

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 Dardanella 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



Cristiano Giometti

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

Abstract ITA

L'articolo esamina la diffusione della scultura barocca romana a fine Seicento, individuando nel cantiere berniniano di Ponte Sant'Angelo una matrice formale capace di influenzare contesti periferici. Lo studio si focalizza sui due *Angeli* dell'oratorio della Madonna del Rosario a Ronciglione, analizzandoli come esito di una ricezione consapevole del lessico di Gian Lorenzo Bernini. Attraverso indagini d'archivio, emerge la figura del committente Angelo Bondi, funzionario pontificio. L'analisi stilistica e filologica permette di ricondurre l'esecuzione delle opere a due collaboratori del maestro attivi nell'ultimo decennio del secolo: Giulio Cartari, per l'*Angelo con la Veronica*, e Giuseppe Mazzuoli, per l'*Angelo con la corona di spine*. In conclusione, la ricerca intende dimostrare come la committenza Bondi abbia ricomposto a Ronciglione un "piccolo cenacolo berniniano" basato sia sui modelli iconografici che sull'eccellenza esecutiva della sua scuola.

Abstract ENG

This article examines the dissemination of Roman Baroque sculpture in the late seventeenth century, identifying the Berninian site of Ponte Sant'Angelo as a formal model that influenced peripheral contexts. The study focuses on the two *Angels* in the oratory of the Madonna del Rosario in Ronciglione, analyzing them as the result of a conscious reception of Gian Lorenzo Bernini's stylistic language. Archival research reveals the figure of the patron, Angelo Bondi, a papal official. Stylistic and philological analysis supports the attribution of these works to two of the master's collaborators active in the last decade of the century: Giulio Cartari, for the *Angel with the Veil of Veronica*, and Giuseppe Mazzuoli, for the *Angel with the Crown of Thorns*. In conclusion, the research demonstrates how Bondi's patronage recreated a "small Berninian circle" in Ronciglione based on both iconographic models and the executive excellence of Bernini's school.

Parole chiave

Angelo Bondi, Gian Lorenzo Bernini, Giulio Cartari, Giuseppe Mazzuoli, Ponte Sant'Angelo, Ronciglione, scultura barocca romana

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

Open access article published by Fondazione Franzoni ETS

<https://www.fondazionefranzoni.it/mel-7-2026-c-giometti-modelli-berniniani-in-periferia>

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

Nel quadro delle dinamiche di diffusione della scultura barocca romana nella seconda metà del Seicento, il cantiere di Ponte Sant'Angelo rappresenta uno snodo decisivo non soltanto per la definizione di un nuovo paradigma figurativo, ma anche per la sua immediata trasmissione al di fuori dell'Urbe. L'impresa ideata da Gian Lorenzo Bernini per Clemente IX non costituì infatti un episodio isolato nella topografia monumentale romana, bensì una vera e propria matrice formale destinata a generare traduzioni, varianti e riattualizzazioni in contesti territoriali diversi, dove il modello centrale veniva recepito e adattato alla luce di esigenze devozionali, disponibilità economiche e competenze operative differenti. Indagare tali processi significa dunque spostare l'attenzione dal capolavoro autografo alla sua ricezione, interrogando i meccanismi di trasmissione – attraverso bozzetti, incisioni, reti di committenza e circolazione di maestranze – e verificando in che misura la “periferia” non si configuri come semplice luogo di replica, ma come spazio di selezione e reinterpretazione consapevole del lessico berniniano. È in questa prospettiva che si colloca l'analisi dei due *Angeli* dell'Oratorio della Madonna del Rosario di Ronciglione [figg. 1-3], esito maturo di una committenza informata e sintomatico della persistenza operativa della fucina berniniana negli ultimi decenni del XVII secolo.

Nel 1667 Clemente IX Rospigliosi, da poco tempo asceso al soglio di Pietro, affidò a Gian Lorenzo Bernini il progetto di rinnovamento di ponte Sant'Angelo, intervento finanziato dalla Camera Apostolica con un primo stanziamento di 10.000 scudi disposto con chirografo pontificio dell'11 novembre¹. L'operazione si inseriva nel più ampio programma urbanistico e devozionale promosso dal suo predecessore Alessandro VII Chigi, volto a trasformare l'asse d'accesso a San Pietro in un percorso di progressiva elevazione spirituale. Il ponte doveva dunque assolvere al compito di favorire un momento di meditazione preparatoria grazie all'efficacia visiva di un apparato scenografico di forte teatralità. Riprendendo un precedente cinquecentesco, Bernini ideò una serie di dieci angeli recanti le Arma Christi da collocare sui contrafforti del ponte: gli strumenti della Passione entravano così nel-

