

# ***Studia Ligustica***

***Collana di studi on line per l'approfondimento delle tematiche interdisciplinari  
riguardanti la storia, le arti e la bibliografia della Liguria***

---

**4**

---

Fausta Franchini Guelfi

***L'iconografia delle opere di Jacopo Antonio Ponzanelli:  
didattica della devozione e suggestioni emotive  
del theatrum sacrum barocco***



---

**Biblioteca Franzoniana 2013**

**ISBN 978-88-98246-03-8**

La recente catalogazione delle opere dello scultore carrarese Jacopo Antonio Ponzanelli (Carrara 1654 – Genova 1735)<sup>1</sup>, formatosi nella bottega genovese di Filippo Parodi, ha dimostrato come l'artista, nel lungo corso della sua attività, prima come allievo e poi come principale collaboratore del maestro, abbia elaborato in un personale, raffinatissimo linguaggio, le suggestioni della grande scultura del barocco romano, nella particolare accezione, proposta dalle opere genovesi di Pierre Puget, di una grazia raffinata nella trattazione pittorica del rilievo e di una suggestione emotiva di gesti e atteggiamenti improntati a dolcezza e tenerezza, più che di una grandiosità dimostrativa e di una risonante e persuasiva eloquenza. Una scelta stilistica che appare totalmente in consonanza con i più aggiornati sviluppi della cultura figurativa a Genova fra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento, anche in riferimento alla pittura degli artisti di Casa Piola, da Domenico a Paolo Gerolamo Piola a Gregorio De Ferrari, personalità protagoniste del rinnovamento artistico a Genova in questo momento storico<sup>2</sup>, con le quali, come è stato dimostrato, il Parodi e il Ponzanelli furono in stretto contatto a volte anche nella fase della progettazione dei loro gruppi scultorei, elaborati sulla base di disegni forniti dagli amici pittori<sup>3</sup>.

E' proprio lo stretto rapporto con la pittura a chiarire come la "via genovese" della scultura barocca sia caratterizzata da un'impostazione e da finalità essenzialmente decorative, in accordo con le intenzioni di una committenza tesa all'autocelebrazione sia nel *theatrum sacrum* delle chiese sia nel "magnifico apparato" dei suoi palazzi e dei suoi giardini. La scultura – dal marmo al legno, dallo stucco ai fragili materiali degli apparati effimeri – si inserisce dunque in quel *continuum* decorativo che, con la pittura ad affresco e su tela, i tessuti, gli argenti e le ceramiche, non svolge un discorso direttamente dimostrativo, ma tende al totale coinvolgimento emotivo dello spettatore con le suggestioni di una scenografica teatralità<sup>4</sup>. In questo contesto sia gli elementi di arredo come i rivestimenti in marmi policromi, gli altari e le balaustrate di cappelle e presbiterii, sia le immagini emergenti come i ritratti e i gruppi scultorei,

---

<sup>1</sup> F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli scultore architetto decoratore*, Fosdinovo 2011.

<sup>2</sup> Per citare soltanto i più importanti testi di riferimento: E. Gavazza, *Lo spazio dipinto. Il grande affresco genovese nel '600*, Genova 1989; M. Newcome Schleier, *Gregorio De Ferrari*, Torino 1998; E. Gavazza, L. Magnani, *Pittura e decorazione a Genova e in Liguria nel Settecento*, Genova 2000; A. Toncini Cabella, *Paolo Gerolamo Piola e la sua grande Casa genovese*, Genova 2002; D.Sanguineti, *Domenico Piola e i pittori della sua "casa"*, Soncino 2004, 2 voll.

<sup>3</sup> D'ora in poi per tutto quanto riguarda le opere del Ponzanelli : F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli*, cit. (con bibliografia precedente).

