

Marmora et Lapidea

Rivista annuale del CISMaL

Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapis



7 - 2026



FONDAZIONE FRANZONI ETS

TUTTE LE STATUE PARTONO DA ROMA

**SCULTURA BAROCCA TRA
CENTRO E PERIFERIA 1630-1750**

Atti del Convegno di Studi

**Roma, Palazzo Caetani
12-13 febbraio 2026**

a cura di Adriano Amendola e Cristiano Giometti

ISSN 2724-4229 [online]

ISBN 9791280779229

Arti Grafiche Francescane srls



Marmora et Lapidea

anno VII

2026



Tutti i testi pubblicati in *Marmora et Lapidea* sono vagliati, secondo le modalità del “doppio cieco” (double blind peer review), da non meno di due lettori individuati nell’ambito di un’ampia cerchia internazionale di specialisti.

All published articles are double-blind peer reviewed at least by two referees selected among high-profile scientists, in great majority belonging to foreign institutions.

Progetto grafico: Andrea Lavaggi

© I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati in tutti i Paesi.

© 2026, FONDAZIONE FRANZONI ETS

Via dei Giustiniani 11/3 - 16123 Genova

MARMORA et LAPIDEA

Rivista annuale del CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo

ISSN 2724-4229 [online]

Numero monografico anno VII (2026): ISBN 9791280779229

Claudio Paolocci, *direttore responsabile*

Contatti: segreteria@fondazionefranzoni.it

Sito web: <https://www.fondazionefranzoni.it/marmora-et-lapidea>



INDICE

Adriano Amendola, Cristiano Giometti

Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto pag. 9

Scultura tra contesti e narrazioni

Angela Orlandi

Economia e società a Roma (secoli XVI-XVIII) » 15

Anna D'Ambrosio

Vedere, passando da Roma a Napoli. Percorsi, soste ed emergenze nella letteratura odepórica moderna (con una proposta di datazione del Busto di Urbano VIII di Bernini) » 29

Alessandra Rodolfo

«La nova augusta scala marmorea coperta di finissimi stucchi»: la proficua collaborazione fra Giacinto Ferrari “stuccatore di palazzo” e Michelangelo Simonetti nel Museo Pio Clementino » 55

Giuseppina Merola

«Una profusione di marmi, stucchi e dorature». Il cantiere barocco della cappella di Sant'Isidoro a Frascati » 77

Vittoria Brunetti

Una «divota statua» carrarese a Montefiascone » 95

Problemi tecnici e forme della sperimentazione

Giuliano Colicino

«Vedere e rivedere e potendo comprare. Sculture e trasporti tra Montecassino, Boville Ernica e Ferentino » 121

Antonio Marras

Committenze e maestranze nei monumenti funebri della Tuscia e del Reatino: alcuni casi di studio » 143

Antonio Russo

- In variate proporzioni. Architettura e scultura a Roma tra Cinque e Seicento* » 167

Adriano Amendola

- Convenzione e invenzione: nuove considerazioni su Pompeo Ferrucci e Ippolito Buzio tra centro e periferia* » 191

L'importanza dei committenti

Francesco Federico Mancini

- Un cardinale, un vescovo, un ordine religioso e un artista: Leonard Chailleau (Leonardo Scaglia) tra Provenza, Umbria e Marche (con un soggiorno a Roma)* » 225

Chiara Carpentieri

- Le «Are dei Sacrifici antichi» dal Pantheon al Cortile delle Statue. Nuovi documenti sui piedistalli per la vasca di porfido vaticana* » 249

Maria Celeste Cola

- Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano. Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi* » 275

Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Nord Italia)

Daniele Sanguineti

- Filippo Parodi: la consistenza dei soggiorni romani e il riutilizzo dei modelli tra Genova e Venezia* » 297

Giuseppe Dardanello

- Filippo Juvarra. Modelli per l'iconografia della scultura* » 319

Donato Salvatore

- Un contesto barocco a Torino e un'immagine della città* » 355



Non solo Roma: altri centri della scultura barocca (Sud Italia)

Gianluca Forgione

Il Cristo velato e la scultura barocca romana » 377

Elisa Acanfora

*Roma-Napoli-Province: circolazioni di modelli
e questioni metodologiche* » 399

Filippo Aruanno

Nuove aggiunte a Nicola Fumo tra Basilicata, Puglia e Nuovo Mondo ... » 425

La diffusione dei modelli romani

Paolo Coen

*Sculture di Gian Lorenzo Bernini nel diciottesimo secolo: le prospettive
degli 'intendenti' romani e di alcuni viaggiatori e residenti britannici* » 451

Cristiano Giometti

Da Ponte Sant'Angelo a Ronciglione: modelli berniniani in periferia » 473

Antonello Ricco

Modelli romani in Terra Santa: un Crocifisso 'vivo' tra Algardi e Bernini ... » 497

Teresa Leonor M. Vale

*Il Re, ma anche ambasciatori, aristocratici e prelati: la committenza
portoghese di scultura barocca romana tra Seicento e Settecento* » 519

Grégoire Extermann

*Francesco Moratti (1669-1719), uno scultore padovano
tra Roma e Montecassino* » 543

Carla Mazzarelli

*Algardi in viaggio: intorno al Crocifisso Alamandini da Roma a Bologna,
da Bologna a Roma e la sua ricezione (XVII-XIX secolo)* » 577



Tutte le statue partono da Roma. Forme e metodi a confronto

Il volume raccoglie gli interventi presentati nel convegno *Tutte le statue partono da Roma: scultura barocca tra centro e periferia (1630-1750)*, svoltosi a Roma presso la Fondazione Camillo Caetani il 12 e 13 febbraio 2026. L'incontro si colloca all'interno delle attività del progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750: Knowledge and Engagement. Census and Digital Atlas of the Lazio Provinces and the Border Areas*, di cui il convegno, preceduto da *workshops* svolti presso gli atenei di Firenze e di Salerno, ha rappresentato una occasione di restituzione pubblica dei risultati della ricerca e, al tempo stesso, un momento di confronto con studiosi della produzione artistica barocca nelle sue molteplici dimensioni storiche, sociali e culturali.

Il progetto è scaturito dall'esigenza di affrontare in maniera sistematica un ambito della storia dell'arte ancora solo parzialmente esplorato: la diffusione della scultura barocca nello Stato della Chiesa tra i primi decenni del Seicento e la metà del secolo successivo, partendo dall'attuale regione Lazio e indagando anche le aree geografiche di confine con Toscana, Umbria, Abruzzo e Campania. Se la storiografia ha da tempo riconosciuto a Roma un ruolo centrale nello sviluppo della scultura europea del XVII secolo – grazie alla presenza di artisti di straordinaria statura, basti citare Gian Lorenzo Bernini o Alessandro Algardi, e alla concentrazione di grandi cantieri promossi dalla committenza pontificia, ecclesiastica e aristocratica – rimane ancora da approfondire con maggiore ampiezza e sistematicità il modo in cui modelli, linguaggi e pratiche operative elaborati nel contesto romano si siano diffusi e trasformati nei territori circostanti, generando a loro volta opere nuove.

