

# PLASMARE L'IDEA

Pierre-Étienne Monnot,  
Carlo Maratti  
e il monumento  
Odescalchi

**BARBERINI**  
GALLERIE  
**CORSINI**  
NAZIONALI



# PLASMARE L'IDEA

## Pierre-Étienne Monnot, Carlo Maratti e il monumento Odescalchi

Il modello per il cenotafio di papa Innocenzo XI Odescalchi dello scultore francese Pierre-Étienne Monnot (1657-1733), recentemente acquisito dallo Stato per le Gallerie Nazionali di Arte Antica, è un sontuoso monumento in miniatura: una scultura complessa, realizzata in terracotta e legno dipinto, di imponenti dimensioni e di straordinaria finitezza, ulteriormente impreziosita dal gioco cromatico dei finti marmi e dai bagliori della terracotta dorata che rimbalzano tra i panneggi e gli sguardi delle figure. Per dimensioni e compiutezza esecutiva si tratta di un'opera unica nel suo genere, quello del modello di presentazione.

Fino a pochi mesi fa il modello, pubblicato per la prima volta soltanto nel 1995 da Andrea Bacchi, si trovava nella cappella di Palazzo Odescalchi in piazza Colonna, visibile soltanto agli studiosi che ne facevano richiesta. Dunque l'opera che oggi entra a far parte delle collezioni delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini per il pubblico godimento è stata fino a tempi molto recenti virtualmente sconosciuta. L'acquisto è il risultato di una fruttuosa collaborazione tra le Gallerie e la Direzione Generale Antichità e Belle Arti e in questa felice circostanza desidero ringraziare in particolar modo Beatrice Bentivoglio Ravasio che guida il servizio IV della Direzione Generale, Maria Pace Odescalchi, che si è fatta tramite per la famiglia, e infine Carlo Orsi, ciascuno per il loro contributo diverso e complementare, oltre naturalmente a Paola Nicita, Yuri Primarosa e Maurizia Cicconi, i curatori delle Gallerie che hanno seguito l'acquisizione dell'opera e curato la sua presentazione al pubblico.

Per presentare per la prima volta al pubblico questo oggetto straordinario abbiamo raccolto nella mostra, *Plasmare l'idea. Pierre-Étienne Monnot, Carlo Maratti e il monumento Odescalchi*, alcune opere che ne raccontano la storia. È una vicenda di idee e confronti tra artisti, in questo caso Pierre-Étienne Monnot - lo scultore prediletto del principe Livio Odescalchi, committente dell'opera - e Carlo Maratti, il protagonista assoluto della scena artistica romana di quegli anni. A un certo punto Maratti, per scelta del principe Odescalchi, assume il controllo dell'"invenzione" del monumento, normalizzandolo e rendendolo più canonico e accademico. Monnot aveva in mente una soluzione ben più eccentrica ed originale, catturata nel bellissimo

bozzetto in terracotta del Bargello che presentiamo in mostra, ma la tradizione ebbe la meglio.

Eppure, come il modello appena acquisito dalle Gallerie dimostra, Monnot interpreta a sua volta l'idea di Maratti, per esempio aggiungendo la piramide contro la quale si staglia la figura del pontefice e soprattutto cambiando radicalmente la gestualità di Innocenzo XI, il quale a capo scoperto ci benedice con un gesto eloquente e intenso: nell'idea di Monnot, a differenza che in quella di Maratti, il papa è presente e ci chiama in causa. Questa ed altre interpretazioni critiche dell'"invenzione" marattesca saranno adottate nel monumento definitivo; altre scelte invece, come per esempio quella di dorare le figure in terracotta, erano state pensate da Monnot soltanto per il modello, per renderlo ancora più prezioso e compiuto.

L'eccezionale monumento in miniatura appena entrato nelle collezioni delle Gallerie Nazionali è dunque ben più di un modello di presentazione, è una affermazione di autorità e autorialità da parte di Pierre-Étienne Monnot di fronte a Livio Odescalchi e soprattutto rispetto a Carlo Maratti, il pittore che aveva acquistato un rango e un'autorevolezza senza dubbio superiore rispetto agli scultori attivi a Roma in quegli anni, come lo stesso Monnot. Non è certo un caso dunque che lo scultore francese conservi il modello con sé fino alla fine della sua vita, a testimonianza della sua impresa romana più prestigiosa e della sua indipendenza creativa e professionale rispetto alla figura dominante del panorama artistico del tempo.