¹ Per tutti i documenti relativi alla fabbrica di ponte Sant'Angelo si rimanda al fondamentale volume di M. Weil, *The History and Decoration of the Ponte S. Angelo*, University Park and London, Pennsylvania State University Press, 1974. Si vedano inoltre C. D'Onofrio, *Gian Lorenzo Bernini e gli angeli di ponte Sant'Angelo, storia di un ponte*, Roma, Romana Società Editrice, 1981; L. Cardilli Aloisi, M.G. Tolomeo Speranza, *La via degli angeli. Il restauro della decorazione scultorea di Ponte Sant'Angelo*, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1988; M. Minozzi, *La decorazione di Ponte Sant'Angelo*, in *Gian Lorenzo Bernini. Regista del Barocco*, catalogo della mostra di Roma, a cura di M.G. Bernardini, M. Fagiolo Dell'Arco, Milano, Electa, 1999, pp. 77-83.

lo spazio urbano, assumendo una funzione diretta e tangibile nel coinvolgimento devozionale dei fedeli.

Superate rapidamente le questioni finanziarie e organizzative, il 22 settembre 1667 si provvide all'acquisto dei marmi per le statue – inizialmente previste in numero di otto e poi portate a dieci – mentre si procedeva allo smantellamento del vecchio parapetto in travertino, sostituito da grate di ferro che alleggerivano visivamente il camminamento, integrando al contempo lo scorrere del fiume nella nuova scenografia. Parallelamente Bernini elaborò i modelli per tutte le figure, passando dalle prime idee tracciate su carta ai numerosi bozzetti in terracotta attraverso i quali studiava le espressioni, le pose e i drappeggi al fine di calibrare al meglio l'effetto d'insieme della teoria angelica². La traduzione di tali modelli fu affidata a un gruppo selezionato di collaboratori, scelti tra scultori di provata esperienza e spesso già attivi nelle sue imprese: tra essi Antonio Raggi, Cosimo Fancelli, Girolamo Lucenti, Lazzaro Morelli, Antonio Giorgetti, Paolo Naldini, Ercole Ferrata, cui si aggiunse anche Domenico Guidi, per la prima e unica volta presente in un cantiere diretto da Bernini.

Quest'ultimo riservò per sé l'esecuzione dell'*Angelo con il titolo della croce* e di quello con *Corona di spine* [figg. 4-5], entrambi ormai prossimi al completamento verso la fine di giugno del 1669, quando Clemente IX decise di non destinarli più al ponte, ritenendoli troppo preziosi per essere esposti alle intemperie. Inizialmente il papa decise di inviarli a Pistoia, dove la famiglia Rospigliosi stava promuovendo la costruzione dell'altare maggiore della chiesa gesuitica di Sant'Ignazio, oggi dedicata allo Spirito Santo. Ma il progressivo aggravarsi delle sue condizioni di salute non gli consentì di attuare questo intendimento e, poco prima della morte, con un chirografo del 1° dicembre 1669, Clemente IX dispose la donazione irrevocabile delle due statue al nipote, il cardinale Giacomo Rospigliosi che tuttavia non le avrebbe mai ritirate. Da quel momento le fonti documentarie tacciono sulla sorte di questi angeli, che rimasero nel palazzetto della famiglia Bernini di via della Mercede, in attesa di una collocazione definitiva. La loro ricomparsa nelle fonti risale al 13 marzo 1729, quando Francesco Valesio registra la donazione delle due opere alla chiesa romana di Sant'Andrea delle Fratte da parte di Prospero Bernini, nipote dello scultore³.

² Sui numerosi modelli in terracotta ancora conservati e realizzati da Bernini per questa impresa si rimanda alla sezione e alle relative schede del volume *Bernini Sculpting in Clay*, catalogo della mostra, a cura di C.D. Dickerson III, A. Sigel, I Wardropper, New Haven and London, Yale University Press, 2012, pp. 285-341, catt. 35-47.

³ *Diario di Roma di Francesco Valesio*, a cura di G. Scano, vol. V, Milano, Longanesi, 1979, p. 30.

Al ponte, dunque, vennero destinate due copie, non perfettamente conformi, collocate in situ nell'autunno del 1671: come rivelano i pagamenti pubblicati da Mark Weil, la redazione dell'*Angelo il titolo della croce* fu delegata a Giulio Cartari, ma con l'intervento dello stesso Bernini, mentre quello con la *Corona di spine* fu affidato a Paolo Naldini [figg. 6-7]⁴. È Filippo Baldinucci a ricordare questa circostanza, seppur assegnando al maestro la completa autografia dell'opera: «il Bernino ne scolpì un altro segretamente, che è quello, che sostiene il titolo della Croce, non volendo per verun modo, che un'opera d'un Pontefice, a cui egli si conosceva tanto obbligato, rimanesse senza qualche fattura della sua mano»⁵. In effetti il maestro ideò una composizione variata, orientando lo svolazzo del panneggio nella direzione opposta rispetto all'originale.

