nel 1706 anche per mettere un freno alla speculazione fu stabilito che 100 scudi romani non potessero corrispondere a più di 145 ducati del Regno<sup>46</sup>. Negli anni di nostro interesse lo scenario non doveva essere cambiato di molto e parrebbe quindi lecito supporre che la cifra effettivamente riscossa dal toscano fosse comunque inferiore ai 400 scudi inizialmente desiderati<sup>47</sup>. Nonostante l'aumento, il valore delle singole statue – opere monumentali di grandezza maggiore del vero – risulta comunque contenuto, vicino a quanto egli aveva incamerato per la *Sant'Orsola* vaticana (80 scudi) ma ben lontano dai prezzi cui era abituato all'apice della sua carriera nell'Urbe<sup>48</sup>. Basti in tal senso ricordare che nel 1737 aveva ricevuto dai Barberini la considerevole cifra di 700 scudi per i due angeli in marmo della chiesa di Santa Rosalia a Palestrina<sup>49</sup>.

Leggendo il documento si ricavano molte altre informazioni utili: al momento dell'interruzione, avvenuta ben prima del 26 novembre 1759, una figura risultava completata e una abbozzata («detto Signor Cornacchini aveva già perfezionato una delle dette quattro statue, che fu situata nella sua nicchia, e la seconda sta già principata»). Contestualmente, erano state elargite diverse somme di denaro per un totale di 323 ducati, ma purtroppo non è indicata la ratio di tali pagamenti, cioè se abbiano seguito una cadenza temporale prestabilita oppure – cosa più probabile – se siano stati divisi in vari acconti consegnati in base all'avanzamento dei lavori<sup>50</sup>. Quanto restava da versare, cioè 137 ducati, fu invece frazionato in dodici rate «di docati undici, e

i Carmelitani sulle spese sostenute per le rifiniture, il piedistallo e il collocamento definitivo della statua. Per evitare ulteriori liti e ritardi in quel caso i frati decisero di acconsentire alle richieste versando ulteriori 700 scudi in aggiunta ai 3800 già stabiliti nel contratto (Boaga 1979, pp. 16-19; M. Visonà, in Rocchi Coopmans de Yoldi 1996, pp. 350-352). Per un resoconto sull'ideazione e la progettazione delle statue dei santi fondatori nella chiesa di San Pietro vedi Visonà 1996.

<sup>46</sup> Come illustrato da Luigi De Rosa (1955, p. 14) «Napoli quotava, generalmente, l'incerto per il certo, nel senso che dava, per una determinata quantità di moneta straniera, una quantità variabile di moneta propria». Per i tassi di cambio all'inizio del XVIII secolo, Ivi, pp. 42-46, 159-161.

<sup>47</sup> Ipotizzando un cambio di 130 ducati regnicoli per 100 scudi romani si ottiene la cifra di 350 scudi circa. Sulle varie monete utilizzate a Roma e Napoli nella seconda metà del XVIII secolo vedi Martini 1883, pp. 396-402, 602-604, 662-665.

<sup>48</sup> Non sappiamo se le altre spese necessarie al completamento del lavoro (costo del materiale, collocazione dell'opera ecc.) fossero a carico dell'artefice o della confraternita sebbene, viste le cifre, pare più probabile la seconda ipotesi.

<sup>49</sup> Per questa commissione vedi *supra*.

<sup>50</sup> A proposito della cadenza degli emolumenti, nell'atto si fa riferimento a un allegato attualmente non rintracciato («secondo appare dalla nota fattane in presenza nostra dall'Illustrissimo Marchese D. Gaspare de Torres»).



grana quarantuno» in virtù del fatto che venne concesso all'artista toscano «un altr'anno da oggi decorrendo» per poter terminare il cantiere<sup>51</sup>.

Le quattro statue sono oggi regolarmente in loco e se, come sembra, tutto andò secondo i nuovi piani, il lavoro dovette concludersi per la fine di novembre del 1760, cioè un anno dopo la stesura dell'atto. Più difficile è invece stabilire quando la commissione ebbe origine. Riguardando l'andamento del cantiere, considerata anche l'interruzione e il raggiungimento di un nuovo accordo, non ci stupiremmo se Cornacchini fosse stato contattato e avesse iniziato l'opera intorno alla fine del 1758 o, al massimo, nei primissimi mesi del 1759.

Lo scritto si chiude con le garanzie imposte dai procuratori per mettersi al riparo da eventuali inadempienze; in caso di ulteriori problemi essi sarebbero stati autorizzati a «far venire da Roma, o da altra parte altro artefice a spese, danno, ed interesse di detto Cornacchini per il perfezionamento dell'opera». Invece, se egli non avesse ripreso i lavori, oppure se una volta iniziati non li avesse finiti per qualsivoglia ragione, sarebbe comunque stato costretto a terminarli («farlo astrignere colla via esecutiva realmente e personalmente al perfezionamento di detta opera»). Infine, quale ulteriore assicurazione, furono ipotecati i suoi beni mobili e immobili a beneficio della confraternita, accordo che in caso di morte sarebbe comunque gravato sui suoi eredi e successori.