<sup>4</sup> F. Franchini Guelfi, *I motivi conduttori di una cultura di decorazione: gli orientamenti degli artisti, le richieste dei committenti*, in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Genova 1988, pp. 215 - 227.

costituiscono il fulcro espressivo di una scenografia seducente, orchestrata nel colore dei marmi e nelle calcolate fonti di luce a produrre una mozione degli "affetti" della quale artisti e committenti erano ben consapevoli. "Muovono (non si può negare) le statue quantunque immobili e gli onorevoli marmi han forza di intenerire i cuori quando ben anche fossero di marmo" : questa splendida definizione degli "effetti" emotivi della statuaria barocca, scritta da padre Massimiliano Deza nel suo *Ragionamento* (1674 – 1675) sul nuovissimo Albergo dei Poveri di Genova, testo voluto e approvato dal fondatore Emanuele Brignole, ben esprime questo concetto con un linguaggio tipicamente barocco, anche per la presentazione dell'ambiente dell'Albergo come "magnifico teatro"<sup>5</sup>.

In particolare la produzione scultorea del Ponzanelli e del suo maestro Filippo Parodi svolge un discorso strettamente connesso alla didattica della devozione, in rapporto ad una sensibilità religiosa nutrita dalle immagini così come dall'omiletica e dalla musica sacra. La percezione del divino attraverso i sensi<sup>6</sup> sostanzia la proposta delle sacre immagini come educazione alla devozione, sempre appoggiata dalla Chiesa e rafforzata in funzione antiluterana. Nel suo *Discorso intorno alle immagini sacre et profane* (1582) il cardinal Gabriele Paleotti indicava all'arte sacra un triplice scopo: "dilettare, insegnare, et muovere". Come la predicazione, anche la rappresentazione per immagini "tanto accresce la divotione, et compunge le viscere, che chi non lo conosce è di legno o di marmo"<sup>7</sup>: una suggestione emotiva che veicolava il coinvolgimento devozionale. Anche la presenza pervasiva della musica in chiese e oratori in una misura oggi impensabile, ma ben documentata dalle cronache del tempo, rafforzava la percezione delle immagini sacre portando "ad estasi d'amore l'anime fedeli"<sup>8</sup>. E' in questo contesto culturale, arricchito a Genova da una produzione artistica di straordinaria qualità in tutte le "arti" – pittura, scultura e arredo in marmo e in legno policromo, tessuti, argenti e

---

<sup>5</sup> Il *Ragionamento* è integralmente pubblicato in E. Parma Armani, *Pauperismo e beneficenza a Genova: documenti per l'Albergo dei Poveri*, in «Quaderni Franzoniani», I (1988), n.2, pp. 123 – 177. Le citazioni qui riprodotte sono alle pp. 155 – 156. Il Deza, che faceva parte della congregazione dei chierici regolari della Madre di Dio, scrisse questo testo su pressante richiesta del Brignole, che volle rappresentati in grandiose statue in stucco e in marmo i principali benefattori e finanziatori dell'Albergo.

<sup>6</sup> *Il sacro nell'arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, Atti del convegno (Genova 2007), a cura di L. Stagno, Recco 2009.

<sup>7</sup> Citato in P. Prodi, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, in «Archivio Italiano per la storia della pietà», III, 1965, ristampato come volume autonomo, Bologna 1984, p. 37.

<sup>8</sup> G. Stefani, *Musica barocca. Poetica e ideologia*, Milano 1974, p.11. La citazione è tratta dalla descrizione della celebrazione delle Quarantore dell'anno 1700 nella chiesa romana del Gesù. Importante anche G. Stefani, *Musica e religione nell'Italia barocca*, Palermo 1975.