Questa ricca galleria di forme, gesti ed espressioni, esposta alla pubblica vista, fu oggetto di attenzione da parte di committenti ed artisti che, già nell'immediato, ricorsero a tali modelli per alcune interessanti rielaborazioni. In Santa Maria dell'Umiltà, lo scultore Francesco Cavallini ci propone una interpretazione del tutto personale delle composizioni berniniane in due rilievi realizzati entro il 1685 nella prima cappella di sinistra, su commissione di suor Anna Serafina Colonna⁶. Cavallini si trovò ad adattare le sue figure nello spazio angusto di una cornice a ridosso di una colonna e tradusse i prototipi marmorei del ponte attuando modifiche e semplificazioni: la cifra classicista e ridondante di Domenico Guidi, autore dell'*Angelo con la Lancia*, e quella più sintetica e ardita di Antonio Raggi, che scolpì l'*Angelo con la colonna della flagellazione* [fig. 8], si stemperano in un formalismo unificante che punta sulla sovrabbondanza dei panneggi ma senza eguagliare l'intensità spirituale dei prototipi di partenza. Anche i due *Angeli* in legno dipinto nella cappella della Pietà di Santa Maria in Transpontina mostrano una chiara discendenza da quelli del vicino ponte sul Tevere⁷. Tradizionalmente riferite all'ambito di Ercole

Nelle complesse operazioni di trasporto, l'*Angelo con il titolo della Croce* cadde rovinosamente, subendo la rottura di un braccio.

⁴ Per le due sculture si veda il contributo riassuntivo di O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, Roma, Ugo Bozzi Editore, 1999, pp. 457, 459.

⁵ F. Baldinucci, *Vita del Cavaliere Gio. Lorenzo Bernino scultore, architetto e pittore, scritta da Filippo Baldinucci fiorentino*, Firenze, nella stamperia di Vincenzo Vangelisti, 1682, p. 54.

⁶ A. Marchionne Gunter, *Scultori a Roma tra Seicento e Settecento: Francesco Cavallini, Francesco Aprile e Andrea Fucigna*, in «Storia dell'Arte», 91, (1997), pp. 315-366: 320; O. Ferrari, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento a Roma*, cit., p. 320 (in cui è indicata erroneamente come materia lo stucco).

⁷ Le due pregevoli sculture non hanno goduto di particolare attenzione da parte della critica. Si rimanda alla succinta segnalazione di J. Curziotti, *Tracce per la scultura lignea a Roma in età*

Ferrata ma senza alcun supporto documentario, le figure recano entrambe una lancia e ripropongono [fig. 9], in una girandola compositiva, soluzioni attinte dalle sculture angeliche di Raggi, Ferrata, Guidi e soprattutto da quelle di Bernini. Nel 1699, infine, l'intera parata di statue fu pubblicata da Filippo Bonanni nel suo volume *Numismata pontificum romanorum* e tradotta in eleganti incisioni a bulino da Arnold Westerhout, esegeta raffinato e attento nella resa del forte plasticismo e dei diversi trattamenti delle superfici marmoree⁸.

Proprio all'ultimo decennio del Seicento risale l'esecuzione dei due *Angeli* di Ronciglione, al centro di una singolare committenza promossa personalmente da Angelo Bondi, figura di funzionario pontificio spesso coinvolto in importanti fabbriche romane e dunque anche molto aggiornato sulle novità artistiche dell'Urbe e sui suoi protagonisti. I marmi della località nel viterbese, disposti ai lati dell'altare di San Silvestro nell'Oratorio della Madonna del Rosario, sono una derivazione diretta dalle statue realizzate da Bernini stesso, sebbene in formato più ridotto, dal momento che quello con la *Corona* di spine è alto 120 centimetri, mentre l'altro con la *Veronica* ne misura 124. Quest'ultimo presenta una modifica iconografica sostanziale poiché il *Titolo della croce* originario è stato sostituito con il velo su cui è impresso il volto di Cristo, scelta assai più efficace nell'ottica di una devozione popolare. La loro storia attributiva ruota intorno all'ambito berniniano – come è giusto che sia – e chiama in causa in maniera ricorrente i nomi di Paolo Bernini e Gaspare Fontana, in virtù del loro impegno, attestato dai documenti, nel cantiere del Duomo nuovo della cittadina, riedificato con la consulenza di Carlo Rainaldi tra il 1672 e il 1695⁹. Da una prima analisi formale, risulta subito evidente che i due marmi sono stati scolpiti da mani diverse, come dichiarano le inflessioni e le insistenze molto eterogenee nella declinazione dei panneggi. Se dunque alla cerchia dei collaboratori di Bernini si deve correttamente attingere, sarà opportuno individuare i nomi dei due artefici tra quelli ancora attivi nell'ultimo decennio del Seicento, come suggerisce la cronologia delle committenze di Angelo Bondi nel contesto ronciglione.

barocca, in *Scultura in legno policromo d'età barocca. La produzione di carattere religioso a Genova e nel circuito dei centri italiani*, atti del convegno internazionale a cura di L. Magnani, D. Sanguineti, Genova, Genova University Press, 2017, pp. 533-547: 540.