Nel corso degli ultimi decenni gli studi sulla scultura barocca hanno conosciuto un significativo vigore e rinnovamento metodologico. Accanto alle tradizionali ricerche attributive e monografiche, l'attenzione degli studiosi si è progressivamente estesa ai contesti di produzione, alle reti di bottega, alle dinamiche della committenza e ai processi di circolazione delle opere. In questa prospettiva la scultura appare sempre più come il risultato di un sistema complesso di relazioni, in cui la sua realizzazione coinvolge una pluralità di attori – artisti, assistenti, scalpellini, fonditori, trasportatori, intermediari, committenti – e presuppone l'esistenza di infrastrutture materiali e organizzative capaci di sostenere la produzione e la diffusione delle sculture.

È proprio in questo senso che Jennifer Montagu ha proposto la felice espressione di "industria dell'arte" per descrivere le realtà produttive della scultura romana del

Seicento: un sistema articolato e altamente specializzato in grado di far fronte a una domanda crescente di opere destinate all'Urbe e a numerose città e piccoli borghi dell'Italia e dell'Europa.

All'interno di queste dinamiche Roma svolse indubbiamente un ruolo di primo piano. La città costituiva il principale laboratorio di sperimentazione formale e il luogo in cui si concentravano i grandi protagonisti della scultura barocca, non solo i già citati Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, con Andrea Bolgi, François Duquesnoy e Giuliano Finelli, ma la generazione successiva composta da artisti di vaglia come Ercole Ferrata, Antonio Raggi, Domenico Guidi, Giuseppe Mazzuoli, fino a quelle degli scultori attivi agli inizi del XVIII secolo, quali Camillo Rusconi, Lorenzo Ottoni, Bernardino Cametti e Filippo della Valle, tra gli altri. Le loro botteghe, spesso strutturate come vere e proprie officine, divennero centri di formazione e di produzione dai quali uscivano modelli destinati a essere replicati, adattati e diffusi in contesti geografici anche molto lontani.

Tuttavia, se la centralità di Roma è un dato acquisito, resta ancora da comprendere pienamente in che modo questo sistema produttivo si articolasse sul territorio e quali dinamiche regolassero la diffusione delle opere e dei modelli al di fuori del contesto urbano. Il titolo scelto per il convegno *Tutte le statue partono da Roma* allude volutamente a questa centralità, ma intende al tempo stesso problematizzarla. Più che descrivere un processo lineare di irradiazione dal centro verso la periferia, contesti sui quali hanno riflettuto Carlo Ginzburg ed Enrico Castelnuovo, esso suggerisce infatti di interrogarsi sulle molteplici modalità attraverso cui le opere scultoree venivano concepite, realizzate, trasportate e installate nei diversi contesti territoriali. Altrettanto frequentemente i modelli elaborati a Roma venivano reinterpretati da artisti attivi nei contesti locali, dando luogo a fenomeni di adattamento e di rielaborazione che contribuiscono a definire la specificità di una grammatica formale più vernacolare, ovvero intesa nell'accezione poetica di linguaggio colorito e caratteristico di una comunità, volto alla semplicità espressiva ma, al tempo stesso, ad assumere un tono riconoscibile e identitario. La periferia non appare dunque soltanto come un luogo di ricezione passiva dei modelli romani, ma anche come uno spazio di mediazione culturale e di produzione artistica dotato di una propria autonomia.

Il progetto PRIN *Peripheral Baroque Sculpture 1630-1750* ha inteso proprio indagare queste dinamiche; l'area geografica si è rivelata particolarmente significativa poiché al centro di una fitta rete di località che, nel corso del Seicento e della prima metà del Settecento, furono teatro di importanti iniziative artistiche promosse da ordini religiosi, famiglie aristocratiche e municipalità.

Uno degli obiettivi principali della ricerca è stato compiere un censimento sistematico delle opere scultoree barocche presenti in questi territori, seguendo le principali direttrici viarie, con particolare attenzione alla loro collocazione originaria, alle

vicende conservative e ai contesti di committenza. Tale lavoro di ricognizione ha costituito la base per la costruzione di un atlante digitale (<https://peripheralbaroque.unifi.it/>), pensato come uno strumento di ricerca e di divulgazione capace di integrare dati storico-artistici, documentari e geografici. Il suo sviluppo, consentito dal Laboratorio LiEC dell'Università degli Studi di Firenze, e il progressivo avanzamento nell'implementazione, da parte delle due unità di ricerca, e il suo utilizzo ha consentito di sviluppare nuove modalità di analisi e di visualizzazione dei dati, rendendo possibile una lettura più dinamica delle relazioni tra opere, artisti, botteghe e luoghi di produzione. La dimensione cartografica dell'atlante permette, ad esempio, di ricostruire le traiettorie della circolazione delle sculture, di individuare le aree di maggiore concentrazione delle commissioni e di mettere in relazione i diversi centri produttivi che partecipavano al sistema della scultura barocca.

In questo contesto il convegno ha rappresentato un momento di verifica e di apertura del progetto verso la comunità scientifica e un più ampio uditorio di appassionati, reso possibile dalla Fondazione Camillo Cateani e dal suo Presidente Antonio Rodinò di Miglione. L'incontro è stato concepito come uno spazio di confronto su alcune delle principali questioni che emergono dallo studio della scultura barocca in rapporto ai contesti territoriali e alle dinamiche della produzione artistica. I contributi presentati sono stati organizzati attorno ad alcune linee tematiche che riflettono altrettanti ambiti di indagine, e introdotti dalla *keynote lecture* affidata a Tomaso Montanari, che ha analizzato l'invio di opere di Gian Lorenzo Bernini destinate a illustri committenti internazionali, aprendo così a quel fenomeno della diffusione del barocco romano in questo specifico caso amplificato anche dalla cospicua produzione di traduzioni a stampa delle invenzioni del maestro¹.

Una prima sezione, dedicata alla *Scultura tra contesti e narrazioni*, propone uno sguardo sulla scultura barocca legato ai contesti sociali e culturali nei quali le opere furono prodotte e percepite. I contributi qui raccolti di Angela Orlandi, Anna D'Ambrósio, Alessandra Rodolfo, Giuseppina Merola e Vittoria Brunetti, mostrano infatti come la comprensione della scultura tra Sei e Settecento richieda di considerare non soltanto le opere e i loro autori, ma anche le dinamiche della committenza e il tessuto economico, le condizioni materiali dei cantieri del Museo Pio Clementino, della cappella di Sant'Isidoro a Frascati e la Cattedrale di Montefiascone, e le modalità attraverso cui le opere furono descritte e interpretate nelle fonti contemporanee e dai viaggiatori stranieri.

¹ Il video della *keynote lecture* di Tomaso Montanari è disponibile *on line* all'indirizzo web <https://peripheralbaroque.unifi.it/attivita-e-pubblicazioni>, 12 febbraio, parte 1, 11:20/57:00.

La seconda parte, dedicata a indagare *Problemi tecnici e forme della sperimentazione*, ha affrontato alcuni aspetti che caratterizzarono la produzione scultorea tra Sei e Settecento, affidando gli affondi a Giuliano Colicino, Antonio Marras, Antonio Russo e Adriano Amendola.

In particolare, sono emerse le modalità di trasporto e circolazione delle sculture e le pratiche commerciali nella diffusione delle opere, nonché il rapporto tra architettura e scultura generando soluzioni compositive innovative, non ultima l'importanza del restauro di opere antiche e moderne che ha evidenziato il ruolo di Pompeo Ferrucci, quale autore del completamento della bozza della prima versione del *Cristo della Minerva*, oggi a Bassano Romano.

