

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

Carla Mazzarelli

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

Abstract ITA

Le vicende del *Crocifisso* commissionato nel 1641 dal bolognese Ercole Alamandini ad Alessandro Algardi quando l'artista era già a Roma sono note agli studi. Spedito dallo scultore e giunto a destinazione solo nel 1644, ritornò a Roma con un nuovo viaggio quando passò in via ereditaria ai Bolognetti e venne collocato nel palazzo di famiglia in piazza Venezia. Muovendo dai documenti che ricostruiscono i due principali spostamenti di quest'opera emblematica nella produzione dell'artista anche per la tecnica con cui venne eseguita, l'intervento intende proporre con ulteriori documenti inediti una riflessione sul tema della mobilità sia materiale che culturale delle sculture in età barocca e sulla ricezione fino al primo Ottocento in particolare dell'opera di Algardi.

Abstract ENG

The history of the *Crucifix* commissioned in 1641 by Bolognese Ercole Alamandini from Alessandro Algardi when the artist was already in Rome is well known. Shipped by the sculptor and arriving only in 1644, it returned to Rome on a new journey when it passed by inheritance to the Bolognetti family and was placed in the family palace in Piazza Venezia. Drawing on documents that reconstruct the two main transfers of this emblematic artwork, also due to the technique used, in the artist's production, this paper aims to offer, with additional unpublished documents, a reflection on the theme of both the material and cultural mobility of sculptures in the Baroque period and on the reception of Algardi's work in particular up until the early nineteenth century.

Parole chiave

Alessandro Algardi, *Crocifisso*, Ercole Alamandini, ricezione del Barocco, trasporto di sculture

Le vicende del celebre *Crocifisso* commissionato nel 1641 dal bolognese Ercole Alamandini ad Alessandro Algardi quando l'artista era già a Roma sono note agli studi.

In questo contributo ci si soffermerà in particolare su alcuni aspetti della storia materiale nonché della storia "postuma" del capolavoro algardiano, temi che richiedono, però, per essere intesi e contestualizzati che venga ripercorsa brevemente la storia documentaria del *Crocifisso*, sin dalle prime attestazioni.

L'opera è menzionata da Giovan Pietro Bellori nella *Vita* dell'artista; il biografo ricorda il *Crocifisso* come «di metallo alto più del naturale» e destinato alla «città di Bologna per la chiesa di Sant'Ignazio»¹. Realizzato a Roma venne in realtà eseguito su commissione di Ercole Alamandini per adornare la cappella di famiglia nella chiesa di Santa Lucia appartenente all'ordine dei Gesuiti.

L'iniziale datazione dell'opera al 1644 era motivata dalla notizia della sua esposizione a Roma quell'anno in occasione dei funerali di Ludovico Facchinetti nella chiesa dei Santi Giovanni e Petronio dei Bolognesi; nel medesimo anno è documentato il suo arrivo a Bologna nel mese di novembre. La scultura non venne però mai collocata nella chiesa dei Gesuiti ma nella cappella privata del palazzo Alamandini in via San Felice dove sarebbe rimasta fino al 1730 quando, dopo la morte di Carlo Antonio Alamandini passò in eredità al cugino, il conte Ferdinando Bolognetti che viveva da diversi anni a Roma².

A questa data il *Crocifisso* compie, quindi, un nuovo viaggio non più da Roma a Bologna come quando venne spedito dall'artista – non senza difficoltà, come vedremo – ma da Bologna a Roma per essere collocato nel palazzo Bolognetti (poi Torlonia) in piazza San Marco.

Un nuovo viaggio – ad oggi privo di riscontri documentari – fu affrontato dal *Crocifisso* all'inizio dell'Ottocento quando venne acquistato dal cardinal Fesch che lo portò nella sua residenza a Parigi. Qui l'opera rimase fino al 1824 anno in cui è menzionata l'ultima volta nel catalogo di vendita della collezione. Nonostante il bronzo risulti, allo stato attuale, perduto, il bellissimo modello in argilla policroma,

¹ G.P. Bellori, *Le Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni* (1672), ed. a cura di E. Borea, 2 voll., Torino, Einaudi 2009, II, p. 404.

² Per una prima ricostruzione delle vicende del *Crocifisso* resta un riferimento: J. Montagu, *Alessandro Algardi*, 2 voll., New Haven and London, Yale University Press 1985, I, pp. 73-76; II, pp. 325-326, cat. n. 15; *Algardi. L'altra faccia del Barocco*, catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 21 gennaio-31 aprile 2000) a cura di J. Montagu, Roma, De Luca, 1999, pp. 234-238 (scheda di C. Johnston); C. Mazzarelli, *New documents for Algardi's Alamandini 'Crucifix', 'a beautiful and famous thing'*, in «The Burlington Magazine», CLV/1328 (2013), pp. 769-773.

anch'esso menzionato da Bellori «grande colorito al vivo»³ [fig. 1] e che venne donato dallo stesso scultore nel 1653 al cappellano e rettore della chiesa di Santa Marta in Vaticano ci offre la possibilità di constatare le qualità tecniche e formali dell'opera. La sua stessa conservazione a distanza di anni come una scultura 'finita' nello studio dell'artista così come la successiva donazione e collocazione, ne confermano il riconosciuto prestigio⁴.

La fortuna del *Crocifisso* è attestata già poco dopo la sua realizzazione: il modello aveva fatto da riferimento anche per un'altra versione del bronzo commissionata da Antonio Franzone nel 1677 e che venne collocata nella cappella di famiglia nella chiesa dei Santi Vittore e Carlo⁵.

Se quanto detto, ricostruito a suo tempo a partire dalle pionieristiche ricerche di Jennifer Montagu, fornisce un quadro piuttosto intrigante della migrazione e mobilità dell'opera sia in termini 'materiali' che in termini di fortuna e prestigio agli occhi del suo artefice e dei contemporanei, prima dei documenti rivenuti a suo tempo e da me discussi in un contributo del 2013, molto poco era noto sulle circostanze della committenza e più nello specifico sulle relazioni intercorse tra la famiglia Alamandini e Algardi⁶.

In quell'occasione avevo quindi potuto chiarire alcuni aspetti che mi permetto brevemente di ricordare solo per fornire il contesto delle riflessioni che seguiranno. Il rinvenimento dei documenti di pagamento, infatti, aveva consentito di chiarire il ruolo primario nella committenza svolto da monsignor Cristoforo Segni [fig. 2], «padrone» di Algardi, secondo quanto ricordato anche da Giovan Battista Passeri nella vita dello scultore; la committenza, stando ai documenti rintracciati, andava anticipata al 1641; il completamento del modello venne concluso nello stesso anno mentre il getto della scultura in bronzo, per ragioni che richiamerò a breve, prese

³ G.P. Bellori, *Vite*, cit., p. 404.