Al termine di questa mostra Innocenzo XI rimarrà in questa sala, assieme al suo predecessore Clemente X Altieri, qui colto da Gian Lorenzo Bernini in un busto compiuto nel 1680, che si può considerare una delle ultime opere dell'artista. Questa sala, che racconta la scena artistica romana dopo la morte di Bernini e la transizione verso la cultura cosmopolita del Settecento, giunge a compimento con il modello del monumento funebre di Innocenzo Odescalchi, un'opera che da un lato ci mostra un papa diverso dai suoi predecessori, austero ed intenso al tempo stesso, e dall'altro rivela le dinamiche di una scena artistica che si sta riorganizzando e re-inventando agli albori del secolo nuovo. ■

**Flaminia Gennari Santori**

## UN MODELLO PER IL PAPA

Paola Nicita, Yuri Primarosa

Due fanciulle vestite all'antica alludono alla Preghiera e alla Fortezza: una è velata con la croce in mano, l'altra brandisce una spada come una mitica guerriera (fig. 1). Le due complementari allegorie celebrano le virtù temporali e spirituali del papa, che siede sul trono in atto di benedizione e di comando. Innocenzo XI (reg. 1676-1689), al secolo Benedetto Odescalchi, aveva infatti avviato una radicale trasformazione delle funzioni e del valore simbolico del pontefice romano: il risanamento delle finanze dello Stato, il coraggioso sforzo di moralizzazione della Chiesa e degli equilibri curiali, il ruolo nodale nella vittoria sui turchi e la creazione di un nuovo asse politico meno vincolato alla Francia e alla Spagna sono solo alcune delle tappe del grande pontificato innocenziano, favorito dai Barberini e dai Pamphilj.

La scultura, eseguita attorno al 1697 in legno dipinto e terracotta dorata, costituisce il modello preparatorio in scala 1 a 5 del monumento funebre Odescalchi inaugurato nell'estate del 1701 in San Pietro in Vaticano (figg. 2-3). Il suo autore è il francese Pierre-Étienne Monnot (1657-1733), giunto a Roma nel febbraio del 1687 e divenuto fin da subito lo scultore ufficiale del principe Livio Odescalchi, nipote laico del pontefice. Verso il 1693, infatti, l'artista era stato invitato a presentare la sua proposta nell'ambito di un concorso privato bandito dal Principe per la tomba papale, al quale erano stati invitati alcuni tra i più importanti scultori attivi a Roma dopo l'uscita di scena di Bernini (†1680), come Domenico Guidi, Pierre Legros II e Angelo De Rossi. Di questa memorabile competizione artistica restano oggi un disegno conservato a Berlino (fig. 4) - direttamente ispirato al monumentale deposito berniniano di Urbano VIII Barberini -, un altro studio grafico presso il Gabinetto dei disegni degli Uffizi, nonché un modellotto in terracotta conservato a Palazzo Venezia, nel quale un semplice medaglione con l'effigie di Innocenzo XI è sorretto dall'allegoria della Fede (fig. 5).

Poco prima di modellare il bozzetto qui presentato - unico nel suo genere per dimensioni e finezza esecutiva -, Monnot plasmò in terracotta una prima idea per la tomba Odescalchi con la Preghiera e la Fortezza che affiancano il papa inginocchiato (figura quest'ultima purtroppo documentata soltanto nelle foto storiche della scultura: fig. 6). L'opera, proveniente dalle collezioni fiorenti-

ne del Bargello e restaurata per l'occasione (fig. 7), deriva esplicitamente dal monumento del cardinale Domenico Pimentel in Santa Maria sopra Minerva, realizzato da Bernini e dalla sua bottega nel 1655-1657, e dalle diverse interpretazioni compositive - assai comuni nella tradizione francese - attestate negli stessi anni nei progetti di Plautilla Bricci ed Elpidio Benedetti per la tomba del cardinale Giulio Mazzarino (fig. 8).