La terza sezione è stata incentrata sull'*Importanza dei committenti*, figure fondamentali nel definire i programmi scultorei e nel determinare le scelte iconografiche e stilistiche. L'analisi delle strategie di autorappresentazione delle *élites* ecclesiastiche e aristocratiche consente di comprendere meglio le motivazioni che stanno alla base delle commissioni e di ricostruire le reti di relazioni che collegavano i centri periferici all'Urbe. I saggi di Francesco Federico Mancini, Chiara Carpentieri e Maria Celeste Cola analizzano alcuni aspetti di questo complesso fenomeno attraverso casi di studio esemplari che vedono coinvolti lo scultore Leonard Chail-leau, attivo tra Provenza, Umbria e Marche con un soggiorno a Roma, le famiglie Albani e Ruspoli.

La quarta e la quinta sezione sono state dedicate agli altri centri produttivi con particolare attenzione ai processi di adattamento e di trasformazione dei linguaggi figurativi. In questa prospettiva sono intervenuti Daniele Sanguineti per il contesto genovese, Giuseppe Dardanello e Donato Salvatore per quello di Torino, mentre Gianluca Forgione, Elisa Acanfora e Filippo Aruanno si sono concentrati sulla scultura prodotta a Napoli e le propaggini del Vicereame, giungendo a toccare persino il Nuovo Mondo. Venezia è stata rappresentata al convegno dall'intervento di Maichol Clemente incentrato su Tommaso Rues, contributo non presente agli atti.

L'ultima sezione, dedicata alla *diffusione dei modelli romani*, ha inteso analizzare le modalità attraverso cui le invenzioni scultoree si propagarono in ambiti geografici diversi, grazie al mercato dell'arte, alla mobilità degli artisti e alle reti della committenza internazionale. Paolo Coen, Cristiano Giometti, Antonello Ricco, Teresa Leonor Vale, Grégoire Extermann e Carla Mazzarelli hanno esaminato da diversi punti di vista la ricchezza e la polifonia di questo fenomeno che ha coinvolto aree geografiche più prossime all'Urbe come Ronciglione e Montecassino fino ad arrivare in Terrasanta e al massiccio invio di sculture romane in Portogallo.

Gli studi raccolti in questo volume speciale di *Marmora et Lapidea*, grazie al sostegno della Fondazione Franzoni di Genova e all'entusiastica adesione del Direttore Claudio Paolucci, restituiscono la ricchezza e la varietà delle prospettive emerse

nel corso del convegno. Attraverso l'analisi di casi di studio specifici, di contesti territoriali o di problematiche più generali, i contributi offrono nuovi elementi per comprendere la complessità dei rapporti tra centro e periferia nella produzione artistica barocca. Nel loro insieme essi mostrano come la diffusione della scultura romana non possa essere interpretata soltanto come un fenomeno di irradiazione unidirezionale, ma debba essere letta piuttosto come il risultato di una rete dinamica di relazioni, scambi e adattamenti. Il volume rappresenta dunque una prima tappa di un percorso di ricerca più ampio, auspicabilmente destinato a svilupparsi con future ricerche in territori ancora da indagare. La progressiva costruzione dell'atlante digitale e l'ampliamento del censimento delle opere consentiranno infatti di approfondire la conoscenza di questo patrimonio e di aprire nuove prospettive di studio sulla geografia culturale della scultura barocca.

Se il titolo del convegno evoca provocatoriamente l'idea che "tutte le statue partano da Roma", i saggi qui raccolti mostrano come la realtà storica sia molto più articolata: le opere viaggiano, i modelli si trasformano, gli artisti si spostano e le periferie diventano a loro volta luoghi di elaborazione e di produzione scultorea.

È proprio nell'analisi di queste dinamiche che si coglie uno degli aspetti più fecondi del progetto *Peripheral Baroque Sculpture* e, più in generale, sulla circolazione delle forme artistiche nell'età moderna.

Adriano Amendola e Cristiano Giometti



Maria Celeste Cola

**Modelli tardo barocchi nel primo Settecento romano.
Carlo Rainaldi e Giuseppe Riccardi**

Abstract ITA

Il contributo prende in esame la diffusione dei modelli tardobarocchi nell'Alto Lazio attraverso l'opera dello scultore berniniano Giuseppe Riccardi, che tra il 1720 e il 1721 replicò nella collegiata di Vignanello la magnifica *Gloria* progettata da Carlo Rainaldi per la tribuna della chiesa romana di Santa Maria in Campitelli. Dopo aver attentamente studiato la grande macchina romana ideata da Rainaldi e realizzata come noto da Melchiorre Cafà – che eseguì il modello in cera – ed Ercole Ferrata che proseguì il lavoro dopo l'improvvisa scomparsa dello scultore maltese, Gazzale ne eseguì una versione rifacendosi a quel modello già notoriamente studiato da Carlo Fontana, il quale nel 1674 ne aveva offerto la sua magnifica rivisitazione nell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina.

Abstract ENG

This paper examines the diffusion of late Baroque models in Upper Lazio through the work of the Bernini-inspired sculptor Giuseppe Riccardi, who, between 1720 and 1721, replicated the magnificent *Gloria* designed by Carlo Rainaldi for the tribune of the Roman church of Santa Maria in Campitelli in the collegiate church of Vignanello. After carefully studying the great Roman machine conceived by Rainaldi and realized, as is known, by Melchiorre Cafà, who made the wax model, and Ercole Ferrata, who continued the work after the Maltese sculptor's sudden death, Gazzale executed a version based on the model already famously studied by Carlo Fontana, who in 1674 had offered his magnificent reinterpretation of it in the high altar of the church of Santa Maria in Traspontina.

Parole chiave

Barocco nell'Alto Lazio, Carlo Rainaldi, chiesa di Santa Maria in Traspontina, collegiata di Vignanello, Ercole Ferrata, Giuseppe Riccardi, Melchiorre Cafà, modelli tardo barocchi

Copyright © 2026 The Author(s). Open Access.

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-mc-cola-modelli-tardo-barocchi-700>

Distributed under the terms of the Creative Commons Attribution **CC BY 4.0**

A vent'anni dalla scomparsa di Gian Lorenzo Bernini (1680), si inaugurava a Roma, per volere di Clemente XI Albani (reg. 1700-1721), l'imponente cantiere scultoreo di San Giovanni in Laterano. All'impresa, che cadeva nel primo anno di pontificato dell'Albani e nell'anno giubilare in corso, erano state riservate misure eccezionali, prese di comune accordo tra il pontefice e il cardinale Benedetto Pamphilj, arciprete della basilica.