⁸ B. Ciuffa, *Bernini tradotto. La fortuna attraverso le stampe del tempo (1620-1720)*, Roma, Artemide, 2018, pp. 627-632, catt. LXXII, 4 - LXXII, 12.

⁹ Si veda da ultimo C.V. Manfredi, *Carlo Rainaldi e l'architettura religiosa nella provincia romana: approfondimenti e precisazioni documentarie*, in *Architettura di Carlo Rainaldi nel quarto centenario dalla nascita*, a cura di S. Benedetti, Roma, Gangemi Editore, 2012, pp. 109-128: 117-123.

Come si è accennato, Bondi è ricordato dalle fonti in qualità di “computista came-rale” e “appaltatore dello Stato di Castro e Ronciglione”, carica quest’ultima che avrebbe ricoperto tra il 1696 e il 1700¹⁰; in tali vesti si trovò non di rado a gestire ampie somme di danaro destinate a significative imprese artistiche. Dalla lettura del suo testamento, redatto dal notaio Tartaglia il 29 agosto del 1700, apprendiamo che Bondi era figlio di Tommaso romano e che il suo tenore di vita era alquanto agiato, dal momento che lasciava somme di danaro a tre servitori, al cuoco e a un cocchiere¹¹. Nominava sua erede la cugina carnale Francesca Bondi pregandola di selezionare a sua scelta due dipinti tra quelli della sua collezione da donare alla principessa Caterina Giustiniani e al Commissario della Camera Apostolica. Questa raccolta di quadri doveva essere piuttosto consistente nel numero e pregevole per qualità, con una preponderanza di opere di Giacinto Brandi, tra cui il bozzetto con la *Caduta degli angeli ribelli* per l’affresco della volta della chiesa dei Santi Ambrogio e Carlo al Corso di Roma¹². In assenza al momento di un inventario *post mortem*, si ha notizia di questo cospicuo nucleo brandiano grazie all’elenco di 16 quadri dell’eredità Bondi inviati proprio nel 1700 alla mostra annuale di San Salvatore in Lauro, quasi tutti eseguiti dal pennello di Brandi¹³. Tale circostanza può essere ben inquadrata nel contesto di una frequentazione amicale tra i due personaggi, dal momento che, nel suo testamento del 7 dicembre del 1690, il pittore nominò il signor Angelo tutore e curatore dei beni per i nipoti Vincenzo e Costanza¹⁴. Nella sua veste di computista, nel 1678 Bondi fu attivo nel cantiere della chiesa di Santa Maria dei Miracoli a piazza del Popolo, effettuando i pagamenti alle maestranze per conto dell’Ospizio Apostolico dei Convertendi. Mi pare particolarmente significativo che, proprio nel maggio di quell’anno, Bondi saldasse i conti degli scultori che stavano completando le statue in travertino per il coronamento esterno: in particolare i documenti contabili si riferiscono a Lazzaro Morelli, Così-

¹⁰ O. Palazzi, *Ronciglione documenti inediti del Sei e Settecento*, Ronciglione, stampato a cura dell’Associazione culturale Mariangela Virgili, 1997, p. 89, che riporta erroneamente il 1706.

¹¹ Il testamento di Angelo Bondi (Archivio di Stato di Roma, *Notai e cancellieri della Reverenda Camera Apostolica*, Instrumenti 1934, cc. 221r-v, 234r-v) è segnalato in G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro (1682-1725). Stime di collezioni romane. Note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Miscellanea della Società Romana di Storia Patria, XVII, Roma, 1987, p. 137.

¹² O. Ferrari, *Bozzetti italiani dal Manierismo al Barocco*, Napoli, Electa, 1990, p. 101.

¹³ G. De Marchi, *Mostre di quadri*, cit., pp. 124, 128-129.

¹⁴ A. Pampalone, *Per Giacinto Brandi*, in «Bollettino d’Arte», s. V, LVIII, (1973), 2-3, pp. 123-166: 156. Si veda inoltre A. Pampalone, *Collezionismo e libero mercato nella Roma del Seicento. La quadreria del mercante di sete Marcantonio De Marchis*, Roma, Campisano Editore, 2023, pp. 134, 137.

mo Fancelli, Balthasar Permoser, Michel Maille e Filippo Carcani¹⁵. Le sue qualità professionali furono apprezzate anche dalla famiglia Giustiniani, dal momento che nel 1679 lo troviamo a tarare i conti per il restauro della statua di *Igea* (oggi al Metropolitan Museum di New York), effettuato da Girolamo Gramignoli e valutato da Ercole Ferrata¹⁶.