C'è da chiedersi allora quali furono gli affari che spinsero Cornacchini all'Aquila prima del 1758, e ulteriori evidenze documentarie, anch'esse inedite, sembrano poterlo chiarire in modo cristallino. Un collegamento fra la città e lo scultore si rileva almeno a partire dal 1750, quando sua figlia Serafina fu data in moglie a Ignazio Narducci, «speziale» aquilano<sup>52</sup>. Evento riportato negli atti rogati dai notai Giuseppe Antonio Brunelli (1756) e da Domenico Marcantonio Rietelli (1760), nei quali vengono affrontate le questioni economiche inerenti al matrimonio, tra cui la considerevole dote di 2500 scudi<sup>53</sup>. È perciò probabile che tali vicende familiari abbiano portato il maestro a visitare più volte L'Aquila e a entrare in contatto con la confraternita della Concezione. Un'altra carta d'archivio del 1760, conservata fra i volumi del notaio Feliciano Feliciani, offre ulteriore sostegno a questa tesi. In essa sono riportati alcuni spostamenti effettuati nella seconda metà degli anni '50 da Cornacchini e dai figli Ferdinando e Filippo fra Roma, Nerola (dove Agostino aveva dei possedimenti) e L'Aquila, legati

<sup>51</sup> Aver qui specificato il tipo di rateizzazione da adottare ci lascia immaginare che nell'accordo precedente fosse stata prevista una modalità differente.

<sup>52</sup> ASAq, ANA, notaio Domenico Marcantonio Rietelli, busta 1493, volume 1760, c. 361r. Nel 1750 Cornacchini e la figlia vivevano ancora a Roma, come testimoniato dagli stati delle anime della parrocchia di Santa Susanna (Randolfi 2013, p. 395).

<sup>53</sup> ASAq, ANA, notaio Giuseppe Antonio Brunelli, busta 1375, volume 1756, cc. 15v-17v; notaio Domenico Marcantonio Rietelli, busta 1493, volume 1760, cc. 360r-361r. Nel testo riportato da Rietelli (c. 360v) emergono anche tutte le preoccupazioni del Cornacchini padre, che in una scrittura privata («per non far nascere disappore tra li miei figli maschi, e detti signori Coniugi») decise di aggiungere altri 500 scudi alla dote della figlia perché convinto che la somma potesse essere «non intieramente corrispondente a quello, ch'egli [Narducci] avrebbe potuto pretendere».

ad affari intrattenuti sempre con Narducci, ma non riguardanti il matrimonio con Serafina<sup>54</sup>. Da quanto finora analizzato si evince che nel 1756 Cornacchini doveva ancora essere «commorante» a Roma (due anni dopo la sua ultima attestazione finora conosciuta in città)<sup>55</sup> e che nel settembre 1760 si trovava in Abruzzo, probabilmente ancora alle prese con le statue per la Concezione<sup>56</sup>.

L'analisi stilistica delle statue stesse sarebbe bastata a sottolineare l'autografia cornacchiniana anche senza l'ausilio dei documenti. In quelle della Concezione si possono agevolmente evidenziare riscontri puntuali con la precedente produzione del toscano; mentre è un poco più complesso il discorso riguardante l'altra serie assegnatagli dalle fonti aquilane, gli stucchi della chiesa di Sant'Agostino. Sebbene quest'ultimi risultino meno caratterizzati, trovano comunque tangenze significative con la sua maniera.

I pezzi della Concezione raffigurano i *Dottori della Chiesa* – i santi Agostino, Ambrogio, Girolamo e Gregorio Magno (figg. 3-6, 8-9) – e sono collocati all'interno di semplici nicchie, dove poggiano su eleganti basamenti marmorei modanati. Presentano dimensioni maggiori del naturale e, con i loro abbondanti panneggi e gesti esuberanti, quasi strabordano al di là dello spazio loro assegnato. Al di sotto di ogni nicchia è poi sempre collocata un'aquila realizzata in stucco, che con gli artigli afferra di volta in volta elementi simbolici ed esornativi<sup>57</sup>. Per la loro mole e per l'impiego di materiale lapideo, questo gruppo di opere rappresenta una rarità nella scultura barocca aquilana, soprattutto in un periodo in cui all'interno delle chiese, anche per motivazioni economiche, prevalse l'uso estensivo dello stucco per le decorazioni plastiche.

Non è facile cercare raffronti stilistici all'interno del percorso artistico di Cornacchini, vista la lacuna ventennale del suo corpus, ad eccezione della *Sant'Orsola* che, tuttavia, essendo un pezzo pensato per l'esterno, e in sostituzione di un'opera precedente, non può rappresentare un termine di paragone adeguato. I *Dottori della Chiesa* della Concezione trovano per forza di cose le maggiori affinità con le opere romane eseguite dal maestro toscano fra terzo e quarto decennio del secolo. Il lavoro certamente più significativo da questo punto di vista è il *profeta Elia* (fig. 15), dove è possibile riscontrare molte delle peculiarità esibite nelle statue abruzzesi. Si guardi all'impostazione connotata da gesti decisi che servono da punto di partenza per imprimere a tutto il corpo uno spiccato senso del movimento, particolarmente evidente nelle figure di *San Girolamo* e *San Gregorio* (figg. 5-6), che ricorda, sebbene in tono minore, l'esuberante fisicità del profeta vaticano; o ancora, le linee sinuose che ne descrivono i panneggi, facilmente avvicinabili alla posa 'danzante' del *San Giovanni Nepomuceno*

<sup>54</sup> ASaq, ANA, notaio Feliciano Feliciani, busta 1782, volume 1760, cc. 5r-7r.