Per il progetto, che prevedeva com'è noto il completamento delle nicchie borrominiane della navata con la serie degli Apostoli, erano state messe in campo risorse ingentissime che oltre al coinvolgimento diretto del pontefice avevano visto la partecipazione di influenti sostenitori esterni. Per procedere più speditamente nei lavori ma soprattutto per assicurare una linea stilistica omogenea alla serie e mantenere il controllo sull'operato degli artisti era stata creata dall'Albani una apposita commissione composta dal Pamphilj, da monsignor Curzio Origo, da Orazio Albani, fratello minore di papa Clemente XI e dal conte Giulio Bussi. Al suo interno erano stati chiamati ad assumere un ruolo di primo piano Carlo Fontana e Carlo Maratta che avrebbero coordinato il lavoro degli artisti fornendo egli stessi i disegni agli scultori. L'eccessiva rigidità delle regole, tesa ad assicurare omogeneità e uniformità stilistica all'impresa, aveva aperto la strada ad una vera e propria contestazione. Il dissenso evidenziava una insofferenza patita ormai da tempo dagli scultori a Roma che, dopo le grandi imprese berniniane del colonnato di San Pietro e di Ponte Sant'Angelo, avevano visto sempre più spesso affidare la direzione dei lavori a quei pittori in grado di garantire il lavoro grazie a botteghe ben collaudate. Il tentativo di imporre un allineamento al classicismo non aveva di fatto impedito che gli esempi berniniani continuassero ad esercitare la loro influenza sui giovani artisti¹ richiamati a quei modelli dalla stessa Accademia di San Luca che sul finire del secolo non aveva esitato ad indicarli tra i soggetti dei concorsi; nel 1694 la scelta era ricaduta sul celebre *Abacuc* della cappella Chigi e due anni dopo, quando Giuseppe Ghezzi onorava Bernini nel volume dato alle stampe in occasione dei cento anni dell'Accademia (1696)², erano stati proposti la *Santa Teresa* di Santa Maria della Vittoria e il *Daniele* di Santa Maria del Popolo. Nel 1706 era stata la volta del deposito di Urbano VIII nella Basilica vaticana mentre nel 1709 erano state suggerite le figure della *Verità* e della *Carità* del sepolcro di Alessandro VII.

¹ A. Bacchi, A.-L. Desmas, *La fortuna di Bernini nella scultura del Settecento*, in *Bernini*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Borghese 1 novembre 2017- 4 febbraio 2018), a cura di A. Bacchi, A. Coliva, Milano, Officina Libraria, 2017, pp. 333-348.

² G. Ghezzi, *Il centesimo dell'anno M.DC.XCV. celebrato in Roma dall'Accademia del disegno essendo prencipe il signor cavalier Carlo Fontana architetto*, In Roma nella stamperia di Gio. Francesco Buagni, 1696, p. 26.

Quando ancora nel 1741 Michelangelo Slodtz presentava la sua prova per l'ammissione in Accademia si confrontava con il gruppo berniniano della *Santa Teresa trafitta da un cherubino* restituito magistralmente nell'ovale in terracotta offerto come di consueto in dono. Di fatto, la virata classicista imposta da papa Albani sin dall'inizio del suo pontificato non aveva distratto gli artisti da quelle straordinarie invenzioni del barocco romano che avevano continuato ad esercitare una forte influenza sino agli anni Quaranta del XVIII secolo³.

All'inizio del Settecento quei modelli erano stati esportati con successo nei feudi dell'intero Stato pontificio restaurati ed ampliati secondo i principi di una nuova politica feudale. Affidati alla regia dei maggiori architetti dell'Urbe ed esemplati sull'organizzazione dei cantieri romani gli antichi feudi cinquecenteschi erano stati rinnovati da scultori, stuccatori e intagliatori che replicarono, spesso in stucco forte, gli esempi romani di maggiore successo.

Il caso della committenza Ruspoli nel feudo di Vignanello offre in questo senso un esempio significativo. Sin dal 1705 quando Francesco Maria Ruspoli (1672-1731) aveva assunto le redini del casato l'antico feudo farnesiano di Vignanello era stato interessato da ingenti lavori di restauro. Nel 1710, al termine delle vaste opere che ridefinirono l'impianto urbanistico del borgo, si era dato inizio all'abbattimento della chiesa duecentesca antistante il castello ricostruito in due fasi; una prima guidata tra il 1710 e il 1713 da Giovan Battista Contini (1642-1723), ed una seconda diretta tra il 1720 e il 1725 da Giovan Battista Gazzale (1680-ca.-1739)⁴. Nel 1721 quando il Gazzale⁵, riceveva un primo acconto per «l'avanzamento della fabbrica della nuova chiesa»⁶ iniziavano i lavori di decorazione affidati ad alcuni degli stuc-

³ L. Simonato, *Bernini scultore: il difficile dialogo con la modernità*, Milano, Electa, 2018; I. Benincampi, *Postille sulla fortuna settecentesca di Bernini. Alcuni inediti disegni di Sant'Andrea al Quirinale*, in «The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni», 20 (2025), pp. 153-162.

⁴ Su Giovan Battista Contini, si vedano F.P. Fiore, *Francesco e Giovan Battista Contini*, in «Ricerche di storia dell'arte», 1-2 (1976), pp. 197-210; S. Pascucci, *Contini Giovan Battista*, in *In Urbe architectus. Modelli Disegni Misure. La professione dell'architetto Roma 1680-1750*, catalogo della mostra (Roma, Museo Nazionale di Castel Sant'Angelo 12 dicembre 1991- 29 febbraio 1992), a cura di B. Contardi, G. Curcio, Roma, Argos, 1991, pp. 341-344; A. Del Bufalo, *Giovan Battista Contini e la tradizione del tardomanierismo nell'architettura tra '600 e '700*, Roma, Edizioni Kappa, 1982; H. Hager, *Contini Giovan Battista*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* [DBI], 28 (1983), pp. 515-522.

⁵ Su Giovan Battista Gazzale, si vedano M. Curti, *Giovan Battista Contini, Carlo Buratti e Giovan Battista Gazzale nei piani per Vignanello*, in «Biblioteca e società», IX (1990), pp. 3-11; A.M. Pacelli, *Gazzale Giovan Battista*, in DBI, 52 (1999), pp. 755-756.

⁶ Archivio Apostolico Vaticano [AAV], Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 73, cc. non num., alle date del 13 giugno, 21 agosto e 30 settembre 1721.

catori più in voga in quegli anni a Roma. Tra loro Gregorio Ruggeri⁷ cresciuto nella casa di Carlo Fontana a Campo Carleo accanto al padre Giovanni (1665-1729) allievo diretto di Gian Lorenzo Bernini⁸, Paolo Bernascone⁹ appartenente ad una nota famiglia di stuccatori comaschi che aveva iniziato a lavorare accanto al padre Giuseppe attivo nei principali cantieri borrominiani, in primis a San Carlino alle Quattro Fontane, oltreché nella villa del Bel Respiro¹⁰, e Carlo Pacenti¹¹ a capo di una affermata bottega in piazza Scandenberg¹² che divulgava a più riprese i modelli romani; dalla decorazione della chiesa di San Giovanni Battista a Poggio Mirteto (1709-1713)¹³ alla cattedrale di Civita Castellana dove nel 1745 lavorava insieme a Giovan Battista Maini negli stucchi dell'altare della Madonna della Luce¹⁴. Accanto a loro lo scultore Giuseppe Riccardi (doc. 1702-1750) che si era anch'egli confrontato con le grandi imprese berniniane prendendo parte nel 1702 alla decorazione

⁷ Il 25 agosto 1722 Ruggeri firmava il contratto per la realizzazione degli stucchi delle quattro cappelle della chiesa, vedi AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 21, fasc. 45. Cfr. M. Grattarola, A.M. Pacelli, V. Pacelli, *Il romanzo di una chiesa. L'insigne Collegiata di S. Maria della Presentazione a Vignanello. Committenza, Artisti, Artigiani*, Vibo Valentia, Paprint, 2025, pp. 423-425.