ceramiche d'uso e di decorazione – che il Ponzanelli, spesso in collaborazione col maestro, allestisce rappresentazioni nelle quali le figure di santi, angeli e virtù cristiane comunicano, con gesti e atteggiamenti di suggestiva dolcezza, sensibili “affetti” devozionali, senza l'introduzione di alcuna variazione iconografica, anzi per mezzo di immagini ben note alla tradizione figurativa e perfettamente riconoscibili da parte dei riguardanti. La stessa linea seguita dal suo coetaneo Anton Maria Maragliano (1664 – 1739), creatore anch'egli, con i suoi gruppi in legno policromo, di una nuova scultura sacra sulla base delle antiche iconografie<sup>9</sup>, nella necessità di un'agevole e immediata lettura delle immagini, corredate da attributi e caratteri ben riconoscibili. Così per la cappella di Nostra Signora del Carmine nella chiesa genovese di San Carlo, dove pochi anni prima Filippo Parodi aveva collocato la grande *Madonna col Bambino* [fig. 1 >>], Jacopo Antonio nel 1680 poneva sul fastigio dell'altare le figure dei fondatori dell'Ordine dei Carmelitani Scalzi, i *Santi Teresa d'Avila* e *Giovanni della Croce*, composti nel gesto più tipico a rappresentarli: Teresa nell'atteggiamento dell'estasi, accentuato dal panneggio sconvolto, Giovanni nell'esibizione di una grande croce che sembra uscirgli dal cuore, ambedue con le labbra aperte a proclamare, attraverso i loro scritti, la gloria del nuovo ordine riformato [figg. 2-3 >>].

Nel 1692 il Ponzanelli si impegnava a scolpire altre due figure per il coronamento di un altare: l'“Humiltà” e la “Purità” per l'altar maggiore della chiesa genovese di San Filippo Neri, a corredo della grande statua del santo eseguita dal carrarese Domenico Guidi [fig. 4 >>]. La denominazione delle due virtù è specificata nel documento d'impegno dell'artista, che molto probabilmente consegnò le opere nel 1695 o poco dopo. Se alla figura femminile della *Purezza* manca qualsiasi attributo (i gigli tradizionali, che accompagnano sempre la rappresentazione di San Filippo), forse perso in seguito alla ristrutturazione del fastigio operata pochi anni dopo, è invece ben visibile l'agnello in braccio all'*Umiltà*; ambedue le virtù guardano verso l'alto al cuore infiammato, emblema del santo. La scelta delle figure allegoriche appare sempre strettamente relazionata alla vita e soprattutto ai caratteri specifici della santità del personaggio rappresentato, ma lo scultore, che certo si avalse di collaudati manuali con la precisa descrizione delle allegorie, come *l'Iconologia* di Cesare Ripa nelle sue edizioni secentesche, si rivela in grado di modulare con diverse accentuazioni di significato e di linguaggio la stessa “figura”: l'*Umiltà* di San Filippo è una fanciulla che abbraccia un agnellino con un gesto di tenerezza, a sottolineare la personalità notoriamente affettuosa del santo [fig. 5 >>]. Ben diversa appare, come si vedrà, la stessa figura allegorica nel complesso scultoreo dedicato alla gloria di Sant'Antonio da Padova.

---

<sup>9</sup> D. Sanguineti, *Anton Maria Maragliano 1664 – 1739*, Genova 2012.

Si può affermare con sicurezza che, soprattutto nel caso della rappresentazione dei santi fondatori o di rilevante importanza degli Ordini Religiosi, le scelte iconografiche degli artisti furono indirizzate da personalità degli Ordini stessi: troppo importanti erano le potenzialità di comunicazione delle immagini deputate ad esprimere non solo la gloria dei santi ma anche quella delle istituzioni. Maggiori possibilità all'inventiva degli artisti era forse concessa nel caso di opere promosse da privati. Nel grandioso *Monumento funebre del Patriarca Francesco Morosini* eseguito fra il 1678 e il 1683 circa per la chiesa veneziana di San Nicola dei Tolentini da Filippo Parodi e dalla sua équipe, la celebrazione del vescovo è affidata alla dolcissima figura della *Carità*, scolpita dal Ponzanelli, e alla *Fama* che giunge in un turbinio di panneggi a scrivere su un drappo le lodi del defunto e a segnare la sconfitta del *Tempo*, incatenato ai suoi piedi [fig. 6 >>]. I tre disegni progettuali forniti da Gregorio De Ferrari al Parodi, due conservati al Gabinetto dei Disegni degli Uffizi e uno in collezione privata, presentano varianti compositive ma mantengono tre elementi evidentemente ritenuti fondamentali: la figura del defunto, la *Fama* trionfante e il *Tempo* vinto. Nel progetto definitivo, per ora non rintracciato, fu aggiunta la *Carità*, virtù ben consona alla missione pastorale del prelado. Ma anche in questo caso, come si vedrà, l'accentuazione posta dal Ponzanelli sull'aspetto dell'elargizione caritativa (l'affettuoso gesto dell'allattamento) [fig. 7 >>] è diversa da quella della *Carità* del complesso padovano di Sant'Antonio.