<sup>55</sup> L'esecuzione della statua di *Sant'Orsola* (vedi *supra*).

<sup>56</sup> ASaq, ANA, notaio Giovanni Antonio Brunelli, busta 1375, volume 1756, c. 15v; notaio Domenico Marcantonio Rietelli, volume 1493, c. 360r.

<sup>57</sup> Nello specifico, i rapaci stringono rispettivamente un mazzo di fiori sotto Sant'Agostino, un serpente sotto Sant'Ambrogio, uno scettro e dei fiori per San Girolamo e un ramo di fico sotto Gregorio Magno.

di Ponte Milvio (terminato nel 1731, fig. 14)<sup>58</sup>. Il *San Girolamo* riprende poi in maniera speculare la postura di quest'ultimo, entrambi totalmente assorti nella contemplazione della croce. Se ai piedi del primo, a spezzare il ritmo della composizione, troviamo il caratteristico leone, nel secondo compare invece un vivace angioletto col medesimo intento. Un'altra somiglianza palmare si può riscontrare nel putto che accompagna *Sant'Agostino* (fig. 4), stretto parente di quelli sfoggiati accanto alle statue romane della *Speranza* e della *Prudenza*<sup>59</sup>.

Le assonanze più convincenti si trovano nella fisionomia dei volti, in particolare nella definizione della barba e delle orbite oculari. I santi scolpiti da Cornacchini all'Aquila sono caratterizzati, eccetto il glabro *Gregorio Magno* (fig. 6), da barbe folte e compatte delineate da grandi ciocche che tendono ad aprirsi e dividersi una volta raggiunte le estremità, contribuendo ad aumentare quella sensazione di movimento insita nelle figure stesse. Non sono da meno le capigliature, come ad esempio quella del *San Girolamo* (l'unica a non essere occultata da un copricapo, fig. 5), i cui grossi ciuffi tendono a disporsi verso la parte sinistra della testa, come fossero scarmigliati dal vento, riprendendo qui uno schema già impiegato nell'*Elia* (fig. 15). Altro tratto peculiare del suo stile è la capacità di ricreare espressioni particolarmente intense, tratteggiando la parte superiore del viso con occhi spesso incavati e delimitati da palpebre quasi gonfie e con arcate sopraccigliari, naso e zigomi molto accentuati. A conferma di quanto proposto, simili attitudini ritornano anche nel Gioacchino del rilievo con la *Natività di Maria* della basilica di Superga, o in alcuni protagonisti della *Deposizione* ora conservata a Pistoia<sup>60</sup>. Altrettanto distintivo e presente in moltissime sue opere, dal *Carlo Magno* alla *Speranza*, dalla *Prudenza* al *San Gregorio*, è il modo di panneggiare, con le vesti che disegnano pieghe nette e si accartocciano quasi fossero di lamiera. Una breve nota merita l'imponente rilievo posto sopra l'altare maggiore, raffigurante l'annunciazione di Maria con sullo sfondo Dio Padre e alcuni angeli, avvolti in un vorticoso gioco di nuvole (fig. 7). L'opera, presumibilmente in stucco, è di alta qualità esecutiva, ma difficilmente valutabile a causa della posizione. I documenti di cui siamo in possesso non ne parlano, ma vi è più di un elemento che spinge in direzione del nostro artefice. In definitiva nei lavori della Concezione Cornacchini si presentò all'Aquila con uno stile molto vicino al suo periodo più felice, gli anni in cui era considerato uno dei principali scultori di Roma.

Diverso è invece il nucleo delle quattro figure in stucco realizzate per la chiesa di Sant'Agostino, tradizionalmente indicate come *Dottori della Chiesa* (figg. 10-13). L'attribuzione di queste ultime, basata sulle notizie tramandate dalle fonti,

<sup>58</sup> Si riprende la felice espressione «allure dansante» usata da Desmas (2012, p. 274) per descrivere il santo boemo. Per una lettura stilistica vedi anche Nava Cellini 1982, p. 29.

<sup>59</sup> Eseguite rispettivamente per la cappella del Monte di Pietà e per quella Corsini in Laterano (vedi *supra*).

<sup>60</sup> Su queste opere vedi *supra*.

non ha trovato per il momento riscontro documentario<sup>61</sup>. Le iscrizioni poste sui piedistalli ne chiariscono le identità, che a dispetto delle apparenze differiscono da quelle della Concezione: si tratta infatti dei santi Gregorio Nazianzeno, Basilio Magno, Atanasio e Giovanni Crisostomo, dotti associati alla chiesa d'Oriente, non d'Occidente. Collocate nel presbiterio dell'edificio, all'interno di nicchie inquadrature da eleganti cornici, queste opere hanno dimensioni maggiori del naturale e risultano molto somiglianti fra loro, tanto da sembrare quasi equivalenti se non fosse per alcune difformità nelle loro posture. Tutte e quattro presentano lo stesso tipo di vesti, hanno in testa una mitra e fra le mani un imponente volume; anche i volti sono praticamente identici, delimitati da folte barbe. Scarsa caratterizzazione che potrebbe imputarsi semplicemente all'esecuzione corsiva e un po' standardizzata, in cui si dovette fare largo uso di aiuti. Un intervento da parte della bottega del Cornacchini, anche massiccio, d'altronde è assolutamente naturale e logico, peraltro vista l'età avanzata del nostro e la cronologia, questa può ragionevolmente ritenersi la sua l'ultima impresa. Non ci stupiremmo insomma se esse fossero state realizzate tra il 1761 e il 1762, con la possibilità tutt'altro che remota che lo scultore sia venuto a mancare a lavori in corso, lasciando quindi ai suoi allievi (ancora non pienamente pronti a sostituirlo) l'incombenza di portarle a termine<sup>62</sup>.