⁸ Su Ruggeri, si veda T. Manfredi, *Contributo sulla formazione e sull'attività romana di Giovanni Ruggeri*, in «Arte lombarda», 113/115 (1995), pp. 117-121.

⁹ Il 19 settembre 1721 il Bernasconi firmava il contratto per gli stucchi della «Tribuna, Cappellone, cappelle e porte» della chiesa: AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 20, ins. 49; cfr. Grattarola, A.M. Pacelli, V. Pacelli, *Il romanzo*, cit., pp. 409-411.

¹⁰ C. Giovannone, *Stuccatori ticinesi e barocco romano: Giuseppe Bernasconi e soci nel cantiere borrominiano di San Carlino alle Quattro Fontane. Rilettura tecnica delle fonti documentarie*, in *Stucchi e stuccatori ticinesi tra XVI e XVIII secolo. Studi e ricerche di conservazione*, a cura di A. Felici, G. Jean, Firenze, Nardini, 2020, pp. 95-118.

¹¹ Il 5 gennaio 1722 Carlo Pacenti firmava il contratto per i lavori di stucco della facciata della chiesa: AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 20, fasc. 52; cfr. Grattarola, A.M. Pacelli, V. Pacelli, *Il romanzo*, cit., pp. 412-414.

¹² R. Randolfi, *Parrocchia dei Santi Vincenzo e Anastasio*, in «Studi sul Settecento Romano», 21 (2005), pp. 438, 441 nota 17; 445, 448 nota 26.

¹³ Y. Primarosa, *La committenza artistica della Compagnia della Misericordia di Poggio Mirteto tra Sei e Settecento: Plautilla Bricci, Michelangelo Cerruti, Gaspare Serenario, Alessandro Specchi*, in «Studi sul Settecento Romano» 28 (2012), pp. 138, 140, 142, 147 nota 24, 152, 154-155.

¹⁴ Sull'intervento di Pacenti a Civita Castellana, si vedano S. Perissinotti Rossi, *Opere inedite, nuovi documenti e notizie su Giovan Battista Maini*, in «Studi sul Settecento Romano», 17 (2001), pp. 61-94.

del colonnato della Basilica Vaticana con la grande statua di *Sant'Anastasio*¹⁵ e partecipando più tardi alla decorazione dell'attico della Basilica Lateranense con il *San Gregorio Nazianzeno* (1735)¹⁶.

La ricca documentazione d'archivio ed in particolare il carteggio tra l'architetto e Francesco Maria Ruspoli consentono di ripercorrere in maniera dettagliata l'esecuzione e delle opere del Riccardi all'interno della Collegiata e il ruolo del committente nella scelta dei modelli.

Il 28 luglio 1720 Giovan Battista Gazzale scriveva a Francesco Maria riferendogli che stava cominciando a pensare al disegno dell'altare maggiore preannunciandogli che di lì a poco avrebbe inviato a Roma i disegni con due o tre alternative per la Gloria [fig. 1]¹⁷. L'impegno era mantenuto dall'architetto che il 9 settembre spediva i disegni annunciando la realizzazione di un modellino ligneo¹⁸ che gli avrebbe mostrato volentieri per discutere eventuali aggiustamenti¹⁹. La soluzione proposta dal Gazzale, convinto che lo spazio della tribuna non fosse sufficiente ad accogliere un altare magnifico così come era desiderato dal Ruspoli, non dovette convincere Francesco Maria che il 3 dicembre tornava a scrivere all'architetto consigliandolo, in maniera repentina, di «Vedere l'altare maggiore di Campitelli e se verrà consimile o più grande quello di Vignanello - Misurare la tribuna di Campitelli e se sia simile quella di Vignanello»²⁰ [fig. 2]. Il suggerimento era dunque quello di studiare attentamente il progetto di Rainaldi per la tribuna di Santa Maria in Campitelli e di realizzarne una replica a Vignanello. Francesco Maria conosceva del resto bene quella chiesa dove era stata sepolta sua madre Anna Maria Corsini, e dove i cugini Capizucchi da cui nel 1678 egli aveva ereditato il titolo ed il cognome avevano le più antiche sepolture a terra oltre alla celebre cappella [fig. 3] fatta edificare e decorare dal cardinale Raimondo Capizucchi tra il 1691 e il 1699 [fig. 4]. Dopo aver attentamente studiato la grande macchina della

¹⁵ V. Martinelli, *Le statue berniniane del colonnato di San Pietro*, Roma, De Luca Editore, 1987, pp. 119, 225.

¹⁶ F. Franzini, *Roma antica, e moderna o sia nuova descrizione Di tutti gl'Edifici antichi, e Moderni Sagri, e profani della città di Roma*, Roma, Appresso Gregorio Roiseco, 1765, p. 432; V. Hyde Minor, *Passive Tranquillity; the sculpture of Filippo della Valle*, Philadelphia, American Philosophical Society, 1997, p. 286 che pubblica il pagamento all'artista.

¹⁷ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lettere di Vignanello*, vol. 61, alle date del 28 luglio e 19 agosto.

¹⁸ *Ivi*, alla data del 9 settembre.

¹⁹ *Ivi*, alla data del 15 settembre.

²⁰ *Ivi*, alla data del 3 dicembre 1720.

Gloria ideata da Rainaldi e realizzata come noto da Melchiorre Cafà che eseguì il modello in cera ed Ercole Ferrata che proseguì il lavoro dopo l'improvvisa scomparsa dello scultore maltese, Gazzale modificava la proposta iniziale rifacendosi a quel modello già notoriamente studiato da Carlo Fontana che 1674 ne aveva offerto la sua magnifica rivisitazione nell'altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina [fig. 5] grazie all'abilità di Leonardo Retti che realizzava un vero e proprio capolavoro²¹. Francesco Maria sapeva del resto di non avere più a che fare con il più talentuoso Giovan Battista Contini ma con un architetto «di campagna», all'occorrenza suo dispensiere, che andava guidato e accompagnato nonostante il tirocinio accanto a Contini che gli aveva aperto lo sguardo sulla cultura tardo-barocca. È nota del resto la formazione di Contini sotto Gian Lorenzo Bernini e il suo legame con lo scultore che come ricorda Baldinucci aveva assistito in punto di morte²² e del quale conservava in casa un ritratto di lui «di stampa tirato su tela con cornicetta nera» menzionato nell'inventario dei suoi beni²³.

Approvato il progetto, spettò al Gazzale la scelta dello scultore che come riferiva al Ruspoli in una lettera del 27 maggio 1721 egli aveva incontrato a Roma, a Trastevere, dove il Riccardi risiedeva, concordando le linee generali dell'opera²⁴. Lo scultore si impegnava, qualora gli fosse stata accordata la commissione dal Ruspoli di eseguire gratuitamente uno o più modelli; in caso contrario egli avrebbe preteso gli emolumenti per i soli bozzetti²⁵.