⁴ Il modello in argilla rimase nella chiesa fino al 1930 quando, in seguito alla demolizione della stessa, passò nella cappella dedicata a Santa Marta nel Palazzo del Governatorato e da qui ai Musei Vaticani. Si veda in merito la scheda dell'opera aggiornata dopo il restauro e l'esposizione della scultura a cura di Alessandra Rodolfo presso i Musei Vaticani nel 2018. Cfr. B. Jatta, *Una policroma grandezza*, in «L'Osservatore Romano», 31/3/2018, <https://www.museivaticani.va/content/dam/museivaticani/pdf/eventi_novita/Area_stamp/Rassegna_stamp/2018/06_una_policroma_grandezza.pdf>.

⁵ Il bronzo è attribuito a Domenico Guidi su modello di Algardi. Si veda: J. Montagu, *Algardi*, cit., I, p. 327, cat. 15, C.3; p. 385, cat. n. 78-89; C. Giometti, *Domenico Guidi (1625-1701): uno scultore barocco di fama europea*, Roma, l'Erma di Bretschneider, 2010, pp. 327-330 (con bibliografia precedente).

⁶ C. Mazzearelli, *New documents*, cit.

più tempo. Un conto sottoscritto dallo scultore ne attesta comunque la conclusione nel giugno del 1643, vale a dire più di un anno e mezzo prima dell'arrivo del bronzo a Bologna. I documenti chiariscono anche perché l'opera sarebbe arrivata a destinazione solo nel novembre dell'anno successivo⁷.

Tra gli aspetti più interessanti della documentazione a suo tempo rivenuta, vi è infatti proprio l'inconsueto affondo che essa consente sugli aspetti materiali dell'esecuzione del *Crocifisso* e che permettono di comprendere non solo la posizione unica che l'opera rivestì presso i contemporanei e per lo stesso artefice che l'aveva realizzata ma anche metodi e tempi di valutazione con cui si definiva il valore economico di una scultura come quella eseguita dall'artista bolognese.

Non si vuole qui tornare a quanto discusso a suo tempo ma solo richiamare e approfondire alcune questioni concernenti la realizzazione dell'opera e precisare meglio aspetti, allora non discussi, che riguardano il primo viaggio del *Crocifisso* da Roma a Bologna; si tratta di temi che credo torni utile riprendere in merito alle tematiche discusse in questo volume.

Da una lettera del 22 maggio 1641 scritta a Roma da Cristoforo Segni al committente a Bologna, emerge infatti che l'ambizione dello scultore sarebbe stata quella di realizzare l'opera in un «unico getto», entrando così in gara con i modelli antichi:

Quel M[aest]ro che Getta, lo vuole gettare tutto in una volta, in un pezzo, quello de' Sacchetti in S. Gio[vanni] è di dieci pezzi, forse in Roma non c'è un Cr[is]to gettato tutto in un pezzo; questo M[aest]ro è troppo bravo, quando ci rissolusca del Christo heveriano una bella e famosa cosa; vidano se la misura gli piace, se le pare troppo grande, o piccola, sono otto palmi, e mezzo⁸.

L'abile monsignore ed intermediario tendeva a precisare l'ambizione dello scultore anche per motivare il rialzo del prezzo dell'opera che, stando sempre a quanto riferito da Segni, avrebbe richiesto più tempo e maestranze particolarmente abili nonché maggiore attenzione nel lavoro di rinettatura. La lettera in questione risulta di estremo interesse anche per il richiamo ad opere in bronzo già presenti nella città, come il *Crocifisso* di Paolo Sanquirico su modello di Prospero Antichi in San Giovanni dei Fiorentini [fig. 3], un confronto che serve proprio a rafforzare l'unicità dell'opera algardiana sul piano esecutivo nel panorama romano. Segni si rivela, in tal senso, anche abile nel sedurre il committente sul piano della competizione tra

⁷ *Ibidem*. Si veda in particolare l'appendice documentaria (*Ivi*, p. 773).

⁸ Archivio di Stato di Roma, Archivio Cenci Bolognetti [ASR, ACB], C3, vo. 12, pos. 76 (lettera di C. Segni da Roma a E. Alamandini a Bologna, 22 maggio 1641). Pubblicata in C. Mazzarelli, *New documents*, cit., appendice 2.

casati, facendo riferimento a una famiglia, come quella dei Sacchetti, molto vicina al pontefice, dal prestigio ben noto e riconosciuto. Inoltre il passaggio in cui il monsignore fa riferimento a quel «vidano se la misura gli piace» lascia intendere che alla missiva fosse allegato un disegno: una pratica consueta e che illumina sulle modalità di scambio artista-intermediario-committente in merito alla progettazione della scultura.

Il «Conto de denari spesi nell'opera del Crocifisso di metallo da me Aless.ro Algardi d'ordine del S. Ill.mo Mons. Segni» datato 20 giugno 1643 riporta, come a suo tempo ho avuto modo di segnalare, con chiarezza tutte le voci di spesa entrate in gioco per il completamento della scultura, restituendo una fotografia piuttosto esauriente del sistema dell'atelier di Algardi a quell'altezza cronologica⁹.

Il punto da cui vorrei ripartire in questo contributo è però annotato in calce al documento in questione e, redatto da altra mano, sembra aggiunto dallo stesso Cristoforo Segni. «Ci resterà solo la condotta. Hoc opus Hic labor», si legge¹⁰. Il richiamo al motto virgiliano (Eneide, VI, 129) parla chiaro. Il trasporto della scultura a Roma si preannuncia tutt'altro che facile e, in un certo senso, suona come una chiara indicazione per il committente. Non solo «adesso viene il difficile» ma l'opera potrà considerarsi davvero «finita» solo a «condotta» avvenuta.