Le perplessità qualitative enunciate non mettono però in dubbio l'attribuzione. Cornacchini potrà pure avervi lavorato poco e con grande concorso della bottega, ma i pezzi di Sant'Agostino per via di alcuni stilemi appaiono ai nostri occhi quali rimediazioni e rielaborazioni alquanto semplificate dei santi Ambrogio e Agostino della Concezione (figg. 10-13, 3-4, 8-9). Si vedano ad esempio le medesime modalità di caratterizzazione dei volti, incorniciati da barbe foltissime stratificate in grosse ciocche, oppure di nuovo, gli occhi infossati e segnati.

Evidente anche il modo di panneggiare le ampie tuniche, che quasi nasconde alla vista la struttura corporea dei santi, con il tipico effetto metallico cornacchiniano che qui, attraverso lo stucco, raggiunge livelli esasperati e quasi bizzarri, disegnando linee e angoli netti che delimitano ampie zone piatte, un qualcosa che ricorda – nonostante il medium differente – la *Sant'Orsola* romana.

Si consideri poi che in altri luoghi del medesimo edificio esistono alcuni tondi a rilievo sorretti da angeli e un Dio Padre in stucco (figg. 16-17) che presentano evidenti tangenze con le statue già descritte, e che pertanto ci sentiamo di interpretare come lavori di un'unica campagna decorativa portata avanti in Sant'Agostino dal vecchissimo Cornacchini, ormai in procinto di lasciare strada alle nuove generazioni.

<sup>61</sup> Anche in questo caso siamo stati limitati dall'impossibilità di accedere all'Archivio Arcidiocesano dell'Aquila (vedi *supra*).

<sup>62</sup> Sebbene Cornacchini si sia servito dell'aiuto dei collaboratori anche nel cantiere della Concezione, il divario qualitativo tra quelle statue e il gruppo di Sant'Agostino (tutto a sfavore di quest'ultimo), è a nostro avviso termometro di un più estensivo uso della bottega e forse di un lavoro lasciato incompiuto.

*Appendice documentaria*

[104r] Ecclesia et Conf(raternita)s SS.mae Conceptionis  
promissio ab Augustino Cornacchini

Die vigesima sextamensis Novembris millesimo septingentesimo quinquagesimo nono Aquilae in conventu S. Augustini sito etc. Nos Petrus de Ioanne Bernardino de Luculo iudex etc. Petrus Zampetti de Aquila notarius etc. et testes etc. vid(elic) t D. Andreas Porcinari, Marchio D. Caspar de Torres, et Franciscus Nanni de Aquila p(rese)nti scripto publico etc.

Costituti in p(rese)nza n(ost)ra da una parte il Sig(no)r D. Gio. Antonio Pica di questa città Sindaco della V(enerabile) Chiesa, e Confraternita della SS.ma Concezzione di questa medesima città; e dall'altra il Sig(no)r Agostino Cornacchini dello stato di Firenze comm(oran)te in questa stessa città.

[104v] Le sud(dett)e Parti in p(rese)nza n(ost)ra hanno asserito come essendosi risoluto con pieno consenso di d(ett)i Sig(no)r D. Gio. Antonio, e de' Procuratori di d(ett)a V(enerabile) Chiesa, e Confraternita di fare quattro statue di pietra nella chiesa sud(dett)a per ornamento della medesima nelle quattro nicchie, che in essa chiesa stanno, ed essendo capitato in questa città d(ett)o Sig(no)r Agostino, si stimò per parte di d(ett)o Sig(no)r Sindaco, e Procuratori convenire col medesimo di fargli fare le statue sud(dett)e rappresentanti i quattro Dottori della Chiesa, per la di cui opera si convenne di commun consenso di pagare al d(ett)o Cornacchini docati quattrocento, cioè docati cento per ciascheduna, sebbene secondo l'idea del med(esi)mo Cornacchini si fusse inteso scudi cento di moneta romana per ciascheduna. In esecuzione di tal trattato si cominciò per parte di d(ett)i Sig(no)ri Sindaco, e Procuratori a somministrare al d(ett)o Cornacchini varie somme di denaro per mano del Sig(no)r Leopoldo Leoni, che in unum ascendono a docati trecento ventitré, secondo appare dalla nota fattane in p(rese)nza n(ost)ra dall'Ill(ustrissi)mo Marchese D. Gasbare de Torres, che originalmente si conserva alligata nel p(rese)nnte istromento, dalla qual nota apparisce, che la somma da d(ett)o Cornacchini finora ricevuta in conto del prezzo di d(ett)e statue ascende a d(ett)i docati trecento ventitré, restando d(ett)a nota per ferma, e valida, in modocché da nessuna di esse parti possa impugnarsi per qualunque titolo, o pretesto etc. E comeché a tenore di detto trattato d(ett)o Sig(no)r Cornacchini aveva già perfezionato una delle d(ett)e e quattro statue, [105r] che fu situata nella sua nicchia, e la seconda sta già principiata, ma essendo insorta fra esse parti per tal causa qualche controversia, che è stata causa di sospendere l'opera sud(dett)a, quindi è che oggi di pr(edett)o si è stimato di venire alla p(rese)nnte convenzione, mercé la quale si è stabilito di doversi proseguire l'opera sud(dett)a colle sequenti condizioni, cioè primo che il dubbio, che era insorto per il prezzo di d(ett)e statue, se dovesse intendersi docati cento l'una moneta di Regno, o scudi cento l'una moneta papale, resta stabilito, che il prezzo di d(ett)e quattro statue debba essere in tutto di docati quattrocento sessanta di moneta di regno, de' quali avendone d(ett)o Sig(no)r Cornacchini