Firmato il contratto, nel maggio del 1722 riceveva i primi acconti per il lavoro accettato con soddisfazione²⁶. Recatosi a Vignanello il 23 di giugno «per riconoscere il sito per l'ornato da farsi nel altar maggiore» il 27 di quello stesso mese lo scultore

²¹ F. Amendolagine, F. Bulfone Gransinigh, A. Kader Moussalli, *Architettura e arte plastica di Carlo Fontana e Leonardo retti nell'altare maggiore di Santa Maria in Traspontina: un connubio perfetto*, in *Carlo Fontana 1638-1714 Celebrato Architetto*, atti del convegno di studi a cura di G. Bonaccorso, F. Moschini (Roma, Accademia Nazionale di San Luca 22-24 ottobre 2014), Roma, edizioni Accademia Nazionale di S. Luca, 2017, pp. 381-386.

²² F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682, p. 63.

²³ Archivio di Stato di Roma [ASR], 30 Notai capitolini, Uff. 18, vol. 411, cc. 579-635, notaio Vincenzo Fasciamontes, citato in H. Hager, *Contini Giovan Battista*, in *DBI*, 28 (1983), pp. 515-522.

²⁴ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lettere di Vignanello*, vol. 61, alla data del 27 maggio 1721.

²⁵ *Ivi*, alla data del 31 maggio 1721.

²⁶ Archivio Storico del Banco di Santo Spirito [ASBI], *Libri Mastri di Roma*, registro 159, alla data del 1 maggio 1722: «E.mo Francesco Maria Ruspoli. A dì 1 maggio [1722] scudi sessanta di moneta à Giuseppe Riccardi scudi 60»; *ivi*, alla data del 23 luglio 1722: «E.mo Francesco Maria Ruspoli. A dì 23 luglio [1722] scudi centocinquanta di moneta à Giuseppe Riccardi scudi 150».

firmava il contratto di allogazione dell'opera ampiamente descritta e valutata in ogni sua parte nel documento notarile²⁷.

Il lavoro che poté iniziare solo dopo l'arrivo dei modelli a Vignanello nel settembre di quell'anno²⁸ procedette speditamente e il 24 ottobre come riferiva il Gazzale al Principe «il Riccardi à abbozzati diversi altri cherubini, con nuvoli e raggi, et adesso sta abbozzando il putto volante laterale che resta di fianco alla corona, e dimani credo che l'havverà terminato, poi metterà mano all'Angeloni»²⁹. Il 15 dicembre l'opera era pressoché ultimata e Gazzale poteva riferire al Ruspoli che lo scultore «à calato l'ultimo ponte della macchina, si che adesso si comincia a godere del bel tabernacolo in su terminata, e fa una bella comparsa, decorosa e ricca»³⁰.

Il successo era stato assicurato, oltreché dal modello, dall'abilità del Riccardi nell'uso dello stucco che offriva, in particolare negli apparati decorativi, la possibilità di esaltare in misura maggiore rispetto al marmo la tridimensionalità delle figure come mostrano i due grandi angeli che sostengono il baldacchino. Senza un reale punto d'appoggio sia orizzontale che verticale essi si mostrano a prima vista come indipendenti dalla complessa struttura architettonica chiusa a cuspide da una corona imperiale utilizzata costantemente come noto negli apparati funebri e già tradotta in architettura stabile nell'altare della Traspontina. Aspetti non secondari nella ripresa del progetto di Rainaldi erano stati poi l'uso della luce derivata da una fonte nascosta, come del resto in Santa Maria in Campitelli, secondo una strategia pienamente barocca di illuminazione che desta maggiore stupore e meraviglia nella percezione complessiva dell'opera³¹ e il rapporto con la musica nella stretta correlazione spaziale e spirituale con l'organo della controfacciata [fig. 6] realizzato dall'intagliatore Girolamo Corpi su progetto del Gazzale che bene cono-

²⁷ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 20, fasc. 40: «quale ornato forma l'Altare Maggiore di detta Chiesa composto con due Angeloni di palmi 17 l'uno che fingano reggere il Tabernacolo, altro putto volante che cala sopra il frontespizio d'altezza palmi 8 in circa, due mezzi putti aggrappati dall'altro lato del Tabernacolo con n. otto teste di cherubini grandi all'doppio del naturale e altre otto teste più piccole di mezzo rilievo dui altri Putti Scherzanti che fingano reggere il quadro della Beatissima Vergine in mezzo al Tabernacolo, la corona che fa finimento sopra detto Tabernacolo, la cornice intagliata intorno a detto quadro, il Tabernacolo di quattro colonne scannellate con suoi Capitelli, basamento, base e frontespizio, il campo sopra e sotto le suddette figure, e Tabernacolo con i suoi nuvoli e raggi».

²⁸ *Ivi*, fasc. 23.

²⁹ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Lettere di Vignanello*, vol. 61, alla data del 24 ottobre 1721.

³⁰ *Ivi*, vol. 61, alla data del 21 dicembre 1721.

³¹ Per una lettura completa dell'opera, si rinvia a G.C. Argan, *Santa Maria in Campitelli*, in «Commentari», 11 (1960), pp. 74-86.

sceva gli interessi musicali di Francesco Maria³², gli allestimenti teatrali di Contini per il Ruspoli come pure certamente le musiche dello stesso Rainaldi raffinato e colto compositore.

Nel giugno del 1723 la grande macchina era completata e i doratori Giuseppe Calamari e Giovanni de Angelis potevano firmare i contratti per il lavoro di doratura³³. Il successo dell'altare maggiore della Collegiata aveva assicurato al Riccardi una nuova commissione. Nel 1723 grazie all'intervento di Alessandro Ruspoli, primicerio della Santissima Trinità dei Pellegrini [fig. 7], lo scultore era stato chiamato a realizzare in quella chiesa il monumento funebre di Alessandro Raimondi³⁴ ancora fortemente ispirato alla poetica berniniana.

Nel 1726 Giuseppe Riccardi era nuovamente coinvolto nella Collegiata di Vignanello dove eseguiva per volere di Francesco Maria il monumento funerario del cardinale Galeazzo Marescotti cui il Ruspoli aveva già reso omaggio in vita commissionando nei primi mesi del 1706 allo scultore Lorenzo Ottoni (1658-1736) un suo ritratto in busto realizzato in marmo bianco [fig. 8].

Progettato da Giovan Battista Gazzale e collocato sul lato sinistro della cappella dedicata a Giacinta Marescotti [fig. 9], alla quale il Cardinale era particolarmente devoto, il monumento venne iniziato nel dicembre del 1726, quando, come emerge dai mandati dei Libri Mastri, Giuseppe Riccardi riceveva un primo acconto di cento scudi per la realizzazione del «Bassorilievo in ovato rappresentante il Ritratto dell'Eminentissimo Marescotti con la sua cornice di giallo antico» che campeggia al di sopra del sarcofago³⁵. I tempi e le modalità di esecuzione dell'opera sono descritti in due lunghi conti presentati dallo scultore al computista di Casa Michele Falichi³⁶.

³² Sulla committenza musicale di Francesco Maria, il rinvio è a U. Kirkendale, *The Ruspoli documents on Handel*, in «Journal of the American Musicological Society», XX (1967), pp. 221-245; Eadem, *Handel with Ruspoli: new documents from the Archivio Segreto Vaticano, december 1706 to december 1708*, in «Studi musicali», 32 (2003), pp. 301-348; da ultimo Eadem, *Georg Friedrich Händel, Francesco Maria Ruspoli e Roma*, revisione di W. Kirkendale e traduzione di G. Monari, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2017.

³³ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Vignanello*, vol. 21, fasc. 39.