La realizzazione della *Gloria di Santa Marta* [fig. 8 >>], nell'abside della chiesa genovese dedicata alla santa, coinvolse nell'ultimo decennio del Seicento il Parodi e il Ponzanelli nell'elaborazione di un *theatrum sacrum* nel quale l'esperienza romana dei due artisti si rivela sia nel gruppo scultoreo della santa su nubi e angeli, eseguito dal Parodi sulla falsariga della *Santa Caterina in gloria* del berniniano Melchior Cafà nella chiesa romana intitolata alla santa, sia nella negazione dei limiti architettonici del catino absidale e della volta del presbiterio, che si aprono sul cielo fra nubi e angeli in volo. Con i recenti restauri sono state ripristinate tutte le aperture, dalle quali entra a illuminare la figura della santa una luce naturale che si fa luce divina: questo scenografico aprirsi dei cieli operato dal Ponzanelli con nubi e angeli in stucco che irrompono dall'alto vuole produrre "effetti" di devota meraviglia, memori delle recenti invenzioni berniniane ma anche visibili espressioni di quella immagine dell'interno chiesastico come anticipazione del Paradiso, che si trova nelle ammonizioni di mons. Francesco Bossio ai genovesi (1582) affinché gli edifici sacri della loro città vengano trasformati e decorati ad esaltare la gloria divina "come un cielo, dove si rappresentano...i patroni vostri celesti...un

paradiso, dove assistono i chori angelici..."<sup>10</sup>. La luce dunque, che si riflette sul bianco dei marmi e sull'oro degli stucchi decorativi e che, con un calcolo sapiente della diversa disposizione delle tre aperture, nei diversi momenti della giornata trasmette la percezione del divino in "lieta divozione, divota ammirazione"<sup>11</sup>, dove la funzione persuasiva dell'immagine è amplificata emozionalmente dalla suggestiva bellezza dell'apparato.

E' nella più importante delle imprese condotte da Filippo Parodi con la determinante collaborazione del Ponzanelli, che il "gran teatro" animato da statue recitanti di santi e di virtù raggiunge i massimi "effetti" finalizzati alla didattica della devozione. Dal 1689 al 1694, l'*équipe* del Parodi realizza lo straordinario complesso della Cappella delle Reliquie nella basilica padovana di Sant'Antonio<sup>12</sup>, con una grandiosa struttura architettonica in marmi policromi, che custodisce ed esibisce le più preziose reliquie del santo ed è coronata dalla gloria del santo stesso affiancato da angeli musicanti; davanti alla struttura, ad accompagnare il percorso dei fedeli nella venerazione delle reliquie, le statue a grandezza naturale dei *Santi Francesco e Bonaventura*, pilastri dell'Ordine Franciscano, e le raffigurazioni della *Fede*, dell' *Umiltà*, della *Penitenza* e della *Carità* [fig. 9 >>]. Queste figure sono chiaramente indicate nel dettagliatissimo contratto stipulato fra il Parodi e i Presidenti dell'Arca della basilica l'8 aprile 1689; tuttavia anche senza questa documentazione esse sarebbero perfettamente riconoscibili per i caratteri e gli attributi iconografici, ripresi dalla tradizione e dalla codificazione del trattato del Ripa, secondo un "meditato piano iconografico" certamente predisposto dalla committenza francescana<sup>13</sup>. Mentre i due santi sono raffigurati con gli attributi più tipici – *San Francesco* con le stigmate e il Crocifisso e *San Bonaventura* con il cappello cardinalizio e un gran libro aperto<sup>14</sup>

---

<sup>10</sup> La citazione è tratta dalla *Lettera al Serenissimo Duce, all'Illustrissima Signoria, al Clero, et Popolo di Genova*, datata 4 dicembre 1582 e pubblicata in *Synodi dioecesanæ et provinciales editæ atque ineditæ S.Genuensis Ecclesie accedunt Acta et Decreta Visitationis Francisci Bossii Episcopi Novariensis Ann. MDLXXXII*, Genuæ 1833, p. 509.