La frequentazione di questi contesti deve aver favorito la conoscenza diretta di questi artisti e, più in generale, una certa predilezione per le arti plastiche. Se infatti si prende in esame il conto personale di Bondi presso il Banco di Santo Spirito si possono fare alcune interessanti scoperte: nell'agosto del 1675, e poi ancora nel novembre successivo, il funzionario camerale versò all'argentiere Marco Gamberucci la considerevole somma di 695 scudi, mentre nel 1683, al mese di luglio, compare il nome di Girolamo Lucenti, esperto fonditore e usuale collaboratore di Bernini, al quale corrispose una cifra di 229 scudi¹⁷. Non è stato ancora possibile determinare a quali opere tali somme possano essere associati ma ciò che preme sottolineare è l'attività autonoma di Bondi come committente, un'attività altresì testimoniata proprio dalle iniziative da lui promosse a Ronciglione.

Nella fabbrica del duomo nuovo è legato al suo nome il sontuoso altare della Madonna del Rosario, più volte segnalato e analizzato dalla letteratura locale. In particolare, Osvaldo Palazzi in un testo del 1997, riporta la citazione dal *Libro Mastro di Memorie della Compagnia del SS.mo Rosario* in cui si legge che «La Cappella della Madonna del Rosario fu incominciata ad officiare nel Duomo nuovo della Collegiata di Ronciglione il 4 maggio dell'anno 1698. Fatta con finissimi marmi dalla splendidezza del sig. Angelo Bondi, benefattore e fratello zelantissimo della nostra compagnia»¹⁸. In un'altra fonte a stampa ottocentesca si legge che la som-

¹⁵ Archivio Apostolico Vaticano, *Ospizio Apostolico dei Convertendi*, busta 58, carte non numerate, pubblicato in J. Curziotti, *Antonio Raggi scultore ticinese nella Roma barocca*, Roma, Centro di Studi sulla Cultura e l'Immagine di Roma, 2020, pp. 116-117.

¹⁶ I documenti (Archivio di Stato di Roma, *Giustiniani*, busta 20, fasc. 13) sono pubblicati in S. Danesi Squarzina, *La collezione Giustiniani*, 3 voll., Torino, Einaudi, 2003, *Inventari I*, pp. 544-546.

¹⁷ Archivio Storico della Banca d'Italia, Banco di Santo Spirito, Libri Mastri dei Depositi, rispettivamente Sez. II.1.81, 1675, c. 486; Sez. II.1.92, seconda parte, 1683, c. 1675. Si segnala inoltre che nel 1695, Bondi fu chiamato dai gesuiti per stimare gli oneri finanziari per la realizzazione di piazza Sant'Ignazio: i calcoli del computista camerale evidenziarono una "mancanza di denaro" per cui i lavori dovettero essere rimandati. Sulla vicenda si veda D. Thompson Metzger, *Piazza S. Ignazio, Rome, in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, PdD Dissertation, The University of Michigan, 1977, pp. 62-65.

¹⁸ O. Palazzi, *Ronciglione documenti inediti*, cit., p. 89.

ma investita da Bondi in quell'impresa fu di ben 12.000 scudi¹⁹. Pare significativo segnalare che sul timpano di questa macchina d'altare vennero collocati due angeli inginocchiati le cui pose sono riprese letteralmente da quelli ideati da Bernini per il tabernacolo della cappella del Santissimo Sacramento in San Pietro (1672-1674). Il legame di Bondi con la congregazione ronciglione non si limitò a questo già cospicuo intervento e la sua munifica attenzione ricadde anche sull'Oratorio della Madonna del Rosario sulla cui storia possiamo disporre di una dettagliata descrizione riportata in un *Inventario* delle chiese della diocesi datato 1727. Qui si legge che: «In essa chiesa, ossia oratorio, vi è l'Altare Maggiore et altri due Altari tutti decentemente ornati. Nel primo, che è l'altare maggiore [...] si conserva e venera con somma devozione il corpo intiero del Glorioso Martire S. Fausto con un Ampolla d'argento, [...]. Quel Santo corpo fu trasportato da Roma nell'anno 1673 alli 3 di ottobre, et in detto altare [...] vi si recitano le litanie in musica con l'esposizione del SS.mo Sagramento, come per legato fatto dalla bona memoria del q. Angelo Bondi che vi ha lasciato dote sufficiente per tal mantenimento». Il documento prosegue ricordando che «A Cornu Epistole di detto Oratorio vi è l'altare di marmo fatto splendidamente dalla generosa pietà del bo. Me. D'Angelo Bondi con due Angioli similmente di marmo finissimo uno dimostra il Volto Santo, e l'altro la corona di spine di Nostro Signore»²⁰. Tale indicazione attesta dunque la collocazione *ab antiquo* delle due sculture all'interno dell'oratorio e ne conferma la commissione da parte di Bondi che, vista anche la sua notevole conoscenza delle dinamiche artistiche dell'Urbe, nella scelta degli autori pare aver attinto alla fucina di collaboratori del cavalier Bernini, scomparso ormai nel 1680.