³⁴ F. Salamone, *Il monumento funebre ad Alessandro Raimondi nel complesso della Santissima Trinità dei Pellegrini*, in «Studi sul Settecento Romano», 15 (1999), pp. 223-225.

³⁵ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Libri Mastri di Roma*, vol. 3, c. 974r.

³⁶ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 85, c. non num., alle date del 9 aprile 1727, «Conto di Giuseppe Riccardi Scultore per la medaglia della Chiara memoria del cardinale Marescotti fu saldato d'ordine al sudetto in scudi 100»; AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Libri Mastri di Roma*, vol. 4, anni 1728-1731, c. 269r; AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 92, c. non num., alla data del 25 settembre 1729.

La prima delle parti ad essere ideata fu dunque il ritratto in marmo statuario del Cardinale inserito in una cornice ovale di giallo antico foderata di peperino e collocata al centro del sepolcro³⁷. Come di frequente, l'esecuzione del ritratto era stata preceduta dalla creazione di un modello in creta nel quale il presule era raffigurato «con le mani giunte in atto di orare». Approvato da Francesco Maria, il modello era terminato nel luglio del 1726 e conservato in una cornice ovale realizzata dall'intagliatore Valentino Consalvi³⁸.

Il modello per il ritratto del Cardinale era stato desunto, come annota il Riccardi nella *Nota* dei suoi lavori, da «da un Ritratto in tela», probabilmente quello eseguito da Antonio David (1698-1750) tra il 1709 e il 1720³⁹ menzionato nell'inventario dei dipinti del Ruspoli stilato nel 1731 da Marco Benefial⁴⁰.

Entro il 1729, Giuseppe Riccardi realizzava l'intero ornato del deposito in stucco⁴¹, descritto nel lungo conto dei lavori che prevedevano l'esecuzione della figura della *Fama* che solleva il medaglione con il ritratto del Marescotti e l'arme della Casa posta sotto l'urna in marmo nero. Costruito sullo sfondo di un ricco drappeggio, ad emulazione dei drappi berniniani, a rapida memoria quello del monumento Raggi in Santa Maria sopra Minerva (1647), il monumento rievoca uno schema figurativo ampiamente utilizzato dagli allievi di Bernini. Nello studio delle fonti rainaldiane, il Gazzale doveva certamente conoscere il monumento funerario del cardinale Carlo Bonelli (1670) progettato da Rainaldi [fig. 10] nella stessa chiesa domenicana della Minerva⁴². Grazie al connubio ormai perfetto con gli allievi di Ferrata, Leonar-

³⁷ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Libri Mastri di Roma*, vol. 3, c. 974r: «Spese per il Deposito dell'Em.mo Marescotti fatto fare da S.E. in Vignanello dare a di 31 dicembre 1726 scudi 100 moneta buoni a Giuseppe Riccardi dovutogli per il Bassorilievo ovato rappresentante il Ritratto dell'E.mo Marescotti con sua cornice di giallo antico, e peperino dietro fatto per il deposito del medesimo scudi 100».

³⁸ *Ivi*, c. 946r, alla data del 23 luglio 1726: «scudi 2.55 a Giovanni De Angelis indoratore dovutogli di un suo conto di robba e fattura della svenatura alla cornice del modello del ritratto di gesso della chiara Memoria del cardinale Marescotti scudi 2.55»; *ivi*, c. 946r, alla data del 31 luglio 1726: «scudi 6.50 a Valentino Consalvi dovutogli per haver intagliato una cornice in ovato in cui è posto il Ritratto dell'E.mo Marescotti fatto di gesso scudi 6.50».

³⁹ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 48, c. non num. novembre 1709-febbraio 1710.

⁴⁰ M.C. Cola, *Gli Inventari della collezione Ruspoli: la quadreria settecentesca al suo vertice e l'allestimento nel palazzo al Corso*, in «Studi sul Settecento Romano», 26 (2010), p. 31, n. 118.

⁴¹ AAV, Archivio Ruspoli-Marescotti, *Giustificazioni di Roma*, vol. 92, c. non num, *Conto di Giuseppe Riccardi Scultore per Lavori fatti per il Deposito del Sig. Cardinale Marescotti Ch. Mem. nella Chiesa di Vignanello*.

⁴² Sul monumento Bonelli, il rinvio è a C. Giometti, *Nuovi contributi per Michel Maille scultore in marmo*, in «Prospettiva», 117-118 (2006), pp. 173-182.

do Retti, Filippo Carcani, Francesco Cavallini e Michele Maille, Rainaldi risolveva abilmente, grazie alle sue qualità di architetto e scenografo, il problema del ristretto spazio dell'atrio-vestibolo utilizzando la parete della porta.

Difficoltà simili si erano presentate al Riccardi nella Collegiata di Vignanello dove il vano ridotto in cui incassare il monumento Marescotti lo aveva inevitabilmente costretto ad un alleggerimento della struttura architettonica grazie agli elementi scultorei del drappo che fa da sfondo alla parete e allo sviluppo ascensionale della figura della Fama che solleva verso l'alto il busto clipeato.

Ispirato alle invenzioni di Rainaldi, il monumento realizzato dal Riccardi traduce i modelli scultorei tardo seicenteschi in un linguaggio più temperato e melodrammatico volto ad esaltare la spiritualità del Cardinale che volge lo sguardo verso la pala d'altare della cappella raffigurante *l'Estasi di Giacinta Marescotti*.





Fig. 1 Giuseppe Riccardi, *Gloria di angeli*, 1723, Vignanello, collegiata, altare maggiore.



Fig. 2 Carlo Rainaldi, Tribuna della chiesa di Santa Maria in Campitelli, 1667.

