



*Dettagli nelle opere e nella vita  
dello scultore Giuliano Finelli:  
dall'Apollo e Dafne di Bernini  
alla rivolta di Masaniello.*

di Natalia Gozzano\*

La biografia dello scultore Giuliano Finelli scritta da Giovan Battista Passeri è disseminata di informazioni che, seppur da prendersi con la cautela dovuta a una fonte non sempre del tutto attendibile, illuminano dettagli di opere d'arte di straordinaria fama – il gruppo scultoreo dell'*Apollo e Dafne* “di” Gianlorenzo Bernini - e dettagli sull'ambiente della Napoli del Seicento, che vede intrecciarsi l'attività degli artisti con quella di personaggi noti per ben altri fatti, quali Masaniello.

---

\*Storica dell'arte

«S'andava avanzando nello studio, e nel credito Giovanni Lorenzo Bernini figliolo di Pietro [...], e vedendo la diligenza di Giuliano si valse di lui nelle due statue di Dafne e d'Apollo, che sono nella Villa Borghese a Porta Pinciana, nelle quali oltre il buon gusto, e disegno si vede un maneggio di marmo che pare impossibile, che sia opera umana, e da essa Gio. Lorenzo guadagnò un nome immortale»<sup>1</sup>.



2

Le parole con cui il biografo Giovan Battista Passeri descrive una delle più note e ammirate statue del sommo artista del Barocco, Gianlorenzo Bernini, pur puntando l'attenzione proprio sulla straordinaria abilità del suo aiutante nella lavorazione del marmo, non sono bastate a far restare il nome di Giuliano Finelli nella futura memoria della grande storia dell'arte. Figlio di uno

scalpellino carrarese, all'occorrenza anche mercante di quei pregiatissimi marmi, la figura di Giuliano Finelli è dunque rimasta impigliata nei dettagli di quei capelli che si trasformano in rami, nella struggente metamorfosi delle dita dei piedi che si tramutano in radici, ancorando per sempre la giovane Dafne all'immobilità di una pianta di alloro.



2

Il gruppo dell'*Apollo e Dafne* dunque non è solo opera di Bernini, sebbene a lui ne spetti l' "invenzione", bensì anche del suo collaboratore Finelli, ma le didascalie che accompagnano l'illustrazione della scultura nei libri di storia dell'arte raramente riportano anche il suo nome.

L'opera di Finelli è nota agli storici dell'arte, dunque il catalogo di questo scalpellino che volle affermarsi come scultore – e ci riuscì – è emerso e riconosciuto<sup>3</sup>. Eppure, come spesso succede,

la forza dei grandi nomi, dei grandi artisti, schiaccia la memoria di quanti con loro collaborarono, sacrificando all'altare del dio – unico e grandioso – da celebrare, la conoscenza e il riconoscimento di altri artisti, di altre mani, di altre vite.



2

Dopo un apprendistato nella bottega dello zio Vitale e poi dello scultore Michelangelo Naccherino a Napoli, giunge a Roma intorno al 1619 e lavora presso il giovane Bernini. Questi gli affida la lavorazione della statua di *Santa Bibiana*, degli angeli dell'altare di Sant'Agostino e la realizzazione (discusso è se totale o parziale), del busto di Maria Duglioli Barberini (Parigi, Musée du Louvre)<sup>4</sup>. Dopo l'eccellente prova data da Finelli nella lavorazione dell'*Apollo e Dafne* («un maneggio di marmo che

pare impossibile»), anche il ritratto della sfortunata nipote del papa Urbano VIII Barberini, morta di parto a soli 22 anni, offre un'altra stupefacente testimonianza del virtuosismo di Finelli nell'uso del trapano: il merletto che decora la veste della nobildonna è di una finezza tale che per proteggerlo venne creata una gabbia di filo di ferro, poi sostituita da una di tartaruga e vetri, dentro la quale fu posta la scultura<sup>5</sup>. La minuzia con cui l'abito venne lavorato è testimoniata dall'analiticità della sua descrizione nell'inventario Barberini del 1649: «[una donna] vestita con zimarra con un collare a lattuca, con merletti traforati, con un fiore di merangoli, un vezzo di perle pendenti all'orecchie con due perle».