Il primo viaggio. Da Roma a Bologna

Una lettera di monsignor Segni ad Ercole Alamandini, datata lo stesso giorno del conto di spese redatto da Algardi per la realizzazione del *Crocifisso* e che, con ogni probabilità, doveva essere allegata alla missiva, chiarisce le ragioni delle preoccupazioni dell'intermediario. La lettera ci porta, infatti, nel pieno della prima Guerra di Castro (1641-1644) che il pontefice stava portando avanti già da due anni contro i Farnese, per il controllo del ducato e che proprio in quegli anni si stava allargando, complice il coinvolgimento di Venezia che aveva dato il via a una lega antipontificia e visto schierarsi contro il papa il Granducato di Toscana e il Ducato di Modena. Pur provando a tranquillizzare il committente, monsignor Segni lo invitava a pazientare, suggerendo di rimandare a un momento migliore la spedizione del *Crocifisso* che avrebbe dovuto attraversare proprio i territori coinvolti nella guerra. Egli, infatti, scriveva:

Il Sign. Co. Aless.ro Ghislieri [...] per strada dice non havere trovato fastidio imaginabile, pochissimi soldati et quelli nella Città et terre alli suoi po-

⁹ *Ivi*, p. 773, appendice 3.

¹⁰ *Ibidem*.

sti, et avantieri, ben pochi et che non si vedano, onde mi giova di credere che il Christo potrà sempre venire sicuro, bene è vero che non havendo loro SS.ri fretta pare che possiamo aspettare un poco, per vedere dove, et in che daranno cotesti grandi motti d'armi, li quali però io ho gran dubbio che ne ssino per durare un gran tempo perché ogn'hora più incrudeliscano, et quello ch'è peggio niuno si mette di mezzo, come ride il diavolo così ridono tutti li altri Principi accanti del diavolo di cotesto incendio, ma S. D. M.ta ci potria ancor metter le mani nel modo ch'egli sà fare¹¹.

La lettera ci pone di fronte alle problematiche non solo materiali ma anche politiche che si incrociano con l'invio dell'opera di Algardi e più in generale offre uno spaccato interessante sullo stato delle periferie dello Stato Pontificio a quell'altezza cronologica. Segni infatti richiamava con chiarezza nella lettera la vulnerabilità della sua posizione in quanto bolognese nonché l'incombente pericolo di ulteriori assedi in quei territori:

Dopo la lettera delli 13 febrai habbiamo la Vittoria di Crevalcore, la presa di Vignola, di Spilamberto, di S. Cesareo [...] un'altra Vittoria poi sotto Sassuolo, tutta robba bella, et bona per l'Universale ma per noi poveri bolognesi et ferraresi non credo potesse intervenire di peggio¹².

Una prima pace della Guerra di Castro sarà firmata a Roma il 31 marzo del 1644. E sappiamo, come già detto, che il *Crocifisso* sarebbe infatti arrivato a Bologna solo nell'autunno di quell'anno approfittando della tregua visto che una seconda fase di conflitto si sarebbe di lì a poco riaperta. «Per il Crocifisso dell'Algardi si spesero dalli Alamandini di più delli denari di Roma» si legge in un secondo documento che, con ogni probabilità, dovette seguire all'arrivo del *Crocifisso* a Bologna ed è quindi databile all'autunno del 1644. Anche questo documento è di estremo interesse e, anch'esso, inedito [fig. 4]. Esso conferma infatti, come per altro aveva ventilato già Segni al committente, che il conto complessivo e finale per l'opera di Algardi aveva infine dovuto includere la spesa in più sostenuta per il viaggio. Non si trattava di una voce marginale: dai «Vetturini che haviano otto Cavalli per Carro per il loro viaggio, con esenzione di Gabella» alla «rottura de Carri per il Viaggio, che gl'obbligò à magior tempo del concertato», dalle spese «per farsi aiutar ne

¹¹ ASR, ACB, C3, vol. 12, pos. 76. Lettera di C. Segni a E. Alamandini da Roma (20 giugno 1643). Nella prima parte della lettera Segni riferiva al committente i ringraziamenti di Algardi per il pagamento già ricevuto. Questa sezione è già edita in C. Mazzarelli, *New documents*, cit., p. 773, appendice 4.

¹² ASR, ACB, C3, vo. 12, pos. 76. Lettera di C. Segni ad E. Alamandini da Roma (20 giugno 1643).

passi cattivi per strada» all'assistenza del maestro di casa Alamandini Bartolomeo Poggi «per essere andato, trattenuto a Roma e ritornato con li medesimi Carri, e vetturini». Il costo complessivo che si aggiungeva al «valor del Crocifisso» nel quale veniva ripresa la nota di Algardi di due anni prima e corrispondente a 6710 scudi, aveva infine fatto salire il prezzo complessivo a 9117.6 scudi¹³. «Finalmente dell'Anno 1644 li 7 Nov. Giunse in Bologna sopra due Carri separati uno per la Croce, l'altro per il Crocifisso, e questi Carri si spese in Roma di nostra moneta 360.6»¹⁴: l'ultimo conto aggiungeva anche la voce di spesa sul mezzo di trasporto. Si trattava in sintesi di un incremento cospicuo corrispondente alla metà di quanto richiesto da Algardi solo per l'esecuzione dell'opera, un costo che entrava, a tutti gli effetti, nelle spese sostenute dagli Alamandini per ricevere l'opera finita nel proprio palazzo a Bologna.

A questo punto è necessaria una precisazione. La documentazione sopracitata, solo in parte da me resa nota a suo tempo, è confluita in un fascicolo conservato tra le carte dell'Archivio Cenci Bolognetti. Si tratta di una miscellanea in cui mi ero imbattuta mentre stavo lavorando a ricostruire, tramite gli inventari e i conti della famiglia Bolognetti, le vicende della collezione – la quadreria in particolare – e delle residenze della famiglia a Roma nel corso del XVIII secolo. Il fascicolo reca sul fronte l'intestazione: «Conti della spesa del Crocifisso di bronzo Opera dell'Algardi. Con un attestato del signor conte Ferdinando di aver ricevuto il Sud.o Crocifisso» e a tergo l'appunto «valore dell'opera». Oltre a conservare i documenti originali appena menzionati, la miscellanea include diverse trascrizioni settecentesche dei medesimi documenti e in particolare dei conti di Algardi e delle spese di trasporto nonché ulteriore documentazione concernente la consegna dell'opera all'erede del conte Alamandini, il conte Ferdinando Bolognetti [fig. 5]¹⁵.

Vale dunque la pena riprendere la storia del *Crocifisso* di Algardi proprio da questo momento. Che significato affidare alla trascrizione settecentesca dei documenti sopramenzionati che, come ci riportano i conti della famiglia Bolognetti, è lo stesso conte Ferdinando a richiedere¹⁶? Da un lato la trascrizione è motivata da una vertenza del conte con l'ordine dei Gesuiti e la chiesa di Santa Lucia che reclama

¹³ ASR, ACB, C3, vol. 12, pos. 76. Il documento non è datato ed è presente nella miscellanea anche in un'ulteriore due versioni trascritte nel Settecento.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Per le ricerche sulle committenze Bolognetti rimando in particolare a C. Mazzearelli, *Palazzo Cenci Bolognetti al Gesù. Architettura, decorazioni, restauri*, Roma, Campisano editore, 2012 (con bibliografia precedente).