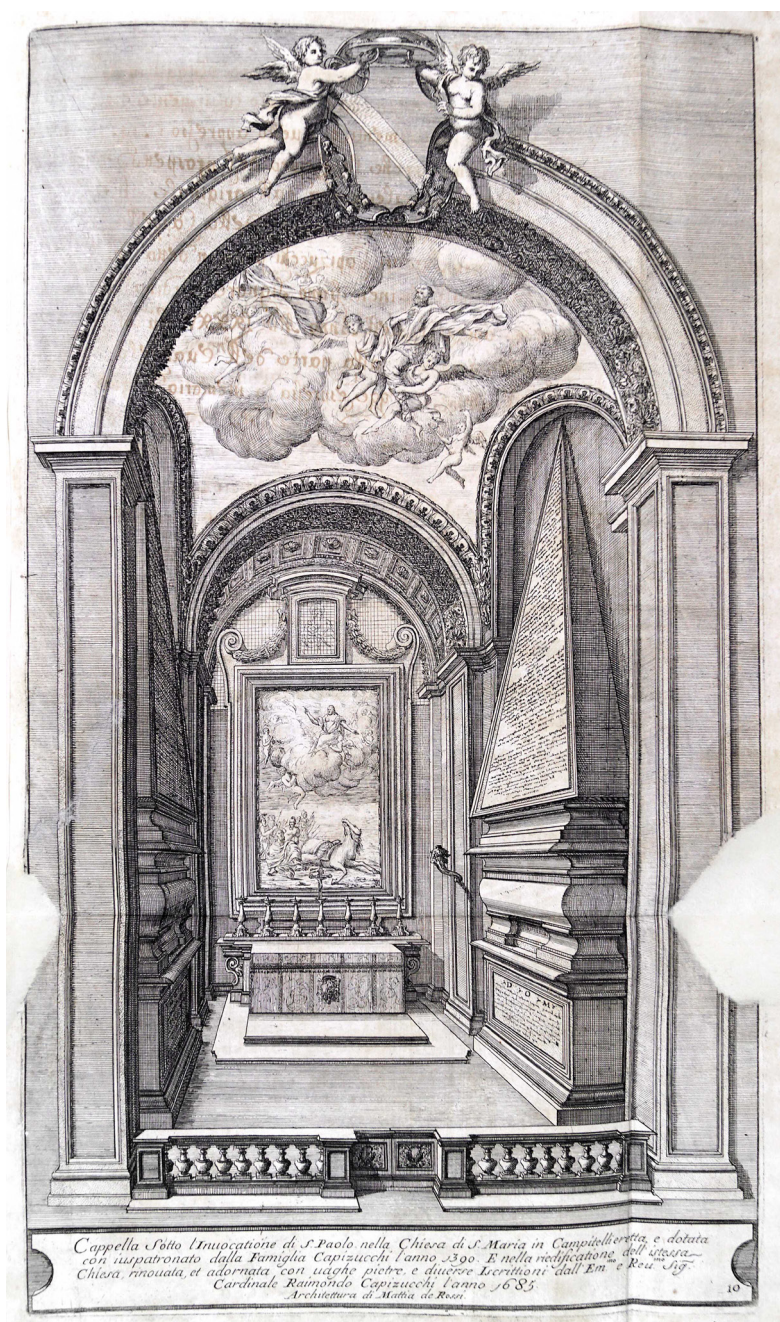


Fig. 3

La cappella Capizucchi in Santa Maria in Campitelli, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. Vitt. Em. 543.



Fig. 4

Arnold Westerhout da Giovan Battista Gaulli, 1681, *Ritratto del cardinale Raimondo Capizucchi*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale Vittorio Emanuele, ms. Vitt. Em. 543.



Fig. 5 Carlo Fontana, altare maggiore della chiesa di Santa Maria in Traspontina, 1674.



Fig. 6 Girolamo Corpi su disegno di Giovan Battista Gazzale, organo della Collegiata di Vignanello.



Fig. 7 Giuseppe Riccardi, *Monumento di Alessandro Raimondi*, Roma, SS.ma Trinità dei Pellegrini, 1723.



Fig. 8 Lorenzo Ottoni, *Ritratto del cardinale Galeazzo Marescotti*, Roma, collezione privata, 1706-1707.



Fig. 9

Giuseppe Riccardi, *Monumento funerario del cardinale Galeazzo Marescotti*, 1726-1729, Vignanello, Collegiata, cappella di Santa Giacinta Marescotti.



Carlo Rainaldi, *Monumento funerario del cardinale Carlo Bonelli*, Roma, Santa Maria sopra Minerva, 1670.

Fig. 10



PROFILO AUTRICE

Maria Celeste Cola

Dottore di ricerca in Storia dell'Arte presso l'Università di Roma "La Sapienza" dove ha insegnato Storia dell'Arte moderna, si occupa di storia del collezionismo e di committenza artistica con particolare riferimento a Roma tra Sei e Settecento.

Membro del Centro di Studi sulla cultura e l'immagine di Roma, fa parte del comitato editoriale della rivista "Studi sul Settecento Romano" fondata da Elisa Debenedetti. Dal giugno del 2007 collabora con l'attività di ricerca dell'*Institut européen d'histoire de la République des Lettres-Respublica Literaria* presieduto dal Prof. M. Jean Leclant e diretto dai Prof. M. Guillaume Metaayer e M. Francesco Solinas per il quale ha preso parte a diversi progetti tra cui gli ultimi dedicati all'ornamento in età moderna.

I suoi lavori sono apparsi nelle riviste "Studi sul Settecento Romano", "Bollettino d'Arte", "The Burlington Magazine", "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", "The Georgian Group Journal". Nel 2012 ha pubblicato la monografia *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento* (Roma, Gangemi editore) e nel 2018 *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico* (Roma, De Luca editori d'Arte).

PhD in Art History from the University of Rome "La Sapienza," where he taught Modern Art History, she specializes in the history of collecting and artistic patronage, with a focus on Rome between the 17th and 18th centuries.

A member of the Center for Studies on the Culture and Image of Rome, she is on the editorial board of the journal "Studi sul Settecento Romano," founded by Elisa Debenedetti. Since June 2007, she has collaborated with the research activities of the *Institut européen d'histoire de la République des Lettres-Respublica Literaria*, chaired by Professor M. Jean Leclant and directed by Professors M. Guillaume Metaayer and M. Francesco Solinas, for which she has participated in several projects, including the latest ones dedicated to ornamentation in the modern age.

Her works have appeared in the journals "Studi sul Settecento Romano", "Bollettino d'Arte", "The Burlington Magazine", "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte" and "The Georgian Group Journal." In 2012, she published the monograph *Palazzo Valentini a Roma. La committenza Zambeccari, Boncompagni, Bonelli tra Cinquecento e Settecento* (Roma, Gangemi Editore), and in 2018, *I Ruspoli. L'ascesa di una famiglia a Roma e la creazione artistica tra Barocco e Neoclassico* (Roma, De Luca editori d'Arte).

Marmora et Lapidea



A-CLASS Journal

National Agency for the Evaluation
of Universities and Research Institutes

Rivista scientifica

Area 8 (Architettura – CUN/VQR 8a)

Area 10 (Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche)

Area 11 (Scienze storiche, filosofiche, pedagogiche e psicologiche)

Rivista di Classe A

Settore disciplinare 10/B1 (Storia dell'Arte)

Marmora et Lapidea

Editorial Team

EDITOR-IN-CHIEF

Claudio Paolucci, Fondazione Franzoni ETS, Genova

EDITORIAL BOARD

Andrea Lavaggi, Biblioteca Franzoniana, Genova

Massimo Malagugini, Università degli Studi di Genova, dAD

Luisa Passeggia, CISMAL - Centro Internazionale di Studi sul Marmo e sul Lapideo, Genova

SCIENTIFIC COMMITTEE

Leticia Azcue Brea, Museo Nacional del Prado, Area de Conservación de Escultura y AADD

Heloisa Barbuy, Museu da Faculdade de Direito da Universidade de São Paulo

Fabrizio Benente, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Fulvio Cervini, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Maria Linda Falcidieno, Università degli Studi di Genova, dAD

Fausta Franchini Guelfi, Università degli Studi di Genova

Sabine Frommel, École Pratique des Hautes Études - Sorbonne

Cristiano Giometti, Università degli Studi di Firenze, SAGAS

Catherine Guégan, Service Patrimoines et Inventaire général Direction de la Culture et du Patrimoine Auvergne-Rhône-Alpes

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari, LeLiA

Juan Alexandro Lima Lorenzo, Instituto de Estudios Canarios

Rosa López Torrijos, Universidad de Alcalá de Henares

Arianna Magnani, Università degli Studi di Enna "Kore"

Katarzyna Mikocka-Rachubowa, Accademia Polacca delle Scienze – Istituto d'Arte, Varsavia

Mario Rizzo, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Studi Umanistici

Carlo Varaldo, Università degli Studi di Genova, DAFIST

Caterina Volpi, Sapienza Università di Roma, SARAS