Venendo dunque ad analizzare più nel dettaglio i due marmi, attraverso la lente della filologia stilistica, si noterà che l'*Angelo con la Veronica* deriva certamente da quello con il *Titolo della Croce* ma non nella versione eseguita da Bernini stesso e conservata in Sant'Andrea delle Fratte, bensì da quella poi effettivamente destinata al ponte e scolpita in buona parte da Giulio Cartari sul nuovo modello e con la collaborazione del maestro. Sembra quasi che lo scultore abbia potu-

¹⁹ O. Palazzi, *Ronciglione dal XV al XIX secolo*, Ronciglione, Centro Studi e Ricerche, 1977, p. 120. Palazzi cita un brano di G. G. Carabelli (*Dei Farnese e del ducato di Castro e Ronciglione*, Firenze, coi tipi di Felice Le Monnier, 1865): «Venne costruito nel 1700, o in quell'andare, dalla pietà d'un tal Bondi, ed è voce che spendesse ben 12.000 scudi».

²⁰ Archivio Storico della Diocesi di Civita Castellana, Dioc. Sutri, serie Beneficialia e Civile, 124, *Inventario 1727, Inventario di tutti i singoli effetti spettanti alla Venerabile Compagnia del Santissimo Rosario di Ronciglione fatto dalli Canonici Gio Bartolomeo Cavalieri e Carlo Carnevalini deputati da Monsignor Illustrissimo Vescovo di Sutri e Nepi nell'Anno del Signore 1727*, carte non numerate.

to osservare non soltanto la statua ma anche qualche bozzetto in terracotta, dal momento che quello autografo di Bernini conservato all'Hermitage presenta non poche affinità col nostro *Angelo* soprattutto per il caratteristico rigonfiarsi del panneggio a formare una ruota intorno al fianco²¹. Senza andare a ricercare troppo lontano, sembra del tutto plausibile identificare l'autore di quest'opera proprio in Giulio Cartari, legato a Bernini «da inalterabile ossequio, e filiale amore [...] per lo spazio di trent'anni»²², e ancora pienamente attivo nell'ultimo scorcio del Seicento dal momento che la data della sua morte è attestata al 6 settembre del 1699²³. Sebbene la sua produzione nota si sia diradata progressivamente a seguito della scomparsa del maestro, risalgono proprio agli anni Novanta del XVII secolo due sculture di carattere funerario che ben si offrono al nostro caso come validi termini di confronto. La prima è il *busto ritratto di Flavia Bonelli, principessa d'Altomare* nella chiesa agostiniana di Gesù e Maria al Corso, risalente al 1691 [fig. 10]²⁴, in cui la nobildonna è avvolta in un manto rigoglioso di pieghe arcuate e segnate da solchi profondi che creano vivaci variazioni chiaroscurali. La stessa insistenza nello scavare il tessuto con fenditure talvolta allungate, talvolta più squadrate, ritorna anche nell'*Angelo* di Ronciglione, in cui si ravvisa altresì quella medesima inclinazione a una grafia tendente quasi all'astrazione. Una qualche affinità dello stesso tenore si riscontra anche nel *busto di Isabel Cardosa Fonseca* nella cappella gentilizia in S. Lorenzo in Lucina, datato 1693, di recente ricondotto a Cartari per via documentaria²⁵.

Se dunque per l'*Angelo con la Veronica* si è chiamato in causa lo scultore che eseguì la versione destinata al ponte sotto la guida di Bernini, si potrebbe avanzare il nome di Paolo Naldini per quello con la *Corona di spine* ma la risoluta diversità di

²¹ *Bernini Sculpting in Clay*, cit., cat. 44, pp. 326-329.

²² D. Bernini, *Vita del Cavalier Gio. Lorenzo Bernino*, Roma, 1713, p. 113.