¹⁶ ASR, Notai A.C., Vitalis, b. 7220, c. 530r.

l'opera mentre Ferdinando ne vuole ribadire la pertinenza esclusiva all'asse ereditario della famiglia Alamandini, ma dall'altra essa ci testimonia il trasferimento di valori e il prestigio che l'opera di Algardi assume a distanza di tempo. Trascrizione e trasferimento si riflettono nel 'trasporto' fisico della scultura portata nuovamente a Roma dopo quasi un secolo dalla sua esecuzione. Non c'è dubbio infatti che quei documenti non solo permettevano di confermare senza alcuna incertezza l'attribuzione all'Algardi dell'opera in questione e di attestarne l'originalità esecutiva e il valore in termini artistici ma servivano anche a certificare e rafforzarne il valore economico richiamandone i costi complessivi, ripercorrendo il racconto delle "avventure" che l'opera nel Seicento aveva dovuto attraversare, tutti tasselli che, nel loro insieme, contribuivano a costruire storia e statuto del capolavoro; essi svolgevano la funzione di un certificato di "pedigree" in termini di autografia, peculiarità e prestigio del manufatto, integrati com'erano in quel «valore dell'opera» annotato sul retro del fascicolo. Quei documenti permettono oggi di interrogarci non solo, come detto, sulla mobilità materiale delle sculture di età barocca ma anche su quella culturale connessa alla ricollocazione del *Crocifisso* nel contesto della Roma degli anni Trenta del Settecento dove l'opera trovò una nuova riconfigurazione e fortuna ben documentata dalle fonti fino all'Ottocento.

1730. Il ritorno a Roma

«Io Infra.tto dichiaro haver ricevuto dal Sig.r Conte Girolamo Bolognetti mio Fratello, et Erede beneficiato del Sig. Carl'Antonio Alamandini Cacialupi nostro zio di fel. Mem. Il Crocefisso di bronzo, che già si è trasportato e collocato nel mio palazzo di q.sta Città di Roma»¹⁷.

La dichiarazione autografa del conte Ferdinando datata 6 maggio 1730 attesta inequivocabilmente l'anno del ritorno a Roma del *Crocifisso* di Algardi, un rientro comprovato anche da quei «285 scudi spesi per il trasporto e gabella da Bologna a Roma del SS. Crocifisso» cui si fa riferimento nei conti delle spese sostenute dal conte¹⁸.

Come già detto l'arrivo di un'opera di quelle dimensioni e importanza nel palazzo Bolognetti in piazza San Marco assunse un significato tutt'altro che marginale per il ramo bolognese della famiglia trasferitasi nella Capitale Pontificia a fine XVII secolo. Non va neanche sottovalutato l'impatto precoce, di cui ad oggi la storiografia

¹⁷ ASR, ACB, C3, vol. 12, pos. 76.

¹⁸ ASR, Notai A.C., Vitalis, b. 7220, c. 618v.

non ha tenuto conto, che dovette svolgere nel milieu artistico romano il rientro in città di quel noto capolavoro di Algardi: si trattava, d'altra parte, non solo di un'opera ricordata nelle fonti ma lo stesso modello visibile in Santa Marta, di frequente menzionato nelle guide sei e settecentesche della città, aveva senz'altro contribuito a reitarne il prestigio nell'Urbe¹⁹.

Il palazzo Bolognetti ebbe, inoltre, fin dall'inizio del XVIII secolo, un ruolo centrale nel tessuto urbano e sociale della città e fu nel corso dei decenni a venire un punto di riferimento delle dinamiche di autorappresentazione che connotavano l'aristocrazia romana del tempo. La famiglia mira infatti alla promozione del casato proprio per rafforzare il legame con la Capitale pontificia anche già prima del trasferimento in piazza San Marco scegliendo, fin dall'inizio, di andar ad abitare in prossimità delle residenze più importanti e di via del Corso, asse viario di riferimento dell'esposizione dei fasti della nobiltà. Nel diario del Valesio già ad apertura di secolo si ricordano i «nobilissimi festini [...] con intervento numeroso di nobiltà» e in cui «erano stati invitati alcuni cardinali»²⁰. Le caricature attribuite a Pier Leone Ghezzi e conservate al British Museum di alcuni esponenti della famiglia Bolognetti [fig. 6] concorrono a ricordarne il veloce e pieno inserimento nell'alta società romana, un inserimento che il casato rafforza ulteriormente nel corso del XVIII secolo sia grazie alla strategia di acquisti immobiliari e committenze architettoniche di prestigio sia grazie all'investimento nei patrimoni fondiari nonché nelle collezioni e arredi delle diverse dimore²¹. È dunque in questo contesto autopromozionale che si inserisce l'arrivo del *Crocifisso* di Algardi. Poiché, come noto, il palazzo Bolognetti-Torlonia venne demolito a inizio Novecento e la residenza all'epoca dei Torlonia aveva assunto una facies completamente diversa rispetto agli anni in cui vi risiedettero i Bolognetti, per ricostruire gli ambienti dove venne collocato il *Crocifisso* dobbiamo rimandare in particolare agli inventari settecenteschi della famiglia. Oltre ai conti in cui si fa chiaro riferimento al pagamento alle maestranze per il trasporto del «Crocifisso di Bronzo venuto da Bologna» dal «cortile al primo Appartamento» – sono dieci i facchini incaricati dell'impresa²² – è in particolare l'inventario

¹⁹ Cfr., ad esempio, V. Fioravanti, *Roma ricerca nel suo sito con tutte le curiosità che in esso si ritrovano tanto antiche, come moderne*, Roma 1769 (e precedenti edizioni): «contigua è la chiesa di Santa Marta (...) il Crocifisso di Rilievo è dell'Algardi» (p. 24).

²⁰ F. Valesio, *Diario di Roma (1704-1728)*, a cura di G. Scano, voll. 3-4, Roma, Longanesi, vol. III, p. 56; p. 588 (notizie del 30 marzo 1704 e del 17 aprile 1709).

²¹ C. Mazzarelli, *Palazzo Cenci-Bolognetti*, cit. con bibliografia precedente.