<sup>11</sup> B. Farinacci, *Relatione della Festa, & Apparato della chiesa di S.Agnese in Piazza Navona...in occasione del nuovo Aprimento di essa*, Roma 1672, citato in G. Stefani, *Musica e religione*, cit., p. 28. F. Franchini Guelfi, *Il Settecento. Theatrum sacrum e magnifico apparato*, in *La scultura a Genova*, cit., pp. 241 e segg.

<sup>12</sup> F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli: la scultura del "theatrum sacrum" barocco da Padova all'Europa*, in "Il Santo", LIII (2013), in corso di stampa.

<sup>13</sup> G. Bresciani Alvarez, *Il tardo barocco: l'opera di Filippo Parodi e di Giovanni Bonazza*, in *Le sculture del Santo di Padova*, a cura di G. Lorenzoni, Vicenza 1984, pp. 201 e segg.

<sup>14</sup> Bonaventura da Bagnoregio scrisse numerosi testi di teologia e di meditazione mistica e ascetica. Fu superiore dei Francescani e lo scopo principale della sua attività di scrittore fu il rafforzamento del giovane Ordine Franciscano, per il quale perfezionò le *Costituzioni* e stese la *Legenda Maior*, biografia ufficiale del fondatore Francesco. Ma significato fondante per la vita e il pensiero dell'Ordine ebbero

- le virtù, scelte a rappresentare i caratteri specifici della santità di Antonio ma anche a indicare le linee guida dell'Ordine, presentano particolari accentuazioni in queste direzioni. Ad esempio nella *Carità*, molto probabilmente scolpita dal Ponzanelli [fig. 10 >>], è assente il gesto tradizionale dell'allattamento, sostituito dall'esibizione di un cuore infiammato, simbolo dell'*Amor di Dio*, tanto da far supporre che in corso d'opera si sia deciso di formulare in modo diverso la tradizionale iconografia. E la bellissima *Umiltà* eseguita dal Parodi [fig. 11 >>], diversamente dalla leggiadra e rasserenante *Umiltà* del Ponzanelli in San Filippo Neri, è contrassegnata anch'essa dall'agnello ma stringe amorosamente la croce ed è incoronata di spine, ad esprimere una partecipazione tutta francescana alle sofferenze del Salvatore. Le figure fortemente patetiche dell'*Umiltà* e della *Penitenza*, che piange stringendo un fascio di rovi spinosi [fig. 12 >>], sono non a caso le figure centrali di questa scenografica composizione: il modello di santità proposto da Francesco e seguito da Antonio appare profondamente segnato da accenti penitenziali.

Ancora diverso, infine, il discorso svolto dall'apparato scultoreo, interamente eseguito dal Ponzanelli fra il 1696 e il 1703, per la cappella di San Diego nella chiesa genovese della Santissima Annunziata del Vastato. Qui la pala d'altare con i miracoli del santo, dipinta da Domenico Piola poco dopo il 1696, è affiancata dalle statue marmoree della *Speranza* e della *Carità* e sovrastata dalla *Fede* posta sul fastigio dell'altare in marmi policromi [fig. 13 >>]. Le due dolcissime figure della *Speranza* [fig. 14 >>] e della *Carità* [fig. 15 >>] sono fra i più alti raggiungimenti della scultura del Ponzanelli: il loro atteggiarsi in un movimento sottolineato dall'andamento turbinoso del panneggio, la trasformazione degli attributi iconografici – l'ancora della *Speranza* e i putti della *Carità* – in elementi vivi ed espressivi, i volti dall'intensa connotazione emotiva - teso verso l'alto in muta attesa quello della *Speranza*, chino a sorridere soavemente al bambino addormentato quello della *Carità* – trasmettono una forte suggestione di "affetti devoti" nella tenerezza degli sguardi e, nella figura della *Carità*, nella dolcezza degli abbracci [fig. 16 >>]. Le membra morbidissime dei due putti, l'abbandono del piccolo addormentatosi durante la poppata sopra il seno scoperto della madre, la stretta del bimbo più grande che di aggrappa alle vesti di lei: contatti sensuali e delicatissimi, rapporti affettivi espressi nella straordinaria sensibilità del rilievo marmoreo, a trasmettere un'amorosa partecipazione alle gioie divine<sup>15</sup>.