Le ragioni che spinsero Monnot a trasformare il monumento in termini tanto radicali sono strettamente legate al ruolo che venne a svolgere in questa impresa il pittore Carlo Maratti (1625-1713), protagonista dell'ambiente artistico romano di fine Seicento, che fornì nuovi progetti grafici della tomba (figg. 9-10). Su invito di Livio Odescalchi, dunque, il primo pensiero di Monnot fu completamente stravolto: le figure allegoriche furono messe a sedere e furono sensibilmente mutate le loro proporzioni in rapporto ai vari elementi decorativi e architettonici del monumento. Rispetto ai disegni, tuttavia, lo scultore apportò diverse variazioni compositive, alcune eliminate nell'opera finale (come l'alta piramide a chiusura del deposito). La testa spoglia del pontefice (fig. 12), inoltre, ne intensifica l'umanità dell'espressione (nel disegno di Maratti e nella versione in marmo Innocenzo XI indossa la berretta per motivi di decoro), mentre la *Fortezza* poggia su un rocchio di colonna (assente nell'idea marattesca) con la spada disposta in posizioni sempre diverse. Un altro elemento che testimonia la posizione creativa intermedia rivestita dal modello è costituito dal bassorilievo dorato su cui poggia il papa, nel quale, su esplicita indicazione del committente, Monnot raffigurò *Vienna assediata dai turchi* a ricordo dell'evento politico culminante del pontificato Odescalchi: la vittoria nel 1683 dell'esercito cristiano, guidato dal re polacco Giovanni III, sull'Impero ottomano, a più di un secolo di distanza dalla gloriosa battaglia di Lepanto (1571).

Il grande modello dorato (195 × 119 × 48 cm) è ricordato per la prima volta nell'inventario dei beni di Monnot, redatto subito dopo la morte dell'artista, sopraggiunta a Roma nell'agosto del 1733. Nel documento, che restituisce il vivace fermento creativo e culturale che si respirava nell'affermata bottega dello scultore, è ricordato «un modello di creta cotta con tre figure e due le-

oncini dorati rappresentante il deposito di Innocenzo XI con urna, base e piramide di legno colorito di pietra, e parte dorati, con basso rilievo bozzato e dorato in mezzo». Non vi è dubbio che si tratti proprio dell'opera qui esposta, entrata nelle collezioni Odescalchi poco dopo la scomparsa di Monnot o, più probabilmente, alla fine dell'Ottocento grazie all'interessamento del principe Baldassarre Odescalchi (1844-1909), accanito collezionista di ritratti e oggetti d'arte appartenuti o riguardanti il suo illustre antenato. Innumerevoli reliquie innocenziane circondavano il modello tardo-barocco nella cosiddetta *Sala dei cimeli di Innocenzo XI*, allestita nel 1888-1889 nel piano nobile del palazzo ai Santi Apostoli: uno spettacolare *sancta sanctorum* autocelebrativo interamente dedicato al culto del pontefice di famiglia (fig. 1).

Nel 1895, inoltre, Baldassarre donava alla nascente Galleria Nazionale d'Arte Antica undici splendide vedute di Roma di Gaspar van Wittel (1653-1736), piccoli capolavori dipinti su tela e miniati su pergamena che possiamo ammirare ancora oggi nel nuovo allestimento museale di Palazzo Barberini. Un legame, quello degli Odescalchi, con la storia di Roma e con il gusto barocco per la magnificenza, che si riflette in questo prezioso modello di Pierre-Étienne Monnot, espressione esemplare dell'affascinante tema del concorso tra le arti alla fine del Seicento, all'insegna dell'*aequa potestas* di pittura e scultura. ■

**Fig. 1**  
**PIERRE-ÉTIENNE MONNOT**  
**La Fortezza**

particolare del modello del monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi

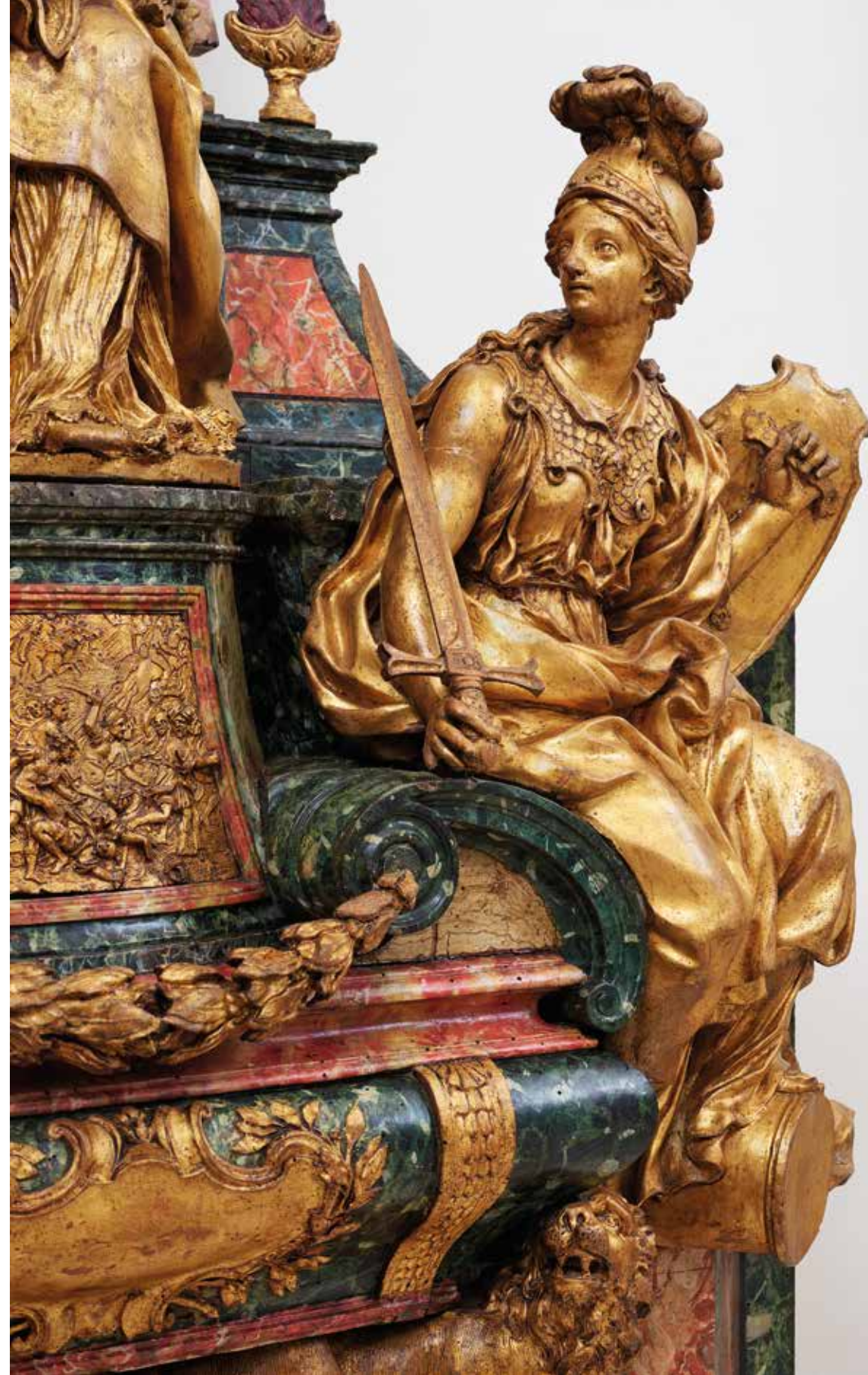
Nelle pagine seguenti

**Fig. 2**  
**PIERRE-ÉTIENNE MONNOT**  
**Modello del monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**Fig. 3**  
**PIERRE-ÉTIENNE MONNOT**  
**Monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi**

Roma, basilica di San Pietro (per gentile concessione della Fabbrica di San Pietro in Vaticano)







**Fig. 4**  
**ARTISTA DI CASA ODESCALCHI**  
**Disegno per il monumento funebre di Innocenzo XI**  
Berlino, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett

**Fig. 5**  
**PIERRE LEGROS II (attribuito a)**  
**Modelletto per il monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi**  
Roma, Museo Nazionale di Palazzo Venezia





**Fig. 6**  
**PIERRE-ÉTIENNE MONNOT**  
**Modelletto del monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi**  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello (foto storica)

**Fig. 7**  
**PIERRE-ÉTIENNE MONNOT**  
**Modelletto del monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi**  
Firenze, Museo Nazionale del Bargello

**Fig. 8**  
**PLAUTILLA BRICCI (esecuzione), ELPIDIO BENEDETTI (ideazione)**  
**Progetto per il monumento funebre del cardinale Giulio Mazzarino**  
Torino, Biblioteca Nazionale, Album Valperga