Secondo il Passeri, stanco della scarsa considerazione in cui Bernini lo teneva, impedendogli di emergere come artista indipendente, Finelli lasciò la bottega dell'artista e si mise in proprio<sup>7</sup>. Una lettera di Virgilio Spada al fratello Bernardino, databile intorno al 1630, conferma quanto riportato dal Passeri: «il Cav. Bernino scultore hoggi di così famoso ha tenuto presso di se sino al giorno d'hoggi un giovan così valente, che gli emoli del Bernino dicono che il credito di questo sia preceduto da quello, quale sdegnato che la sua gloria fomenti la fortuna d'altri, e non la propria si è partito dal Bernino, et ha messo casa da sua posta procurando occasione de lavori da far vedere, che lui è quello che ha fatto quei lavori che sono tanto stimati»<sup>8</sup>.

Finelli inizia dunque la sua carriera di artista indipendente e, con la mediazione di Pietro da Cortona e del Cavalier d'Arpino, realizza statue e ritratti per chiese e per importanti personaggi quali Marcello Sacchetti e il Cardinal Montalto.



Grazie al suo precedente soggiorno napoletano, ricevette anche incarichi per due statue destinate alla Cappella del Tesoro della cattedrale di San Gennaro e, in virtù del suo talento come ritrattista, dal viceré di Napoli, Manuel de Fonseca y Zuñiga conte di Monterrey, ebbe l'incarico di realizzare il ritratto suo e della moglie a figura intera. Nel 1634 decise dunque di trasferirsi nella capitale del vicereame. Il viceré gli assegnò alcune stanze nel Palazzo reale, in modo che lo scultore potesse lavorare con comodità alle due statue-ritratto e in modo tale che lui e la moglie potessero andare «spesso a vederlo lavorare per una strada segreta, che gli serviva per cagione favorevole di dimestichezza, e familiarità»<sup>10</sup>.

Qui, stando ancora alla biografia di Passeri, la vita di Finelli si colora di dettagli che, pur toccando marginalmente la storia dell'arte conosciuta, rivelano interessanti episodi che coinvolgono artisti ed eventi storici. Le importanti commissioni che lo scultore aveva ricevuto provocarono l'ira e la «gelosia» dell'architetto e scultore Cosimo Fanzago. Questi, in quanto autore della Cappella del Tesoro nella quale le statue andavano collocate, si era sentito defraudato di quella commissione. Decise pertanto di tendere un agguato a Finelli, allo scopo di spaventarlo e indurlo a tornare a Roma.

«Stabilì dunque col mezzo di Ascenso Funsaga suo figlio, che professava il mestiere di Tagliacantoni<sup>11</sup> di mettergli paura, ed incontrato un giorno il Finelli da questo smargiasso si vide provocato con bravate, e con minacce con dirgli, che se non se ne fosse ritornato presto a Roma, che l'averia passata in Napoli con poca sodisfazione»<sup>12</sup>.



Tuttavia la protezione garantitagli dal viceré permise a Finelli di continuare indisturbato il suo lavoro e la sua carriera. Ottenne così un'altra importante commissione: la realizzazione di tredici statue da «gettarsi» in bronzo per la Cappella del Tesoro di Napoli. Dopo aver modellato le statue, fece venire da Roma il fonditore Domenico Guidi per la loro fusione ma, terminata la prima della serie, venne meno il finanziamento da parte dei Deputati del Tesoro. La rivolta di Masaniello, infatti, aveva dirottato le risorse della città; in quella situazione ribaltata, riferisce il biografo, lo stesso «capo popolo in quel disordine, ordinò a Giuliano che mettesse in opera le dette figure, ma avendo inteso, che restavano imperfette per mancamento del denaro, quel generoso garzoncello gli diede di quella che lepidamente chiamava sua propria borsa, mille e cinquecento ducati, coi quali



si rinettarono, e si esposero al loro luogo»<sup>13</sup>. Il capopopolo in quello stesso frangente, prima di essere ucciso il 16 luglio 1647, aveva del resto commissionato anche un altro monumento scultoreo, l'*Epitaffio* con i Capitoli sanciti dal viceré duca d'Arcos e i rivoltosi, a Cosimo Fanzago<sup>14</sup>.