²² ASR, ACB, Giustificazione al Libro Mastro di Ferdinando Bolognetti, 1728-1731, C10, b. 12 (A di 12 Aprile 1730).

redatto alla morte del conte Ferdinando Bolgonetti e datato 1737 a fornire alcuni precisi riferimenti in merito. Come ho avuto modo a suo tempo di precisare, la tradizione felsinea della famiglia, resa evidente dalla prestigiosa quadreria che comprendeva opere dei Carracci, Francesco Albani, Guido Reni, Guercino è reiterata e rafforzata dagli acquisti del conte e si rispecchia con evidenza nel medesimo inventario dei dipinti compilato da Giacomo Triga²³.

Tra i beni «acquistati con i denari propri dal conte» figurano anche «mobili e pitture comprati con denari propri» per arredare il palazzo di San Felice già appartenuto agli Alamandini e tra questi viene menzionato anche «un Crocifisso grande collocato nel Palazzo di Bologna»²⁴. Si tratta, con ogni evidenza, di un acquisto volto a «riparare» il vuoto lasciato dal trasferimento dell'opera di Algardi a Roma e che allo stesso tempo testimonia la volontà di Ferdinando Bolognetti di mantenere un legame con la città di provenienza. Al momento non conosciamo né autore né caratteristiche di questo secondo *Crocifisso* ma è possibile ipotizzare che si trattasse di una replica del modello algardiano affidata a un artista di fiducia del Bolognetti. A Roma invece sappiamo che la scultura di Algardi venne collocata nella cosiddetta «Cappella del Santissimo Crocifisso»²⁵, come viene denominata nell'inventario. È importante notare che la cappella era collocata al piano nobile, nella parte di rappresentanza del Palazzo aperta alle visite e alle feste ricordate nelle fonti. Dall'inventario si evince più precisamente che essa era collocata tra la «stanza che serve a dar udienze e visite» e la «Galleria» quest'ultima arredata con i quadri più pregiati della collezione oltre che con «piedistalli di verde antico» e «sgabelloni di africano» su cui erano disposti «Busti» descritti come «all'antica» o «antichi». La sequenza – stanza delle udienze, cappella del Crocifisso, Galleria – terminava con una seconda cappella cosiddetta della «Beata Vergine» dove era collocato uno dei dipinti più celebri della collezione, presente a Roma fin dal Seicento e proveniente dal lascito di monsignor Giorgio Bolognetti: la *Madonna orante* di Guido Reni²⁶. A ben vedere si trattava di una disposizione 'esemplare' volta a reiterare il valore del classicismo felsineo seicentesco e a riconnettere in un continuum spaziale patrimonio bolognese e patrimonio romano. È dunque in questa riconfigurazione fisica e culturale che trova la sua nuova collocazione il *Crocifisso* di Algardi.

²³ C. Mazzarelli, *Palazzo Cenci-Bolognetti*, cit.

²⁴ ASR, Notai A.C., Vitalis, b. 722, c. 532r.

²⁵ *Ivi*, c. 533v.

²⁶ *Ibidem*.

Tra Settecento e Ottocento. Esemplarità, metamorfosi e “nuovi” trasferimenti

La qualità della disposizione voluta dal conte Ferdinando non dovette sfuggire alla cultura accademica coeva; da un lato ne rispecchiava pienamente l'orientamento classicista ma dall'altro poté contribuire anche a rafforzare le tendenze del gusto già dominanti a Roma. Le fonti dell'epoca testimoniano infatti che le collezioni Bolognetti sono tra le privilegiate per lo studio e la copia da parte degli artisti allievi dell'Accademia di Francia, vista anche la prossimità alla residenza Bolognetti del Palazzo Mancini dove l'istituzione si trasferisce dal 1725²⁷. La fortuna della scultura di Algardi in questi stessi anni è d'altra parte testimoniata dai bellissimi disegni a sanguigna dallo scultore Edme Bouchardon, pensionnaire a Roma tra il 1723 e il 1732, il quale include nei suoi itinerari di studio tra l'Urbe e Bologna proprio alcune delle più note opere dell'artista bolognese copiate nelle chiese e collezioni di entrambe le città [fig. 7]²⁸. Nel 1742 anche l'incisore Jakob Frey pubblica una stampa realizzata su disegno di Agostino Masucci, con lunga dedica in latino al cardinal diacono di Santa Maria dei Martiri Niccolò del Giudice. Il foglio riproduce un *Crocifisso* in argento di Alessandro Algardi della tipologia del “Cristo vivo”: «opera elaborata con grandissima cura dal celeberrimo Alessandro Algardi, e recentemente abbellita in modo mirabile con l'aggiunta della figura dell'Angelo accanto alla Croce»²⁹, recita la dedica [fig. 8]. Si tratta di un'impresa editoriale di evidente qualità esecutiva e seppure l'incisione non possa essere messa in relazione diretta con il *Crocifisso* Alamandini-Bolognetti, attesta la volontà, come riportato dallo stesso incisore nella dedica, di far diventare «di pubblico dominio» la scultura dell'artista bolognese: i modelli rispettivamente del “Cristo vivo” e del “Cristo morto” di Algardi hanno, proprio in quegli anni, una rinnovata fortuna sul mercato, riprodotti anche in dimensioni minori e in diversi materiali³⁰.

²⁷ *L'Académie de France à Rome. Le palais Mancini: un foyer artistique dans l'Europe des Lumières (1725-1792)*, a cura di M. Bayard, E. Beck Saiello, A. Gobet, Parigi, Rennes 2016.

²⁸ *Bouchardon. Royal Artist of the Enlightenment*, a cura di E. von Kopp, G. Scherf, A.L. Desmas, Los Angeles, Getty Trust Publication, 2017, in part. pp. 76-80.

²⁹ Per la lunga dedica (qui riportata in traduzione italiana) si veda la scheda dell'opera nel catalogo online del British Museum (inv. 1936.080.11): <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1936-0810-11>. Jakob Frey è in quegli anni attivo come incisore di traduzione di diverse opere in collezioni private di ambito classicista, dai dipinti di Guido Reni (tra cui la celebre stampa dall'*Aurora* Rospigliosi) a Francesco Albani. Tra queste è significativo sottolineare che siano presenti diverse opere della collezione Bolognetti.

³⁰ Sull'argomento si veda già: J. Montagu, *La scultura barocca romana. Un'industria dell'arte*, trad. A. Anselmi, Torino, Allemandi, 1991.