**Fig. 9**  
**CARLO MARATTI**  
**Disegno per il monumento funebre di Innocenzo XI Odescalchi**  
Madrid, Accademia di San Fernando



**Fig. 10**  
**CARLO MARATTI**  
**Disegno di presentazione per il monumento funebre**  
**di Innocenzo XI Odescalchi**  
Madrid, Accademia di San Fernando

**Fig. 11**  
**Roma, Palazzo Odescalchi, Sala dei cimeli di Innocenzo XI**  
(fotografia Fratelli D'Alessandri, 1890 circa, collezione privata)

**Fig. 12**  
**PIERRE-ÉTIENNE MONNOT**  
**Papa Innocenzo XI Odescalchi**  
particolare del modello del monumento funebre Odescalchi (fig. 2)





## «Andate in tutto il mondo e proclamate il Vangelo a ogni creatura» (Mc 16, 15)

### LA SERIE DEGLI “APOSTOLI BARBERINI” DI CARLO MARATTI

Maurizia Cicconi, Michele Di Monte

Negli stessi anni in cui il principe Livio Odescalchi affidava a Pierre-Étienne Monnot la realizzazione del monumento funebre di Innocenzo XI, Carlo Maratti (1625-1713), che ne aveva fornito i disegni, si accingeva a riprendere un ambizioso quanto travagliato progetto artistico per i suoi più antichi protettori, i Barberini. Nel 1696 il cardinale Carlo Barberini (1630-1704) diede infatti incarico all'artista di proseguire la cosiddetta serie degli “Apostoli Barberini”, un imponente ciclo di tele dedicato ai discepoli di Cristo; ciclo che nelle collezioni di famiglia aveva un ruolo centrale, sottolineato dalla sua collocazione in una stanza dedicata, la prima dell'appartamento d'estate al piano terra di Palazzo Barberini.

Maratti era stato coinvolto nell'impresa già negli anni Sessanta: una prima volta nel 1661, quando aveva dipinto la tela di *San Matteo* (fig. 13) e una seconda volta tra il 1666 e il 1670, nel corso della quale aveva realizzato altre cinque figure di Apostoli (san Paolo, san Simone, san Bartolomeo, san Giacomo il Maggiore e san Giacomo il Minore, figg. 14-18).

Alla richiesta del prestigioso committente Maratti acconsentì arricchendo il ciclo dei quadri di *San Mattia* (datato 1696 sulla colonna in basso a sinistra, fig.19) e di *San Giovanni Evangelista* (fig. 20), per il quale fu autorizzato un pagamento nell'agosto del 1700. Curiosamente, neanche in questa occasione la serie fu portata a compimento, né fu mai ripresa, attestandosi dunque sui nove dipinti attuali (le Gallerie Nazionali ne possiedono sette).

Va detto che l'ideazione del progetto risaliva a un momento ancora precedente, ovvero agli ultimi anni del pontificato di Urbano VIII (1623-1644), e rispondeva alla volontà del cardinale Antonio Barberini (1607-1671), il più giovane ma non per questo meno determinato dei tre nipoti del papa. Come è naturale, egli aveva affidato la concezione dell'opera al suo fidato pittore “di casa”, Andrea Sacchi (1599-1661), l'autore del soffitto della Sala della Divina Sapienza (1629-1631). La volta dipinta di Palazzo Barberini costituisce il manifesto della poetica classicista dell'artista, ispirata all'equilibrio formale di Raffaello che, dopo la morte di Gian Lorenzo Bernini, divenne la cultura figurativa egemone a Roma grazie al ruolo dominante di Carlo Maratti, che di Sacchi fu l'allievo principale.

In realtà, il contributo di Andrea Sacchi al ciclo fu assai limitato: entro il 1644 e prima che il cardinale Antonio fuggisse in Francia a causa delle alterne fortune politiche dei Barberini alla morte di Urbano VIII, egli realizzò solo l'apostolo Pietro, il principale degli agenti di Cristo, impostando così il taglio a figura intera degli apostoli, una scelta a dire il vero inconsueta per il tempo, tanto più per un ciclo di destinazione privata. *San Pietro* (fig. 21) è rappresentato con la mano destra mentre indica i versi (parzialmente leggibili) di un libro aperto – forse una pagina delle *Epistole* –, in piedi contro un fondale architettonico che, insieme al tradizionale attributo delle chiavi poggiate sul pilastro, allude alla sua missione di primo pastore della Chiesa. Sebbene eseguito ad anni di distanza, in quanto ideale *pendant* il *San Paolo* (fig. 14) è il quadro di Maratti che più si accosta al dipinto, soprattutto nella ripresa della scala monumentale dell'apostolo, colto nel gesto imperioso della mano mentre invoca le genti.