già ricevuti docati trecento ventitré come da d(ett)a nota, resta a conseguirne a saldo docati cento trentasette, quali docati cento trentasette si conviene, che d(ett)o Sig(no)r Sindaco, e Procuratori debbano pagarli a d(ett)o Cornacchini a ragione di docati undici, e grana quarantuno per ciascheduno mese dal giorno, che riprincipierà d(ett)o lavoro, il quale debba essere intieramente perfezionato, e stabilito dentro il termine d'un altr'anno da oggi decorrendo, quale elasso, e non perfezionata l'opera sud(dett)a sia lecito a d(ett)i Sig(no)ri Sindaco, e Procuratori far venire da Roma, o da altra parte altro artefice a spese, danno, ed interesse di d(ett)o Cornacchini per il perfezionamento dell'opera sud(dett)a con essere egli tenuto di pagare tutto ciò, che potrà importare per rendere d(ett) e statue compite. Con patto ancora che in caso [105v] d(ett)o Sig(no)r Agostino non riprincipierà subito d(ett)a opera, o riprincipiata non la continuasse, in tal caso sia lecito a d(ett)i Sig(no)ri Sindaco, e Procuratori non solo di puntargli d(ett) o mensual pagamento di docati undici, e grana quarantuno, ma anche di farlo astrignere colla via essecutiva realmente e personalmente al perfezionamento di d(ett)a opera. E per maggior sicurezza, e cautela di d(ett)a V(enerabile) Chiesa, e Confraternita d(ett)o Sig(no)r Agostino oblige, ed ipoteca a beneficio della medesima in genere tutti, e singoli suoi beni mobili, stabili p(rese)nti e futuri, et in specie li beni che possiede nel territorio di Nerola, quae etc. etsi etc. attamen etc. ita tamen etc. Ed in caso quod obiit, di morte di d(ett)o Sig(no)r Cornacchini e restasse la d(ett)a opera imperfetta, sieno i di lui eredi, e successori obligati di rifare a d(ett)a V(enerabile) Chiesa, e Confraternita, e suoi Sig(no)ri Sindaco, e Procuratori, e di restituire, e pagare quella somma, che sarà necessaria per la totale perfezione di d(ett)e quattro statue, senza restare in perdita di sorta alcuna; intendendo, che corra a danno di d(ett)i eredi quella somma, che bisognerà di pagare alle persone, che dovranno perfezionare d(ett)a opera, quia sic etc. E per la consecuzione delle cose sud(dett)e si possa il p(rese)nte istrom(ent)o presentare, e liquidare in qualsiv(ogli)a Foro, Corte, e Tribunale etc. via ritus M(agnae) C(uriae) Vicariae etc. contra quem, et quos etc. realm(ent)e e personalm(ent)e etc. Pro quibus omnibus observandis etc. obligavit sese, heredes, ac bona etc. et bona d(ict)ae Ecclesiae etc. cum prec(arii) const(itution)e pacto cap(iendi) etc. renunc(iavi)t etc. sub poena dupli etc. medietate etc. iuraverunt etc.

### *Riferimenti bibliografici / References*

- Antonini O. (1988-1993), *Architettura religiosa aquilana*, 2 voll., L'Aquila: Edizioni del Gallo Cedrone; ried. aggiornata 2010, Todi: Tau Edizioni.
- Arbace L., a cura di (2013), *La bellezza inquieta. Arte in Abruzzo al tempo di Margherita d'Austria*, catalogo della mostra (Ortona, Palazzo Farnese, 19 aprile – 23 giugno 2013; Santo Stefano di Sessanio, 27 luglio – 3 settembre 2013), Torino *et al.*: Allemandi.