²³ Archivio Storico del Vicariato di Roma, S. Nicola in Arcione, Morti, 1691-1713, c. 70v, pubblicato in J. Curziotti, *Sull'origine francese di Giulio Cartarè (1642-1699). Documenti e precisazioni in merito al nucleo familiare dell'ultimo allievo di Gian Lorenzo Bernini*, in «RIHA Journal – Journal of the International Association of Research Institutes in the History of Art», 230, (2019), pp. 1-9. Sullo scultore si vedano inoltre: *Scultura del '600 a Roma*, a cura di A. Bacchi, Roma, Longanesi & C., 1996: 793-794; A. Marchionne Gunter, *Documenti e nuove attribuzioni di opere in chiese romane tra Sei e Settecento*, in «Studi Romani», 51 (2003), pp. 339-359: 341, 351; D. Lipari, *L'Invidia della gloria. Mazzuoli per i De Vecchi ai Santi Apostoli di Roma (e una proposta per Giulio Cartari)*, in «Nuovi Studi», 28 (2024), pp. 185-214: 192-193.

²⁴ N. A. Mallory, *Carlo Francesco Bizzaccheri (1655-1721), with an annotated catalogue by John L. Varriano*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 33 (1974), pp. 27-47: 35-37 e 45 nota 9; O. Ferrarri, S. Papaldo, *Le sculture del Seicento*, cit., pp. 124-125.

²⁵ A. Marchionne Gunter, *Documenti e nuove attribuzioni*, cit., p. 354, doc. 13.

stile e la data di morte dello scultore, risalente al 1691, suggeriscono di rivolgere l'attenzione altrove. Si dovrà inoltre rilevare che in questo caso l'autore del marmo di Ronciglione pare aver fatto riferimento, più che alla statua del ponte, proprio all'originale scolpito da Bernini come mostrano alcuni dettagli riprodotti fedelmente da quel prototipo, quali l'identico ripiegarsi del capo e gli svolazzi del panneggio sul ventre e dietro la gamba destra. Cogliendo una suggestione già avanzata da Federica Bulian e Marta Dante²⁶, mi pare che il candidato più idoneo tra gli scultori della fucina berniniana attivi in questo scorcio di secolo vada individuato in Giuseppe Mazzuoli, maestro formatosi a Siena ma ben presto giunto a Roma per lavorare dapprima con Ercole Ferrata e Melchiorre Cafà e poi con Bernini²⁷. Sotto la sua direzione partecipò già nel 1672 ai lavori dell'altare del Santissimo Sacramento, realizzando i modelli in terracotta per le figure della *Fede* e della *Religione*, e tra il 1673 e il 1675 fu al fianco del maestro nel *monumento funebre di Alessandro VII*, eseguendo la bella allegoria della *Carità*. Prendendo in esame la produzione di Mazzuoli in un ampio ventaglio cronologico si noterà come alcuni dei suoi stilemi formali ritornino invariati nel tempo, fornendo validi elementi di confronto per il marmo ronciglione. Se osserviamo gli i due *Angeli* per il ciborio della chiesa di Sant'Agostino a Siena risalenti alla fine degli anni Settanta [fig. 11], o quelli inginocchiati per l'altare maggiore di San Donato nella stessa città, databili intorno al 1695, si noterà quella presenza di caratteristiche pieghe ondulate e scavate, ma mai troppo incisivamente, che terminano con risvolti angolosi. Lo stesso formalismo si riscontra anche nel ben più tardo *monumento a Lazzaro e Maria Camilla Pallavicini* in San Francesco a Ripa (1713-1719), in cui la figura della *Carità* [fig. 12] è avviluppata in un manto che pare, in alcuni passaggi centrali, ricalcare quello della statua in esame. Non è pertanto da escludere che Mazzuoli avesse

²⁶ F. Bulian, M. Dante, *L'Angelo con la corona di spine nell'Oratorio della Madonna del Rosario*, in *Arte a Ronciglione dal Medioevo al Settecento*, a cura di E. Guidoni, D. Corrente, Vetralla, Davide Ghaleb editore, 2002, pp. 78-84.

²⁷ Per Giuseppe Mazzuoli si rimanda a M. Butzke, *Die Modellsammlung der Mazzuoli in Siena*, in «Bruckmanns Pantheon», 46 (1988), pp. 75-102; Eadem, *Giuseppe Mazzuoli e le statue degli Apostoli del duomo di Siena*, in «Prospettiva», 61 (1991), pp. 75-89; A. Angelini, *Giuseppe Mazzuoli, la bottega dei fratelli e la committenza della famiglia De' Vecchi*, in «Prospettiva», 79 (1995), pp. 78-100; A. Bacchi, *Scultura del '600*, cit., pp. 821-823; A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Siena, Silvana Editoriale, 1998: 258-268; J. Curzietti, M. Meleo, *Nuovi documenti sulla decorazione seicentesca della chiesa di Gesù e Maria al Corso a Roma*, in «Studi di storia dell'arte», 17 (2006), pp. 233-248: 241; V. Di Gennaro, *Arte e industria a Siena in et. barocca: Bartolomeo Mazzuoli e la bottega di famiglia nella Toscana meridionale*, Torrita di Siena, Ist. per la Valorizzazione Abbazie Storiche della Toscana, 2016: 8-10; D. Lipari, *L'invidia della gloria*, cit.

avuto occasione di osservare e meditare direttamente sull'*Angelo con la corona di spine* berniniano: l'opera si trovava nello studio del maestro e vi era ancora presente al momento della commissione ronciglione, rendendo plausibile un confronto ravvicinato con quel modello

Se dunque l'*Angelo con la corona di spine* fu effettivamente realizzato da Mazzuoli, e quello con la Veronica da Cartari, si dovrà riconfigurare la commissione promossa da Angelo Bondi che volle ricomporre nell'Oratorio del Rosario di Ronciglione un piccolo cenacolo berniniano non solo nella scelta dei modelli ma anche nella selezione dei due scultori.