D'altra parte, la collocazione del *Crocifisso* voluta da Ferdinando Bolognetti resta inalterata almeno fino agli anni Settanta del XVIII secolo; Patrick Home fa menzione del «Crucifix in Bronze by Algardi an Excellent figure»³¹, nella visita al palazzo durante il Grand Tour a Roma annotata sul suo *Journal* al 18 maggio 1772. Anche dopo l'ampliamento del palazzo verso i SS. Apostoli su disegno di Nicola Giansimoni e su incarico di Giacomo Bolognetti figlio ed erede legittimo del conte Ferdinando, la cappella del SS. Crocifisso presenta sull'altare il «bronzo grande fatto dall'Algardi, con suo fondo di negro». C'è però qui una significativa notazione aggiuntiva: secondo la descrizione dell'inventario, datato 1775, sono anche menzionati «vari cherubini di marmo bianco con Altare di pietra negra e gialla, con suo scalino di marmo bianco»³². Non sappiamo a quando potrebbero risalire queste integrazioni ma esse sono un'ulteriore testimonianza del rapporto attivo instaurato dalla famiglia e dagli artisti del tempo con il capolavoro seicentesco dello scultore bolognese e forse non è casuale che, al contempo, esse richiamino proprio quegli «abbellimenti» e «aggiunte» al *Crocifisso* «vivo» ricordati nella versione pubblicata da Frey qualche anno prima.

La consapevolezza che la famiglia ha dell'indivisibilità della quadreria dal *Crocifisso* di Algardi è attestata ancora all'inizio dell'Ottocento in un documento del 1806 che si riferisce alle trattative con i Torlonia per la vendita del palazzo:

Il mobilio di un palazzo non entra nell'acquisto di esso come non mai se n'è realmente parlato nella trattativa [...] ma in ogni modo quando l'acquisto faccia parte per il Signor Senatore, avrò il bene di averlo servito anche col mobilio [...] esclusi il Crocifisso dell'Algardi, la cappella, la Libreria, tutti i Quadri e gli altri Oggetti d'arte per il prezzo in tutto di scudi trentacinque mila³³.

È un desiderio di «conservazione» che i Bolognetti provano a ribadire ancora l'anno successivo quando, accettata la cessione ai Torlonia di «tutto il mobilio», tengono a specificare che esso va inteso «eccetto il Crocifisso dell'Algardi»³⁴.

Come ricordato in apertura sappiamo, in realtà, che l'opera sarebbe di lì a poco entrata nelle collezioni del cardinal Fesch e trasferita a Parigi. Non ci soffermiamo su questa fase della storia del *Crocifisso* che, in ogni caso, meriterebbe ancora di

³¹ Londra, Paul Mellon Centre Archive (PMC), Brinley Ford Archive (RBF),/1/612/, Home's Journal, p. 12.

³² ASR, Notai A.C., Paleanus, b. 4862, s.n.c.

³³ ASR, Miscellanea Bolognetti, b. 17, fasc. 30. Da Roma 4 Ottobre 1806. La lettera è del Marchese Ridolfi, intermediario, a quella data, del conte Virginio Cenci- Bolognetti.

³⁴ *Ibidem*.

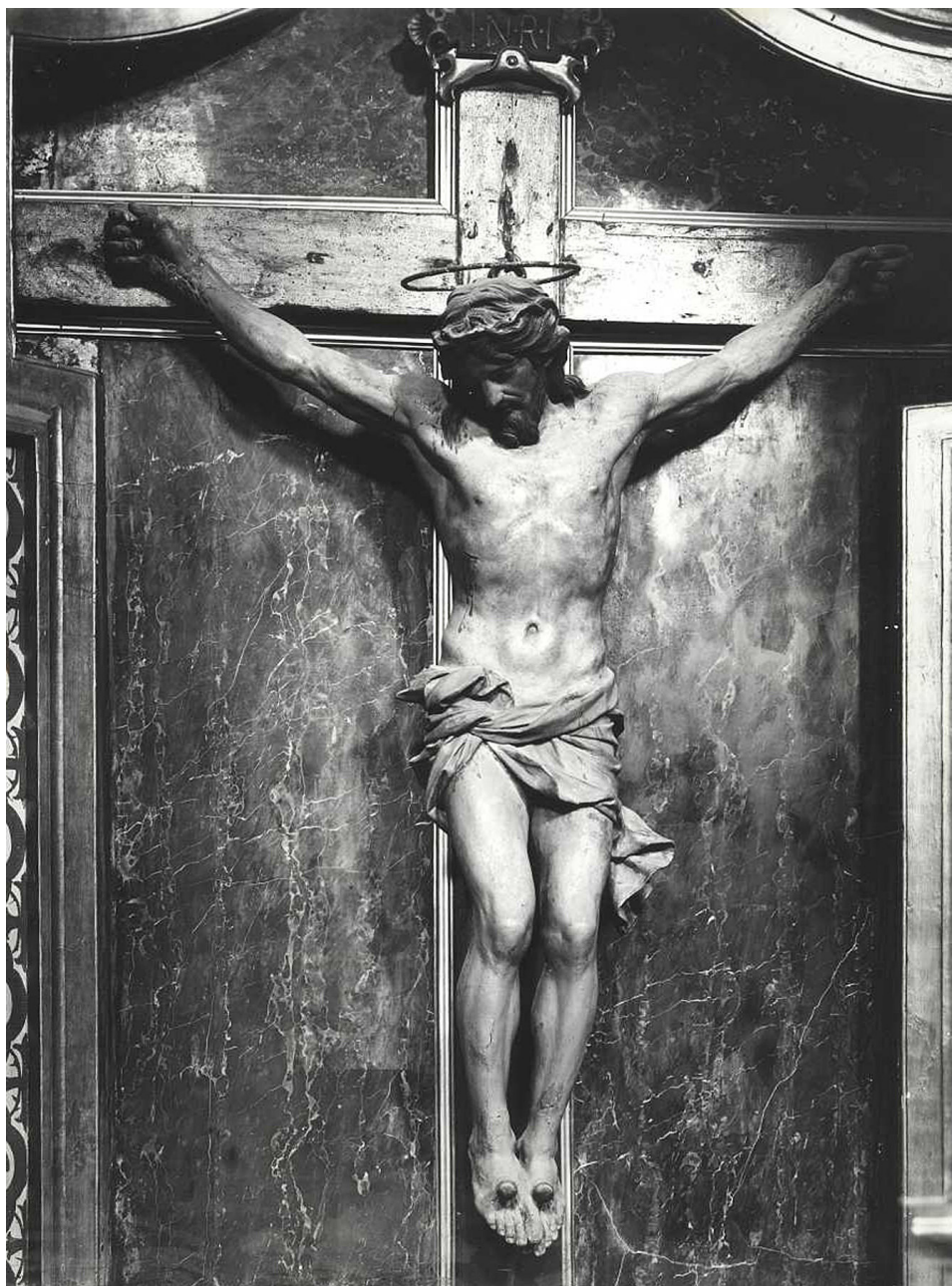
essere indagata e ricostruita con precisione. Alcune opere presenti attualmente al Musée Fesch ad Ajaccio attestano infatti la fortuna del motivo e sono un'ulteriore spia del valore "esemplare" mantenuto nel tempo dai modelli algardiani, reiterati evidentemente in più versioni anche all'interno delle collezioni del cardinale. Oltre, infatti, a un avorio settecentesco (81x31x13 cm, inv. MFA 2010.2.2) già collocato nella residenza romana di Fesch e da associare al modello del "Cisto morto" Alamandini, la cappella imperiale di Ajaccio conserva ancora oggi un bel *Crocifisso* "vivo" in bronzo dorato (231x80x80 cm, INV. 852.2.380), anch'esso di fattura settecentesca e che presenta evidenti analogie con l'opera pubblicata in incisione da Jakob Frey nel 1742³⁵. La replica settecentesca è quindi presente nelle collezioni Fesch forse proprio come un pendant del Cristo "morto" già Alamandini. Richiami e coincidenze che attestano, per lo meno, una fortuna parallela e singolarmente prossima dei due modelli.