- Baldassini T. (1681), *Vita del servo di Dio P. Gio. Battista Magnanti della Congregazione dell'Oratorio dell'Aquila scritta da Tomaso Baldassini...*, Iesi: per Claudio Perciminei.
- Bencistà L. (2019), *Artisti noti e meno noti per San Cassiano a Montescalari: Verrocchio, Del Brina, Boccacci e Cornacchini in una descrizione della chiesa di don Fulgenzio Nardi*, in *La memoria del chiostro: studi di storia e cultura monastica in ricordo di Padre Pierdamiano Spotorno O.S.B. archivista, bibliotecario e storico di Vallombrosa (1936-2015)*, a cura di F. Salvestrini, Firenze: Leo S. Olschki editore, pp. 749-759.
- Boaga E. (1979), *La statua di S. Elia profeta nella basilica Vaticana*, Roma: Carmelitanum.
- Boero S. (2017), «Ciascuno pretendeva d'avere titolo d'anzianità e di precedenza sull'altro»: controversie e politiche assistenziali nelle confraternite aquilane (secc. XVI-XVIII), «Dimensioni e problemi della ricerca storica», 2, pp. 327-360.
- Bonanni T. (1874), *La guida storica della città dell'Aquila e dei suoi contorni*, Aquila: Stabilimento tipografico Grossi.
- Bonanni T. (1884), *Corografia delle Opere pie della provincia dell'Aquila degli Abruzzi: relazione archivistica dell'anno 1883*, Aquila: Stabilimento tipografico Grossi.
- Cannon-Brookes P. (1976), *The paintings and drawings of Agostino Cornacchini*, in *Kunst des Barock in der Toskana. Studien zur Kunst unter den letzten Medici*, München: Bruckmann, pp. 118-125.
- Casti E. (1893), *Cenno storico dell'antica Chiesa della Concezione nell'Aquila degli Abruzzi*, «Bollettino della Società di Storia Patria», anno V, puntata IX, pp. 119-124.
- Cicognara L. (1813-1818), *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 3 voll., Venezia: Tipografia Picotti; ed. 1823-1825, riveduta e ampliata dall'autore, 8 voll., Prato: per i fratelli Giachetti.
- Corbo A.M. (1976), *Le opere di Agostino Cornacchini per la fabbrica di S. Pietro*, «Commentari», 17, pp. 311-316.
- De Nardis A. (1988), *Le confraternite di L'Aquila dalle origini ai nostri giorni: note storiche*, «Misura: rassegna trimestrale di abruzzesistica», 7, pp. 69-81.
- De Rosa L. (1955), *I cambi esteri del Regno di Napoli dal 1591 al 1707*, Napoli: Arte Tipografica.
- Desmas A.-L. (2012), *Le ciseau et la tiare: les sculpteurs dans la Rome des papes, 1724-1758*, Roma: École Française de Rome.
- Di Francesco A., Martella L., Medin A.M. (1976), *La chiesa della Concezione e la ristrutturazione del Filippi*, «Bullettino della Deputazione Abruzzese di Storia Patria», pp. 273-292.
- Di Macco M., Dardanella G., Gauna C., a cura di (2020), *Sfida al barocco 1680-1750: Roma, Torino, Parigi*, catalogo della mostra (Reggia di Venaria,

- Venaria Reale, 30 maggio – 20 settembre 2020), Genova: Sagep editori.
- Enggass R. (1976), *Early Eighteenth-Century Sculpture in Rome*, 2 voll., University Park: The Pennsylvania State University Press.
- Enggass R. (1983), *Cornacchini, Agostino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 29, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, pp. 100-104.
- Equizi S. (2001), *Professione notarile: interessi privati ed eventi pubblici negli atti dei notai della provincia dell'Aquila*, in *Il 1799 in Abruzzo*, atti del convegno (Pescara-Chieti, 21-22 maggio 1999), 2 voll., a cura di U. Russo, R. Colapietra, P. Muzi, L'Aquila: Edizioni Libreria Colacchi, I, pp. 111-134.
- Faccioli C. (1968), *Di Agostino Cornacchini da Pescia scultore a Roma (n. 1686-m. dopo il 1754)*, «Studi Romani», 16, pp. 431-445.
- Gabbrielli M. (1934), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. IV. Provincia di Aquila*, Roma: La Libreria dello Stato.
- Imbruglia G. (2019), *Tanucci, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 94, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana.
- Keutner H. (1957), *Critical remark on the works of Agostino Cornacchini*, «North Carolina Museum of Art bulletin», 1, pp. 13-22.
- Keutner H. (1958), *The life of Agostino Cornacchini by Francesco Maria Niccolò Gabburri*, «North Carolina Museum of Art bulletin», 2, pp. 37-42.
- Laschke B. (1998), *Die Arme des Laokoon*, in *Il Cortile delle Statue*, Atti del convegno internazionale (Roma, 21-23 ottobre 1992), a cura di M. Winner, Mainz: von Zabern, pp. 175-186.
- Leosini A. (1848), *Monumenti storici artistici della città di Aquila e suoi contorni*, Aquila: Perchiazzi.
- Lodi L., Vandini R., a cura di (1875-1884), *Catalogo dei codici e degli autografi posseduti dal marchese Giuseppe Campori compilato da Luigi Lodi*, 5 voll. (volume V, 1884, postumo a cura di R. Vandini), Modena: Tipografia di P. Toschi.
- Lucantoni F. (2004), *L'Abruzzo delle Confraternite*, Palermo: Aisthesis.
- Mantini S. (2010), *Aquila spagnola*, Roma: Aracne editore.
- Martinelli V., a cura di (1987), *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, Roma: De Luca.
- Martini A. (1883), *Manuale di metrologia, ossia misure, pesi e monete in uso attualmente e anticamente presso tutti i popoli*, Torino: Loescher.
- Montagu J. (1989), *Roman baroque sculpture: the industry of art*, New Haven: Yale University Press.
- Nava Cellini A. (1982), *La scultura del Settecento*, Torino: UTET.
- Oddo Bonafede M. (1888), *Guida della città dell'Aquila*, Aquila: Tipografia Aternina.
- Orlandi C. (1770-1778), *Delle città d'Italia e sue isole adjacenti. Compendiose notizie sacre e profane*, Perugia: Stamperia Augusta, 5 voll.
- Orlandi C. (2007), *Opere poetiche*, con un'introduzione e a cura di P. Tuscano, Perugia: EFFE.