Quando attorno al 1658 Antonio Barberini – nel frattempo rientrato a Roma dal suo lungo soggiorno parigino (1645-1653) – mostrò nuovo interesse per la serie, Sacchi era oramai affetto da gravi malanni e nonostante la profusione di un impegno iniziale lasciò il testimone, come detto, a Carlo Maratti.

La serie degli Apostoli si inserisce nella tradizione iconografica dell'*Apostolado*, un soggetto che nel Seicento ebbe rinnovata fortuna: l'azione degli apostoli esprimeva infatti la quintessenza del progetto ecclesiastico di affermazione universale dei dogmi della fede cattolica, rianimato dalla Controriforma, non ultimo attraverso l'opera evangelica delle missioni. Il legame intrinseco della famiglia Barberini con la Congregazione di Propaganda Fide, il dicastero della Curia pontificia responsabile su tutti i territori di missione della Chiesa Cattolica, e in particolare dei cardinali Antonio e Carlo, che ne furono Prefetti – Antonio Barberini fu il primo cardinale Prefetto della congregazione; la nomina di Carlo Barberini avvenne nel 1696 – può forse contribuire a giustificare le ragioni specifiche di una commissione tanto eccezionale.

Le figure degli apostoli giganteggiano nella loro statuaria, monumentale sobrietà, ispirate a una misura severa e insieme solenne, quale voleva essere evi-



dentemente l'evocazione dello spirito originario della chiesa apostolica. D'altra parte, ciò forniva al Maratti la possibilità di fare sfoggio delle qualità scultoree del suo disegno classico, nel variare delle angolazioni e delle pose. È noto che Maratti ebbe una sensibilità specifica per la scultura, di cui fu peraltro un accorto collezionista. Scalata lungo un arco temporale lunghissimo, la serie Barberini rappresentò un progressivo saggio pittorico di un lavoro "in grande", in affinità con la pratica crescente di Maratti di produrre disegni preparatori per opere scultoree di scala e natura diversa, come fu per il monumento funebre di Innocenzo XI. Quando, a partire dal 1701, si trattò di fissare le idee per il ciclo colossale degli apostoli in marmo nelle nicchie della navata di San Giovanni in Laterano, gli "Apostoli Barberini" servirono, non per caso, da modello ispiratore. ■

**Fig. 13**  
**CARLO MARATTI, San Matteo**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**Fig. 14**  
**CARLO MARATTI, San Paolo**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**Fig. 15**  
**CARLO MARATTI, San Simone**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**Fig. 16**  
**CARLO MARATTI, San Bartolomeo**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE**

A. Bacchi, "L'operazione con li modelli". Pierre-Étienne Monnot e Carlo Maratta a confronto, in "Ricerche di storia dell'arte", 55, 1995, pp. 39-52.

M. Barrese, *Il ritratto di Innocenzo XI Odescalchi di Francesco Paolo Michetti: genesi e significati di un dono a Leone XIII*, in "Bollettino dei Monumenti, Musei e Gallerie Pontificie", 35, 2017, pp. 177-198.

S. Costa, *Dans l'intimité d'un collectionneur. Livio Odescalchi et le faste baroque*, Paris 2009.

G.B. Fidanza, *New evidence for the 'Barberini Apostles' by Andrea Sacchi and Carlo Maratti*, in "The Burlington Magazine", 161, 1397 (agosto 2019), pp. 653-659.

A. Lo Bianco, *Carlo Maratti e gli Apostoli Barberini*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò e S. Schütze,

Roma 2015, pp. 221-238.

J. Montagu, in *Il Settecento a Roma*, catalogo della mostra a cura di A. Lo Bianco (Roma, Palazzo Venezia), Cinisello Balsamo 2005, pp. 164-165.

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi and Carlo Maratti*, in *Maratti e l'Europa*, a cura di L. Barroero, S. Prosperi Valenti Rodinò e S. Schütze, Roma 2015, pp. 13-24.