---

anche scritti come il suo *Itinerarium mentis in Deum*. La sua rilevanza come teologo e scrittore mistico e ascetico lo ha inserito fra i Dottori della Chiesa; viene sempre raffigurato con un libro. L. Di Fonzo, *Bonaventura da Bagnoregio*, in *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, coll. 239 e segg.

<sup>15</sup> A proposito della pittura (ma il discorso vale anche per la scultura barocca): L. Magnani, *Carezze. Immagini e conoscenza tattile del divino*, in *Il sacro nell'arte*, cit., pp.151 - 167.

# *Studia Ligustica*

---

4

---

Fausta Franchini Guelfi

***L'iconografia delle opere di Jacopo Antonio Ponzanelli:  
didattica della devozione e suggestioni emotive  
del theatrum sacrum barocco***

**apparato iconografico**



---

Biblioteca Franzoniana  
2013





**Figura 1** - Filippo Parodi – Jacopo Antonio Ponzanelli, *Cappella di Nostra Signora del Carmine*. Genova, Chiesa di San Carlo.

[torna al testo >>](#)



**Figura 2** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *Santa Teresa d'Avila*. Genova, Chiesa di San Carlo, Cappella di Nostra Signora del Carmine.



**Figura 3** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *San Giovanni della Croce*. Genova, Chiesa di San Carlo, Cappella di Nostra Signora del Carmine.

[torna al testo >>](#)



**Figura 4** - Domenico Guidi – Jacopo Antonio Ponzanelli, *Gloria di San Filippo Neri*. Genova, Chiesa di San Filippo Neri.

[torna al testo >>](#)



**Figura 5** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *L'Umiltà*. Genova, Chiesa di San Filippo Neri.

[torna al testo >>](#)



**Figura 6** - Filippo Parodi – Jacopo Antonio Ponzanelli, *Monumento funebre del Patriarca Francesco Morosini*. Venezia, Chiesa di San Nicola dei Tolentini.

[torna al testo >>](#)



**Figura 7** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *Monumento funebre del Patriarca Francesco Morosini*. Venezia, Chiesa di San Nicola dei Tolentini.



**Figura 8** - Filippo Parodi – Jacopo Antonio Ponzanelli, *Gloria di Santa Marta*. Genova, Chiesa di Santa Marta.

[torna al testo >>](#)





**Figura 9** - Filippo Parodi – Jacopo Antonio Ponzanelli, *Cappella delle Reliquie*. Padova, Basilica di Sant'Antonio.

[torna al testo >>](#)



**Figura 10** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *La Carità*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella delle Reliquie.

[torna al testo >>](#)



**Figura 11** - Filippo Parodi, *L'Umiltà*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella delle Reliquie.

[torna al testo >>](#)



**Figura 12** - Filippo Parodi, *La Penitenza*. Padova, Basilica di Sant'Antonio, Cappella delle Reliquie.

[torna al testo >>](#)



**Figura 13** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *Cappella di San Diego*. Genova, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato.

[torna al testo >>](#)



**Figura 14** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *La Speranza*. Genova, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Diego.

[torna al testo >>](#)



**Figura 15** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *La Carità*. Genova, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di san Diego.

[torna al testo >>](#)



**Figura 16** - Jacopo Antonio Ponzanelli, *La Carità*. Genova, Chiesa della Santissima Annunziata del Vastato, Cappella di San Diego.

[torna al testo >>](#)



## Referenze fotografiche

---

Le fotografie qui riprodotte sono state tutte eseguite da Antonio Cozza per F. Franchini Guelfi, *Jacopo Antonio Ponzanelli scultore architetto decoratore*, Fosdinovo 2011.