- Randolfi R. (2013), *Santa Susanna, Rione Trevi*, in *Artisti e artigiani a Roma*, 3, a cura di E. Debenedetti, Roma: Edizioni Quasar, pp. 377-399.
- Reale Arcadia, a cura di (1798), *Produzioni letterarie toscane e latine in onore del padre Gherardo degli Angioli ebolitano del venerabil'Ordine de' R.R. Frati Minimi di S. Francesco da Paola recitate dagli accademici sinceri laureati della Reale Arcadia...*, Napoli: Stamperia dell'Arcadia Reale.
- Riccoboni A. (1942), *Roma nell'arte: la scultura nell'evo moderno dal Quattrocento ad oggi*, Roma: casa editrice Mediterranea.
- Ripa C., Orlandi C. (1764-1767), *Iconologia del cavaliere Cesare Ripa perugino notabilmente accresciuta d'immagini, di annotazioni, e di fatti dall'abate Cesare Orlandi patrizio di Città della Pieve accademico augusto*, 5 voll., Perugia: nella stamperia di Piergiovanni Costantini; ried. anastatica in 5 voll. a cura e con presentazione di M. Gabriele e C. Galassi, Lavis: La Finestra 2010.
- Rivera G. (1905), *Il B. Vincenzo dall'Aquila in alcuni ricordi storici manoscritti*, «Bollettino della Società di storia patria Anton Ludovico Antinori negli Abruzzi», 17, pp. 81-92.
- Rivera L. (1920-1922), *Raffaello e varie memorie attinenti all'Abruzzo e a Roma: con documenti inediti del sec. 17*, «Bulettno della Regia Deputazione abruzzese di storia patria», 11-13, pp. 239-369; ried. in *Luigi Rivera e i suoi scritti*, a cura di E. Mattiocco, L'Aquila: Edizioni Libreria Colacchi, 2007, pp. 203-309.
- Rocchi Coopmans de Yoldi G., a cura di (1996), *San Pietro: arte e storia nella Basilica Vaticana*, Bergamo: Bolis.
- Saccares G. (1784), *Catalogo de' legali del Foro napoletano per uso e comodi del pubblico per l'anno 1784 fino a' 4 maggio 1785...*, Napoli: per Vincenzo Flauto.
- Santucci F., Toscano P., a cura di (2010), *Due storici e operatori culturali del 1700: il pievese Cesare Orlandi e il bovese Domenico Alagna*, Atti del convegno (Città della Pieve-Perugia-Reggio Calabria-Bova, 19-23 giugno 2006), Soveria Mannelli: Rubbettino.
- Schmidt E., Bellesi S., Gennaioli R., a cura di (2019), *Plasmato dal fuoco: la scultura in bronzo nella Firenze degli ultimi Medici*, catalogo della mostra (Firenze, palazzo Pitti, 18 settembre 2019 – 12 gennaio 2020), Firenze: Firenze Musei Sillabe.
- Signorini A. (1848), *Archeologo nell'Abruzzo Ulteriore secondo*, Aquila: Tipografia Grossi.
- Simonato L. (2006), *Ludovico Sergardi, Agostino Cornacchini e la statua vaticana del "Carlo Magno"*, «Prospettiva», 119-120, pp. 23-63.
- Stopfel W. E. (1969), *Der Arco Clementino Vanvitellis und die Statue Cornacchinis. Ein Ehrenbogen für Clemens XII in Ancona*, «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte», 12, pp. 203-222.
- Strazzullo F. (1976-1977), *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, 3 voll., Galatina: Congedo.

- Varese R. (2013), *Un Pantheon cittadino. Giovanni Girolamo Agnelli e gli "Uomini illustri" ferraresi*, «Annali Online di Ferrara – Lettere», 8, pp. 360-380.
- Varese R. (2016), *Cesare Orlandi e Delle Città d'Italia: qualche osservazione*, in *La storia e la critica*, Atti della giornata di studi per festeggiare Antonio Caleca, a cura di L. Carletti e G. Garzella, Ospedaletto/Pisa: Pacini, pp. 69-86.
- Visonà M., (1996), *L'ideazione e gli inizi*, in *San Pietro: arte e storia nella Basilica Vaticana*, a cura di G. Rocchi Coopmans de Yoldi, Bergamo: Bolis, pp. 315-325.
- Wittkower R. (1961), *Cornacchinis Reiterstatue Karls des Großen in St. Peter*, in *Miscellanea Bibliothecae Hertzianae zu Ehren von Leo Bruhns*, Franz Graf Wolff Metternich, Ludwig Schudt, München: Schroll, pp. 464-473.