Una replica ottocentesca del crocifisso in bronzo Alamandini passata sul mercato nel 2014 (Sotheby's, Parigi 5 Novembre 2014) [fig. 9], reca, infine, oltre a una dedica che ne attesta il dono nel 1874 da parte dei signori de Montgermont alla nipote, Adélaïde des Roys, anche un'etichetta manoscritta: *Christ en Croix de l'Algarde tiré du Cabinet du Cardinal Fesch*³⁶.

È un'altra traccia che ci parla di come il *Crocifisso* realizzato nel 1641 da Algardi, anche a distanza di tempo, continui a "partire da Roma" e a migrare non solo nelle forme del trasferimento materiale ma anche in quelle della reiterazione e moltiplicazione in copia.

³⁵ Si veda la scheda in <<https://www.musee-fesch.com/sculptures/croix-dautel-3-298260>>.

³⁶ La dedica recita: «DONNE A ADELAÏDE PAR SON ONCLE ET SA TANTE DE MONTGERMONT 30 AVRIL 1874 JOUR DE SA PREMIERE COMMUNION»: <<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/arts-decoratifs-16-19eme-siecle-pf1411/lot.14.html>>.



Alessandro Algardi, *Crocifisso*, 1641, Città del Vaticano, Palazzo del Governatorato, cappella di Santa Marta (Foto storica di A. Carboni, Bologna, Fototeca Zeri).

Fig. 1



Fig. 2

Diego Vélazquez e Pietro M. Neri, *Ritratto di monsignor Cristoforo Segni*, 1650 ca., olio su tela, collezione privata.



Fig. 3

Paolo Sanquirico (su modello di Prospero Antichi), *Crocifisso*, 1620 ca., bronzo, Roma, basilica di San Giovanni dei Fiorentini, cappella Sacchetti.

Per il trasporto dell'Algardi: si girò da		
Ll. Alamandini di più dell'Alamandini		
Per il trasporto del legno già fatto e crocifisso	—	2 120 —
Per due carri più condotti a Bologna	—	2 125 —
al fornaceo per accomodare	—	2 05 —
al falegname per accendere il crocifisso sopra li d. carri	—	2 92 — 10 —
per la dritta e per la dritta	—	2 22 — 10 —
per la dritta, per la dritta, per la dritta, per la dritta	—	2 63 — 5 —
alla dritta e per la dritta sino a Bologna	—	2 572 — 10 —
alla dritta per la dritta	—	2 30 — 20 —
per la dritta per la dritta nel viaggio	—	2 12 — 2 —
per la dritta per la dritta	—	2 19 — 02
A Bassoandro dritti per la dritta e viaggio nel condotto	—	2 05 —
Per la dritta per la dritta per la dritta per la dritta	—	2 000 —
Al. Algardi		(20046 — 1 —
al fornaceo per la dritta	—	2 5000 —
al fornaceo per la dritta	—	2 500 —
per la dritta per la dritta per la dritta per la dritta	—	2 270 —
per la dritta per la dritta per la dritta per la dritta	—	2 300 —
per la dritta per la dritta per la dritta per la dritta	—	2 250 —
		20366 — 1 —

Conto delle spese per il trasporto del Crocifisso Alamandini da Bologna a Roma, non datato (novembre 1644?), Archivio di Stato di Roma, Archivio Cenci Bolognetti, C3, vo. 12, pos. 76.

Fig. 4

Io infratto: Giuliano, laudo ricevuto dal sig. Conse. Giuliano Bolo-
 gnetti mio fratello, et Eade beneficiario del sig. Carl. Antonio Alaman-
 dini, Accialupio nostro zio di fel. mem. il Crocifisso di Bronzo, de. già
 si è trasportato, e collocato nel mio Palazzo di gora Città di Roma,
 e de. per tale effetto lasciarmi con titolo di Privilegio dal sig.
 Giuliano Alamandini, altro zio giur. di fel. mem. E descritto, e uo-
 lutato in suoi duemila romani, nell'Inventario legale dell' Eri-
 dia del d. sig. Carl. Antonio, mi era stato antedecoratamente consegnato,
 come preside dalli sig. Governatori dell' opera de' Viraprosi, e del
 Padre Decreti del Collegio di S. Lucia della Città di Bologna, de. con-
 pri stati esclusi nelle Sentenze di questa Città con sentenze, absolu-
 tione, prefate in giudicato, e rescritti di Signatura, risultanti
 dagli atti del sig. Notaro Diolaiti, e rogiti di convenzione
 fatti dal sig. Notaro Luca Fagotini, facendo per ciò ampla
 quietanza in ogni miglior modo; In fede. In Roma questo
 di 6. Maggio 1730.

Ferdinando Bolognetti

Attestato sottoscritto dal conte Ferdinando Bolognetti dell'avvenuta ricezione a Roma del Crocifisso Alamandini proveniente da Bologna, 12 aprile 1730, Archivio di Stato di Roma, Archivio Cenci Bolognetti, C3, vo. 12, pos. 76.



Fig. 6

Pier Leone Ghezzi (attribuito), *Caricatura di Padre Andrea Bolognetti*, 1730-40 ca., penna e inchiostro bruno, Londra, British Museum.