A. Sutherland Harris, *Andrea Sacchi. Complete edition of the paintings with a critical catalogue*, Oxford 1977, pp. 64-66.

S. Walker, *Livio Odescalchi, Pietro Stefano Monnot e Carlo Maratta: una rivalutazione alla luce di nuovi documenti*, in E. Debenedetti (a cura di), *Sculture romane del Settecento* (Studi sul Settecento romano, 2), Roma 2002, pp. 23-40.





**Fig. 19**

**CARLO MARATTI, San Mattia**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**Fig. 20**

**CARLO MARATTI, San Giovanni Evangelista**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

Nelle pagine precedenti

**Fig. 17**

**CARLO MARATTI, San Giacomo il Maggiore**

Leeds, City Art Galleries

**Fig. 18**

**CARLO MARATTI, San Giacomo il Minore**

Roma, Museo di Roma

In IV di copertina

**Fig. 21**

**ANDREA SACCHI, San Pietro**

Roma, Gallerie Nazionali di Arte Antica, Palazzo Barberini

**BARBERINI**  
GALLERIE  
**CORSINI**  
NAZIONALI

Gallerie Nazionali Barberini Corsini  
Direttrice **Flaminia Gennari Santori**

## **PLASMARE L'IDEA** Pierre-Étienne Monnot, Carlo Maratti e il monumento Odeschalchi

Roma, Palazzo Barberini

Una mostra delle Gallerie Nazionali Barberini Corsini  
a cura di **Maurizia Cicconi, Paola Nicita, Yuri Primarosa**

Direttrice

**Flaminia Gennari Santori**

Assistente della Direttrice

**Claudia Sarpi**

Coordinamento generale

**Yuri Primarosa**

Coordinamento amministrativo

**Roberta Cannone**

**Vanna Coppola**

con **Giorgia Corrado**

Promozione e Comunicazione

**Paola Guarnera**

*Responsabile*

Didattica

**Yuri Primarosa**

*Responsabile*

Allestimenti permanenti

**Maurizia Cicconi**

*Responsabile*

Collection Manager

**Maria Assunta Sorrentino**

Registrar

**Giuliana Forti**

Ufficio Tecnico

**Dario Aureli**

*Responsabile*

Conservazione e Restauro

**Chiara Merucci**

*Responsabile*

**Massimo Brunetti**

**Laura Di Vincenzo**

**Pilar Grazioli**

**Fabio Lasagna**

**Patrizia Micheletti**

**Alessandra Percoco**

**Paola Surace**

Ringraziamenti

**Sonia Amadio, Andrea Bacchi, Manuel Barrese, Dario Beccarini, Beatrice Bentivoglio Ravasio, Fausto Calderai, Guido Cornini, Cristiano Giometti, Mons. Mario Giordana, Dagmar Korbacher, Maria Pace Odeschalchi, Carlo Orsi**

**Si ringrazia inoltre il personale di sala di Palazzo Barberini**

Stampato nel mese di novembre 2019

**Vega Santodonato**

e **Maria Grazia Cordua** (*Museo Nazionale del Bargello, Firenze*)

Testi

**Maurizia Cicconi**

**Michele Di Monte**

**Paola Nicita**

**Yuri Primarosa**

Progetto di allestimento e illuminotecnico

**Enrico Quell**

Progetto grafico

**Alberto Berengo Gardin**

Ufficio Stampa

**Maria Bonmassar**

Comunicazione digitale

**Nicolette Mandarano**

con **Giuseppe Perrino** e **Paola Villari**

Fotografie

**Bridgeman Images**

**Mauro Coen**

**Gallerie Nazionali di Arte Antica -**

**Biblioteca Hertziana / Enrico Fontolan**

Allestimento

**Calliope Società Cooperativa**

**SP Systema**

Trasporti e movimentazioni

**Apice Roma Transport Srl**

Assicurazioni

**AXA-Art**

Traduzioni

**Lawrence Fort**

Stampa

**Quintily spa**

Prestatori

**Museo di Roma, Roma**

**Museo Nazionale del Bargello, Firenze**



**BARBERINI**  
GALLERIE  
**CORSINI**  
NAZIONALI

[www.barberinicorsini.org](http://www.barberinicorsini.org)

f @