La rivolta di Masaniello, uno degli episodi più noti nella storia della città partenopea e immortalata in pittura già negli anni immediatamente successivi<sup>15</sup>, vede dunque coinvolti i due artisti un tempo nemici. Un coinvolgimento per il quale, anni dopo,



15b

Finelli finì accusato di aver collaborato con i rivoltosi fondendo per loro numerosi pezzi di artiglieria. L'accusa, contenuta in una lettera anonima indirizzata all'ambasciatore di Spagna a Roma, dove lo scultore era tornato a lavorare dal 1652, non ebbe conseguenze «perché le lettere cieche appresso li Signori Grandi

non veggono mai la fine bramata»<sup>16</sup>. Tuttavia Finelli non sopravvisse che pochi giorni a questa «offesa».

Nell'opera di questo ancora poco noto artista, i dettagli hanno fatto la differenza.

---

#### NOTE

<sup>1</sup> G. Passeri, *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma morti dal 1641 al 1673*, presso Gregorio Settari librajo al Corso, Roma 1772, p. 256.

<sup>2</sup> Gianlorenzo Bernini e Giuliano Finelli, *Apollo e Dafne*, dettaglio, 1621-25, Roma, Galleria Borghese.

<sup>3</sup> J. Montagu, *Bernini Sculptures Not by Bernini*, in *Gianlorenzo Bernini: New Aspects of His Art and Thought*, a cura di I. Lavin, 1985, pp. 26, 37; eadem *La scultura barocca romana. Un'industria barocca dell'arte*, Allemandi, Milano 1991, pp. 104-106. D. Dombrowski, *Giuliano Finelli. Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Lang, Frankfurt am Main, 1997.

<sup>4</sup> Discordi sono i pareri degli storici dell'arte circa la paternità dell'opera, se di Bernini con la partecipazione di Finelli per i dettagli dell'abito o se del solo Finelli. Vedi A. Bacchi, «L'arte della scultura non habbi mai havuto homo pari a questo». *La breve gloria romana di Giuliano Finelli*, in *Marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, Giunti, Firenze, 2009, p. 141.

<sup>5</sup> Montagu, *Bernini Sculptures ...*, cit., p. 26.

<sup>6</sup> Gianlorenzo Bernini e Giuliano Finelli, *Busto di Maria Barberini Duglioli*, 1626-1627, dettaglio, Parigi, Musée du Louvre.

<sup>7</sup> «Si trattenne qualche anno sotto il comando del Cavalier Bernini, dal quale non aveva altro pagamento delle sue lunghe, ed incessanti fatiche, che di dodici scudi il mese, e la tavola colla stanza; del che viveva malissimo sodisfatto». Passeri, op. cit., pp. 257-258.

<sup>8</sup> A. Bacchi, op. cit., p. 137. La lettera venne pubblicata da M. Heimbürger Ravalli, *Architettura, scultura e arti minori nel barocco italiano. Ricerche nell'Archivio Spada*, Olschki, Firenze, 1977, p. 77.

<sup>9</sup> Giuliano Finelli, *Ritratto del Cardinale di Montalto* (Alessandro Damasceni Peretti), Berlino, Bode-Museum.

<sup>10</sup> Passeri, op. cit., p. 274.

<sup>11</sup> Il tagliacantoni era lo sgherro che si vantava delle sue bravate sostenendo di tagliare i cantoni delle case con la sua spada. [www.etimo.it](http://www.etimo.it).

<sup>12</sup> Passeri, op. cit., p. 282.

<sup>13</sup> Ivi, pp. 283-284. E. Manocchio, *Il gran teatro del Barocco a Napoli: un palcoscenico per Finelli*, in *San Gennaro patrono delle arti*, a cura di S. Causa, Napoli, Art'em, 2015, pp. 12-31.

Il sarcasmo con cui Passeri fa intendere che i denari non appartenevano a Masaniello è tutto in quel «lepidamente».

<sup>14</sup> F. Lofano, *Comportamenti di artisti durante la rivolta napoletana del 1647-1648. Problemi e riflessioni*, in *I pittori del dissenso. Giovan Benedetto Castiglione, Andrea De Lione, Pier Francesco Mola, Pietro Testa, Salvator Rosa*, Roma 2014, pp. 161-184. Gli *Epitaffi* di Fanzago vennero demoliti nel 1652 per volontà del viceré conte d'Oñate.

<sup>15</sup> Una delle rappresentazioni più note è quella che si deve al pittore romano Michelangelo Cerquozzi e conservata nella Galleria di Palazzo Spada a Roma (fig. a) mentre in quella di Micco Spadaro si vede, al centro della piazza del mercato, l'*Epitaffio* di Fanzago (fig. b).

<sup>16</sup> Passeri, op. cit., p. 268.