Fig. 1 Ronciglione, oratorio della Madonna del Santissimo Rosario, altare.



Fig. 2

Giulio Cartari, attribuito, *Angelo con la Veronica*, Ronciglione, oratorio della Madonna del Santissimo Rosario.



Giuseppe Mazzuoli, attribuito, *Angelo con la corona di spine*, Ronciglione, oratorio della Madonna del Santissimo Rosario.

Fig. 3



Fig. 4

Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con il titolo della Croce*, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.



Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con la corona di spine*, Roma, chiesa di Sant'Andrea delle Fratte.

Fig. 5



Fig. 6

Giulio Cartari, con Gian Lorenzo Bernini, *Angelo con il titolo della Croce*, Roma, ponte Sant'Angelo.



Fig. 7 Paolo Naldini, *Angelo con la corona di spine*, Roma, ponte Sant'Angelo.



Fig. 8 Francesco Cavallini, *Angelo con la colonna*, Roma, chiesa di Santa Maria dell'Umiltà, particolare.



Fig. 9 Anonimo scultore, *Angelo con la lancia*, Roma, chiesa di Santa Maria in Transpontina.



Fig. 10 Giulio Cartari, *Busto ritratto di Flavia Bonelli, principessa d'Altomare*, Roma, chiesa del Gesù e Maria al Corso.



Fig. 11 Giuseppe Mazzuoli, *Ciborio*, Siena, chiesa di Sant'Agostino, particolare dell'angelo di sinistra.



Fig. 12 Giuseppe Mazzuoli, *Monumento a Lazzaro e Maria Camilla Pallavicini*, Roma, chiesa di San Francesco a Ripa, particolare della *Carità*.



PROFILO AUTORE

Cristiano Giometti

Professore Associato di Storia dell'Arte Moderna (Arte-01/B) all'Università di Firenze dal 2017, è in possesso dell'Abilitazione scientifica nazionale al ruolo di professore di prima fascia ASN 2018 (ai sensi dell'art. 16 Legge 240/2010, settore concorsuale 10/B1 Storia dell'arte) Bando 2018 (secondo quadrimestre). Dall'aprile 2021, è Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte. Dottore di ricerca in Storia delle arti visive presso l'Università di Pisa (2004) con una tesi sullo scultore barocco Domenico Guidi (1625-1701), ha collaborato con le Soprintendenze di Pisa e Livorno, del Polo Museale Romano e del Lazio. I suoi temi di ricerca si incentrano principalmente sulla scultura barocca romana e la sua diffusione in Italia e in Europa e sui rapporti artistici tra Italia e Inghilterra in epoca tardo barocca. Tra le sue pubblicazioni si segnala il catalogo delle sculture in terracotta del Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Rom 2011), nell'ambito di una ricerca finanziata dalla Getty Foundation di Los Angeles. Da ultimo ha coordinato un progetto di interesse nazionale (PRIN) sulla catalogazione della scultura barocca nella regione del Lazio e nelle aree di confine con la Toscana e la Campania.

Associate Professor of History of Modern Art (L-ART/02) at the University of Florence since 2017, he holds the National Academic Qualification for Full Professor (ASN 2018, pursuant to art. 16, Law 240/2010, disciplinary sector 10/B1 History of Art, second call 2018). Since April 2021 he has served as President of the Master's Degree Programme in History of Art. He holds a PhD in History of the Visual Arts from the University of Pisa (2004), with a dissertation on the Baroque sculptor Domenico Guidi (1625–1701), and has collaborated with the Soprintendenze of Pisa and Livorno, the Polo Museale Romano, and the Soprintendenza del Lazio. His research focuses primarily on Roman Baroque sculpture and its dissemination in Italy and Europe, and on artistic relations between Italy and England in the late Baroque period. Among his publications, particular mention should be made of the catalogue of the terracotta sculptures at the Museo Nazionale del Palazzo di Venezia (Rome, 2011), produced within a research project funded by the Getty Foundation of Los Angeles. He has recently coordinated a nationally funded research project (PRIN) on the cataloguing of Baroque sculpture in the Lazio region and in the border areas with Tuscany and Campania.



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