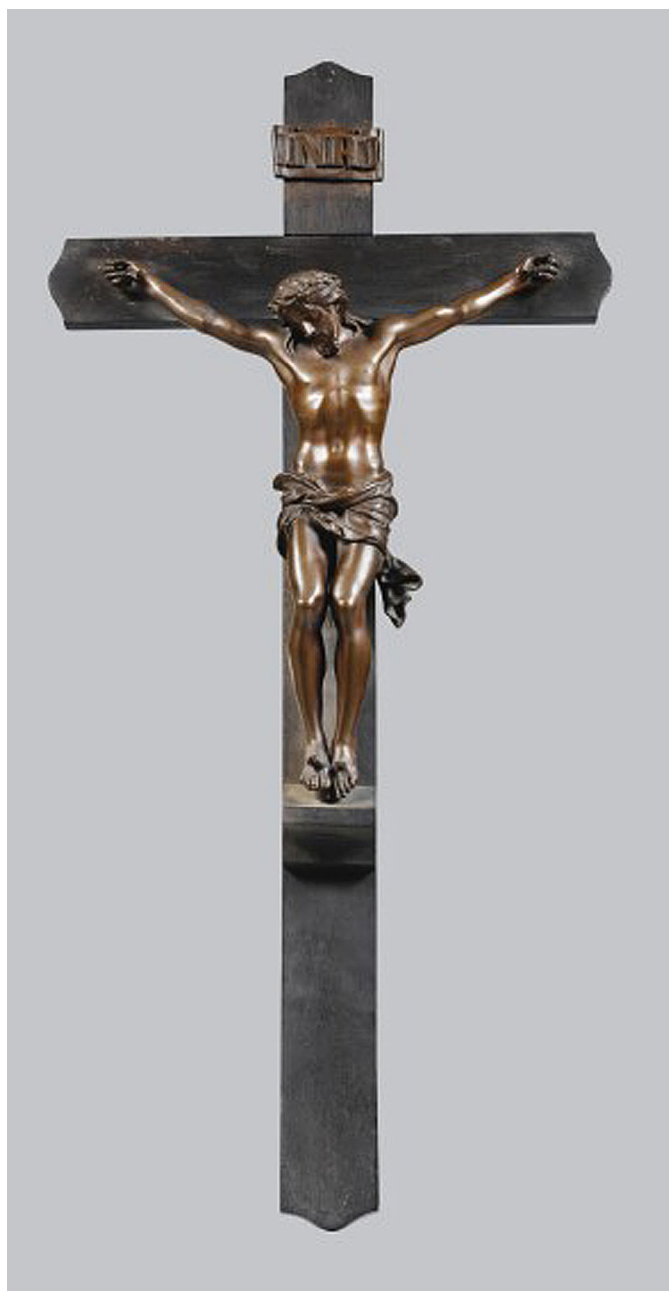


Fig. 7 Edme Bouchardon, *San Filippo Neri con l'angelo* (da Alessandro Algardi), sanguigna, 1732 ca., Grand Palais Rmn (Musée du Louvre/Laurent Chastel).



Fig. 8

Jacob Frey su disegno di Agostino Masucci, *Crocifisso* (statua di Alessandro Algardi), incisione, 1742, Londra, British Museum.



Artista francese del XIX secolo, *Crocifisso* (dal *Crocifisso già Alamandini* di Alessandro Algardi), bronzo, 32x70 cm (Sotheby's, Parigi, 5 novembre 2014).

Fig. 9



PROFILO AUTRICE

Carla Mazzarelli

Carla Mazzarelli è Professoressa Titolare di Museologia e Storia dell'arte moderna presso l'Accademia di Architettura di Mendrisio dell'Università della Svizzera Italiana dove insegna anche all'Istituto di studi italiani. I suoi studi si concentrano in particolare sulla cultura classica ed accademica tra Seicento e Ottocento, sulla storia del collezionismo e del Museo nonché sulla fruizione artistica, il ruolo dei pubblici e le questioni relative alla trasmissione dei modelli e alla riproducibilità artistica dalla prima età moderna al Novecento. Dal 2023 dirige il progetto, finanziato dal Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica, *Visibility Reclaimed: Experiencing Rome's First Public Museums (1733-1870). An Analysis of Public Audiences in a Transnational Perspective*. Nel 2023 è stata Visiting Research Fellow presso la Durham University e nel 2025 è stata Invited Researcher nell'ambito dei DEA Programme presso la Fondation de la Maison des sciences de l'homme di Parigi; Visiting Researcher presso Stanford University nel 2026. È stata inoltre fellow del Paul Mellon Centre-Yale University, della Fondazione di studi di storia dell'arte Roberto Longhi, dell'Accademia di San Luca e della British Academy presso il Courtauld Institute. Tra le sue pubblicazioni recenti: *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo* (con L. Bisello; 2025), *Pubblici dei primi musei pubblici (XVIII-XIX sec.). I. Le fonti istituzionali* (con G. Capitelli e C. Piva; 2025); *Leonardo nel Novecento. Arti, scienze e lettere in dialogo* (2023).

Carla Mazzarelli is Professor of Museology and History of Modern Art at the Academy of Architecture in Mendrisio of the Università della Svizzera Italiana, where she also teaches at the Institute of Italian Studies. Her studies focus particularly on classical and academic culture between the 17th and 19th centuries, the history of collecting and museums, as well as artistic experience, the role of audiences, and questions related to the transmission of models and artistic reproducibility from the early modern period to the 20th century. Since 2023, she has directed the project, funded by the Swiss National Science Foundation, *Visibility Reclaimed: Experiencing Rome's First Public Museums (1733-1870). An Analysis of Public Audiences in a Transnational Perspective*. In 2023, she was a Visiting Research Fellow at Durham University and in 2025, she was an Invited Researcher within the DEA Programme at the Fondation de la Maison des sciences de l'homme in Paris; and she was a Visiting Researcher at Stanford University in 2026. She has also been a fellow at the Paul Mellon Centre-Yale University, the Roberto Longhi Foundation for Art History Studies, the Accademia di San Luca, and the British Academy at the Courtauld Institute. Her recent publications include: *L'anatomia tra lettere e arti: rappresentazioni e immaginari dal XVI al XXI secolo* (with L. Bisello; 2025), *Pubblici dei primi musei pubblici (XVIII-XIX sec.). I. Le fonti istituzionali* (with G. Capitelli and C. Piva; 2025); *Leonardo nel Novecento. Arti, scienze e lettere in dialogo* (2023).

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