*Appendice*



Fig. 1. Giuseppe Sforza Perini, *Ritratto di Cesare Orlandi*, incisione

Fig. 2. Pompeo Cesura (attr.), *Cristo alla Colonna*, L'Aquila, Museo Nazionale d'Abruzzo





Fig. 3. Agostino Cornacchini, *Sant'Ambrogio*, L'Aquila, chiesa della Concezione, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo

Fig. 4. Agostino Cornacchini, *Sant'Agostino*, L'Aquila, chiesa della Concezione, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo



Fig. 5. Agostino Cornacchini, *San Girolamo*, L'Aquila, chiesa della Concezione, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo

Fig. 6. Agostino Cornacchini, *San Gregorio Magno*, L'Aquila, chiesa della Concezione, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo



Fig. 7. Agostino Cornacchini, *Annunciazione con Dio Padre e angeli*, L'Aquila, chiesa della Concezione, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo

Fig. 8. Agostino Cornacchini, *Sant'Agostino*, part., L'Aquila, chiesa della Concezione

Fig. 9. Agostino Cornacchini, *Sant'Ambrogio*, part., L'Aquila, chiesa della Concezione



Fig. 10. Agostino Cornacchini, *San Gregorio Nazianzeno*, L'Aquila, chiesa di Sant'Agostino



Fig. 11. Agostino Cornacchini, *San Gregorio Nazianzeno*, part., L'Aquila, chiesa di Sant'Agostino





Fig. 12. Agostino Cornacchini, *San Giovanni Crisostomo*, L'Aquila, chiesa di Sant'Agostino, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo



Fig. 13. Agostino Cornacchini, *Sant'Atanasio*, L'Aquila, chiesa di Sant'Agostino, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo



Fig. 14. Agostino Cornacchini, *San Giovanni Nepomuceno*, Roma, ponte Milvio



Fig. 15. Agostino Cornacchini, *Sant'Elia*, Città del Vaticano, basilica di San Pietro (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)



Fig. 16. Agostino Cornacchini, *Dio Padre con angeli*, part., L'Aquila, chiesa di Sant'Agostino

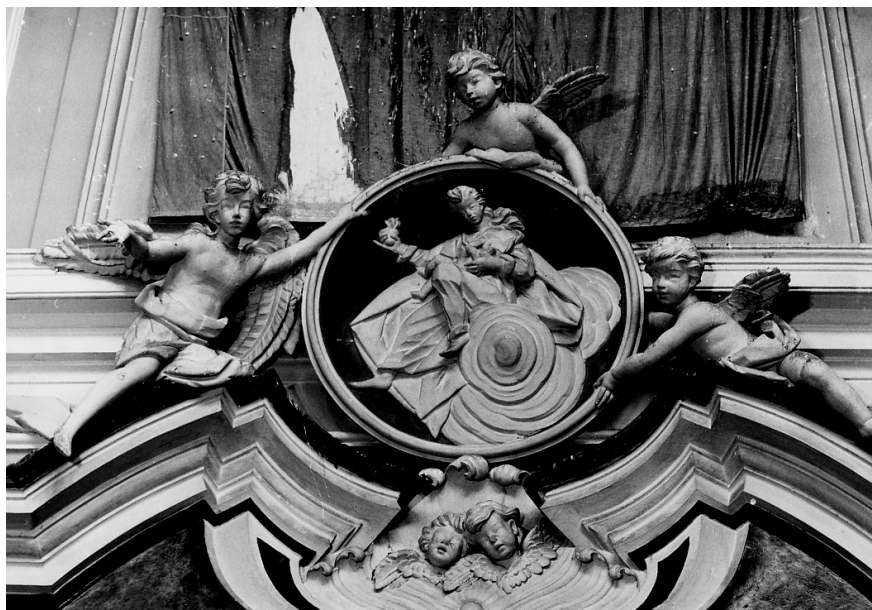


Fig. 17. Agostino Cornacchini, *Carità con angeli*, L'Aquila, chiesa di Sant'Agostino, per gentile concessione della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per le province di L'Aquila e Teramo

## **JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE**

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism  
University of Macerata

Direttore / Editor in-chief  
Pietro Petrarola

Co-direttori / Co-editors

Tommy D. Andersson, University of Gothenburg, Svezia

Elio Borgonovi, Università Bocconi di Milano

Rosanna Cioffi, Seconda Università di Napoli

Stefano Della Torre, Politecnico di Milano

Michela di Macco, Università di Roma "La Sapienza"

Daniele Manacorda, Università degli Studi di Roma Tre

Serge Noiret, European University Institute

Tonino Pencarelli, Università di Urbino "Carlo Bo"

Angelo R. Pupino, Università degli Studi di Napoli L'Orientale

Girolamo Scialoja, Università di Bologna

*Texts by*

Valentina Erminia Albanese, Giulio Carlo Argan, Irene Baldriga,

Anna Cerboni Baiardi, Mara Cerquetti, Michele Riccardo Ciavarella,

Maria Cordente Rodriguez, Alessandra Donati, Fabio Donato,

Tancredi Farina, Massimiliano Ferrario, Luca Ferrucci, Francesca Gallo,

Claudio Gamba, Costanza Geddes da Filicaia, Teresa Graziano, Alessio Ionna,

Marco Maggioli, Susanne A. Meyer, Ilaria Miarelli Mariani, Pietro Petrarola,

Luca Pezzuto, Roberto Sani, Silvia Sarti, Simone Splendiani

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