Il contributo è stato sottoposto in forma anonima ad almeno un referente. I nomi di coloro che hanno contribuito al processo di peer review sono inseriti nell'elenco pubblicato in calce.

---

---

**Fausta Franchini Guelfi**

*L'iconografia delle opere di Jacopo Antonio Ponzanelli: didattica della devozione e suggestioni emotive del theatrum sacrum barocco*

**Jacopo Antonio Ponzanelli, Filippo Parodi, Genova, scultura in marmo, XVII secolo, iconografia, devozione**

---

**Copyright© Fausta Franchini Guelfi, 2013**

**ISBN 978-88-98246-03-8**

Pubblicazione: <https://www.fondazionefranconi.it/studia-ligustica-4-2013/>  
maggio 2013

**Biblioteca Franzoniana, Genova**

**E' consentita la citazione di parti del testo previo indicazione della fonte per esteso, incluse le pagine di riferimento; non è consentito l'utilizzo delle immagini senza l'autorizzazione dell'autore e dell'editore.**

## ***Studia Ligustica***

---

Fondata e diretta da **Claudio Paolucci**

## ***Comitato scientifico***

---

**Carlo Bitossi**, Università degli Studi di Ferrara; **Fulvio Cervini**, Università degli Studi di Firenze; **Silvano Giordano**, Pontificia Università Gregoriana, Roma; **Annaclara Palau Cataldi**, Royal Holloway, Università di Londra; **Claudio Paolucci**, Biblioteca Franzoniana, Genova; **Giovanna Rosso Del Brenna**, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; **Graziano Ruffini**, Università degli Studi di Firenze.

## ***Referee Board***

---

**Maria Pia Alberzoni**, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; **Marco Bologna**, Università degli Studi di Milano; **Maria Paul Davies**, University of Reading; **Cesare de Seta**, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Teòfanès Egido**, Universidad de Valladolid; **Marcello Fagiolo**, Centro studi sulla cultura e l'immagine di Roma; **Cosimo Damiano Fonseca**, Accademia dei Lincei; **Fausta Franchini Guelfi**, Università degli Studi di Genova; **Luigi Gambarotta**, Università degli Studi di Genova; **Jane Garnett**, Oxford University; **Massimo Carlo Giannini**, Università degli Studi di Teramo; **George L. Gorse**, Pomona College, Claremont; **Antoine-Marie Graziani**, Université de Corse Pascal Paoli; **Mina Gregori**, Accademia dei Lincei; **Ramòn Gutiérrez**, Centro de Documentacion de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires; **Rosa Lòpez Torrijos**, Universidad de Alcalà (Madrid); **Filippo Lovison, b.**, Pontificia Università Gregoriana; **Gennaro Luongo**, Università di Napoli Federico II; **Lauro Magnani**, Università degli Studi di Genova; **Flavia Matitti**, Accademia di Belle Arti di Firenze; **Stéphane-Marie Morgain, ocd**, Institut catholique de Toulouse; **Stefano F. Musso**, Università degli Studi di Genova; **Giovanni Muto**, Università degli Studi di Napoli Federico II; **Giovanni Otranto**, Università degli Studi di Bari; **Alberto Petrucciani**, Università degli Studi di Roma La Sapienza; **Vito Piergiovanni**, Università degli Studi di Genova; **Gervase Rosser**, Oxford University; **Rodolfo Savelli**, Università degli Studi di Genova; **Lorenzo Sinisi**, Università degli Studi Magna Grecia di Catanzaro; **Maria Luisa Tàrraga Baldò**, Instituto de Historia, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); **Alan Touwaide**, Smithsonian Institution, Washington D.C.; **Consuelo Varela**, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (Madrid); **Danilo Zardin**, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano; **Gabriella Zarri**, Università degli Studi di Firenze; **Michael F. Zimmermann**, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt.

## ***Segreteria scientifica, editing***

---

**Andrea Lavaggi**, Biblioteca Franzoniana, Genova